# Лекции по методике.

# Лекция 1.

#### Введение.

#### История сложения предмета методика

# 

Работа педагога муз. школы и училища очень сложна. Педагогу приходится имеет дело с учениками совершенно разной одаренности, у которого надо развивать сложнейшие исполнительские и общемузыкальные навыки. Поэтому педагог должен обладать не только глубокими пианистическими навыками, но и быть хорошим психологом, уметь учитывать индивидуальные особенности ученика, уметь находить правильные решения именно для конкретного ребенка, решать не только чисто профессиональные вопросы, но и вопросы воспитательного характера. Еще одна сложность, это умение целесообразно использовать ограниченное время урока с наибольшей пользой.

Время урока надо уметь распределять так, что бы успеть проверить домашнее задание, дать новые советы, установки, оказать ученику необходимую профессиональную помощь.

Педагог – музыкант должен владеть разнообразными приемами проведения урока, постоянно искать новые, более короткие пути решения пианистических задач, умения построения музыкальной формы произведения, достижения красивого и разнообразного звука.

Всеми этими вопросами и занимается предмет Методика преподавания обучения игре на фортепиано.

### Что же такое методика? Методика - это совокупность способов, методов, профессиональных приемов для систематического, последовательного и наиболее рационального и целесообразного проведения работы. Короче говоря, МЕТОДИКА - это УЧЕНИЕ о методах обучения.

Методика обучения игре на фортепиано имеет уже достаточно глубокую временную историю.

Если сравнивать с некоторыми другими инструментами, фортепиано инструмент относительно молодой: первые опыты по созданию инструмента « с форте и пиано» увенчались успехом в 1709 году. Но вам хорошо известно, что у нашего инструмента есть замечательные предшественники - клавесин и клавикорд. Наш инструмент впитал много чего важного и полезного от своих предшественников. Естественно, что 19,20, да и 21 век дали нам значительное количество педагогов – методистов, которые поделились с нами своими наработками, навыками; систематизировали знания.

Поскольку фортепиано появилось в Западной Европе, естественно, что и методическая мысль брала свои истоки в этих странах, в частности: в Италии появляется Трактат Джироламо Дирутты «Трансильванец»-(1597 г); во - Жана Дени- «Трактат о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» (Нач 17в); Франсуа Куперена - «Искусство игры на клавесине»( 1717г), Жана Филиппа Рамо-«Пьесы для клавесина с методой…»; в Германии-« Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Ф.Э. Баха, 1 часть в 1753г; 2- 1762….Позднее - это такие имена как Леймер(1826-1907), Мартинсен(1881-1955), Гизекинг(1895-1956)…

Методика обучения игре на фортепиано в мировом масштабе прошла в своем развитии несколько этапов и направлений. Если первые труды по принципам обучения игры на инструменте мы находим у французских клавесинистов, в частности Рамо и Ф. Куперена, то в 19 веке центр методической науки смещается в Германию. В частности Карл Леймер после окончания курса фортепиано под руководством Вильгельма Крюгера отправляется в Кенегсберг где получает должность преподавателя фортепианной игры местной консерватории. Подобно многим консерваториям тех лет она состояла из двух отделений: любительского и артистического. Им был выработан метод, который развил его известнейший ученик Гизекинг. Метод Леймера может быть сведен вкратце к нескольким основным положениям:

1.Изучение музыки, её запоминание и исполнение требуют предельной концентрации внимания, напряженной умственной работы, в том числе главным образом, без инструмента.

2.Формирование двигательных навыков при игре на фортепиано требует естественного положения рук и всего тела, сознательного расслабления мышц (релаксации), спокойствия и бережливости в движениях, строжайшего слухового контроля.

3.Музыкальная интерпретация предполагает предельную точность и верность тексту произведения и опору на интуицию.

Карл Леймер воспитывал в своих учениках в первую очередь самоконтроль, требуя, чтобы они действительно слушали и слышали свою игру. «Упражняться часами, не концентрируя мысль и слух на каждой ноте соответствующего упражнения,- тратить время даром. Только тренированное ухо может заметить мельчайшие неточности и шероховатости, искоренение которых делает технику безупречной. Точно так же вслушиванием можно выработать понимание красоты звука. Ритмическая безупречность тоже достигается с помощью самоконтроля».

Точное, соответствующее нотному тексту исполнение всех предписаний композитора должно стать главной целью интерпретатора. Главными положениями своей системы он называл:

1.Естественное положение пальцев и рук (как при ходьбе)

2.Умеренное и естественное напряжение мускулов без «расхлябанности» движений

3.Полный покой кисти, руки и пальцев перед нажатием клавиши для достижения осознанного, отвечающего всем требованиям звукоизвлечения.

Примерно в это же время создают свои школы такие известные методисты, как врач- физиолог Ф Штейнгаузен, Рудольф Брейтгаупт, Людвиг Деппе, Тетцель. Все они в своих трудах рассматривают первым делом вопросы звукоизвлечения.

Фортепианная методика как наука прошла в своем развитии несколько этапов и направлений.

Большим вкладом в дальнейшее развитие психотехнического направления явились труды немецкого методиста Карла Адольфа Мартинсена. Определяя основной принцип своего учения, Мартинсен писал: «на место технического обучения идущего от внешнего к внутреннему, должно стать обучение, идущее от внутреннего к внешнему. Понимание техники как функции механической, должно смениться пониманием техники как функции творческой». Ориентиром в фортепианной педагогике, по его мнению, должен быть не ученик со средними данными, а гений типа Моцарта, обладающий комплексом психофизических функций. Принципиальная ошибка фортепианной педагогики, считал Мартинсен, заключается в том, что в центре внимания ученика оказывается не слуховая сфера, а моторика. Он вводит понятие «звукотворческой воли», в которую входит звуковысотная, звукотембровая воля, ритмоволя, линиеволя и другие элементы, вплоть до воли к форме. Художественные цели, которые ставит перед собой пианист, по его мнению, определяют и формы фортепианной техники. К таким основным формам по Мартинсену относятся:

1.Плечевая техника (характерная для экспрессионистов, напр. Бузони)

2.Техника предплечья - экстатическая, присущая романтикам (напр. Ан. Рубинштейну)

3.Пальцевая техника - статическая фортепианная техника, типичная для пианистов классического направления (например, Г. фон Бюлова)

Ведущим началом в формировании исполнительских навыков он считает художественную сторону пианистического искусства, призывая к разумной, осмысленной, и целеустремленной игре под неустанным слуховым контролем.

Мартинсен делит всю историю развития пианистических школ на 4 категории:

1.Музыкальное воспитание за инструментом. Приверженцы этого направления считали, что обучение необходимо соединить с особым воспитанием, что превращало их уроки в скучное, унылое времяпрепровождение.

2. Приверженцы другого направления считали, что достаточно воспитать музыкальный слух, чтобы естественным образом развивалась и пианистическая техника (забывая о необходимости тренажа)

3.Некоторые пианисты были убеждены, что стоит дать ученику ясное представление о художественном содержании произведения, (так, как они сами его представляют) и техника начнет сама собой развиваться (не учитывая, что в конечном итоге это приведет к зажатости).

4. В конце 19, начале 20 века большое распространение получает теория упования на изолированно - физиологическую установку. На передний план выходит в качестве основной движущей силы процесса преподавания «художественно - педагогическая» интуиция, подкрепляемая точными знаниями в области педагогики, психологии и методики.

При всем различии взглядов отдельных авторов принципы приверженцев анатомо - физиологического направления сводились к игре всей рукой от плеча, использованию крупных мышц плечевого пояса, плеча и предплечья, освобождению от мышечных напряжений и скованности движений. В этом смысле анатомо-физиологическое направление сыграло свою положительную роль, но, по существу, оно продолжило традицию отрыва технической работы пианиста от конкретных художественно - исполнительских задач, укоренившуюся ещё в конце 18 века.

Пожалуй, самую значительную роль в историческом сложении фортепианной методики сыграло психотехническое направление,

наиболее видными представителями которого были Иосиф Гофман - автор книги «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре»; Ферруччо Бузони, Вилли Бардас - автор статьи «Психология техники игры на фортепиано» и Карл Адольф Мартинсен. Большой интерес среди работ, характеризующих принципы этого направления, представляют книги, статьи и редакторские труды Ф. Бузони.

# Лекция 2

# Русская методическая школа.

В середине 19 века, после создания в 1862 году в Санкт-Петербурге первой Российской консерватории начинает складываться русская пианистическая школа, которая с большим успехом расцветает чуть позже и в Москве,(1866) и в Саратове (1912). Особый расцвет русской пианистической школы происходит в 20 веке, когда со всего мира едут получать музыкальное образование в Москву и другие города Советского Союза. Такие музыкальные учебные заведения с системой общего и профессионального музыкального образования складываются впервые в мире. В консерваториях работают замечательные педагогические коллективы. В Петербурге это и сам основатель консерватории - Антон Рубинштейн, замечательный пианист, пропагандист, композитор, педагог. Он не создал своей законченной методы, но стремился воспитать в своих учениках серьезное отношение к артистической деятельности, научить их тщательно читать текст, и творчески переосмысливать написанное в нотах. Считая одной из важнейших задач педагога воспитание самостоятельно мыслящего художника, он очень бережно относился к индивидуальности ученика. Именно поэтому он часто обращался к «методу косвенного наставления путем наводящих сравнений» (И. Гофман - последний и наиболее яркий ученик А. Рубинштейна)

Наряду с А. Рубинштейном в этот же период там преподает Теодор Лешетицкий, сыгравший наибольшее значение для формирования петербуржской пианистической школы. Он вошел в историю как педагог - реформатор, установивший и распространивший более рациональные методы пианистического обучения. Лешетицкий был тогда первым, кто осознал, что упражнения есть умственный процесс, и противопоставил механической долбежке вдумчивое упражнение. Он отказался от «изолированной» пальцевой игры и, стал вводить участие всей руки в процессе игры, особенно отмечая роль кисти. Наиболее яркой его ученицей была Анна Есипова.

Анна Есипова, окончив курс петербуржской консерватории у Лешетицкого, с 17 лет стала концертирующей пианисткой. Выступала не только в России, но и в Западной Европе, Америке. С 1893 года она преподавала в Петербуржской консерватории. Среди её учеников - Прокофьев, Боровский, Крейцер…. Она обладала благородным вкусом, тончайшим артистизмом, высокой культурой, изящной гармонией душевного строя. Мастерски использовала педаль. Её звук пленял и увлекал изумительным разнообразием красок и тончайших нюансов. Но лирика Есиповой, при всей проникновенности, всегда была сдержанной.

Одновременно с Есиповой в Петербурге преподавали и западноевропейские пианисты: Дрейшок, Софи Ментер, Луи Брасен, Чези… Но их краткосрочное пребывание в стенах консерватории не сыграло заметной роли. Исключение составил Штейн, выпустивший немало пианистов, в том числе Н Дубасова и Ф Блуменфельда.

Вслед за организацией Петербургской консерватории возникает консерватория в Москве, которая преобразуется из музыкальных классов, основанных при Московском отделении Русского музыкального общества. Курс обучения был 6 летним. В консерватории было два отделения: любительское и исполнительское. На первых курсах учащиеся занимались с адъюнктами (ассистентами), на трех последних- с профессорами. На протяжении всей дореволюционной истории консерватории проходит борьба передовых педагогов против использования художественно-неполноценного репертуара, формальных методов раскрытия образа, «изолированной пальцевой техники».

Из преподавателей младших классов наиболее выделялся Н.Зверев. В70-80х годах 19 века он был лучшим детским педагогом в Москве. Он славился умением прививать свободные двигательные навыки, приучал учеников хорошо разбираться в тексте, развивал в них любовь к серьёзной и вдумчивой работе. Самым ценным в его практике была постановка рук.

Наиболее выдающимся профессором фортепианной игры, подлинным руководителем пианистического образования в консерватории в первые 15 лет ее существования был Николай Рубинштейн. По отзывам современников (в частности Танеева) он по дарованию не уступал брату. Н. Рубинштейн сконцентрировал свои силы на развитии в России музыкальных учебных заведений и концертных организаций. Он обладал феноменальными пианистическими данными. В 2 дня выучивал труднейшие новые произведения. Игра его отличалась широтой и размахом, мощностью и певучестью звука, артистизмом и особым классическим чувством меры. Его музыкальные симпатии склонялись в сторону романтиков. Он высоко ценил Листа, Берлиоза, Вагнера…; большую роль сыграл как пропагандист русской музыки, особенно Чайковского. Как педагог, Н. Рубинштейн соединил в себе лучшие качества лучших педагогов петербургской консерватории - Лешетицкого и своего брата Антона. Задолго до методистов анатомо-физиологической школы он отказался в своей педагогике от застывшей постановки руки и «изолированных» пальцев, от механической долбёжки.

Николай Рубинштейн видел задачу педагога - пианиста не только в обучении игре на инструменте, но и в воспитании широко образованных, передовых по своему художественному мировоззрению, музыкантов. Раскрывая ученику образ произведения он, не боясь заглушить их индивидуальность, часто сам исполнял данное произведение, т. к. владел даром играть для каждого ученика различно, в зависимости от его одаренности. Самыми выдающимися его учениками были Сергей Танеев, Ал. Зилоти и Эмиль Зауэр. Из учениц выделялись Муромцева и А. Зограф - Плаксина…(организатор и директор «Мерзляковки» Училище было открыто в 1891 году).

Ал. Зилоти, пианист большого виртуозного размаха, обладавший прекрасным чувством крупной формы и сочным звуком, и ещё многими чертами напоминал своего педагога Н Рубинштейна. Его педагогическая деятельность в Москве была непродолжительной, зато увенчалась выпуском такого пианиста как С. Рахманинов. Так же некоторое время у него учились А. Гольденвейзер и К. Игумнов.

После смерти Н Рубинштейна продолжателем его традиций стал С. Танеев, который тоже был выдающимся пианистом. Он был первым исполнителем многих произведений Чайковского. А, кроме того,- прекрасным знатоком творчества Баха и Моцарта.

В 1881 году, одновременно с Танеевым профессором фортепианного факультета был утвержден Павел Августович Пабст. Он проработал в МК более 18 лет. В его классе блистали такие имена как Игумнов, Гольденвейзер, Буюкли, Гедике, Ярошевский, Ляпунов… Пабст был большим виртуозом. У него были великолепно вышколенные пальцы и прекрасная крупная техника.

В 1885 году в консерваторию был приглашен проф. фортепианных классов Василий Ильич Сафонов. 20 лет он занимался преподавательской работой, 16 из них совмещая с должностью ректора. У него закончили консерваторию А. Скрябин, Н. Метнер, И. Левин, Л. Николаев, А. Гречанинов и др. Сафонов был первоклассным пианистом, проникновенным художником, и тонким мастером фортепианной звучности. Обладал прекрасной мелкой техникой. Как педагог – интерпретатор он был на равной высоте и в классическом, и в романтическом репертуаре.

Выходец из Петербуржской пианистической школы, долгие годы связанный с московской школой пианизма, Сафонов в своей педагогической практике использовал опыт лучших петербургских и московских педагогов. Поэтому, его педагогику можно считать, в известной мере, итогом всего предшествующего развития методической мысли русского пианизма.

К лучшим сторонам русской фортепианной педагогики следует отнести творческое отношение к исполнительскому искусству, воспитание широкого художественного кругозора, умение вдумываться в содержание и стилевые особенности произведения. Представителям русской пианистической школы присуща органическая связь технической работы с художественными задачами, высокая требовательность к качеству звукоизвлечения, к певучести, эмоциональной выразительности.

Кроме того, основой для создания современной отечественной пианистической школы послужила концертно-педагогическая и методическая деятельность таких пианистов и педагогов как К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Николаев, Г. Нейгауз, С. Фейнберг.

Русская фортепианная школа, как и методическая мысль, активно развивалась усилиями выдающихся пианистов и педагогов советского времени. Было издано большое количество книг и трудов. Эти книги и статьи можно разделить на две группы: к первой относятся труды, посвященные характеристике методических принципов и педагогической деятельности великих педагогов, ко второй - их собственные труды по вопросам пианизма.

Среди больших имен следует назвать Ф. Блуменфельда, который считал главным «упражнением» для пианиста не механическую работу над произведением, а работу, основанную на слуховом восприятии и слуховом осмыслении исполняемого. Разучивая новое произведение, Блуменфельд рекомендовал играть его в медленном темпе, чтобы было время вслушиваться во все изгибы и тонкости мелодической линии.

О роли музыкального слуха говорили и Г. Нейгауз, и Л. Николаев, и А. Гольденвейзер, и К. Игумнов. Огромное значение в развитии советского пианистического искусства имела педагогическая деятельность К.Н. Игумнова - одного из крупнейших представителей московской фортепианной школы. Процесс разучивания произведения Игумнов никогда не разделял на отдельные стадии. «Для него,- пишет Я. Мильштейн,- процесс художественной работы начинался сразу, с самого начала; все происходило нерасчлененно и свободно; в основе работы была игра…»

Большое значение Игумнов придавал и аналитической работе над произведением. Занимаясь с учениками, К. .Н. Игумнов постоянно напоминал о необходимости вслушиваться в свою игру, чтобы ясно судить о звуке, оттенках, педализации. Он рекомендовал, разучивая произведение, играть его в медленном темпе, но не механически и крепко, а добиваться точности и художественной тонкости исполнения.

Так же как и Ф. Блуменфельд, и Л.Николаев, Игумнов уделял чрезвычайно большое значение интонационной выразительности исполнения, призывал к тому, чтобы музыка стала живой речью.

Певучесть и разнообразие красок фортепианного звучания у Игумнова в значительной мере были связаны с его тончайшей педализацией. Его уроки всегда посвящались раскрытию конкретных художественно-исполнительских задач, вытекающих из глубокого изучения содержания произведения и выразительных средств, использованных автором.

Говоря о связи техники со звуковыми представлениями и конкретными исполнительскими задачами, К. Н. Игумнов отмечал, и необходимость специально и систематически заниматься техническими упражнениями. Он рекомендовал играть упражнения Сафонова, Брамса, Таузига, а также и других авторов, но призывал играть их не механически, а качественным звуком.

Много общего со взглядами Игумнова, мы находим в педагогических принципах его соратника по Московской консерватории Ал. Гольденвейзера. Возможно, это объясняется тем, что оба они учились у Зилоти, а потом у Пабста, а так же были под большим влиянием Сафонова. Гольденвейзер неоднократно подчеркивал, что основная задача педагога - воспитание музыканта. Основное место в занятиях с учеником любого уровня у Гольденвейзера занимала работа над произведением. Разъясняя форму, стиль и характер произведения, выразительные средства, использованные композитором, он попутно говорил об аппликатуре, фразировке, педализации, динамических и тембровых красках звучания. Параллельно решались вопросы техники, нахождения целесообразных приемов игры, и физических ощущений, помогающих овладеть художественно - исполнительской задачей. Движениям пианиста Гольденвейзер всегда придавал большое значение. «Движения исполнителя всегда играют огромную роль» - указывал он. При этом он не отрицал необходимости технических упражнений, советовал работать над гаммами и арпеджио, а также составлять упражнения из трудно дающихся пассажей в разучиваемых произведениях. Весьма полезным он считал, в частности, транспонировать пассажи (без изменения аппликатуры) в различные тональности и их игру ритмическими вариантами.

У всех великих пианистов и педагогов мы можем найти много общего. Об этом же говорил на одном из своих открытых уроков и Г.Г. Нейгауз.

«Метод моих занятий,- пишет Нейгауз, вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше уяснил себе то, что мы называем «художественным образом», т.е. содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться с музыкально – теоретических позиций в том, с чем он имеет дело».

Для практической методики большое значение имеют мысли Нейгауза о начальном обучении музыке. Он доказывает необходимость с первых уроков стремиться «согласовать слышимое с видимым».

Говоря о технике и физической свободе при игре на фортепиано, Нейгауз подчеркивает значение уверенности играющего в своих действиях. А основой уверенности служит развитие музыкальных и артистических способностей учащегося.

Мостиком между Петербургской и Московской пианистическими школами стала и педагогическая деятельность Л. Николаева. Выпускник МК, ученик Сафонова, он работал в Петербургской (Ленинградской) консерватории. Подготовил более 150 замечательных музыкантов, среди которых Шостакович, Софроницкий, Юдина, Савшинский, Каменский, Серебряков, Перельман, Разумовская…

Педагогическая деятельность Л. Николаева воплотила наиболее плодотворные тенденции русской пианистической школы. Он создал собственное направление, получившее название «николаевской школы». Педагогический метод Николаева был основан на тщательном научном анализе причинности явлений пианистического искусства, их обобщении и систематизации. Игру его учеников характеризует мужественный тон, драматическая насыщенность и высокое техническое мастерство. Л. В Николаев был убежден, что только соединение технической и художественной линии работы может привести к ценным результатам. Техническое мастерство - только необходимое средство, выявление художественных намерений является целью, но она достигается лишь в том случае, если имеются для неё средства (в 30х годах 20 века его относили к представителям анатомо - физиологической школы). Но Л.В. называл себя «учителем фортепианной игры», считая, что обучает не только музыке, но и её воплощению. Николаев широко понимал выражение «техническая работа». Основные предпосылки такой работы можно сформулировать следующим образом:

1. Законы постановки рук - общие для всех с известными поправками, зависящими от строения рук
2. Работа над постановкой рук должна происходить на живой музыке
3. Каждый учащийся должен изучить целый ряд вопросов, как-то: общие положения постановки рук, развитие беглости, октавы, аккорды, трели, двойные терции, принципы владения звуком (ведение мелодии, аккомпанемента, баса), педализацию, элементарную полифонию.

Он говорил, что понятие «свободной руки» подразумевает, что рука должна быть не мягкой, не жесткой, а упругой как пружина.

В работе проф. Николаева главенствовал принцип импровизационности. Всю свою педагогическую жизнь профессор был убеждён, что для того, чтобы из ученика вырос музыкант – личность, нужно несколько условий: т.е. кроме таланта нужен ум и большая, кропотливая работа. Основной педагогический принцип педагогики Л. Николаева - это развитие самостоятельности.

Ещё одно имя в списке известных методистов нашей страны - это С. Фейнберг. Он рассматривает музыкальную интерпретацию как активный творческий процесс, в котором воля композитора должна слиться с волей интерпретатора. Чтобы достичь этого, необходимо, по его мнению, прежде всего, заботиться о точном прочтении нотного текста. Фейнберг много внимания уделяет вопросу фортепианного стиля и считает, что говорить об этом можно только в тесной связи с историей творчества композитора. Много внимания уделяет он и вопросам звукоизвлечения, и связи звука и движений.

Фейнберг придерживается систематичности занятий пианиста. Система должна быть и в педагогике, и в работе над мастерством, но она должна быть гибкой. Говоря о звуке, технике, педализации он раскрывает систему, кот. лежит в основе его исполнительских и педагогических принципов.

Важнейшее значение придает Фейнберг и экономии сил при игре… Этот тезис предполагает не только рациональное использование чередований напряжения и освобождения руки, целесообразность жеста, но и правильное понимание « фортепианных штрихов», лигатуры, фразировки, штрихов в их зависимости от стиля и характера исполняемых произведений.

При работе над трудными пьесами и этюдами Фейнберг уделяет большую роль группировке и членению пассажа на звенья, по- своему применяя приёмы разработанные Бузони. Важнейшее внимание Ф. уделяет в вопросах техники позиционному принципу игры, связывая его с проблемой аппликатуры и legato, а так же вопросу подкладывания первого пальца.

Вопреки сложившемуся мнению, Ф выступает против зазубривания на память нотного текста на ранней стадии выучивания.

Большой вклад в развитие методической мысли внесли труды А.П. Щапова, (ученика Блуменфельда и Бариновой), который волей случая в годы войны оказался в Саратовской консерватории. Щапов – один из самых крупных советских методистов и теоретиков пианизма. Его разносторонняя деятельность как педагога, исполнителя и ученого длилась свыше полувека. В своих трудах Щапов углублялся в психологию - биомеханику исполнительства. Он досконально разработал методику и способы ведения урока в фортепианном классе, этапы и способы работы над произведением, вопросы технической оснащенности учащегося, виды техники, проблемы педализации, вопрос определения музыкальных способностей.

В последнее время всё бОльшее значение приобретают работы Баренбойма «Путь к музицированию», а так же труды Ф. Брянской. В её «школе» мы находим метод раннего интегрированного обучения музицированию на фортепиано. Последние годы большой интерес вызывает школа И. Корольковой «Крохе – музыканту», рассчитанная на детей 4-6 лет. Так же вопросам работы над музыкальным произведением посвящены труды Н. Корыхаловой. Методическая наука не стоит на месте, а продолжает своё развитие в трудах педагогов и профессоров различных учебных заведений страны.

# Лекция 3

# Основные задачи педагога - пианиста

Задача начального музыкального обучения - введение ребенка в мир музыки, её выразительных средств и её инструментального воплощения. Основные положения общей педагогики - связь обучения, воспитания и развития - находят естественное отражение в принципах первоначального фортепианного обучения.

В работе с начинающими должны быть особенно заострены музыкально – воспитательные приемы обучения, близкие к общим формам обучения и воспитания дошкольников. Для работы с маленькими учениками ДМШ нужен не просто педагог, а педагог – воспитатель; музыкант широкого профиля, умеющий гибко объединить развитие творческо - слуховых, пианистических, познавательных способностей в единой системе методов и дидактических приемов обучения.

Главенствующим в воспитании и обучении начинающих пианистов является соединение принципов музыкально – эстетического воспитания с исполнительским обучением.

Общепедагогические принципы доступности, постепенности, наглядности особенно близки практике обучения начинающих пианистов.

Воспитание, образование и обучение - вот три неразрывные основные части педагогического процесса. В своих занятиях с учениками педагог – пианист выполняет целый ряд задач, неразрывно связанных между собой. Педагог, обучающий игре на фортепиано, должен привить ученику любовь к искусству своей страны, к великим классическим произведениям; должен научить понимать их, эмоционально воспринимать их художественное содержание. Ученик должен осознавать национальные корни, которые его питают. Кроме того, педагог по специальности должен принимать участие и в процессе общего воспитания своих учащихся.

Педагог по специальности обычно играет большую роль в жизни ученика. Его авторитет нередко является для ученика высшим авторитетом. При этом авторитет педагога приобретает «универсальное» значение. Этому способствует метод индивидуальных занятий, возможность более частого общения, присутствие ученика во время уроков с другим учеником. В значительной мере под влиянием педагога по специальности складывается моральный облик учащегося как человека, формируются его взгляды, его отношение к окружающим, к товарищам, отношение к музыке и искусству в целом, а так отношение к занятиям по общеобразовательным дисциплинам.

Формы воспитательного воздействия педагога бесчисленны по своему многообразию. В каждом конкретном случае, применяемый педагогом метод воздействия должен соответствовать обстоятельствам, возрасту, чертам характера ученика.

Воспитательное воздействие педагога часто должно затрагивать области, не связанные непосредственно с работой по специальности, а интерес педагога к ученику должен быть не поддельным, искренним.

Так же большое воспитательное значение будет иметь и выбранный педагогом репертуар. Воспитательное значение будут иметь и сведения о композиторах, исполнителях, их художественных взглядах.

С занятиями по специальности неразрывно связано воспитание у учащихся любви к труду, настойчивости, воли; понимания, что любое начатое дело непременно должно быть законченно. Кроме того, работа над произведением не будет успешной, если ученик не научится самостоятельно работать, не полюбит работать настойчиво и упорно. В процессе занятий по специальности педагог должен так же воспитывать у ученика вдумчивость, сосредоточенность, навыки музыкального мышления.

Задачу педагога – пианиста в области пианистического образования учащихся можно в целом определить как развитие у учащихся любви к музыке, способности на эмоциональную отзывчивость на музыку, понимания музыкальных произведений и обеспечение его всестороннего музыкально – пианистического развития. Эти области работы педагога не могут быть изолированы одна от другой.

Мир музыкальных образов различных произведений чрезвычайно богат и разнообразен. Каждое произведение имеет собственное содержание, раскрывает свой круг образов. Учащийся должен всегда понимать данное произведение, уметь исполнить его (а не просто передать нотный текст), уметь сообщить слушателям содержание произведения. Только тогда исполнения будет осмысленным и понятным всем.

Необходимая учащемуся всесторонняя музыкально – пианистическая подготовка предусматривает обеспечение правильного понимания разнообразных по характеру произведений различных стилей и жанров; развитие у детей пианистических навыков, необходимых для свободного исполнения произведений.

Развивая у учащихся любовь к музыке, педагог должен привить ему любовь к самому процессу работы на фортепиано, воспитывать у него настойчивость, умение ставить задачи, стремление овладеть ими. Необходимо помнить, что основой хорошей работы учащегося всегда является её осмысленность и целеустремленность. Необходимо так же приучить ученика всегда стремиться к овладению задачей, научить видеть трудности, но не бояться их, а так же оснастить его знаниями для решения всех этих трудностей.

Для развития у учащегося любви к работе и настойчивости очень важно, чтобы у него было желание работать именно над данным произведением. Чтобы простимулировать интерес к данному произведению педагог должен учитывать соответствие трудности задач данного произведения навыкам и умениям конкретного ученика, соответствие уровню его музыкального и общего развития.

Необходимо знать, что из системы индивидуального обучения, кроме того, вытекает ряд дополнительных трудностей:

1. Наличие большого числа индивидуальных рабочих планов и предельная их индивидуализация осложняет подготовку педагога к уроку.
2. . Неизбежность многократного повторения сходных указаний каждому ученику в отдельности особенно напрягает, когда в классе много начинающих учеников.
3. Необходимость для педагога ежечасно перестраиваться применительно к индивидуальности ученика.
4. Кроме того, существует ещё ряд особенностей преподавания в ДМШ (по Щапову):

А) Речь, обращенная к ребенку, должна состоять из коротких, грамматически простых фраз, а темп речи - учитывать сравнительную медленность темпа детского мышления.

В) Ребенок имеет право на повторность объяснения. Подросток обязан запоминать указания с первого раза (следовательно, педагог должен его этому постепенно научить)

С) Интенсивность проведения урока должна возрастать от младших классов к старшим.

Д) Подросток должен уметь работать на основе общих указаний и правил; ребенок 5 – 7 лет должен получать совершенно конкретные задания и указания.

Е) Домашние задания детям младшего возраста должны быть совершенно конкретными и обязательно проверяемыми на следующем уроке; задания подросткам могут иметь более свободную форму. Им можно предоставить некоторую самостоятельность в выборе того, что и как они готовят к следующему уроку.

Эти особенности вытекают из той громадной психологической разницы, которую, мы имеем между детками только приходящими в музыкальные школы, и подростками, которые её уже заканчивают.

# Лекция 4

# Методика проведения урока.

Урок - основная форма педагогического процесса. Уроки бывают разные по форме проведения, но каждый требует тщательной подготовки к нему педагога.

Содержание урока:

1.Проверка домашнего задания

2.Поурочный инструктаж (оптимальное количество указаний и показов.), проработка учебного материала (с сиюминутным или отсроченным результатом, детальная или обобщенная, полусамостоятельная и самостоятельная работа)

3.Подведение итогов урока. Задание на дом.

Методы работы на уроке: словесные пояснения, показ за инструментом, наведение (подсказка). Особенности педагогического показа (образцовый, карикатурный, многовариантный)…Мимика и жест в работе педагога, пояснения лицом и движениями рук образного содержания произведения, дирижирование игрой ученика.

Сам урок по своей форме и смыслу тоже может отличаться. Это может быть урок-показ, урок восхищения (как называл такую работу Н. Перельман); может быть урок посвященный работе над определенным видом техники ; урок посвященный навыкам педализации или каким-либо способам самостоятельной работы; работе над определенной музыкальной формой… Но каждый из видов урока требует неукоснительной предварительной подготовки педагога. Планирование учебной работы способствует творческому проведению урока. При подготовке к уроку следует учитывать, какие задачи являются первостепенными в работе с данным учеником, какие виды работы необходимо провести с ним на уроке, а что следует ученику делать дома. Предварительное творческое обдумывание урока приводит к появлению новых интересных мыслей у педагога, что и соответствует понятию «творческий процесс». Планирование не означает педантичного проведения намеченного плана. Конкретная ситуация всегда вносит свои коррективы, но даже коренная перестройка на уроке не означает перечеркивания всей проделанной ранее работы. Задача педагога - строить работу так, чтобы развивать ученика, выправлять его дефекты, но в тоже время не оставлять без внимания и ту область, где он чувствует себя сильным.

Планирование урока всегда начинается с резюмирования предыдущего урока. Прежде всего, внимание обращаем на следующее:

1. Что было выявлено при прослушивании домашнего задания.
2. Какая пьеса и насколько продвинулась.
3. Что удалось сделать на самом уроке.
4. Что нового узнал педагог об ученике в ходе урока (работоспособность, одаренность, характер…).

Необходимо мысленно поставить перед собой следующие вопросы:

1. Дал ли урок ученику новый импульс к самостоятельной работе?
2. Чем урок вооружил ученика в смысле знаний, принципов исполнения, технических правил, приемов и т д
3. Какие были допущены педагогом ошибки (раздражительность, скука, антипатия к ученику), какие положительные моменты были в уроке
4. Чем обогатился методический опыт педагога, что из применяемого подтвердило свою необходимость, а что требует замены…

При анализе урока иногда выясняется, что из-за недостатка времени не успели сделать что-то нужное, важное. Отсюда возникает вопрос: что было лишнее на уроке, на что можно было бы не тратить время (например, не слушать не выученную пьесу, оставить на дом реализацию каких-то сложных технических мест). Очень полезно сопоставить реальное проведение урока с планом.

Кроме того следует учитывать, что планирование урока должно проводиться по двум направлениям: по линии расширения знаний и навыков, а также по линии помощи в работе над репертуаром.

Каждый урок должен строиться по плану не догматическому, а исходя из реального положения дел. Если ученик пришёл с холодными руками, то бесполезно начинать урок с виртуозного этюда. Следует дать ему возможность разыграться. Так же не следует отказывать ученику в просьбе показать (сыграть) произведение.

Если ученик пришел на урок не подготовленный, придется изменить намеченный план урока. Кроме того, педагог должен всегда просчитать, что из заданного может потерпеть, а над чем необходимо поработать на уроке. Важно заранее обдумывать не только содержание урока, но и общий уровень требовательности к ученику. Совершенно необходимо чаще вносить новое в общий подход к ученику, в распорядок урока, в систему проверки, в способы тренировки. Нужно так планировать урок, чтобы он был интересен и для ученика и для педагога. Заинтересованность в предстоящей работе является основной предпосылкой творческого состояния на уроке и для ученика и для педагога.

При продумывании плана урока трудно точно рассчитать время на каждый вид работы. На чем же можно сэкономить? Например, можно не прослушивать всё произведение целиком, а выбрать только трудное место. Ещё один вариант. Если по началу исполнения пьесы видно, что ученик не выполнил задание, дослушивать её в таком исполнении следует только в воспитательных целях. Проверкой же отдельных трудных мест мы подчеркиваем значимость этих мест в глазах ученика Можно вообще выпустить проверку домашнего задания в следующих случаях : А) если педагог уверен, что ученик правильно работает дома, но прошло еще мало времени для готовности произведения; В) педагог понимает, что ученик не в состоянии самостоятельно выучить данный эпизод и надо с ним учить на уроке. Кроме того, при проверке задания следует решить, что вы проверяете - готовый результат или правильность хода работы. Поэтому следует на уроке уделять больше внимания тому, какими, и насколько рациональными, приемами и способами ведется работа. Труднее всего найти время для упражнений, игры с листа… Ключ к решению данного вопроса – убедить учащегося в необходимости самостоятельной работы дома над этим. Предполагается, что какие-либо новые упражнения единократно показываются ученику, а в дальнейшем он занимается ими дома. Следует хорошо продумывать, сколько и какие произведения следует прослушать на уроке. Не следует перегружать урок большим количеством произведений. Но так же следует возражать против того, что ученик дома работает только над теми произведениями, которые он несет на ближайший урок. На ближайший урок следует в первую очередь нести те произведения, которые требуют помощи педагога в первую очередь. Следует всячески избегать незавершённых уроков. Как бы не « поджимало» время надо найти возможность завершить начатую на уроке работу.

Есть ещё одна педагогическая ошибка: педагогу сложно удержаться от поправок по ходу исполнения (хотя иногда полезно остановить ученика в самом начале исполнения для мобилизации).

На поздних этапах готовности произведения полезны внезапные остановки для создания резервной прочности. В конце урока или окончания работы на уроке над конкретным произведением желательно провести резюмирующую беседу, в которой следует отметить все причины неудач и положительные моменты.

Иногда помогает сконцентрироваться беседа, предваряющая исполнение, когда ученику напоминают основные сложности при исполнении.

Ещё один, довольно часто встречающийся момент. Ученик говорит, что дома все получалось, а на уроке – нет. Есть три варианта:

1. Дома получалось, но после многократных (и часто бездумных) проигрываний, т е происходило механическое запоминание пальцами
2. Дома тоже не получалось, но ученик не замечал этого.
3. Третий вариант - ученик прощает себе погрешности, как бы думая, « что никто не заметит».

Вот педагог во время урока и должен понять, и объяснить ученику, в чем проблема.

Ещё один аспект - оценочные ошибки. В музыкальных школах их встречается достаточно, много.. .

1.Отметка должна выставляться сразу после исполнения определенного произведения.

2. Оценка обязательно должна поясняться.

3. Оценка может быть поощрительной, если ученик очень старался, но пока что- то ещё не совсем получается.

4 Оценка должна закономерно изменяться от поощрительной к объективной.

5. Воспитательная роль оценки (в случае, если ученик не прикладывает достаточно усилий дома)

Для успешных результатов в ходе урока одинаково важны, как эмоциональная, так и интеллектуальные стороны.

Нам всем следует помнить, что урок - это форма человеческого общения и для успеха дела очень важен контакт педагога с учеником. Для успешной работы необходимы как активность, доброжелательность и профессионализм преподавателя, так и доверие и активность ученика.

Кроме всего вышесказанного, существует еще проблема «натаскивания» в ходе урока. Это не правильно, т. к. перед педагогом всегда должна стоять забота об активизации творческой инициативы и раскрытия индивидуальности ученика. «Творческое сознание ученика заключается …. В том, что он находясь в диалогическом отношении с педагогом, с музыкальным произведением, приобретает личностный способ отношения к последнему»( В Г. Ражников )

Всемерное внедрение принципов « Развивающего обучения», заключающихся в увеличение объема проходимого репертуара и ускорении темпов его освоения, в увеличении меры историко-теоретической емкости занятий, в отходе от пассивно – репродуктивных способов ученической деятельности, в расширении информационной обеспеченности учащегося аудио и видеоматериалами, все это направленно на то, чтобы учить молодого музыканта учиться.

В этой связи следует рассматривать домашние занятия как продолжение работы в классе. Достигнуть целенаправленной домашней самостоятельной работы может помочь резюмирование итогов урока и планирование самостоятельной работы ученика (час на гаммы, полтора часа на Баха… в Бахе добиться того то и того то…) Четкость, ясность формулировок домашних заданий, оптимальный уровень их сложности для конкретного ученика должны принести в итоге хороший результат.

# Лекция 5

# Навыки самостоятельной работы.

Под самостоятельностью имеются в виду умение учащегося применять в домашней работе, полученные на уроках знания и навыки. Развитие самостоятельности должно начинаться как можно раньше. С первых же уроков, педагогу необходимо приступать к формированию личностных качеств ребенка: силы воли, внимания, точности в выполнении поставленной задачи, систематичности в работе. С воспитанием самостоятельности связано, и умение самокритично прослушивать свою игру.

Чувство и разум – непременные и главные движущие силы в работе музыканта. Сила чувства и глубина понимания музыки вместе с живостью воображения определяют художественный уровень воплощения любой музыкально - исполнительской задачи. Поэтому эмоциональность и интеллект учащегося представляются важнейшими качествами, которые надо воспитывать в первую очередь. Какими же путями идет воспитание этих качеств? Развитие эмоциональности происходит прежде всего через воспитание умения слушать себя. А становление интеллекта ученика происходит наилучшим образом, если педагог путем обобщений подводит ученика к познанию закономерностей музыки. Главными условиями воспитания самостоятельности являются:

1. Необходимость исполнительской и педагогической практики.
2. Самостоятельное изучение произведений.
3. Подготовка к первому показу (самостоятельный разбор).

Теплов приходит к следующим выводам о природе музыкального переживания:

1)Понимание музыки есть всегда эмоциональное понимание.

2)Музыка есть эмоциональное познание.

3)Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания.

Наиболее эффективная форма переживания музыки – исполнение, и очень велико значение его действительного средства, ведущего к наиболее глубокому и полному пониманию произведения.

Для развития самостоятельности необходима определенная работа ученика дома.

Одним из самых распространенных способов заставить ребенка хорошо работать дома является выставление оценок. Но педагог должен внимательно следить за тем, как ребенок реагирует на оценки. Высокой оценки заслуживают ученика или очень большие достижения ученика или, если и незначительные, но на которые были положены очень большие усилия. Отрицательные оценки также необходимы. Не замечать и не оценивать ошибки или безответственное отношение к занятиям нельзя. Но можно выставлять несколько оценок за урок.

Чем младше ребенок, тем меньше у него способности к самоконтролю. Поэтому на первых этапах очень хорошо будет, если вы сможете привлечь родителей к занятиям с ребенком. Постепенно ребенок должен привыкать к тому, что он должен сам нести ответственность за свои занятия… Очень важным в самостоятельной работе является четкое установление времени для занятий. Педагог совместно с родителями должен составить четкий план домашних занятий ребенка.

Воспитание инициативы и самостоятельности ученика начинается с развития умения разбираться в нотном тексте. Следует с первых шагов внушить им, что без точного выполнения указаний автора нельзя добиться правильного раскрытия содержания произведения.

Первостепенное значение приобретает понимание необходимости точной аппликатуры. Сначала педагог выписывает аппликатуру под каждой нотой. Постепенно, лучше совместно с учеником, проговорить, где какой палец предпочтительнее, и предложить ученику самому выписать аппликатуру.

Не следует также спешить указывать на ошибку ученику. Гораздо более правильным будет дождаться, когда он сам или с вашей подсказкой, определит, что было неверно в его исполнении. Это убережет ученика от пассивности мышления.

Для большей активизации мышления и внимания можно предложить ученику самому сформулировать себе домашнее задание. Замечено, что задание самому себе выполняется более тщательно и строго.

Чтобы проверить способность ученика к самостоятельной работе, педагог может уделить часть урока самостоятельному разучиванию учеником не достаточно выученного домашнего задания. Педагог в этом случае пассивно сидит в стороне, наблюдая за работой ученика « как дома». А потом должен дать указания по дальнейшей работе. В таком случае ученик больше концентрирует внимание и старание и чаще всего, добивается нужного результата.

Необходимо научить ученика заниматься правильно - т е не повторять бессмысленно «от печки», или проигрывая, то что уже получается, а начинать работу с наиболее трудного места. Желательно расписать трудное место «по цифрам», вычленить наиболее трудные эпизоды, выяснить, где и в чем там основная сложность. Т.е. занятие должно быть осмысленное.

Занятия в классе по развитию самостоятельности должны так же включать образцы тренировочной работы. На уроках ученик должен получать навык расшифровки нотной записи, поисков нужного, соответствующего стилю произведения звукоизвлечения, верного владения руками.   
От работы мало толку, если забывается старое, не заостряется внимание на том, что и в этом произведении можно применить навыки, приобретенные при работе над прошлым произведением. Очень хорошо будет, если педагог объяснит ученику, какие из встречавшегося ранее навыков можно применить в новом произведении, развитием чего, уже известного, является новое, и чем отличается новое от старого.

С усложнением репертуара, растут и требования к самоконтролю. Совершенно необходимым при этом являются заблаговременно натренированный слух и способность сознательно владеть двигательным аппаратом. Произведения следует подбирать с учетом индивидуальных особенностей ученика, насущных потребностей данного периода его развития, с учетом как слабых, так и сильных сторон.

В репертуаре ученика желательно чередовать сочинения, призванные вызвать особенно большое «сопротивление материалов» и, соответственно волю к его преодолению, с теми, что наиболее ярко могут продемонстрировать его сильные стороны работать с учеником следует не для сегодняшнего дня, а для будущего. Стремиться не к ложной быстроте развития ученика, а с первых же уроков подводить ребенка к самостоятельности мышления, и этими занятиями обеспечивать условия для нового шага вперед. Воспитать своего ученика хорошим музыкантом и тем самым подготовить его к самостоятельной практической работе – вот та основная задача, та цель к которой, в конечном счете, стремятся все педагоги.

# Лекция 6.

# Развитие творческих способностей.

Современная музыкальная школа готовит детей в основном, к исполнительской деятельности, развивая при этом соответствующие способности. Поэтому в педагогической сфере проблема формирования творческих способностей занимает значительное место. Творческие способности проявляются в умении применить знания, умения и навыки в условиях нестандартной ситуации. Различают общие и специальные (музыкальные) способности. К музыкальным способностям относятся: музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память, воображение и музыкальная чуткость. Важную роль в обучении и развитии детей играет воображение. У детей с высоким уровнем креативности к 7 годам практически сформированы важнейшие характеристики личности.

Творческое самовыражение воспитанников в большей степени стимулируют педагоги, имеющие в своем личностном арсенале четкие и достаточно укоренившиеся ориентации на поддержание в детях естественного творческого процесса. Педагогу необходимо в ходе профессионального самосовершенствования развивать в себе конструктивные личностные установки, помогающие и детям сохранять уверенность в своей значимости, в интересности своих спонтанных идей и образов, в том, что самостоятельные пробы и поиски - это важный и достойный уважения процесс. Следовательно, педагог должен:

1.поощрять самостоятельные мысли и действия ребенка,

2. не мешать желанию ребенка что - то сделать, изобразить по - своему;

3.Уважать точку зрения воспитанника, какой бы «неправильной» она не была;

4.предлагать детям больше делать свободных рисунков, словесных, звуковых, тактильных и вкусовых образов, интересных движений и других спонтанных и творческих проявлений в ходе занятий;

5.безоценочность в отношении к детскому творчеству – то есть не применять явной системы оценок продуктов ребенка, содержательные моменты этих работ, не сравнивать с работами других детей, а только с ним самим, с его прошлым опытом;

6. не смеяться над необычными образами, словами или движениями ребенка, т к. этот критический смех может вызвать обиду, страх ошибиться, сделать что-то не так и, подавить его спонтанные желания экспериментировать и самостоятельно искать;

7. творить и играть иногда вместе с детьми - в качестве рядового участника процесса;

8.не навязывать свою программу образов и действий, манеру изображения и мышления, а наоборот, пытаться понять логику воображения ребенка и встроиться в неё;

9. Больше внимания уделять организации творческого процесса создания чего-то, поддержанию этого процесса, а не конечным результатам;

10.развивать чувство меры в отношении детей к какому-либо виду творческой деятельности;

11.поддерживать на занятиях преимущественно положительный эмоциональный тон у себя и у детей; бодрость, спокойную сосредоточенность и радость, веру в свои силы и в возможность каждого ребенка; дружелюбную интонацию голоса.

На уроках фортепиано важно дать ученику возможность попробовать себя в различных видах музыкального творчества, начиная с самых элементарных и, вплоть до импровизации и сочинения музыки. Привитые желание и умение творить плодотворно скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка. Нужно научить ребенка из мелодии, ритма, слова, и движения создавать элементарную музыку.

К методам развития творческих способностей учащихся также относиться:

А) Сочинение подголосков.

В) Варьирование сочинения мелодии на понравившийся текст.

С) Сочинение сопровождения к данной мелодии,

Д) Досочинение музыки,

Е) Досочинение ритмического рисунка,

G) Редактирование нотного текста,

I) Импровизация.

K) Создание музыкальная иллюстрация к сказке, картине.

L)Ансамблевая импровизация…

На уроках фортепиано вполне возможно использование некоторых приемов импровизации: например, вариантные упражнения, ритмические видоизменения, смещения акцентов, варианты артикуляции, динамики, фактуры. Именно многочисленные вариационные комбинации одной и той же мелодии могут послужить толчком к развитию музыкального мышления, творческой инициативы.

Задача педагога в организации творческой деятельности заключается в поддержке стремления ученика найти решение самостоятельно. Поэтому особенно важно организовывать произвольное творческое музицирование, которое может пробудить внутренние силы ученика и доставить ему удовольствие. Можно сказать, что именно воспитание самостоятельности мышления является главной целью всех творческих заданий. Эта цель является вполне осуществимой задачей. Однако для этого надо создавать специальные условия, при которых учебная деятельность станет активной, а мышление с репродуктивного уровня поднимется до творческого.

# Лекция 7

# Составление индивидуального плана учащегося.

# Характеристика учащегося.

В специальных классах принято полугодовое планирование. Такой план должен составляться своевременно, перед каникулами (чтобы не терять время) Для того, чтобы иметь возможность хорошо продумать план работы для каждого ученика, желательно педагогу иметь свою нотную библиотеку. Для большего удобства при составлении репертуарного списка, педагогу лучше точно представлять, что, где и когда будет сыграно учеником, а какие произведения будут просто пройдены в классе.

Для продуктивной работы педагогу необходимо хорошо знать характер своего ученика, его пристрастия, интересы, уровень его общего, технического и музыкального развития.

Выбор репертуара для учащегося совсем не простое дело.

Во – первых, он должен включать в себя все жанры и стили. Обычно предполагается, что за полугодие будет пройдено 1-2 произведения крупной формы, 1-2 полифонических произведения, 3-6 (можно и больше) этюда на разные виды техники. Хотя иногда полезнее пройти несколько этюдов на какую – то одну «проблему» для того, чтобы закрепить полученный навык. Кроме того, изучается 3-6 произведения малой формы.

Во – вторых, произведения должны подбираться таким образом, чтобы они помогали развивать те качества ученика, которые требуют улучшения сегодня, работа над которыми обеспечит всестороннее развитие ученика, помогут решить обнажившиеся исполнительские, художественные и воспитательные задачи.

Степень трудности произведений должна соответствовать уровню возрастного, интеллектуального и пианистического развития ученика.

Для закрепления тех или иных приобретенных навыков следует проходить большое количество произведений примерно одного уровня сложности. Усложнение репертуара лучше проводить постепенно. Резкое завышение трудности изучаемых произведений может перегрузить психику ученика. Но, вместе с тем, долгое «топтание на месте» тоже не приносит пользы. В этом случае легкость решения поставленных технических и музыкальных задач приведет к скуке, невнимательности и отсутствию роста.

В план нужно включать достаточно обширный репертуар. Часть его можно просто «пройти в классе»; с какими – то произведениями просто ознакомиться, что-то выучить наизусть и отложить до «лучших времен».

В школе, особенно в младших классах, необходимо включать в план ансамблевые произведения, так как они кроме всего прочего, учат понимать замысел друг друга, учат умению вслушиваться, проникать глубже в замысел композитора.

Выстраивая программу для ученика очень важно развивать в нём музыкальный вкус, стремление к музицированию, желание узнавать новые произведения, направления в музыке, искусстве. Ведь конечная цель при работе с учеником в музыкальной школе – это, чаще всего, научить любить и понимать музыку, уметь отличать высокое искусство от «дилетантского» бренчания.

# Характеристика учащегося.

Пожалуй, наибольшую трудность вызывает у начинающего педагога необходимость писать в конце учебного года характеристику на учащихся. Напишешь очень хорошую характеристику - возникает вопрос, почему тогда у ученика есть энное количество недостатков? Напишешь «ругательную»- тоже плохо. Что ж за весь год ученик ничего не добился? А что же педагог с ним весь год делал?

Для облегчения этого вопроса предлагаю следующую схему:

1.Уровень музыкальной одаренности (музыкальный слух, ритм, память, отзывчивость на музыку…)

2.Соответствие исполнительского аппарата (для нас – руки, пальцы, растяжка) ученика данному музыкальному инструменту

3.Общее развитие, эмоциональность, восприимчивость, быстрота реакции

4. Отношение к музыке, к занятиям, работоспособность, собранность

5.Наличие художественного воображения, проявление музыкальной инициативы.

6.Умение заниматься самостоятельно. Степень грамотности разбора нового нотного текста, быстрота усвоения.

7.Успехи к концу учебного года.

8. Недостатки в развитии ученика, которые требуют дальнейшей работы.

# Лекция 8

Музыкальные способности и их развитие в процессе обучения игре на фортепиано.

Музыкальные способности – это совокупность природных данных. Или как говорят психологи, индивидуальные особенности личности, являющиеся субъективными условиями успешного осуществления определенного вида деятельности. Музыкальные способности представляют собой относительно самостоятельный комплекс индивидуально – психологических свойств. Они могут сохраняться даже после утраты умственных способностей.

В музыкально – педагогической практике под основными музыкальными способностями подразумевают обычно:

- музыкальный слух

- чувство ритма

- музыкальную память…

А так же такие качества, которые мы объединяем понятием Музыкальность.

# Музыкальный слух.

Музыкальный слух - способность человека воспринимать отдельные качества музыкальных звуков – высоту, громкость, тембр, а также ощущать функциональные связи между звуками в музыкальных произведениях. Это явление сложное, комплексное, многогранное.

Мы уже отметили, что понятие музыкальный слух очень многогранно. В области слуховых способностей обычно различают внешний и внутренний слух. Внешний слух – это слуховое восприятие, которое у музыканта имеет 2 функции:1) восприятие музыки, исполняемой другим музыкантом, и 2) восприятие своего исполнения.

Внутренний слух имеет у музыканта 5 функций: 1) конкретное припоминание музыки, слышанной ранее

2) конкретное припоминание собственного исполнения

3) формирование звуковых представлений на основе мысленного прочтения ранее незнакомого текста

4) формирование конкретного исполнительского замысла

5) способность предвосхищать развертывание музыки во время исполнения.

В ходе работы в специальном классе развитию слуха способствует:

А) пропевание отдельных голосов пьесы.

В) небыстрая игра с листа, чтобы успевать предвосхищать звучание,

С) построение в уме предположительных звуковых контуров.

Д) детализированная и тонкая нюансировка пьес.

Особой формой проявления слуха является наличие слухо- клавиатурных связей.(находит любой звук, или созвучие воспринятое извне; находит звук или созвучие , возникшее в воображении), что очень помогает быстрому выучиванию наизусть.

На развитие музыкального слуха влияют многие факторы, в том числе занятия на хорошем инструменте, внимательное, осознанное пение.

Во внешнем слухе различают звуковысотный, мелодический, гармонический, полифонический, тембродинамический слух.

Для развития звуковысотного слуха существуют следующие приемы:

1.воспроизведение голосом отдельных звуков

2.дублирование голосом мелодии (ф-ной партии)

3.Пропевание одного голоса в 2-3-4 голосной фактуре

4. чередование исполнения мелодии голосом и на инструменте.

# Мелодический слух.

Мелодический слух определяет чистоту интонирования, точность восприятия и воспроизведения звуковысотных соотношений. Мелодический слух совершенствуется в процессе работы над кантиленой. Приемы развития:

-проигрывать мелодию отдельно от сопровождения, выразительно интонируя её.

- исполнение аккомпанемента с одновременным пропеванием мелодии вслух.

- исполнение пьесы с подчеркнутым «выделением» мелодии

- оттачивание музыкальной фразы

- воспроизведение мелодии на фортепиано на фоне облегченного аккомпанемента

- транспонирование мелодии

- подбор мелодии на слух.

## Полифонический слух.

. Довольно сложный вид слуха. Нужно услышать многоголосие и воспроизвести сложные звуковые единства. Приемы работы:

- проигрывать поочередно каждый голос.

- пары голосов (в ансамбле педагог - ученик)

-голоса через один, или крайние, внутренние.

Пары голосом самостоятельно

-исполнение всей фактуры с фиксацией внимания на одном голосе

-Один голос петь, другие играть.

## Гармонический слух.

Это музыкальный слух в его проявлении по отношению к созвучиям различной высоты в их одновременном сочетании. Здесь важны два момента:

- восприятие ладовых функций аккорда

- самого характера звучания вертикали.

Приемы развития этих качеств:

Проигрывание произведения в замедленном темпе с внимательным вслушиванием в гармонию

-Провести гармонический анализ

-арпеджированное исполнение аккордов

-варьирование фактуры при сохранении гармонической основы.

- подбор гармонического сопровождения мелодии

# Темброво - динамический слух.

Это проявления слуха по отношению к тембру и динамике. Чем тоньше учащийся слышит изменения нюансов, тембры других инструментов, тем интереснее, совершеннее его игра. Эта черта слуха хорошо поддается развитию с помощью объяснений и показов со стороны педагога.

Приемы развития:

-слуховой обостренный контроль нюансировки,

- акцент на работе над мельчайшими звуковыми оттенками,

- глубокий поиск звуковых и тембровых контрастов.

Кроме того, различают слух абсолютный и относительный

Относительный слух хорошо поддается развитию, вплоть до абсолютного. Более того, есть опыт развития слуха до абсолютного через развитие ритма (Жак Далькроз).

# Лекция 9

# Чувство ритма.

Ритм – это один из центральных, основополагающих элементов музыки. Он обуславливает закономерность в организации звуков во времени. Ритм во многом определил развитие музыки на её начальном этапе. Недаром, Ф. Бузони говорил, что библия пианиста начинается со слов: «Вначале был Ритм», т к ритм - это основа любой музыки.

Чувство ритма – это комплексная способность, включающая в себя восприятие, понимание, исполнение ритмической стороны музыкальных образов. Формирование чувства ритма у учащихся – одна из наиболее сложных задач.

Ритм в музыке - категория:

а) времяизмерительная

б) эмоционально – выразительная

в) образно - поэтическая

г) художественно – смысловая.

Чувство музыкального ритма двигательно - моторно в своей основе.

Ритм всегда отражает эмоциональное содержание музыки, ее образно – поэтическую сущность.

Для каждой эпохи, исторического периода, характерен свой определенный ритм.

Музыкально – ритмическое воспитание сводится к усвоению и слуховой переработке конкретных типов метроритмических фигур (здесь хорошо могут помочь упражнения с ритмическими карточками).

Чувство ритма представляет собой сложный комплекс способностей.

Сюда входит:

1. чувство метрических пульсаций (ощущение начала доли и самого такта),
2. чувство временных протяженностей – т е умение правильно переходить от четверти к восьмой (и другие соотношения длительностей) и обратно.
3. способность мысленно отмеривать протяженность тактов, фраз; т е то, что принято называть крупным ритмом. Крупный ритм способствует охвату крупных смысловых единств, и является основой для игры rubato.
4. Чувство темпа - есть чувство скорости чередования основных метрических пульсаций данной музыки. Хорошим средством воспитания устойчивости темпа, кстати, является просчитывание нескольких пустых тактов перед началом игры.
5. Умение чувствовать цезуру, т е передышку (дыхание) между музыкальными эпизодами. К данной области следует отнести также умение делать правильные перерывы между частями циклического произведения.
6. Реализация полиритмии. Требуется умение одновременно и независимо слышать в воображении обе ритмические фигуры.

Чувство ритма воспитывается с помощью счета вслух при исполнении, при полном самоконтроле; с помощью педагога, держащего ритм на другом инструменте; и даже с помощью метронома. Кроме того, хорошо помогают ритмические упражнения с усложняющими элементами, а так же ритмические упражнения по сборнику этюдов Егоровой для малого барабана; написание и работа с ритмическими карточками; а так же путем слушания хорошего исполнения.

Существует огромное количество самых разных способов, направленных на то, что бы развить способность мгновенно читать ритм. Некоторые из них предназначены для малышей, другие – для профессионалов. Теперь уже даже в детских садах, подготовительных группах муз школ существуют уроки ритмики. Они помогают, даже совсем маленьким, ощутить возможности своего тела, учиться двигаться в такт музыке и дать выход энергии.

В смысле индивидуальных ритмических наклонностей ученики – пианисты разделяются на две категории:

1. Ученики с устремленной ритмикой (что приводит к постоянному заторапливанию и «комкам»)
2. Ученики с тормозной ритмикой.

Наиболее проблемными считаются учащиеся первой категории.

# Лекция 10

# Музыкальная память.

# 

Музыкальная память – это способность сохранять музыкальный материал и затем воспроизводить его в соответствии с оригиналом. Музыкальная память является значимой частью музыкальных способностей, при этом она характеризуется сохранением не только самого произведения, но и ассоциацией эмоций и переживаний человека в моменты прослушивания или проигрывания музыки. Музыкальная память имеет две функции:

1. Исполнительская память состоит в том, что она хранит большое количество осмысленных эмоционально - окрашенных слуховых представлений. Чем этот запас больше, тем легче исполнителю создавать художественные замыслы в новой пьесе. Особое место в развитии памяти занимает та часть комплексов, которые накапливаются в результате многолетней работы на инструменте. Сюда входят:

а) звуко - двигательные комплексы (накопленные при изучении упражнений)

в) эмоционально – звуко - двигательные (накопленные при работе над пьесами) Чем их больше, тем легче исполнителю.

2) во время игры без малейшего опоздания выдвигать в сознании нужные эмоционально - звуко - двигательные комплексы.

Исполнительская память зависит от развития слуха, чувства ритма, от моторно - двигательных возможностей, эмоциональных переживаний.

Память нуждается в непрерывной тренировке. Признаками хорошей музыкальной памяти является:

1. Быстрое, точное, прочное запоминание новых произведений
2. Наличие большого репертуара
3. Быстрое восстановление в памяти забытых пьес
4. Безотказная работа памяти во время выступления.

## Виды памяти

1. Слухо - образная
2. Эмоциональная
3. Конструктивно-логическая
4. Двигательно – моторная
5. Зрительная
6. Припоминание.

Чем лучше развит слух, ритм и моторика тем эффективнее работает память.

# Условия, благоприятствующие развитию памяти:

1. Всегда помнить, что цель музыканта – исполнителя запомнить данное произведение, причем быстро, точно, прочно!
2. Фактором, определяющим успешность запоминания, является активность исполнителя.
3. Педагог, желающий запечатлеть что-либо в детской памяти, должен позаботиться о том, что бы в этом процессе принимали участие и глаза, и ухо, и голос, а главное - сознание.

Приемы выучивания наизусть.

1) Необходимо понять форму произведения в целом, осознать её; затем переходить к усвоению частей; для чего

2). Четко разделить произведение на эпизоды. Детальное изучение эпизодов.

3) Специальная работа над трудными местами. Запоминание музыкального произведения облегчается, если заранее определить опорные пункты.

4) Развитию умозрительных способностей, т е развитию памяти способствует исполнение с разных мест (опорных точек), а так же знание партий каждой руки наизусть.

5)В особо сложных случаях помогает умение записать нотный текст по памяти, а так же выучивание наизусть не за инструментом, а за столом, т е в уме.

# Лекция 11

## Моторно – двигательные навыки.

Анализ состояния игрового аппарата детей 6-7 лет, приходящих в музыкальную школу, показывает, что они в большинстве своем обладают скованностью движений, зажатостью плечевого пояса, кистей рук; у них проявляется невысокий уровень пальцевой моторики.

Техника, в представлении музыканта, это всё, что характеризуется словами ловко, четко, с блеском, скоро. В широком плане это умение выполнить задуманное в исполняемом произведении.

Первым, общеизвестным качеством техники является способность руки и пальцев безошибочно и уверенно попадать на те самые клавиши, которые соответствуют возникающим в уме звуковысотным представлениям. Пространственная точность техники вырабатывается в самостоятельной работе пианиста над упражнениями, гаммами, этюдами, технически трудными пьесами.

Педагог, работающий с начинающими учениками должен руководствоваться следующими правилами: а) все двигательно- силовые действия необходимо воспитывать на ощущениях единства мышечной сферы организма - единства всех его ощущений;

в) на этой же основе должны в дальнейшем формироваться все местные двигательные действия, совершаемые учеником;

с) основой управляемости движений рук должны служить конкретные ощущения; нерациональный расход энергии приводит к увеличению напряжения.

Проблемы координации движений у детей связаны с тем, что до этого им не приходилось производить тех действий, которых от них требует игра legato, non legato или staсcato. Даже у детей, наделенных особой двигательной интуицией, необходимо воспитывать осознанные первичные игровые ощущения и движения. Поэтому, основная цель работы в области воспитания пианистических навыков состоит в том, что педагог должен помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, и осознанно культивировать их в себе. Г. Цыпин указывает, что быстрота и легкость формирования двигательно-моторных (исполнительских) навыков так же как их прочность и устойчивость,

качества сугубо индивидуальные. В этом проявляется мера технической природной одаренности.

Буквально с первых уроков следует подготавливать руки ученика к первому прикосновению к клавиатуре. Свобода, пластичность и ритмичность пианистических движений является основой начального формирования моторики, в которых следует добиваться свободы не только рук, но и всего корпуса (плеч, шеи).

Упражнения для подготовки корпуса можно разделить на два этапа: доинструментальный и инструментальный (очень хорошие упражнения для этого периода мы можем найти у А. Шмидт - Шкловской и у Ф. Брянской).

В доинструментальный период входит подготовка корпуса ученика к новым двигательным ощущениям, воспитание базовых двигательных ощущений каждой из рук и их координации. На этом этапе используются подготовительные, вспомогательные и гимнастические упражнения, пальчиковые игры и игры на осязание.

На втором этапе, инструментальном, постепенно вводятся упражнения на сочетание различных приемов игры: legato –staccato. Legato - non legato.

Постепенно должно развиваться такое качество, как управляемость техникой, которое состоит в том, чтобы игровые движения моментально подчинялись сознанию. Кроме того в это понятие входит умение переучивать штрихи, аппликатуру, ритмику, окраску звука.

Мерилом управляемости техникой является и умение играть с листа. Способность к автоматизации – это свойство движений постепенно превращаться в частично контролируемые. Технические способности – это способность к гармоничным движениям, т е внутренне удобным, непринужденным, ловким, уверенным и достаточно смелым движениям. Для развития и укрепления моторно - двигательных навыков большое значение имеет умение играть, следя за свободой рук, без зажима и стука по клавишам. А для этого надо обладать умением плотно и глубоко погружать палец в клавишу.

Способность уметь играть быстро иногда бывает врожденной, но такая техника обычно не осмысленна и не качественна. Хорошо и качественно быстро играет тот, кто быстро и хорошо мыслит. При этом необходимо вырабатывать умение играть экономными движениями, близко, без замахов пальцев. Все дефекты, возникающие при быстрой игре должны устраняться в медленном темпе. Также следует учитывать, что эмоциональная характерность техники заключается в том, чтобы игровые движения соответствовали эмоциональному тонусу исполняемой музы

# 

# Лекция 12

# Музыкальное мышление.

Музыка может возвыситься до уровня искусства только через музыкальную логику, через форму, лад, гармонию, метроритм. Интенсивное развитие музыкального мышления ученика осуществляется под воздействием многих прямых и побочных факторов. Здесь будет оказывать воздействие и исполнительский показ, и словесные пояснения, и художественно - ассоциативные стимулы, и музыкально - теоретический анализ. Однако, в отличие от восприятия музыки просто слушателем, у исполнителя, воспринимаемое слухом немедленно перерастает в исполнительское действие. Чем быстрее налаживается контакт между внутренне услышанным и его воспроизведением на инструменте, тем естественнее и активнее осваивается произведение.

Ясность вызревания музыкально - смысловой задачи порождает плодотворные поиски соответствующих пианистических приемов. Чем способнее ученик, тем большей гибкостью отличается его двигательная сфера, тем легче проходит для него преодоление звуковых и технических трудностей. Здесь влияние педагога заключается в том, чтобы помочь ученику как можно естественнее и быстрее уловить связь двигательно – технических приемов с конкретной художественно - звуковой задачей.

Обязательная предпосылка развития музыкального мышления - это знание определенного музыкального материала. Музыкальное мышление - это механизм взаимодействия мышления с познанием. Важнейшая задача музыкального мышления – формирование представлений и понятий, которые подытоживали бы результаты практической деятельности учащегося. Уровень развития музыкального мышления зависит от качества овладения понятиями, от прочности и многообразия связей между ними, для чего очень важен опыт, приобретаемый через исполнение музыки. Здесь соединяются процессы абстрактного мышления и мудрая работа рук. Важно понимать музыку, её форму и содержание, что будет усиливать эстетическое переживание и поможет более полно передать, воплотить музыкальный образ.

Развитие исполнительских способностей редко протекает равномерно, поэтому, ученику часто приходится давать задания, рассчитанные на выравнивание отстающей стороны, но и эти задания должны соответствовать его возможностям.

Качественно новую ступень музыкального мышления представляет собой мышление творческое.

Апелляция к эмоциональной стороне музыкального сознания учащегося – общепринятый путь обучения игре на любом музыкальном инструменте. Структура музыкального мышления вбирает в себя в качестве обязательного компонента определенные системы представлений и понятий. Усвоение этих систем подчас сопряжено в обучении с немалыми трудностями. Между тем, успех или неуспех в деле развития профессионального интеллекта учащегося – музыканта как раз и зависит от качества освоения соответствующих представлений и понятий.

Интеллектуальные действия музыканта - исполнителя имеют ярко выраженную эмоциональную окраску.

Понимание музыки, её формы, содержания способны во многом усилить соответствующее эстетическое переживание. Исполнение музыки - действие эмоционально насыщенное, неизбежно активизирует музыкальное мышление.

Существует 4 музыкально – дидактических принципа, которые способны образовывать достаточно прочный фундамент развивающего обучения в исполнительских классах:

1. Увеличение объема используемого в учебных целях материала.
2. Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала, отказ от непомерно больших сроков работы над муз. произведением.
3. Третий принцип касается содержания урока в исполнительском классе, увеличении меры теоретической емкости урока.
4. Четвертый принцип подчеркивает необходимость такой работы с материалом, при котором с максимальной полнотой проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося-исполнителя.

Воплощение этих принципов на практике затрагивает содержание обучения, выдвигает на передний план в учебном процессе определенные виды и формы работы, не оставляя в стороне методы и способы преподавания.

# Лекция 13.

# Первые шаги в музыкальном воспитании ребенка.

Основные стадии семилетнего обучения ребенка связаны с двумя циклами: младшей и старшей ступенями (1-4 класс и 5-7 класс; последнее время, правда, практически обязательным стало обучение и в подготовительном классе).

В настоящее время идет большая борьба между представителями классической формы музыкального образования и сторонниками «музыкального образования», построенного на приоритетах субкультуры, которые призывают всячески сократить часы занятий на инструментах, теоретические дисциплины в угоду занятий графити и диджеингом… Такие музыканты как Е Мечетина, Д Мацуев, М Лидский и др ведут упорную борьбу за сохранение системы классического музыкального образования. Они отметают возможность изначально делить детей на обучающихся на предпроф. образовании и обучающихся для себя, т е доп образование.

Первые 4 года обучения в музыкальной школе являются периодом широкой доступности обучения для детей с разными музыкальными данными. Такой период обучается наибольшее количество детей.

Уже в первые два года обучения четко прослеживается динамика развития природных способностей и их преобразование в комплекс музыкально - исполнительских способностей. Окончание четвертого класса является своего рода рубежом, переломным моментом. К концу этого периода обнаруживаются характерные неравномерности в развитии музыкально-слуховых и исполнительских способностей. Основным критерием этих неравномерностей являются практические показатели успеха. Одна часть учащихся (наименьшая) успешно справляется с высокими требованиями программы. Это будущие студенты фортепианного отделения училища. Другая часть учащихся, обладающих хорошими слуховыми данными, успешно развивается в этом направлении, но не обладает должными навыками в пианистическом плане. Это в перспективе студенты теоретического и хорового отделений. Учащиеся третей группы (наибольшей) вырастут хорошо подготовленными слушателями, культурными гражданами.. (будем надеяться на это).

Младший школьный возраст является тем важным и своеобразным периодом в общем развитии ребенка, который оказывает решающее воздействие на всё последующее формирование человека.

Младшие школьники эмоциональны, впечатлительны, любознательны, подвижны, легко поддаются внушению, добросовестны, но черезчур подвижны и быстро устают. Поэтому уроки с ними лучше проводить чаще, но короче. И направление занятий на уроке надо менять чаще. Детские музыкально – слуховые проявления отличаются исключительной конкретностью восприятия музыкальных образов, чуткостью реакции на вокальное звучание мелодий, отсутствием дифференцированного ощущения разнохарактерных гармонизаций мелодии, активностью восприятия ритма.

Активно - двигательная природа моторики детей позволяет педагогу естественным путем прививать им специальные игровые навыки. Гибкость мускулатуры, присущая детскому возрасту, исключительно благоприятствует естественному формированию технических навыков и их быстрому закреплению.

Первые два года обучения пианистов являются особым периодом их школьной жизни, где создается творческий фундамент, закладываются основы для будущего общемузыкального и профессионального развития.

# Лекция 14

#### Приемные испытания.

## Способы выявления музыкально – слуховых данных при поступлении в ДМШ.

Прежде, чем ребенок начнет заниматься в классе фортепиано следует проверить его музыкально - слуховые и пианистические данные. Конечно, эти сведения не будут исчерпывающими, но общее понятие о способностях будущего ученика вы будете иметь. Компонентами музыкально- исполнительских данных относятся с одной стороны комплекс природных физических музыкально- слуховых данных, а с другой - развивающихся музыкально – исполнительских способностей.

К первому комплексу относятся показатели музыкального слуха, ритма, музыкальной памяти, эмоциональной отзывчивости на музыку.

Второй комплекс объёмнее, включает в себя музыкально – исполнительские и общие способности. Здесь речь идет о творческой инициативе при восприятии музыки, эмоционально – слуховой чуткости при прочтении авторского текста, организованности в работе, воле к преодолению трудностей.

Как же проверяются природные слуховые данные на вступительных экзаменах в ДМШ?

Правда, способы эти дают лишь поверхностное представление о возможностях будущего ученика. Проверка музыкально - слуховых данных помогает определить лишь начальный уровень музыкально – слуховых возможностей. Т. е. педагоги вынуждены удовлетворяться первой реакцией малыша на прослушанную музыку, умением спеть песенку, повторить простукиванием предложенный ритм… Здесь же можно заметить скорость реакции ребенка на предложенные слуховые задачи (определить, куда движется мелодия вверх или вниз; рядом находятся звуки или через один; поступенно ли развивается мелодия; какой из двух предложенных звуков выше, а какой ниже…) Причем следует учитывать, что у маленьких детей часто есть раскоординация между слухом и голосом, и они зачастую не могут правильно петь не из-за отсутствия слуха, а из- за отсутствия умения управлять своим голосом.

Кроме того, дети, не имеющие музыкально – слушательского и певческого опыта, робкие по характеру при таких испытаниях выявляют обычно слабую слуховую ориентацию.

Наиболее полно слуховые данные детей, их проявления в области восприятия музыки и в умении её выразительно воспроизвести лучше обнаруживаются в условиях занятий в подготовительной группе. В этих условиях дети выявляют зачатки многогранного комплекса музыкально- слуховых способностей, необходимых для будущего обучения игре на инструменте.

К этим способностям, кроме эмоциональной отзывчивости на исполняемую музыку следует отнести степень устойчивости слухового внимания, быстроту реакции как эмоциональной, так и сообразительной, четкость двигательной реакции на ритмический рисунок, ритмический образ, чистоту и выразительность интонирования при пении.

Одноразовая проверка слуха должна включать в себя отдельные элементы из форм группового музыкального воспитания.

Для того чтобы лучше понять самого ребенка, желательно перед испытанием узнать с какой музыкальной средой он соприкасался до этого, какие цели обучения его у родителей, будут ли они иметь возможность помогать ему в первоначальных занятиях….

Обстановка во время испытаний должна быть очень доброжелательной, спокойной.

При помощи каких форм испытаний можно лучше определить способности ребенка?

Требования к песенному материалу при проверке звуковысотного слуха:

1. Исполнение знакомых песенок,
2. короткие попевки, с доступными для детского голоса диапазоном, ритмом и интервальным строением.
3. Предлагаемые задания должны постепенно усложняться. Диапазон их от «до» 1октавы до «фа» - « ля»1 Движение поступенное вверх и вниз с устойчивым завершением на Т ( Василек, Во поле береза..) Песенка подается для повторения педагогом голосом (так легче ребенку) или сыгранная на инструменте. Возможно исполнение не со словами, а на слог «Ля», « та»….
4. Пение песенок может быть дополнено пением попевок и интервалов
5. Определение на слух соседних нот или через одну (при закрытой клавиатуре), количество взятых нот, и т д.
6. Для детей смелых и хорошо поющих можно предложить еще поиск прозвучавшей ноты на клавиатуре.
7. Подбор по слуху на инструменте.

Проверка чувства ритма. Ритмическое чувство довольно четко устанавливается при проверке звуковысотного слуха в пении, в активном отношении к ритму и в движениях.

Специальные ритмические задания следует давать исходя из восприятия ребенком ритмического образа. Сначала даются ребенку для повторения простые ритмические фигуры, которые можно просто простучать. Затем можно сыграть какой – то мотив и попросить его отстучать. Ритм постепенно усложняется.

Испытание слуховой памяти не является самостоятельной областью во время вступительных экзаменах. Свойства этой памяти определяется в процессе запоминания ритмических фигур и попевок, предложенных к повторению.

Для выявления уровня музыкальной одаренности весьма существенны показатели в области музыкально – образной памяти, т е способность к запоминанию услышанной музыки. Этот вид памяти лучше всего определяется при групповом слушании музыки. Помогают в этом и детские репродукции к прослушанному, и пересказ своими словами того, что ребенок услышал в прослушанной музыке, и представил себе.

# Лекция 15.

# Работа в донотном периоде. Первые уроки.

Первый год обучения музыки - это особый год в жизни ребенка. Ведь начальный период - один из самых важных и ответственных этапов в профессиональном обучении музыканта. Происходит знакомство ребенка с инструментом, закладываются основные слуховые и физические ощущения. Начальный этап обучения - основа всего дальнейшего отношения ученика к музыке, инструменту, занятиям. Педагог, занимающийся с учеником младшего возраста, должен проявлять большое внимание, такт и строить уроки каждый раз по- новому, в зависимости от характера, способностей, знаний ученика. Пьесы и упражнения должны быть поначалу легкодоступны детскому восприятию. Интерес и желание в большей мере, чем всё остальное служат в первое время залогом успешного обучения. Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с музыкой можно постепенно вводить ребенка в более узкий круг профессиональных проблем. Уже на первых уроках воспитывается воля к труду и формируется музыкальное мышление.

# Организация движений.

Первое время мы работаем с учеником без нот. Это так называемый, донотный период. В это время мы заняты организацией всей руки и ладонью в частности. Это момент, когда мы объясняем ощущения в кончиках пальцев, вырабатываем умение держаться кончиком пальца на клавише. Объясняем, какое состояние (пружинящее) должно быть в ладони и предплечье, как ведут себя наши локти…

Занимаемся правильной посадкой ребенка на стуле (правильная высота, ощущение позвоночника, опора в ноги) В этот период очень хорошим подспорьем в работе нам будет Школа Ф Брянской. Первая её часть посвящена как раз первым урокам. В этот же период дети учат расположение нот на клавиатуре, понимают, что такое регистры, интервалы. Учат названия пальчиков, укрепляют их при помощи упражнений. Одновременно ведется работа над организацией ритма. Просчитываются и прохлопываются считалки, скороговорки с одновременным отмечанием сильных и слабых долей. Параллельно можно включить упражнения А. Шмидт - Шкловской, которые очень хорошо помогают в организации движений и в правильной посадке ребенка.

Хорошо в донотный период завести разговор с ребенком о длительностях. Очень доступно это сделать на примере, кто как ходит (дети бегают восьмыми, мамы, папы - четвертями и т д) Следует отметить, что разнообразные ритмические задания, выполняемые в разных октавах, стимулируют эмоциональную увлеченность учеников, развивают их фантазию, помогают лучше ориентироваться на клавиатуре.

Параллельно учим с ребенком потихоньку нотную грамоту. Но начинаем это делать только после того, как ребенок научится различать звуки по их высоте и запомнит название клавиш. С первых шагов следует вырабатывать у ребенка связь между звуком, взятым на клавиатуре, с его графическим изображением. Пишем нотки, находим их на клавиатуре и нотном стане. Изучение нотной грамоты идет от первой октавы вверх. Сначала только первый тетрахорд, затем и выше. Потом - вторая октава. И только после хорошего закрепления переходим к нотам на добавочных линейках во второй октаве и в малой. После закрепления нот в скрипичном ключе и на добавочных линейках переходим к нотной грамоте в басовом ключе. Ручка к этому времени уже достаточно сформирована. Можно на уроках этого периода разнообразить занятия предложением попеть знакомые песенки, а затем попробовать их подобрать от предложенной ноты (свести наличие черных клавиш к минимуму поначалу) В это же время хорошо использовать ансамблевые номера например из школы Баренбойма, где ребенок не глядя в ноты должен повторять в точном ритме ноту или интервал, а педагог в это время играет основную мелодию. Хорошо в это время поиграть с малышом в загадки: предложить ему самому решить ребус с использованием изображения нот на нотном стане. Очень полезны простые классические упражнения на знание клавиатуры («шаги», «весы», броски «радуга», найти 2 или 3 черные клавиши на ощупь). Усложнить эти упражнения можно закрыв клавиатуру полотенцем или шарфом, что поможет лучше освоить клавиатуру на ощупь.

Постепенно переходим к игре песенок, попевок. Пока можно и «с рук». Главное внимательно следить, что бы в ладони не было зажатости, судорожности в движениях. Играем пока всё non legato. Каждый звук берем движением сверху, 3 пальцем, хорошо его дослушиваем, не спешим. Объем попевок 2-4 такта. Нельзя разрешать ученику играть небрежными движениями, некрасивым звуком. Исполнение даже самой простой мелодии должно быть осмысленным, заинтересованным. Показ педагога обязательно должен быть эталонным и в отношении звука, и по форме ладони, положению пальцев, и эмоционально окрашен. Если в случае какого – либо затруднения вы хотите помочь ученику, никогда не давайте готовых ответов. Лучше наводящими вопросами помочь определиться с верной нотой, ритмом или нужным пальцем (к примеру).

Теперь можно переходить к игре по нотам. Очень хорошим подспорьем в этом в последние годы стал сборник Корольковой «Крохе - музыканту». Это очень красочное альбомное издание с весёлыми картинками и стишками, с акцентуацией внимания на месте написания ноты на нотном стане и ее расположением на клавиатуре. В этот период начинается работа по нотам, которая будет сопровождать музыканта всю жизнь.

## Работа над штрихами legato и staccatо

Ведется работа над штрихами как по нотам, так и без них. Примерно через месяц после начала занятий, вы подойдете к необходимости объяснить такие штрихи как lеgato и staccato (до этого всё исполнялось non legato). Прежде чем перейти к игре на legato следует выполнить несколько упражнений. Я обычно прошу ребенка встать на ноги и переступать с ноги на ногу, постепенно отрывая одну ногу от пола и перенося силу тяжести на другую, и обратно. Колени согнуты. Потом прошу эти действия повторить на крышке инструмента, а затем на клавишах пальцами. Начинаем использовать этот штрих только на двух нотах вначале.( 2-3 пальцем) Потом присоединяем третью ноту, затем - четвертую. Начинаем с очень простых мотивов - вздохов, что бы ребенку легче было осознать, что первый звук берется как бы сверху, а второй - на выдохе, «из клавиши». Пьески играем только с использованием данного штриха в одной руке.

Точно также отдельному изучению подлежит и штрих staccato. Ребенку следует объяснить, что точка над (или под) нотой укорачивает ее звучание, но не время которое на нее положено, как на длительность (т е раньше играть следующий звук нельзя). Стаккато может быть разным: легким, блестящим, или тяжелым, грузным. Но начинаем мы всегда просто с короткого, легкого звучания ноты. Следует объяснить, что восьмая стаккато и четверть стаккато будут звучать по-разному. Возможно чуть позже, но вам придется так же отдельно проучить и последовательности на стаккато; вариант кистевого и пальцевого стаккато, а также сыгранного от плеча.

В начале обучения важно не только научить малыша играть, но и познакомить его с музыкальным миром, вложить, как можно больше музыкальных впечатлений.

Педагог будет обречен на неудачу, если он не испытывает глубокой симпатии и интереса к ребенку. Принцип психологической совместимости – один из важнейших в обучении. В любом случае надо искать максимальный контакт с учеником и взаимность.

# 

# Лекция 16

## Дефекты организации движений.

Не смотря на тщательную работу в первоначальный период обучения, через некоторое время у начинающего ученика могут возникнуть различные двигательные дефекты.

Причины:

1. Педагог успокоился, что всё вроде как установилось и перестаёт обращать тщательное внимание на игровые движения ученика.
2. Педагог не сумел достаточно организовать самостоятельную работу ученика дома.

Следовательно, придется возобновить работу над приемами звукоизвлечения. Репертуар придется упростить, вернуться к первоначальным упражнениям, этюдам в медленном темпе, так чтобы можно было успевать следить за звучанием и движениями. Если и этих методов будет недостаточно, придется прибегнуть к специальным упражнениям. Вот как исправляют наиболее часто встречающиеся недочеты, мешающие двигаться ученику в развитии вперед.

1. Тряска руки при игре legato чаще всего возникает при зажатом запястье. Решить проблему можно следующим образом:

а) вернуться к первоначальным упражнениям для выработки легато.

б) поиграть упражнения с выдержанными нотами (1-5 палец держат клавиши, остальные двигаются)

Следует учитывать, что у маленьких учеников пальчики ещё слабенькие, глубоким легато играть им сложно, отсюда возникает зажатость запястья. Поэтому лучше не требовать от них сразу глубокого звука.

# 2)Скованность кисти:

а) медленно играем трель, при этом плавно поднимаем и опускаем запястье.

б) поработать над кистевым стаккато.

в) поиграть широкие фигурации, для которых необходимо широкое гибкое движение запястья.

3)Приподнятые плечи. Прежде всего cледует следить за своей осанкой. Можно поиграть несложные упражнения, при этом поднимая и опуская плечи.

4) Инертное, скованное плечо. Посадить ученика дальше от инструмента. Дать упражнения на скачки и переносы рук.

5) Неустойчивость 2,3,4, 5 пальцев. (проваливающиеся косточки) Для исправления дефекта поиграть простые (начальные ) упражнения, Следить за положением ладони. Можно просунуть карандаш и поддерживать им нужное положение пальцев и запястья. Можно поиграть на portamento, одним пальцем, преувеличено круто ставя пальцы на клавишу.

6)Проламывание кончиков пальцев. Играем упражнения на скольжение. Соседними пальцами нажимаем две ноты и скользим к себе и от себя.

7) заваливание ладони на 5 палец. Нужно преувеличено отодвинуть локоть от себя, ладонь наклонить к первому пальцу.

8) Проваливание сустава большого пальца. Поможет гимнастика для первого пальца, Двигать им приближая и отдаляя его от ладони… При игре следить за положением 1 пальца. Хорошо помогает также, если опереть его о нижнюю доску у клавиатуры.

9) зажатый 5 палец (Подобран «крючком».) Играя упражнения 2,3,4 пальцами, следить, чтобы 5 свисал вниз. Еще можно поиграть упражнения на легато с задействованным 5 пальцем.

10) Встречается и зажатость незанятого большого пальца. Можно постараться исправить при игре 2,3,4,5 пальцами. При этом большой палец специально свешивается вниз.

11) Склеенные пальцы. Этот недостаток чаще всего появляется от чрезмерного давления на клавиши. Возможно, если ученик « не поймал» верное ощущение при изучении штриха легато и старается не переступить с пальца на палец, а прижать клавиши рукой. Следовательно, надо опять перейти к первоначальным упражнениям на легато. Еще можно поиграть трели в медленном темпе.

Лекция 17.

Работа над развитием ритма у начинающих.

Вопрос воспитания и развития музыкального ритма однозначно встаёт перед всеми, кто начинает серьёзно заниматься музыкой. « Вначале был ритм» - именно так должна начинаться «Библия музыканта», считал известный пианист Ганс фон Бюлов. Ритм - это организующее начало любого музыкального произведения, и, прежде всего, любой мелодии. Работа над развитием ритма, его упорядочение начинается в устоявшейся практике довольно поздно. Но ведь развитие ритма это и «самопознание человека, возможность избавиться от физических и психологических комплексов и зажимов… благодаря воспитанию собственного ритмического разума, воли и самообладания» - говорил ученикам Э. Жак-Далькроз. И правда, мы знаем, что дети испытывают огромное удовольствие от ритма как такового, независимо от музыки. Именно ощущение ритмических ударений приносит это глубокое удовлетворение. Разумными и систематическими занятиями в любой области можно достигнуть замечательных результатов. Поэтому, чем раньше начнутся занятия по развитию ритма, чем острее и живее будут впечатления ребёнка, тем прочнее они отложатся в его памяти. Лучший возраст для начала занятий по развитию ритма-между 3 и 7 годами, т. к. дети восприимчивее взрослых, и полученные в детстве навыки лучше закрепятся в сознании ребёнка и превратятся в устойчивый навык.

Чувство ритма двигательно -моторно по своей основе. Специальными исследованиями доказано, что ритмическое переживание музыки всегда сопровождается теми или иными двигательными реакциями, т. к. музыка может быть передана не только звуками и гармонией, но и движениями, и ритмом. И только, исходя из ощущения, ритма как первоосновы, можно прийти к пониманию тесных отношений между звуками и движениями. Нельзя петь ритмично, если не умеешь ритмично дышать и говорить. Только хорошо налаженная достаточно надежная и прочная музыкально-исполнительская моторика может служить надлежащей опорой для развития чувства ритма. Всё это относится к исполнителю на любом инструменте, в том числе и к пианисту, ведь исполнитель должен, прежде всего, думать о ритмическом построении мелодии; он должен чувствовать и понимать его. Музыкально - ритмическое воспитание, как таковое, в значительной своей части сводится к усвоению и слуховой переработке учащимися конкретных типов и разновидностей метроритмических рисунков, фигур, их комбинаций. Авторы исследований в этой области указывают на три главных структурных элемента, образующих чувство ритма и связанных с темпом, акцентом и соотношением длительностей во времени. Важнейшим из этих навыков является тот, что связан с восприятием и воспроизведением равномерной последовательности одинаковых длительностей. Этот навык должен приобретаться с первых уроков. Ещё лучше, если первые уроки по развитию ритма ребёнок получит не на первых уроках игры на инструменте, а на уроках ритмики, которые предварят уроки игры. Занятия ритмической гимнастикой, в этом случае, имеют самое широкое значение: они полезны для здоровья, развивают силу воли, раскрывают тесную связь между телом и духом, дают правильное направление воображению, ставя ему определённые задачи для выполнения и т д. Ребёнку, так же как и взрослому нужна какая-либо цель в своих действиях. Цель ритмической гимнастики – пролить свет на истинные способности детей, научить детей самопознанию. Задача учителя — облечь необходимые упражнения в форму игры, так, чтобы они стали доступны детям. Следует помнить, что все объяснения учителя должны отличаться краткостью. Наряду с усовершенствованием внимания и способностью быстро схватывать сущность предмета, нужно ещё развивать способность быстро без всяких приготовлений, переходить к действию и так же быстро останавливаться посреди действия, когда это понадобится. В этом состоит воспитание воли и самообладания. Примеры таких упражнений можно найти в книге Э. Жак-Далькроза « Ритм».

О развитии ритма как о развитии физической (мускульной и дыхательной) свободы говорит и известный валторнист А. Шилклопер на своём мастер –классе показанном по TV. Самые простые и действенные упражнения - это упражнения на маршировку, в ходе которой, ребёнок учится по одному кивку педагога останавливаться на месте или менять направление и скорость своего движения. Почему выбран марш?- Потому, что он состоит из исключительно равных долей времени. Для овладения ребёнком упражнениями в различных ритмах и доведение этого навыка до автоматизма и существуют уроки ритмики.

На уроках игры на фортепиано работа по развитию ритма активно продолжается. Неуклонно выдерживать ритмическую точность при игре различных упражнений - требует педагогика от начинающего ученика. «Любое упражнение вне ритма следует признать не целесообразным» отмечала Н. Любомудрова ещё в 50-тых годах прошлого века. Изначально для выработки ощущений равномерного движения одинаковых длительностей необходимо неукоснительно выдерживать метрическую точность при игре. Развитию этого навыка хорошо способствует прохлопывание ритмической структуры стихов, попевок, ритмические диктанты на выявление сильных и слабых долей. Этому большое внимание уделяют в своих пособиях Л. Баренбойм и Ф. Брянская. Следующей ступенькой в этой работе может стать отбивание ритма руками и ногами. Также можно подключить другого ученика (один хлопает восьмыми, другой отмечает четверти.) Для ещё большего усложнения задачи педагог может подключиться сам и отмечать более мелкие длительности. Такие занятия обычно проходят весело и очень нравятся детям. С работой над такими упражнениями соседствует и работа над пониманием соотношения длительностей. Для маленьких учеников мы делаем макет целой ноты. Круг из картона делим на 16 частей, но в центре круг не разрезан. При необходимости мы загибаем половину или четверть круга и у нас получаются половинная или четвертная длительности. Получается, что ребёнок зрительно может понять, как образуются половинка, четверть, восьмая.

Хорошо в работе над развитием ритма помогают карточки с различными ритмическими схемами. Они выписываются без тактовой черты, что упрощает их чтение. Из этих карточек со временем складываются модули, которые постоянно меняются и ребёнок учится свободно переходить с одних долей и ритмических комбинаций на другие. Ритмический рисунок в них должен постоянно усложняться. Безбоязненно вводим пунктирный ритм, паузы, синкопы. В случае некоторых затруднений можно предложить ребёнку пульс движения отбивать ногой. Это, кстати, поможет и развитию координации.

Ещё одна ступень развития чувства ритма - выполнение заданий по нотному материалу. Хорошим подспорьем в этой области может стать « Сборник этюдов для малого барабана» Егоровой. Многолетнее использование этого сборника в педагогической практике показало положительный результат. Учащиеся с удовольствием отсчитывают сначала простые примеры по одной строчке, затем задание усложняется и мы работаем по двум строчкам сразу: правая рука работает по верхней, левая по нижней.

Следует учитывать, что это подготовительные и организующие упражнения. Их постоянное присутствие в домашних заданиях принесёт заметную пользу только при регулярном и неукоснительном выполнении.

Но эти упражнения не отменяют и другие, давно применяемые способы. Первым из них является постоянное просчитывание вслух. Счёт помогает играющему упрочить ритмическое чувство, разобраться в ритмической структуре произведения, облегчает соизмерение различных длительностей, попутно выявляя метрические опорные доли. «Счёт имеет неоценимое значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что-либо другое», говорил И. Гофман.

Другой наш великий педагог, Г.Г.Нейгауз, считал, что ученикам, не обладающим, достаточной, способностью организовывать время может хорошо помочь дирижирование. В этом случае одна партия исполняется на инструменте одной рукой, а другая рука - дирижирует.

Такой дефект как темповая неустойчивость (ускорение и замедление там, где они не предполагаются по замыслу автора) является типовым недостатком учащихся. Если она происходят не по причине технических проблем (которые следует устранить другими способами), то над этой проблемой можно поработать следующим образом:

1) играть с искусственными остановками;

2)просчитывать нескольких «пустых» тактов, прежде чем начать исполнение;

3)проиграть сначала наиболее трудные в ритмическом и темповом отношении эпизоды, а затем «впаять » это место в контекст;

4) музыкально-ритмическое чувство ученика может приобрести поддержку в лице педагога подстукивающего, похлопывающего по плечу нужный пульс, счёт педагога вслух. Возможна и поддержка педагога, дающего пульс сменой гармонии на соседнем инструменте. Все эти идущие извне импульсы педагогического воздействия оказывают весьма существенную помощь;

5) к разряду внешних факторов способствующих развитию музыкально-ритмического восприятия учащегося можно отнести и показ педагога;

6)к действенным средствам развития музыкально-ритмической сферы обучающегося принадлежит и игра в ансамбле в четыре руки и на двух инструментах.

Следует помнить, что навык восприятия и воспроизведения мерной пульсации равновеликих временных долей, будучи достаточно прочно освоен учащимися на первом этапе фортепианного обучения, выстраивает требуемую материальную основу для развития чувства темпа.

Хочется отметить, что большую роль в музыкально-ритмическом воспитании играет выработка у учащегося ощущения ритмического стиля музыки, ведь каждый из музыкальных стилей имеет свои особенности; у И.С Баха они будут одни, а у Р. Шумана или Ф. Мендельсона - другие.

# Лекция 18

# Организация работы над музыкальным произведением.

Работа над музыкальным произведением – это сложный психофизиологический процесс, который воспитывает и развивает исполнительские и художественно – эстетические навыки музыканта.

Кроме этого, работа над репертуаром имеет два направления:

1) развитие исполнительских способностей и умений

2) Накопление репертуара

Начнем с проблемы, связанной с накоплением репертуара.

При работе с учеником педагогу - музыканту прежде всего следует помнить, что обучение исполнительству заключается не только в том, чтобы научить ученика играть бегло и выразительно. Главное - научить ученика работать самостоятельно, т е знать, как какого результата можно и нужно достичь.

Есть еще одна проблема - накопление репертуара, что является большой сложностью для многих подрастающих пианистов. Произведения проходятся и благополучно забываются. Совершенно неоправданной является практика, при которой в работе, на одинаковой стадии разучивания, оказывается вся программа. Абсолютно необходимо, чтобы в любой момент у ученика несколько произведений находилось на стадии ознакомления, что-то из программы в стадии концертной готовности, а что-то в работе по «кускам». Вполне возможно, что часть программы не будет доведена до концертного исполнения, но, тем не менее, будет большая польза от ознакомления с ними, или их можно будет использовать позже, ведь только по исполнению произведений в концерте можно понять каковы результаты вашего совместного труда над конкретным произведением.

Репертуар учащегося должен обязательно включать полифонию, произведение крупной формы, несколько этюдов (иногда полезно, чтобы они были на один вид техники, для закрепления; иногда, наоборот, на разные виды техники), несколько пьес, чаще кантеленного характера. Программу должнысоставлять произведения западно- европейских классиков, русских композиторов, так же современных композиторов; композиторов того региона, где вы проживаете. Педагогу необходимо следить за нотными новинками, выходящими в свет. Желательно не ограничивать репертуар только хорошо известными произведениями, исполняемыми из года в год на протяжении уже веков, а заинтересовывать ребенка и новыми произведениями, написанными в непривычной композиторской технике. Так как современная музыка более сложна по своему гармоническому языку и часто в ней непривычный ритмический рисунок, особое внимание уделяем современной музыке. Произведения композиторов - классиков вводим в репертуар, как только ребенок в силах его осмыслить (примерно конец 1го года обучения). Полифонические произведения (или с элементами полифонии) примерно в тоже время. Ученик, как говорится, с младых ногтей должен знакомиться с новыми жанрами и формами в музыке на примере высокохудожественной музыкальной литературы, как прошлых веков, так и наших дней. Учебный репертуар обязательно должен быть разнообразным, индивидуальным, интересным именно для данного ученика. Не стоит давать одну, и ту же программу нескольким учащимся одновременно. В программе должны быть как сочинения, раскрывающие сильные стороны ученика, так и те, которые помогут получить новые знания и умения, и развить его слабые музыкантские и пианистические стороны.

Успешная работа над репертуаром не возможна без ясного представления о том, как ознакомиться с произведением, какова последовательность в работе над любым из них. Эта работа над произведением (по систематизации А.П. Щапова) делится на 4 этапа:

1. Этап предварительного ознакомления.
2. Этап работы по кускам.
3. Этап целостного оформления.
4. Этап достижения концертной готовности.

# Первый этап.

Этап предварительного ознакомления может занимать очень разное время. Если мы работаем с простым текстом, то и времени на ознакомление с ним будет затрачено мало. Если текст более сложный, то может случиться, что и прочитать с листа его трудно. Значит, мы будем вынуждены сразу перейти к разбору.

У начинающего музыканта в первый год обучения представления о стадиях работы над произведением стерты. Для него пока основная трудность состоит в самом разборе. Но чем более подготовлен ученик, тем быстрее происходит разбор, тем быстрее выучивается произведение. Начинающий ученик должен быть поставлен в такие условия, при которых фазы изучения и исполнения произведения должны быть максимально сближены, а формы работы максимально гибки.

Ознакомление с новым произведением у начинающих не может происходить самостоятельно, но постепенно ученик включается в этот процесс; и к концу второго класса обычно, он может осознанно самостоятельно разобрать новое произведение. НО! Для этого педагог должен обучить ученика определенным навыкам разбора текста. Следовательно, приступая к разбору текста, ученик должен уяснить:

1. Характер произведения.
2. Особенности изложения мелодии, голосов, подголосков, аккомпанемента.
3. Уметь раскрыть смысл указаний в тексте, касающихся артикуляции, темпа, динамики.

Следует с первых уроков приучать ученика к разбору текста сразу двумя руками, так как только в этом случае он может услышать всю фактуру и понять, что он должен играть; пусть, даже в, очень замедленном, темпе. Для облегчения задачи можно сначала заострить внимание только на звуковысотности и ритмической стороне произведения, постепенно всё больше включая в зону внимания штриховые, динамические особенности, тембровые краски.

Постепенно, с усложнением репертуара следует включать в работу (с целью учиться видеть и читать текст) - чтение с листа, как отдельное задание на уроке. Всё больше теперь внимания уделяем аппликатуре. Необходимо приучить ученика очень продуманно и аккуратно подходить к этому вопросу. Постепенно приучаем ученика к гармоническому и мелодическому анализу произведения, рассматриваем движение голосов, определяем кульминацию, особенности мелодии и гармонии.

II этап работы над произведением.

Работа по кускам.

Работа пианиста над произведением начинается с осознания и выполнения целого ряда исполнительских задач:

а) нахождения удобной правильной аппликатуры;

б) нахождения точных игровых приемов;

в) нахождения лучших средств, звуковой выразительности, устранение дефектов ритма,

г) ясного прочувствования характера произведения;

д) проблема голосоведения и

е) педализации.

Решение этих задач требует неоднократного повторения для реализации задуманного, но каждое повторение должно быть творческим и целенаправленным. Повторное проигрывание всей пьесы целиком может дать результат, только на поздней стадии разучивания. На ранних стадиях, когда перед исполнителем стоит много технологических задач, необходима работа по кускам. Следовательно, надо научить ученика делить произведение на эпизоды так, чтобы они были оптимальны по размерам, и несли в себе законченную мысль. Такое умение является первым главным условием сознательной, успешной работы по выучиванию текста. Размер этих эпизодов будет различным в Allegro и Adagio. В первом случае эпизод будет включать больше тактов.

В каждом произведении есть места более трудные, неудобные, сложно запоминаемые. Именно такие места следует дробить на более мелкие эпизоды и, именно с них следует начинать работу.

Работа по кускам (эпизодам) имеет три разные формы:

1)Игра с поправками;

2)Игра с приостановками или замедлениями в сложных местах;

3)Гладкая игра с запоминанием проблем в исполнении с последующим их исправлением.

Не стоит задерживаться с укрупнением кусков, однако следует постоянно возвращаться к работе над мелкими эпизодами для улучшения деталей. Выученное же место должно как бы «впаиваться» в контекст. Также полезно проводить мысленную работу над кусками пьесы за столом. Во время работы над произведением по эпизодам необходимо помнить о тесной связи между всеми элементами игры: аппликатурой, техническими приемами, динамикой, качеством звука. Очень осторожно следует подходить к вопросу ускорения темпа, т. к. если взять более быстрый темп раньше, чем ученик готов к нему, может возникнуть дискоординация движений и появится грубость звука. При правильной работе над произведением по эпизодам возникают и новые задачи: красота и ровность звучания (без толчков и вскриков); стремление к отсутствию грязи, как педальной, так и пальцевой. Кроме того, следует уделять внимание интонационным сходствам и различиям; следует уделять больше внимания гармоническому анализу. Решению этих и других проблем помогает повторное внимательное прочтение музыкального текста. Кроме того, положительную роль в осознании произведения и его музыкального образа может помочь воспоминание о его исполнении кем - то другим. Желательно, чтобы все идеи и находки исполнителя были реализованы (если они не противоречат духу произведения).

При работе над произведением по кускам большое значение имеют формы работы и их чередование. Работать необходимо в разных темпах, но раз взятый темп должен быть выдержан до конца. Игра в разных темпах активизирует внимание, тренирует ритмическую выдержку и управляемость игрой. Игрой в очень медленном темпе хорошо проверять, насколько крепко выучен текст наизусть. Игра в несколько завышенном темпе придает уверенности в концертном исполнении, что в случае нервозного состояния и «схваченного», завышенного, в силу этого темпа, вы с честью выйдите из положения. Умение сыграть произведение несколько раз подряд без остановки так же придает уверенности в своих силах. Не менее полезно проучивать произведение на разных силовых уровнях (возможно, нарочито заменять громкие эпизоды на тихие, и наоборот) В младших классах очень большое значение имеет игра со счетом вслух и «про себя». Также необходимо чередовать игру беспедальную с игрой с педалью. Вопрос выучивания наизусть в разных случаях решается по-разному. Не следует с этим торопить ученика в тех случаях, когда он плохо разбирает текст (опасность заучивания неверного текста), а также, когда ученик плохо охватывает музыку слухом. Заучивание сложного текста учеником происходит на этапе работы « по кускам». В случае очень сложного текста, следует выучить наизусть отдельно каждую руку.

В остальных случаях рекомендуется учить текст, следующим образом:

1. Эпизод играется по нотам в очень медленном темпе.
2. Тот же эпизод мысленно проигрывается наизусть в уме, не глядя на клавиши (лучше всего делать это за столом).
3. Проиграть в уме, глядя в ноты.
4. Сыграть на инструменте, смотря в ноты.
5. Сыграть наизусть.

Очень полезно проучивать отдельно переходы от одного куска к другому. Работа по кускам требует постоянного увеличения эпизодов, в приближенном к конечному, темпе. Следует постоянно укреплять технику, улучшать звуковую окраску. Особое внимание следует уделять технически трудным местам; учить их всевозможными способами, как в замедленном, так и в ускоренном темпе.

### III этап. Этап целостного оформления.

Этот этап начинается с того момента, когда ученик в состоянии проиграть всю пьесу на память достаточно точно и уверено.

Задачи этого этапа:

1. Конструирование и реализация художественного образа.
2. Достижение эмоционально - логической насыщенности и цельности.
3. Расчет всех средств музыкальной выразительности.
4. Достижение художественно-свободной и импровизационной игры.
5. Достижение максимальной технической точности.

Характерным для этого этапа является творчески - приподнятое исполнение всей пьесы целиком. Во время исполнения необходимо отмечать в уме все ошибки, «накладки», неточности. Пробные исполнения не должны быть слишком частыми, скорее – одноразовыми. Особое место в это время занимает работа над укреплением знания наизусть. Этому хорошо помогает проигрывание в очень медленном темпе, как кусками, так и целиком. Следует учить и с разных цифр, а также с пропуском тактов (два играем, два в уме, и так дальше). Стоит возобновить проигрывание в окончательном темпе несколько раз подряд.

### IV этап.

### Этап достижения эстрадной готовности.

Это заключительный этап работы над произведением. Вообще – то можно его назвать заключительной стадией предыдущего этапа. Обычно на этом этапе проигрывается целиком вся пьеса, и даже вся программа. Эти проигрывания уже носят не характер проб, а характер репетиций. Хорошо, если они проходят перед воображаемой или настоящей публикой (которую могут изображать как соученики, так и родственники). Такие репетиции не должны происходить каждый день. На них нежелательно проигрывать дважды – трижды подряд одно, и тоже произведение, т к. при игре несколько раз естественно ожидать, что второй раз исполнение будет лучше. Цель этих репетиций найти верное состояние, определиться со звуком, понять инструмент.

Во время промежуточной работы между репетициями необходимо хорошо работать мысленно. Следует мысленно продумывать концепцию исполнения, отмечать и запоминать те эпизоды, которые требуют еще доработки, всеми способами закреплять наизусть отдельные места. Исполнитель к моменту выхода на сцену должен уметь:

1) Непринужденно проиграть в уме любое место.

2)Любое место сыграть с первого раза чисто, чётко, ясно в любом темпе.

3) Иметь в наличие резерв силы, беглости

4)Отсутствие мест с техническими трудностями

5)Должно исчезнуть техническое и психологическое утомление от программы

6) На протяжении игры должно быть ощущение удобства; отсутствие скучных мест, отсутствие напряженного внимания.

Последние дни перед ответственным выступлением не следует слишком переутомляться занятиями на инструменте. Лучше больше работать за столом, продумывая концепцию и вспоминая, каким образом решались те или иные технические задачи.

Перед самым выступлением лучше находиться одному, не болтать или «бояться», а продумывать план выступления.

Для лучшего привыкания к сцене следует использовать выступления во всех формах. Единственным общим условием выступления должно быть исполнение хорошо выученных произведений.

# Лекция 19.

## Как подготовить ученика к выступлению на сцене.

Публичное выступление – это решающий момент в творческой жизни исполнителя, итог длительной работы для любого музыканта над произведением или даже целой концертной программой. Тем не менее, это необходимый этап в системе обучения и становления музыканта.

Уже в первые годы обучения в ДМШ, ученик должен привыкнуть к тому, что выступление – это серьёзный итог его работы, за который он несёт ответственность перед публикой, композитором, перед педагогом и самим собой лично. Но, вместе с тем – это и праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение.

Несмотря на весь ход воспитания, которое проходит под большим вниманием педагога, концертное выступление в бОльшей степени зависит от природных качеств ученика.

Зачастую, на этом этапе случаются срывы, даже уже у взрослых исполнителей и наносят психологические травмы. Проблема эстрадного волнения - это проблема внутреннего раскрепощения, проблема умения сохранить самообладание.

Для многих пианистов, а тем более учащихся, выступление на сцене является далеко не простым делом. Эта проблема стояла перед многими великими пианистами, такими как А. Рубинштейн, Л. Годовский. А Гольденвейзер пишет об И. Гофмане как о редком исключении из правил в этом отношении. Классический пример волнения на сцене – концерты В. Софроницкого или воспоминания о Горовице (в книге Дюбала, где он пишет, что иногда Горовица приходилось практически выталкивать на сцену).

Проблему концертного волнения не обходит ни один исследователь в области музыкальной педагогики и психологии. Воспитание артистических способностей, а в частности и способности владеть собой на сцене - одна из задач для педагога в формировании музыканта - исполнителя.

Концертное волнение следует рассматривать как разновидность эмоциональных состояний, которые зависят от личностных особенностей индивидуума. Есть две разновидности эстрадного волнения: «волнение – подъём» и «волнение – паника».

Одному волнение помогает блестяще справиться со своей творческой задачей, способствует большей яркости исполнения, другому - приходится затрачивать массу лишней энергии на преодоление волнения. При этом чаще всего нарушается скоростная регулировка, теряется чувство темпа, иногда чувство нюансировки; бывает, что гаснет темперамент, игра становится скучной. Самое страшное, если вдруг отказывает память. Нередко, волнение - паника приводит к сценическим срывам. Это состояние называют «эстрадной болезнью». Неудачное исполнение рождает неуверенность в себе, в своих силах, и возможностях, боязнь плохо сыграть, забыть текст, остановиться.

Каждый исполнитель должен иметь представление о причинах возникновения своего эстрадного волнения и знать, как свести такое волнение до минимума.

Существует целый рад причин такого эстрадного волнения. Прежде всего, это сугубо технологические проблемы: нет крепкого знания текста, проблемы с памятью, технически недостаточная оснащенность, плохо продуманное музыкальное содержание исполняемого произведения…Неудачно подобранный репертуар, неправильное психологическое воздействие на ученика тоже могут иметь отрицательное воздействие. Иногда боязнь выступления (особенно у маленьких детей) в непривычном месте тоже может сыграть свою отрицательную роль.

Что должен сделать педагог, что бы воспитать у ученика хорошее сценическое состояние? Опытные педагоги считают, что приучать к сцене следует с самого раннего возраста. Очень важно для ученика, чтобы самые первые его выступления были удачными, а оставшиеся воспоминания о первом выступлении – позитивными. Но даже не очень удачное выступление не должно запомниться отрицательными ощущениями от высказываний педагога. Ведь так мы не сможем сформировать положительную реакцию на концертное выступление.

Следовательно, что в первую очередь важно для первых ответственных выступлений? Крепкое уверенное знание текста, т.е. умение начинать с любого места (цифры). Знать текст не только пальцами, но и головой. Продумывать все повороты мелодии, изменения в аккомпанементе, строение аккордов. Все пассажи должны быть проучены досконально, играть их должно быть удобно. Так же следует точно продумать динамический план произведения. Выше уже говорилось о том, что для малышей очень важно место, где они играют. Следовательно, надо обязательно отрепетировать с ними в том помещении, где придется играть. Ведь кроме непривычной обстановки, там другой инструмент, другое звучание. Если это большой зал, придется «поднять» звучание, т е здесь мелкая звучность не подойдет. Бывает необходимо прорепетировать весь выход на сцену. Очень полезно устраивать домашние или классные репетиции (когда дома рассаживают родных или даже кукол на стульях как в зале), а в классе – сажают учеников класса. Важно создать тот внутренний настрой у ученика, который должен быть у него на концерте. Дело педагога настроить ученика к выступлению уверенно и позитивно. Перед выступлением лучше ученику побыть одному, а если маленький- то с педагогом. В последние минуты перед выходом на сцену следует напомнить об опорных точках произведения. Поговорить о темпе, настроении. Но не следует слишком дергать ученика. Пусть посидит в тишине Метод адаптации: метод мысленного проигрывания.2Метод экспериментальной звписи своего исполнения.3Создание мысленной модели самого выхода на сцену.4Сейчас уделяют большое значение определенным физическим упражнениям, кот помогают сохранить теплоту мышц, пальцев и отвлечь от ненужного волнения. 5Ещё одна из проблем удачного выступления- время репетиции. Очень полезно точно рассчитать, когда наступит час выступления. . Совершенно отрицательно будет действовать беготня перед выступлением, болтовня на отвлеченные темы. Руки должны быть сухие и теплые. Для приведения их в рабочее состояние существует ряд упражнений, которые могут выполняться на коленях или на столе. Перед самым выходом на сцену хорошо в голове пропеть начало первого из исполняемых произведения. Проверить, помнит ли ребенок темп, в котором он должен играть.

Весьма желательны пробные звукозаписи своего исполнения. В записи гораздо точнее и выпуклее звучат все недочёты и оплошности исполнения.

Есть ещё один момент, приводящий к неприятностям на сцене: это, как ни странно, стремление сыграть «еще лучше». Такое стремление иногда мешает сосредоточиться на самом исполнении и приводит к неожиданным срывам и потерям в качестве звука, техническим погрешностям…

И ещё один момент - телесный зажим. Он может происходить как от неверной организации движений рук, от недоученных технически сложных мест, так и от мышечного зажима от страха. Даже если они не сказываются в данный момент на технике пианиста, но они сказываются на его душевном состоянии и творческом воображении. Для того чтобы избавиться от мышечного напряжения можно временно отказаться от «выразительного исполнения» и вернуться к медленному темпу, а в нем проверить все свои ощущения, т е «ввести мышечного контролера» по К. Станиславского.. Во избежание лишнего зажима так же следует проучивать заранее более сложные в техническом отношении места, чтобы пока все произведение будет выучено, технически сложные места уже уложились и в голове и в пальцах.

Кроме того К.С. Станиславский ставит эстрадное самообладание в зависимость от морального облика исполнителя. Он говорит о том, что « все эти волнения …исходят из самолюбия, тщеславия, гордости, из боязни оказаться хуже других»… О том же говорят и великие музыканты.

Эстрадные выступления требуют большой исполнительской воли и выдержки, т к музыкант энергетически выкладывается.. надо уметь мобилизовать свою волю, энергию и вместе с тем умело её расходовать. Для их тренировки хорошо проигрывать всю программу несколько раз, сохраняя эмоциональную насыщенность.

Но даже если на сцене произошел срыв, нужно сосредоточиться на дальнейшем исполнении. Готовясь к концерту, нельзя направлять внимание на негативные эмоции. Главное средство борьбы с «паникой»- это увлеченность своим делом.

Главная задача педагога – переключить «волнение – панику» на «волнение –подъём». Полезно говорить о волнении, как необходимом спутнике хорошего выступления Т. е. чувство волнения должно осознаваться как необходимая составляющая хорошего исполнения.

После выступления необходимо поддержать ученика, отметить его положительные стороны. А «разбор полетов» уж устраивать на следующий день. Рассмотрев причины концертного волнения можно подчеркнуть, что важным моментом в этом является психологический настрой. Кроме этого, большое значение имеют крепко выученный текст, продуманность музыкального содержания, хорошо отработанные технические трудности, умение сосредотачиваться во время исполнения.

Главное в процессе подготовки к выступлению – умение выработать чувство уверенности, спокойствия, точности и правильности того, что ты собираешься делать. Кроме того, надо приучить себя к эстраде «Правильным систематическим режимом занятий, верным отношением к музыке» - Г. Струве.

Последнее время все больший отклик находят дыхательные упражнения, которые особенно применяют перед выступлениями представители азиатской исполнительской школы. Эти упражнения помогают им войти в нужный рабочий ритм, сосредоточиться.

Полная отдача воплощению музыкального образа, процесс открытия, показ прекрасного произведения, бережное отношение к каждой детали и жажда выявить это в реальном звучании – вот путь преодоления сценического волнения при условии хорошего осознанного владения текстом.

# Лекция 20

# Вопросы Артикуляции.

Под артикуляцией мы понимаем способ исполнения звуков музыкальной речи; их связное или раздельное произношение, их расчленение по выразительным приемам. Артикуляция фиксирует способы выражения музыкальной мысли при помощи штрихов Legato, Staccato и их разновидностей. Артикуляция - это характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального текста, другими словами, это различные виды звукоизвлечения при игре на фортепиано. Артикуляционные знаки - это точки или клинья для обозначения staccato, и лиги - для legato. Следует помнить, что артикуляционные лиги объединяют по 2,3,4 звука; причем последнюю ноту под лигой надо сыграть короче и тише, отделив её от последующей.

Следует помнить, что Артикуляция, это одно из средств, с помощью кото Следует так же различать понятие артикуляция и фразировка.

рого может быть осуществлена фразировка. Следует так же различать понятие артикуляция и фразировка.

Следует различать понятия артикуляции и фразировки.

Под фразировкой понимаем художественно - смысловое членение музыкальной речи. Фразировка в музыке разграничивает фразы и мотивы согласно их смыслу. Наиболее определены артикуляционные приемы у Баха (поговорим об этом позже).

Каждая музыкальная эпоха имела свои склонности к определенной артикуляции. У классиков она, по приемуществу, - струнно - смычковая или деревянно – духовая. Встречается также и вокальная фразировка. Это происходит как у Моцарта, так и у Бетховена.

Среди композиторов - романтиков самым классическим по духу был Шопен. Творчество Баха и Моцарта было ему путеводной звездой. Но, тем не менее, превыше всего он ставил разнообразное тушше, вырабатываемое постоянным чередованием legato и staccato.

Музыкальный текст мало что нам скажет, если мы будем играть»голые ноты», не задумываясь над их артикуляцией. Это слово используют для обозначения способов исполнения, произнесения звуков. С помощью верной артикуляции можно как объединить, так и расчленить произнесение звуков как в мелодии, так и аккомпанементе.

К основным видам артикуляции относятся:

### Non legato

### Legato

### Glissando

### Portamento

### Staccato

Эти артикуляционные штрихи имеют ряд разновидностей по характеру и способу их исполнения. Технически у пианистов артикуляция связана с различными ощущениями и движениями пальцев, запястья, предплечья и всей руки. Правильная артикуляция имеет большое значение для художественно – выразительного исполнения.

Начнем с того вида артикуляции, с которого начинается знакомство у юных пианистов, с non legato. Этот вид артикуляции обычно в нотах не обозначается никак. Но при смене штриха может быть выписан в нотах словами. Для правильного звукоизвлечения non legato палец опускается на клавишу движением сверху, и выдерживает примерно половину выписанной длительности. Этот штрих предполагает наполненное звучание, при котором рука работает от плеча, погружаясь в глубину клавиши. Палец устойчиво стоит на клавише. Обычно таким штрихом извлекают ноты при первых уроках игры на фортепиано. Существует разновидность non legato - tenuto.При нем звуки извлекаются ровные по силе, и точно выдержанно.

Legato – означает связно, плавно. Один из самых распространенных способов артикуляции. При игре на legato, один звук плавно перетекает в следующий, на одном движении руки. Хорошее legato необходимо для исполнения мелодии, но оно будет невыполнимо без помощи слуха, как в медленном темпе, так и в быстром.

# Разновидности legato.

a)Пальцевое - обычно используется в произведениях виртуозного характера в умеренном темпе.

b) В классической, даже скорее, барочной музыке, часто используется poco legato- так называемый, баховский штрих, когда каждый звук произносится как бы несколько отдельно. (Послушайте Гульда!) Этот способ звукоизвлечения обеспечивает округлость звука, легкость, точность произношения каждого звука.

c)Составное legato- применяется при исполнении кантилены, предполагает тонкую филировку динамики. Называется так, потому что в произнесении участвуют не только пальцы, но и кисть, а зачастую и предплечье; что позволяет создать более глубокий сочный полный звук. Особенно хорошо таким штрихом исполнять скачки, которыми вводится кульминация к верхней ноте.

d) Может встретиться обозначение Meno legato= poco legato.

e)Legatissimo - плавно в высшей степени. Иногда используется вместо педали. При этом штрихе один звук как бы накладывается на следующий.

Glissando - высшая степень legatissimo. Исполняется скольжением ногтя 3 или 1 пальца по верхней части клавиатуры.

Portamento - означает «нести». При таком штрихе мелодия связывается ушами. Обозначается (. (только перевернуть!) Звук при этом штрихе мягкий, матовый. Участвует вся рука. Этот штрих часто используется в аккомпанементе. На слух воспринимается как что-то среднее между legato и poco legato.

Staccato - отрывисто. В нотах обозначается точкой под или над нотой. При смене штриха тоже может иногда выписываться словами. Означает отрывистое исполнение данного звука. Большое значение имеет то, над какой по длительности нотой стоит этот значок. Staccato имеет несколько разновидностей:

## а) пальцевое – обычно используется в виртуозных произведениях в умеренном темпе

б) кистевое - часто используется в пассажах из двойных нот. В исполнении участвует предплечье, кисть. Довольно трудный штрих. Требует определенной подготовки от ученика.

в) клиневидное staccato- острое, сильное стаккато, близкое к pizzicato. Исполняется глуховатым тембром, которое обеспечивает звучание, родственное щипку струнных. Исполняется подобранной рукой, собранной кистью, пальцами под ладонь.

г )staccatissimo- разновидность штриха. Означает высшую степень короткого звучания. Звук извлекается щипком кончиком пальца. Обычно используется в пассажах.

д ) poco staccato-такой штрих чаще всего встречается у Моцарта. Означает стаккато в более смягченном виде, и в более тихом звучании.

Особое место среди штрихов занимает ju perle, которое предполагает очень близкое исполнение одними кончиками пальцев, при очень близком расположении руки. Пальцы как бы захватывают звук под ладонь.

При этом раскрывается ладонь и включается плечо.

# Лекция 21.

# Работа над развитием техники.

«Технические возможности пианиста должны отвечать художественным требованиям исполняемого произведения. Техника не имеет ценности в том случае, если руки и мозг не натренированы настолько, чтобы преодолеть основные трудности, встречаемые в новых сочинениях» (Рахманинов). « Ни одно, даже элементарнейшее музыкальное упражнение не должно быть изучаемо технически раньше, чем у ученика не образовалось «проекта его исполнения», т е воображаемой звуковой формы исполнения, которой придется добиваться на практике» (Розенов 1904 г) «Музыкант – исполнитель - человек спорта и должен им всегда быть» ( Мартинсен.) «Техника пианиста требует значительного накопления физического, спортивного «багажа», развития моторного комплекса» (Н. И. Голубовская). «Пианистическая техника - плоть музыкальной мысли». (Л Николаев). Вот такие цитаты из высказываний наших самых выдающихся пианистов – виртуозов вы услышали.

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. В процессе развития фортепианной музыки изменились и её выразительные средства; более сложной и многообразной стала и фортепианная фактура. Господствовавшие в первой половине 19 века методы технического воспитания основывались главным образом на механическом развитии пальцев («пятак» на запястье, руковод Калькбренера, который поддерживал руку с целью изолировать руку от работающих пальцев.) Была и рекомендация читать книгу во время занятий на инструменте.

Не сразу был осознан факт, что на смену клавесину (с «щелчковым» туше) пришло фортепиано, с его разнообразием приемов звукоизвлечения. Старая техническая «метода» столкнулась с неразрешимыми проблемами. Тем не менее, именно в это время исполнительская и педагогическая деятельность Шопена и Листа давала превосходные образцы работы над техникой.

Основными установками крупнейших педагогов становятся естественность игры, включение в процесс игры всей руки, кисти, плеча (это шло еще от Бетховена). Постепенно музыканты приходили к выводу, что упражнения на инструменте являются не столько механическим, сколько психофизическим процессом. Об этом говорили и писали С. Тальберг, А. Рубинштейн, И. Гофман, немецкий теоретик пианизма Ф. Штейнгаузен… Были выдвинуты идеи целесообразности, экономности, музыкальной оправданности игровых движений. В конце 19 века на передний план выступила школа, так называемых, анатомо - физиологов. Представители этой школы (Л Деппе, Т Бандман, Р. Брейтгаупт, Эрвин Бах и другие) пытались давать рецепты правильной фортепианной игры, исходя из строения человеческого тела, руки в частности. Кое – что из их теории впоследствии было использовано, но в целом их путь оказался ошибочным. Однако ошибки анатомофизиологов послужили толчком к бурному обсуждению технических проблем игры на фортепиано. В процессе этого обсуждения сложился современный взгляд на исполнительскую технику.

Фортепианная техника - это сумма умений, навыков, приемов игры на инструменте, при помощи которой пианист добивается нужного художественного звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать…

Для достижения хорошей техники необходимы следующие условия**:**

1)иметь хороший фортепианный аппарат (большие, удобные руки с невысокими межпальцевыми перепонками)

2) упорный многолетний труд

3) хороший педагог на первом этапе обучения.

Но все- таки главным являются художественные потребности пианиста, его музыкальный талант. Ещё одним очень важным составным элементом технических способностей следует считать слухо - двигательные психические связи музыканта. Таким образом**, технические способности**, это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно - двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо - двигательных связей… Фортепианная техника требует специальной работы. Основной предпосылкой для приобретения техники является наличие ясного исполнительского замысла и стремления к наилучшему его воплощению.

Техника пианиста, многие ее виды, настолько сложны, что без специальной и многолетней работы овладеть ею невозможно. Опыт показывает, что если с раннего детства не озаботиться вопросом правильной организации движений рук, то позже едва ли что получится. Наиболее же удачными для овладения техникой считают старшие классы ДМШ и первые годы учебы в училище. Это связано с возрастными, физиологическими и психологическими моментами.

В понятие воспитания техникивходит, так называемый, «контакт с клавиатурой». Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение неприрывной связи свободно управляемой руки через кончик пальца с клавишей.

НО: свобода руки не имеет ничего общего с рахлябанностью рук. Руки пианиста работают во время игры. Основное игровое ощущение – опора на клавишу, контакт с клавиатурой. Именно этому посвящены общепринятые в российской фортепианной педагогике первоначальные упражнения на non legato (portamento) и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру. Причины отсутствия контакта с клавиатурой могут быть разные. Главная - неумение пользоваться при звукоизвлечении весом всей руки так, чтобы не давить в клавиатуру и, ощущая слабость своих пальцев, не зажимать руку. Чем сложнее пьесы, чем большего звука они требуют, тем сильнее зажимается рука.

Иногда контакт с клавиатурой нарушается при работе над активизацией пальцевого удара. Для активизации пальцевого удара надо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и активно опуская их на клавиши. При этом роль руки сводится к минимуму, что приводит к потере контакта с клавиатурой. Следовательно, играющие на рояле должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру. Путь налаживания этого контакта идет через упражнения.

Развить нашу пальцевую технику нам поможет игра упражнений, основанных на формулах и разнообразных этюдах на различные виды техники.

# Начнем с упражнений…

Необходимое условие, принципиально важное для фортепианных упражнений, - это слуховое внимание играющего. Для овладения первоначальными контурными очертаниями приема важен зрительный контроль. А виртуозная шлифовка упражнения - функция слуха. Хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приемом, что дает играющему мышечное ощущение удобства, легкости.

Простые, элементарные, рациональные упражнения, основанные на многолетней традиции, а также их неизбежное дополнение – этюды, - таковы необходимые этапы пути, который придется пройти любому пианисту.

Игра упражнений позволяет обращать значительную часть внимания на ловкость, точность, беглость движений, и на выполнение простейших красочных заданий: ровности звука, усилений и ослаблений звуковых контрастов, акцентуации. Упражнения также помогают выработке устойчивой ритмики и усвоению основных приемов педализации, благодаря которым вырабатывается техническая выносливость. Однако на упражнениях вырабатывается лишь «сырая техника», которая затем подлежит шлифовке на этюдах и пьесах.

Чем меньше часов в день играет ученик, тем бОльшая часть времени должна быть отдана упражнениям, т. к. это даёт возможность развивать технику на преодолении сконцентрированных технических трудностях. При организации работы ученика над упражнениями необходимо иметь в виду следующее:

1)ученик должен быть приучен играть упражнения каждый день

2) ежедневные упражнения должны быть разнообразны и охватывать все виды технической фактуры

3) достаточное место при этом должны занимать основные формулы, и играться они должны разными способами

4) Каждое упражнение должно через некоторое время заменяться новым, более сложным

5) некоторые упражнения нужно уметь играть долго без перерыва, развивая этим выносливость руки и пальцев.

6) упражнения нужно играть красивым и выровненным звучанием. Некоторую часть упражнений нужно играть в разнообразной окраске (на разных силовых уровнях), с разными акцентами, разными штрихами и в разнообразных темпах

7) упражнения необходимо играть очень ритмично и, паузы между повторениями одной фигуры должны иметь совершенно точную длительность

8) каждое упражнение должно заключать в себе известную трудность и требовать определенной активности мозга играющего; но оно должно быть посильным (иначе приведет к дискоординации и принесет только вред)

9) всякого рода дополнительные упражнения должны быть индивидуализированы как в смысле самой формы, так и в смысле ритма, темпа, окраски

10) дополнительные упражнения могут изобретаться как педагогом, так и самим учеником.

Следует учитывать, что фортепианная педагогика рассматривает упражнение как одно из важнейших средств формирования, развития, совершенствования, а также восстановления техники исполнителя.

С упражнений мы начинаем организацию движений своих маленьких учеников, на упражнениях мы обучаемся различным артикуляционным штрихам, укрепляем пальцы, развиваем свою технику, приводим аппарат в порядок после перерыва в занятиях, и даже лечим руки. Ведь систематическая работа над упражнениями сходна с физической тренировкой. Самым важным при игре упражнений является слуховой контроль, тренировка внимания, сосредоточенность, мобилизация воли. В любом упражнении должна быть ясная цель, реализация которой вырабатывает нужные приемы и навыки. Педагог должен следить, чтобы ученик не превращал упражнение в механический, бездумный процесс. На упражнениях необходимо вырабатывать умение рационализировать свой труд. Время, отданное упражнениям должно быть ограниченным, но потраченным целесообразно.

В последнее время издано очень много сборников упражнений от Ганона до Тимакина. Среди них Школа М Лонг (Фортепиано). Сборники « Каждодневные упражнения пианиста» Очень полезно для изучения упражнения на определенный прием или фортепианную сложность подкреплять изучением этюдов на эти же виды техники. Таковым примером может служить сборник этюдов Клементи, где перед каждым этюдом дается упражнение.

С.Фейнберг считал, что любое упражнение должно базироваться на умении найти такой прием, который в данный момент наиболее целесообразен. В книге «Путь к мастерству» он писал:

1. Упражнение должно быть, по возможности, связано с текущей творческой работой. Оно должно быть направлено на решение определенной эстетической задачи.
2. Необходимо научиться отделять трудное от легкого. Пианист не должен работать над мнимыми трудностями.
3. Упражнение должно быть легче трудности, которую вы хотите преодолеть.
4. Упражнение должно строиться на простых, естественных элементах пианистической техники.
5. Упражнение должно быть коротким и строиться по принципу «от простого к сложному»
6. Упражнение может быть построено на « обмене опытом между правой и левой рукой»
7. Упражнение должно выполняться с максимальным техническим совершенством.
8. Упражняясь, необходимо следить за красотой звука, за целесообразной пластичностью и полной свободой движения.

# Указания М Лонг к своей школе упражнений:

1. Вы должны сидеть так, чтобы положение предплечья было горизонтальным клавиатуре
2. Играйте упражнения без педали, модератора и не на forte.
3. Не напрягайте руку. Если почувствовали усталость, передохните или смените упражнение.
4. Играя в медленном темпе, без разницы – на piano или forte, нажимайте клавиши до дна, на всю их глубину.
5. Так же как вы думаете о том, как опустить палец, думайте, как его поднять. По мере возрастания темпа, артикуляция должна убывать.
6. Думайте о своем большом и втором пальцах и, никогда не наклоняйте руку к пятому, тогда этот палец сохранит присущую ему способность четкого удара.
7. Не переставайте следить за мягкостью всей руки, которая должна быть свободной от плеча до кисти. Играя, не сжимайте плечи.
8. Упражняясь, постепенно наращивайте темп, но чаще возвращайтесь к работе в очень медленном темпе.
9. Считайте! Музыка складывается из сильных и слабых долей. В упражнениях сильные доли являются опорными точками и знаками, указывающими, что надо снять палец. Четкий ритм поможет добиться равенства пальцев.

10)Играйте музыкально – слушайте себя!. ( Показать несколько видов упражнений на различные виды техники, ознакомить со сборниками )

Следует учитывать, что неотъемлемой частью технической работы является игра гамм и арпеджио. Это, прежде всего, звуковые задания для выработки певучего legato, а арпеджио приучают ученика к технике больших расстояний.

# Лекция 22

# Работа над « основными формулами».

Еще в клавирной педагогике изучение гамм, арпеджио было обязательной частью музыкального воспитания. А к концу 18, началу 19 века гаммовый комплекс становится основой фортепианного обучения. Еще одной причиной, подвигнувшей к отдельной работе над гаммами и арпеджио, стало подкладывание 1 пальца (ведь клавесинисты обходились без него). На протяжении всего 19 века работа над гаммовым комплексом оставалась краеугольным камнем технического воспитания пианиста. В 30е годы 20 века отношение к гаммам менялось, но позже отношение к ним, как к необходимому, было восстановлено.

« Каждое утро я подхожу к своему « ящику» и выбираю те, самые важные, нужные инструменты, без которых не могу обойтись: прямые, расходящиеся гаммы, арпеджио, гаммы в терцию и дециму, сексту»- такое важное значение придавал работе над гаммовым комплексом Эмиль Гилельс, выдающийся пианист с феноменальной техникой.

**В чем же значение изучения гамм?**

1. Изучение данного комплекса позволяет овладеть основными формулами фортепианной техники.
2. Учащийся на практике знакомится с ладо - тональной системой, осваивает квартово - квинтовый круг тональностей.
3. Учащийся знакомится с основными аппликатурными формулами, учится логике аппликатуры.
4. Изучение комплекса позволяет вырабатывать четкую, ровную и беглую пальцевую игру.
5. Игра гамм облегчает, освобождает и делает более ловкой и гибкой руку. Следует приучить маленького пианиста к тому, что гаммовый комплекс, это не просто гимнастика, а необходимый элемент воспитания пианистических, слуховых и теоретических навыков. «Они одинаково полезны как начинающему, так и весьма продвинутому ученику и даже искусному исполнителю»- К Черни.

Освоение гаммового комплекса начинается в первом классе ДМШ и продолжается на протяжении всего обучения. За время обучения в ДМШ ученик должен освоить гаммы во всех 24 тональностях квартово - квинтового круга:

1. Гаммы диатонические мажорные и минорные в октаву, в прямом и расходящемся движении, в терцию, дециму, сексту.
2. Аккорды трезвучий с обращениями, трех и четырехзвучные.
3. Арпеджио трезвучий, септаккордов, и их обращений: короткие, ломанные и длинные.
4. Хроматические гаммы в прямом и расходящемся движении.

Само слово «гамма» - название третьей буквы греческого алфавита. Так окрестил поступенный звукоряд Гвидо д, Ареццо, музыкант 11 века. В некоторых европейских языках это название заменено словом «лестница», « лестница тонов».

Приступая к изучению гамм, ребёнка нужно прежде всего научить слышать мажорные и минорные гаммы; понять, что сыграть их (и спеть!) можно от любой ноты; уметь подобрать их на слух.

Уже на первых уроках специального фортепиано, когда ребенок играет лёгкие песенки только одним 3 пальцем, можно использовать гаммы до- мажор и ля- минор для формирования навыка игры non legato и staccato, используя подтекстовку: «я пою мажор» (до мажор) или «Я пою минор (ля минор)». Подтекстовка помогает быстрее запомнить гамму на слух, воспринять её как мелодию. Но этим надо заниматься систематически.

Ребенок должен иметь представление о схеме построения мажорной и минорной гаммы (изменение 3 ступени), четко усвоить виды минорных гамм, как теоретически, так и на слух.

Начинать изучение лучше с расходящихся (или сходящихся) гамм, т к тогда ребенок сможет сам распределить пальцы по ступеням правильно (если начать от 5 пальцев).

Перенос руки в следующую позицию будем совершать плавно, незаметно, рука должна двигаться в одной плоскости, первый палец как бы переплывает на следующую ноту (посмотреть упражнения в брошюре Москаленко «Методика организации пианистического аппарата в первый год обучения). Смысл упражнения в том, что ладонь это свод, крыша, которая держится на «стойке» третьем пальце, а первый как бы передает «письмо» к пятому и возвращается на место. Еще можно говорить о том, что 1-3 или 1-4 пальцы как бы складываются в колечко.

Полезна игра гамм любой аппликатурой - например1-2; 1-3; а так же уметь вычленять в гамме звуки, на которые приходится подкладывание.

Так же есть смысл отрабатывать подкладывание первого пальца на гаммах, где есть много черных клавиш.

Необходимо обратить внимание ученика на разворот запястья в конце гаммы к 5 пальцу. Хорошо помогут в преодолении этих сложностей упражнения из сборника Артоболевской (Ганона) «Змейка».

Приступать к исполнению гаммы двумя руками следует только после того, как ребенок хорошо освоил игру гамм одной рукой. Очень удобно начинать игру с гамм, в которых одинаковая аппликатура. Что касается логики аппликатуры, то правил всего два:

1) применять 1 и 5 палец на черных клавишах запрещается

2)В пределах одной позиции пальцы следуют друг за другом без пропуска (исключение – мелодические минорные гаммы cis-moll, fis-moll, gis-moll, где на вершинке перед движением правой руки вниз, за первым пальцем сразу следует третий палец.)

Аппликатура гамм с белой клавиши следует по формуле 3+4. Или 4+3. Аппликатура гамм с черной - по этой же формуле, но при этом первый палец должен подкладываться на первую белую клавишу после черной. Устанавливать аппликатуру целесообразно сразу в две октавы. Проблемы с аппликатурой возникают при игре двумя руками. Для каждой гаммы можно найти свой секрет. Например, при игре гамм от белых будем следить за совпадением 3 и 1 пальцев. В гаммах си–мажор, си-минор, фа-мажор и фа – минор совпадает момент появления первого пальца. В гаммах от чёрных - в восходящем движении всё внимание – на левую руку. В нисходящем движении - наоборот.

Для лучшего запоминания гамм И. Левин советовал их играть, начиная последовательно с разных ступеней, сохраняя первоначальную аппликатуру.

Наша конечная цель научиться играть гаммы бегло, ровно, чётко, хорошо артикулируя и динамически разнообразно. Полезно исполнять их разными штрихами, разной динамикой, применяя ритмические варианты. Ещё один способ - пробежки с остановками. Остановки расчленяют гаммы на обозримые отрезки, позволяют собраться и услышать внутренним слухом очередные ритмические ячейки. Полезно учить гаммы с акцентами. В том случае, когда левая рука отстает от правой, полезно поиграть правой рукой piano, а левой - на forte.Один из самых эффективных способов достичь быстрого темпа - приём наращивания количества звуков. Так же эффективна игра броском. Рука как бы бросается свободно на первый звук, а уже далее звуки катятся по инерции. При исполнении гамм в быстром темпе, оказывается, что плавное подведение первого пальца под ладонь тормозит игру, и что переносить его надо практически без предварительного приготовления, методом позиционной игры.

Для развития слуха, координации движений полезна работа над гаммами в терцию, дециму, сексту. Приступать к ним надо тогда, когда уже хорошо освоена гамма в прямом движении. На первых порах, чтобы облегчить задачу исполнения гаммы в интервал, можно разрешить одной руке начинать играть «от печки», т е раньше другой. Все виды работ принесут пользу только в случае внимательного слухового контроля со стороны учащегося. Именно неумение слушать себя ведет к таким ошибкам, как передерживание пальцев на клавишах, ритмическая и звуковая неровность.

# Аккорды и методы работы над ними.

Освоение аккордовой техники начинается одновременно с освоением гамм. Малыши сначала знакомятся с трёхзвучными аккордами, учатся играть трезвучия и их обращения. Ученик должен хорошо понимать структуру аккордов, знать названия, обозначения и слышать их.

Аппликатуру трёхзвучных аккордов важно не столько выучить, сколько понять. Крайние звуки беруться 1 и 5 пальцами. 4 в трёхзвучных аккордах не используется. Средний звук берется 3 или 2 пальцем, в зависимости от того, сколько ступеней пропущено между 5 пальцем и средним звуком.

При разучивании цепочки трёхзвучных аккордов движением вверх, возьмем за правило заканчивать цепочку на секстаккорде (?) т. к. так лучше ощущается двудольность с основным тоном на верхнем звуке и объем двух или четырёх октав. Приступать к изучению четырёхзвучных аккордов и их обращений следует по мере увеличения руки. Игру их следует начинать при первой возможности, т к игра их тоже помогает руке расти.

Правило аппликатуры такое же, как при трёхзвучных. Здесь первый, второй и пятый палец играют всегда, а вот третий или четвёртый выбираем по отношению к пятому пальцу. Кварту от 5 пальца исполняем третьим пальцем, терцию - четвёртым. Большую терцию с черной клавишей приравниваем к кварте и исполняем третьим.

Учащийся должен научиться брать аккорд активно, «берущими» пальцами, свободной рукой и эластичным запястьем – рука устойчиво опирается на пальцы. Играть лучше не между черными клавишами, чтобы пальцы не застревали между ними. Следует добиваться от учащихся полного одновременного звучания всех звуков, без предварительных лишних «поисковых» движений пальцами. Одновременному звучанию всех звуков в аккорде помогут определенные упражнения (показать - дроблением аккорда на составные части) и пропевание по очереди всех звуков аккорда.

# Арпеджио и работа над ними.

Поскольку арпеджио – это не что иное, как разложенные аккорды, то и начинать их освоение следует сразу с аккордами.

Различают три вида арпежио трезвучий и септаккордов, и их обращений: короткие, длинные и ломаные.

Короткие арпеджио малыши начинают изучать в трёхзвучном варианте. Учащиеся с 3-4 классов уже исполняют четырехзвучные арпеджио. В основе аппликатуры длинного арпеджио лежит аппликатура коротких арпеджио. При игре с белой клавиши, или только по черным - используем аппликатуру четырехзвучного аккорда. При игре с черной клавиши начинаем со второго пальца, дальше - на первую белую ставим первый в правой руке, а в левой – на последнюю белую. Дальше позицию определяем как позиция секстаккорда или квартсекстаккорда. Для наращивания беглости, выносливости будут полезны те же методы, что и для работы над гаммами. В ломаных арпеджио сложность заключается в том, что бы ребенок понял, по какому принципу выстраивается исполнение. Для этого можно изобразить ломаное арпеджио графически. Аппликатура сохраняется как в коротких арпеджио.

Не позднее пятого класса начинаем играть Д7. Сначала можно посмотреть их аккордом, затем - в виде длинного арпеджио. С более продвинутыми учащимися в 5 классе можно попробовать расходящиеся длинные арпеджио, а в старших классах - попробовать 11 видов арпеджио. Тогда же, в 5 классе, играем и 7ум.

При организации работы над гаммовым комплексом нужно учитывать следующие моменты:

1. Домашние занятия должны быть систематичными.
2. Ученик должен быть приучен играть комплекс гамм, аккордов и арпеджио ежедневно.
3. Ежедневные упражнения в игре гаммового комплекса должны быть разнообразны и охватывать все виды технической фактуры.
4. Играть упражнения следует разными способами, с непременным условием повышения качества исполнения.
5. Время ежедневных занятий гаммовыми комплексами от получаса для начинающих до двух, двух с половиной часов для старшеклассников.
6. Нужно стремиться к тому, чтобы уметь играть долго без перерыва, развивая этим выносливость рук, пальцев и сосредоточенность ума.
7. Играть гаммы нужно красивым, ровным звуком.
8. Играть надо ритмично.
9. Каждая формула должна иметь определенную трудность, но вместе с тем быть посильна.
10. В смысле темпа игра должна быть индивидуализирована. Мы стремимся к темпу, максимально быстрому для **этого конкретного учащегося.**

11)Огромное значение имеет концентрация внимания, и вдумчивая, сосредоточенная на конкретных задачах, игра.

# Лекция 23.

# Роль этюдов в развитии фортепианной техники .

Методика преподавания игры на фортепиано включает в работу учащихся инструктивный материал (этюды) для овладения различными типами фортепианной фактуры и подготовки к исполнению трудных мест в тех или иных произведениях, а так же концертные этюды.

Этюды, в частности, служат подготовкой к овладению элементами фактуры, характерной для различных стилей фортепианной литературы. На этюдах Черни - Гермера, Шитте, Беренса, Лешгорна(ор65) малыши подготавливаются к техническим трудностям при исполнении сонатин Моцарта, Клементи, Бетховена. Этюды Крамера, Клементи, Черни ор 299 и 740 служат для подготовки к более широкому овладению приемами классического стиля. Мелодические и романтические этюды Равины, Мошковского, юношеские этюды Листа, этюды Аренского и другие, концертно - романтического стиля являются материалом для овладения виртуозными произведениями романтического стиля. Кстати, этюды Аренского, Лядова, Ракова не являются этюдами в прямом смысле.

Таким образом, работа над этюдами – это не только технические упражнения, но и накопление исполнительского опыта, развитие определённых моментов исполнительского мастерства.

Большое распространение в этюдной литературе получило чередование позиционных движений рук, разных приемов мелкой техники, что мы и находим в этюдах для начинающих (у классических этюдных авторов, таких как Гедике, Николаев, Жилинский, Гречанинов,Гнесина…) Область мелкой техники включает различные формулы одноголосной пальцевой игры. К ним относятся гаммообразные и арпеджированные последовательности, ломаные интервалы, репетиционные фигурации и т д…

При обучении в средних и старших классах уделяется большое внимание гаммообразной технике. Все эти технические формулы широко представлены в этюдах Лемуана,(ор37), Лешгорна (ор65,-1-2 кл. ор 66-3-4 кл)

Начало изучения этюдов Клементи относится к старшим классам. С узкотехнической точки зрения они преднозначены, главным образом для выработки пальцевой техники, развития их самостоятельности, силы и четкости пальцев, ровности звука. Фактура этих этюдов преимущественно позиционная, насыщенная элементами полифонии, двойными нотами. Одной из основных трудностей этюдов Клементи является их длина, но именно она воспитывает пианистическую выдержку.

Наиболее популярны в репертуаре ДМШ этюды К. Черни, которые как бы являются сводом всех полезных технических формул пианистического изложения. В творчестве Черни предстает иной тип этюда по сравнению с тем, какой встречается, например, у Крамера, Мошелеса (ор 70) или Клементи. Черни ставил более скромные задачи. Его произведения призваны помочь в овладении безотказной пианистической техникой. Этюды и упражнения Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. Его этюды дают богатейший материал для овладения видами техники, связанными с подкладыванием первого пальца, всевозможными типами гамм и арпеджио. Он всесторонне подготавливает к овладению двойными нотами. В его этюдах широко представлена техника украшений - мордентов, форшлагов, трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Его этюды так же подготавливает к скачкам в партиях обеих рук, и к тремоло. Основное внимание уделено в этюдах Черни наиболее характерным формулам фактуры, встречающимся в сочинениях Бетховена, Вебера, Мендельсона, Шопена, Листа, Шумана…

Основу системы воспитания пианистических навыков составляют у Черни пассажные фигурации. Черни считал, что гаммы развивают ловкость, беглость пальцев; благодаря им осваиваются все лады. « От простого к сложному», – этот принцип лежит в основе всей системы Черни. Если в первых этюдах из ор 299, 636, 849 гаммообразные фигурации охватывают не более одной - двух октав, то в более поздних ор, усах - картина меняется. Здесь уже представлены длинные последовательности, диатонические и хроматические, а также гаммы терциями, квартами, секстами. Так же представлены пассажи такие, которые для того времени являлись последними достижениями пианистической техники: тритоновые хроматические последовательности, глиссандирующие пассажи терциями, пассажи с трудной интервальной системой. Работу над гаммами Черни тесно связывает со звуковыми и артикуляционными задачами. Он рекомендует учить гаммы на разной звуковой градации, например, вверх crescendo вниз diminuendo; также он советует применять различного вида туше, игру с акцентами. Наряду с гаммообразными пассажами большое место в этюдах Черни занимают арпеджио, т. к. их игра активизирует работу большого пальца, от которого зависит скорость, беглость исполнения. Кроме того, инструктивные этюды Черни превосходно формируют метроритмическую организованность. Благодаря четкому, размеренному аккомпанементу, каждая из метрических долей такта ясно ощущается, что является фундаментом для овладения подлинно художественным ритмом. Ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена многими причинами. Виртуозные задачи находятся в тесной связи со структурой и метроритмом. Кроме того, его этюды прекрасно тонизируют руки, полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, самостоятельности пальцев; они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Наконец, искусство артикуляции в инструктивных сочинениях Черни выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники. Поэтому, с первых лет обучения игре на фортепиано необходимо уделять внимание систематической работе над этюдами. Не следует рассматривать этюды только как инструктивный материал, и сводить работу над этюдами к формальной проработке технических трудностей. Этюды Черни – это развитие и укрепление всей технической базы: подвижности и длительной выдержки. Все этюды нуждаются в индивидуальной трактовке; они незаменимый материал для развития музыкального мышления, воспитания самостоятельности учащегося. Этюды Черни позволяют развить точные ритмические навыки, скоординировать игровые движения. От ритмической точности будет зависеть качество техники, а от четкости равномерной пульсации - пальцевая ровность. Благодаря изучению этюдов Черни,мы осознаем, что основой свободных движений является удобное, ненапряженное положение корпуса, ног, рук.

При изучении этюдов следует выделить 4 способа движений:

1. Пальцами (всегда)
2. Кистью (для октав, аккордов)
3. Локтем (для скачков аккордами)
4. Плечом (для аккордов)

При подборе этюдов необходимо придерживаться последовательности в развитии навыков и помнить, что этюды Черни приносят заметный результат только в том случае, если на определенный вид технических сложностей проходится не один этюд, а несколько. Следует учитывать также на какой возраст или стадию обучения рассчитаны те или иные этюды. Например, Этюды Черни-Гермер (как мы их называем), включают в себя этюды из ор 261,821,599,139. Они рассчитаны на период формирования и развития двигательных навыков учащихся - пианистов. Все этюды следует выучивать наизусть; очень полезно работать над партией каждой руки отдельно, добиваясь рациональных движений. Н Перельман советовал заучивать аппликатуру в этюдах как таблицу умножения.

На первой стадии работы каждый игровой прием должен быть обоснован музыкальной задачей. Важной предпосылкой является отбор целесообразных движений, помогающих достижению свободной, уверенной техники. Контролируя и проверяя те или иные движения, пропуская их через слуховой контроль, учащиеся добиваются автоматизма исполнительских навыков, которые отличают исполнительский процесс и помогают переключить внимание на задачи художественного плана. При работе над этюдами для воспитания двигательно - игровых навыков со слуховым восприятием, следует исключить лишние движения, утяжеленность и неуклюжесть. Особое внимание учеников должно быть обращено на кульминационные моменты этюда, где обычно сосредотачиваются наибольшие технические трудности. Работа над ними должна начинаться прежде всего. Нельзя за счет звукового разнообразия или за счет применения педали «замазывать» сложные технически места. Так же как и нельзя заниматься вопросами красочности, пока не решены вопросы ровности, точности и ясности звучания, пока не найдено удобство движений.

В репертуар ученика важно включать и этюды, подготавливающие к виртуозной фактуре композиторов - романтиков, а так же композиторов 20-21 века. Если в младших классах это этюды Шитте, Лешгорна, Лемуана,Бернса, то в старших это Клементи, Мошковский, Аренский, Лядов, Щедрин, Хачатурян, Раков, Гасанов…

М. Клементи, выдающийся педагог своего времени, создатель Лондонской пианистической школы. Его этюды хорошо подготавливают к исполнению произведений «блестящего стиля», важную сторону которых составляло владение хорошим legato, а также масштабность, броскость, и мощь звучания. Все эти качества были присущи Клементи – исполнителю. Его этюды требуют от исполнителя крепкого удара, сильного тона, отчетливости, быстроты, правильной декламации. Так говорили о его произведениях современники. Все представители «блестящего стиля» брали уроки у Клементи, поэтому так сильно было влияние его виртуозности. Среди его учеников мы находим Гуммеля, Калькбренера, Мошелеса, Крамера. Это всё пианисты и композиторы оставившие нам в наследство огромное количество этюдов и техничных пьес.

Технические задачи в клементьевской методике решались большей частью на материале упражнений и этюдов - специальных произведений инструктивного назначения, которые наряду с этюдами Черни и Крамера были первыми образцами этого жанра. Клементи считал вдумчивую игру в сочетании с многократным повторением и освоением распространенных технических формул, важнейшим моментом развития техники. Главный результат педагогического опыта Клементи составляют три крупных методических работы: «Введение в искусство игры на фортепиано» ор 42, «Приложение к 5 изданию «Введения» и «Ступень к Парнасу» ор 44. В зависимости от объема освоения они могли быть использованы для обучения как любителей, так и профессионалов. Этюды Клементи из цикла « Ступень к Парнасу» в современной практике используются в редакции Таузига … Многие из них весьма крупны по размеру, сложны, построены на непрерывном быстром движении. Клементи использует самые разнообразные последования пальцевого движения, в пределах позиции руки, для развития силы удара и самостоятельности пальцев. Для развития пальцевой беглости Клементи применяет разнообразные фигуры пятиклавишного движения, секвенции из 3,4,5 звуков, ломанные арпеджио и диатонические гаммы. Этюды Клементи служат превосходным материалом для развития пальцевой техники и отчетливости удара, необходимых для исполнения произведений композиторов- классиков.

Кроме сугубо инструктивных этюдов в ДМШ пользуются популярностью и этюды концертно - художественного направления.. К таким относятся этюды Мошковского.(1854-1925). Сам он ученик Т. Куллака. ( А его учеником является И. Гофман). Настоящую известность ему принесли виртуозные пьесы для фортепиано, концерты, концертные этюды, салонные пьесы для домашнего музицирования. В ранних произведениях Мошковского прослеживается влияние Шопена, Мендельсона, Шумана. В настоящее время кроме некоторых концертных пьес, большой популярностью пользуются его этюды, которые наполнены различными пианистическими сложностями и играют важную роль в подготовке к романтической технике. Эти этюды наполнены весьма разнообразными проблемами: октавы, репетиции, арпеджио, гаммы диатонические и хроматические поочередно в обеих руках, а то и одновременно в обеих. Есть этюды (13) включающие двойные ноты и одновременно широкие ломаные фигурации в левой. Работа над такими этюдами может принести большую пользу в овладении техникой исполнения двойных нот, вырабатывает пластичность исполнения, развивает гибкость, ловкость кистевых движений, способствует растяжению руки. Самыми популярными из этюдов Мошковского являются этюды ор 72,- в которых мы находим репетиции в интервалах(№4), аккорды(№3), виртуозные гаммы (№1,5,6,11), ломаные фигурации (№2,7), двойные ноты(№8)и тд.

# Лекция 24.

# Вопросы правильного подбора аппликатуры.

Внимательное, осознанное отношение к аппликатуре должно воспитываться с первых уроков, т. к. правильно подобранная аппликатура обеспечивает выполнение технических задач и способствует ясности выражения музыкального образа. Ученика следует приучать с самого начала пользоваться логичной, умной аппликатурой, которая сможет обеспечить плавность, связность, удобство исполнения и нужное качество звучания. Выбор аппликатуры должен подчиняться требованию преодоления технических трудностей. Маленькому ученику нужно объяснить, что разные пальцы решают различные звуковые задачи. Аккуратное выполнение учащимися обозначенной в тексте аппликатуры может удовлетворять лишь в самом начале пути. Цель педагога - научить ученика самого подбирать необходимую в данном случае аппликатуру. С самого начала приучите ученика, что хорошо подобранная аппликатура - одно из главных условий успешной работы над произведением. Сделать учеников активными участниками выбора нужной и целесообразной аппликатуры - вот задача педагога. Ошибочным будет решение подписывать палец под каждой нотой, ведь таким образом ученику отводится роль послушного исполнителя. Наша же задача научить его самого мыслить. Технические закономерности удобного следования пальцев в поступенной, позиционной и гаммообразной фактуре, коротких арпеджио, ломаных интервалах и гармонических фигурациях, учащийся может хорошо освоить на исполняемых произведениях и, особенно, на этюдах, а прежде всего на гаммовом комплексе. К концу второго класса владение техническими закономерностями аппликатуры должно стать практически полностью автоматизированным процессом. Ученик, видя в нотах любую из привычных вышеназванных фигур, должен схватывать соответствующую ей аппликатурную группу в целом. Этому содействует хорошосодействует игра гамм, арпеджио, аккордов.

Уже с первого года обучения ребенок начинает ориентироваться в аппликатурных приемах, направленных на выразительность интерпретации мелодии и ритма. Например, при пластичности мелодии должна быть соблюдена и пластичность аппликатуры. При четкой пульсации ритма в коротких метрических группировках (Пьеса Телемана) подбирается однотипная, ритмично повторяющаяся аппликатура. Существует свой принцип аппликатуры для исполнения четких плясовых мотивов, для объединения коротких мотивов, разделенных паузами, в единую большую фразу. Необходимо с первых уроков прививать маленькому ученику элементарные понятия верной аппликатуры, как то: через ноту-через палец; соседние ноты - соседние пальцы. На этом этапе предостерегаем от игры 1 пальцем на черной клавише. Прививаем понятие репетиционной аппликатуры. В секвенционных последованиях естественно в большинстве случаев играть одинаковые группы нот одинаковой аппликатурой, что способствует более быстрому запоминанию. И вот в этом случае, ничего страшного, если на черную клавишу придется 1 или 5 палец.

Необходимо также помнить об естественных особенностях пальцев: 1й- наиболее тяжелый подходит для извлечения насыщенного звука, а например, 4-там, где требуется утонченность звучания. При подборе аппликатуры надо обращать внимание на то, чтобы рука по возможности находилась в естественно - собранном состоянии, так как это способствует извлечению певучего звука. Особую трудность представляют собой места требующие достижения максимального легато (например, повторяющийся звук legato, в этом случае используют подмену пальцев, (например, в 5 такте «Первой утраты» Шумана.)

При повторении не связных звуков, особенно, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, целесообразнее применять одинаковые пальцы.

В средних классах уже можно знакомить ученика с приемом перекладывания пальцев - четвёртый через пятый, третий через четвертый; что потребует постоянного слухового контроля и гибкости запястья. Беззвучная подмена пальцев тоже требует специального навыка. Достичь должного результата можно при помощи упражнений Гнесиной (из Подготовительных упражнений) и Сафонова (из Новой формулы).

Определенную сложность составляет для учащихся и скольжение пальца с клавиши на клавишу. Для этого нужно найти наиболее удобный угол наклона пальца и всей руки. Ещё одна проблема, особенно для малышей - соответствие аппликатуры левой и правой рук. Начинать осваивать такую аппликатуру лучше с расходящихся гамм. К соответствию аппликатуры надо стремиться и при параллельном движении.

Необходимо приучить к верной аппликатуре в аккомпанементе, если он представляет собой « бас + аккорд». Бас всегда будет браться 5 пальцем, а аккорд- с 4 или 3. Своя особенность аппликатуры в полифонических (особенно Баховских) произведениях. ( Об этом позже ).

Очень часто увеличение темпа исполнения также зависит от аппликатуры. Учащиеся сами нередко не знают, какими пальцами играют то или иное место. А ведь аппликатура, не вызывавшая никаких затруднений в медленном темпе, может стать непреодолимой помехой в быстром. Но и замена этой, уже ставшей привычной аппликатуры, на более правильную в этом случае, может вызвать проблемы.

Выбор аппликатуры должен предшествовать разучиванию произведения. Необходимо проверить подбираемую аппликатуру в быстром темпе, а так же поиграть пассажи в обратном направлении.

Наконец, помимо технических соображений существуют художественные требования. «Не удобное» может оказаться предпочтительнее удобного, если оно точнее выражает, лучше доносит до слушателя настроения автора.

При подборе аппликатуры для технически сложных мест следует помнить, что существует в основном, 2 типа аппликатуры: трёхпалая, ведущая своё начало от Черни и его ученика Лешетицкого; и пятипалая - идущая от Листа и Бузони. Не следует также забывать о принятой у пианистов системе распределения пассажей между руками. В этом случае, необходимо предостерегать учащегося от манеры брать вставные ноты с размаха. Ведь в этом случае, особенно стоит следовать принципу экономии движений.

Исполняя мелодию, пианисты для достижения связанности на клавиатуре часто пользуются подкладыванием первого пальца, что может отрицательно сказаться на выразительности фразы. Многие редакторы предлагают в этом случае аппликатуру с заменой пальца на той же клавише.

Не будем так же забывать, что каждый палец обладает своим характером удара. Есть сильные пальцы, есть слабые. Естественно будет избегать первого пальца, когда исполняется мелодия лирическая, певучая, плавная. Но он необходим при акцентировании, при смене позиций.

Роль пятого пальца в правой и левой руке различна. В левой руке - это тяжёлые басы, а в правой - острые подчёркивания верхних нот в беглых пассажах. Четвёртый палец способен к изысканной утонченности звучания, хотя это один из самых слабых пальцев, связных пальцев. Но для верхней ноты пассажа четвёртый палец может быть употреблён после пятого, особенно на черной клавише.

Аппликатура зависит не только от удобства в игре, но и от характера и стиля произведения. Аппликатура Моцарта отличается от аппликатуры Баха, также как и от аппликатуры композиторов - романтиков.

Значительную роль в подборе аппликатуры играет её совпадение с фразировкой. Поэтому частое подкладывание 1 пальца может нарушать плавную линию мелодии, разбить её единство. Но вместе с тем частое употребление 1 пальца бывает необходимо в ломаных арпеджио и пассажах, при подчеркивании групп восьмых или шестнадцатых, при выборе устойчивой позиции. Первый палец правой руки иногда может помочь левой, приняв на себя отдельные ноты в трудных пассажах. Иногда удобно 2 раза подряд употребить первый палец, как бы соскальзывая с черной клавиши на белую.

Сильный акцент также порой требует своеобразной аппликатуры. Например, Sf на терции может быть взято 1-5 пальцами.

Еще один очень важный принцип подбора аппликатуры - подчинение ритмической структуре всей пьесы, ведь перенос рук из позиции в позицию должен быть согласован с членением формы.

Большое значение для понимания намерений композитора имеет авторская аппликатура. В этом случае, последовательность пальцев предопределяет положение руки, т е звучание еще теснее связывается с текстом.

Хорошей школой для начинающих педагогов является сравнение аппликатурных принципов и приемов крупнейших пианистов, используемых ими в редакциях произведений классической и современной музыки.

**Итак**: Для выработки у ученика навыка игры только логичной, продуманной аппликатурой, с начальных классов необходимо выработать у ребенка ясную ориентацию в выборе аппликатуры в зависимости от выразительности мелодии, характерных особенностей ритмики, голосоведения, артикуляции. Большое значение имеет своевременное приобретение учеником элементарных практических навыков применения аппликатуры в наиболее типичных фактурных условиях (гаммы, арпеджио, аккорды, ломаные интервалы). Они усваиваются и автоматизируются не только при игре гамм и формул, но и на этюдах и подвижных пьесах с однородной фактурой. Совершенно недопустимо использование младшими школьниками не проверенной педагогом аппликатуры, т к выбранная учеником бессознательная аппликатура закрепляется в двигательном опыте, что в результате может привести к срыву при исполнении сложных фактурных мест на концерте.

# Лекция 25

# Работа над звуком в кантиленных пьесах.

Работа над звуком - самая трудная работа, т. к. тесно связана со слуховыми, эмоциональными и душевными качествами ученика. Работа над звукоизвлечением, умением фразировать, слушать себя и добиваться задуманного ведется в фортепианных классах с первого года обучения. Если в пьесах подвижного характера основным носителем образного содержания является ясно выраженное в метроритмической сфере моторное начало, с его четкой двухплановой фактурой (мелодия – аккомпанемент), то в кантиленной – музыкальные средства значительно объемнее в ладово-интонационном, гармоническом, полифоническом отношении. Этим обусловлена специфика их слухового восприятия и усвоения. В мелодии таких произведений обнаруживается большое многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно - образная сфера, ярче выразительность кульминаций, объемнее линия мелодического развития. Нередко, гармония в таких произведениях оттеняет интонационную выразительность мелодии. Полифонические элементы часто вплетаются в кантиленную ткань в виде имитаций, либо контрастного сочетании басового и мелодического голосов, порой в форме скрыто проходящего голосоведения внутри гармонических комплексов.

Многообразные жанровые оттенки кантиленной ткани раскрываются при исполнении средствами динамической, агогической нюансировки в их единстве с различными приемами педализации.

Работа над лирическими миниатюрами плодотворно сказывается на развитии музыкальности, художественно-исполнительской инициативе ученика. Выразительность интонирования мелодии обусловлена влиянием её окружения особенно ладо- гармонической сферы. Более всего это заметно при работе над произведениями современных композиторов.

При воспроизведении кантиленной мелодии на фортепиано важно, внутренне услышав её выразительные особенности, избрать соответствующее ей тактильное ощущение прикосновения к клавиатуре. Рука должна как бы слиться с рисунком мелодии и линией её развития. Надо помнить, что тембральные различия звучаний мелодий связаны с комплексным владением пальцевыми прикосновениями к клавиатуре и окружающим их движениями всей руки.

Но первоосновой хорошего исполнения кантилены является всё- таки умение извлекать красивый, разнообразный звук, соответствующий содержанию данной пьесы; то есть то, что называется «культурой звука».

В основе искусства «пения на фортепиано» лежит забота о певучем звучании при любом динамическом пределе; затем – старание связать отдельные звуки между собой посредством legato,а так же - осмысленного интонирования и педализации. Кроме того, важно умение сочетать выразительную фразировку, внутреннюю слитность интонаций и мотивов в пределах мелодии. Передача общей динамической линии и мелодической устремленности фразы происходит при содействии tempo rubato.

Корифеем звука называли и называют у нас в стране К. Игумнова. Он отмечал, что забота о хорошем звуке - это главное в профессии пианиста. Звук - это средство, а не самоцель. Наилучший звук тот, который полнее выражает данное содержание. У хорошего звука есть две стороны: стремление к полному, мягкому, певучему звуку, стремление петь на фортепиано и,(2) стремление к максимальному разнообразию звуковых красок. Существенно умение не только играть тихо, но и уметь играть «слыша тишину». Звук должен рождаться из тишины, быть «закутан в тишину». Пение - это жизненная основа музыки. Игумнов советовал: Для получения певучего звука необходимо:

1. Неукоснительный слуховой контроль над качеством извлекаемого звука.
2. Необходимость сосредоточенного слухового внимания, ясного и определённо критического отношения к звуку.
3. Всячески избегать как твердого, жесткого удара по клавишам, так и шлёпанья.
4. Держать пальцы как можно ближе к клавишам. Стараться играть подушечкой пальца.
5. НО: нельзя смешивать естественное слияние пальцев с клавиатурой, мягкое, непринужденное погружение в неё (как в тесто) до дна, с преднамеренным давлением. Рука должна мягко покоиться на клавиатуре, а не давить на неё (не давим мы преднамеренно на стул, на котором сидим)
6. Игумнов рекомендовал избегать жесткой, заранее подготовленной формы руки. Призывал стремиться к плавным, слитным и оправданным внутренним содержанием исполняемого произведения движениям. «Надо постоянно работать над освобождением всех своих мышц так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга».
7. Рука и локоть никогда не должны быть зажаты. В тоже время рука не должна быть расслабленной. Нужно уметь организовывать руку в зависимости от конкретной ситуации, как бы кратковременно фиксируя её и сразу затем освобождая.

8)Следовательно, звук в кантилене извлекается мягкой, свободной, но не разболтанной рукой. После извлечения звука, рука мгновенно и плавно идёт вниз и «повисает» на кончике пальца.

9)Не следует делать рукой лишние движения; особенно кистевые и локтевые.

10) Кисть, как правило, должна быть гибкой, и менять положение в зависимости от звукового задания. Для получения полного, насыщенного звука следует держать кисть более низко. Для получения легкого, прозрачного - более высоко. Кисть - фактор дыхания ( движение кисти вниз- вздох, вверх- выдох)

11) Играть legato следует переступая с пальца на палец.

12) В кантиленных аккордах, тянущихся звучаниях, даже на рр, необходимо ощущать дно клавиатуры.

13) Необходимо слегка фиксировать кончики пальцев при свободной руке, что подчеркивает пользу мелких, чуть заметных движений руки, способствующих «лепке» звука.

14)Звукоизвлечение , в основном, следует производить движением сверху (пальца, кисти, руки); причем движение это должно быть почти незаметным».

# Что касается красочности звука

1. Заранее подготовленная форма руки, фиксация приведут не только к жесткому звучанию, но и к звуковому однообразию. Так как именно разнообразие положения руки, кисти, пальцев – плоские или слегка закругленные, круглые обеспечивают богатство звуковых красок.
2. Зависимость звукового многообразия от аппликатуры,
3. …. от различных способов артикуляции (для матового звука больше подходят плоские пальцы, для яркого - закругленные.)
4. Особая ловкость и гибкость движений - сказывается на полном звуковом разнообразии.
5. Ещё одно важное условие - расчлененность пальцев, их разъединенность ( при двухголосии- необходимо, чтобы пальцы ощущали два элемента, две задачи, два плана)
6. Умение передать любыми пальцами выразительную кантилену, одновременно, другими играя сопровождение.

Высоко ценил Игумнов умение передать «звуковую перспективу», как в живописи. Ведь нельзя играть все одинаково выпукло и выразительно. Если не учитывать звуковую перспективу, то будет много шума, нагромождений. Следовательно, пианист должен уметь ретушировать, приглушать второстепенные голоса.

Очень много зависит и от умения «внутреннего интонирования». Туше должно быть не технологическим приемом, а отражением художественного кругозора пианиста.

При воспроизведении кантиленной мелодии на фортепиано важно, внутренне услышать её выразительные особенности. Выразительность интонирования мелодии обусловлена влиянием ее окружения, особенностями ладо - гармонической сферы.

Исполняемую музыку следует рассматривать как живую речь. При таком понимании исполнительского искусства главным средством музыкального выражения считается интонация и фразировка. За счет верной фразировки мы можем разговаривать, а верная фразировка получается за счет «интонационных точек». «Интонационные точки» - это особые точки тяготения, влекущее к себе центральные узлы, на которых строится фраза. Это делает музыку более ясной , слитной, связывающей одно с другим. Игумнов советовал выявлять эти точки не столько с помощью акцентов, сколько посредством оттяжки и увеличения длительности звучания. Иногда Игумнов предлагал выделять интонационно важную ноту фразы и с помощью внезапного pianissimo. Если нет понятия о том, где находится эта точка, то музыка не будет развиваться. Она будет топтаться на месте.

Каждая фраза в произведении должна представлять собой единое целое, а не ряд разрозненных звуков. Куда она стремится, где её кульминация- вот вопрос, который следует постоянно задавать ученику.

В кантиленных пьесах, особенно у Шопена, фразы обычно длинные, требующие не только интонационных точек, но и понятия «живого дыхания», «связности и раздельности слогов», «знаков препинания», т е точного исполнения лиг. Нельзя шаблонно подходить к их выполнению - конец лиги - не всегда означает снятие руки. Это скорее смена смычка в пределах одной фразы. Между лигами чаще должна быть не цезура, а напротив, грань как бы объединяющая две части фразы. Это способствует широкому мелодическому дыханию, связывает отдельные мотивы и фразы в одно органическое целое. Фразы должны согласовываться между собой. Фразировка исполнителя должна быть столь же естественной, как дыхание, т. е. исполнение лиг не должно приводить к раздробленности дыхания. Никогда не следует последнюю ноту под лигой облегчать при помощи снятия руки, лучше просто уменьшить силу звука.

Чтобы объяснить интонационный характер фразы, особенно детям, можно прибегнуть к мелодической подтекстовке.

Кроме того, хорошая фразировка связана с гармонической основой, в которой необходимо чувствовать тональность, отдавать себе отчет в каждом модуляционном повороте. Фразы, встречающиеся в музыкальных произведениях бесконечно разнообразны, так же как и разнообразны приёмы их исполнения. Но во всём есть одна руководящая нить - tempo rubato… Оно должно быть естественным, а не преднамеренным. Вольность темпа должна быть не внешняя, но внутренняя, осознанно-необходимая. Это дело ума и вкуса. Это есть умение найти живое ритмическое дыхание.

Искусство логично развертывать музыкальную речь, связано с понятием «горизонтального мышления» или «слушания». Такое горизонтальное слушание обеспечивает неприрывность, связанность, освобождает исполнение от вялости, рыхлости, неопределенности; помогает избежать манерности, излишнего подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателей от главного. Горизонтальный слух дает нам звуковую ткань в движении, выявляет переходы одних элементов в другие. Он помогает найти правильное ощущение движения, помогает овладеть особым чувством ритма, который объединяет в одно целое планомерные отклонения от основного темпа произведения, позволяет точно определить этот темп.

Отношение к фортепиано, как к поющему инструменту отличало всегда русскую пианистическую школу. И ныне оно является основопологающим принципом русской фортепианой школы.

# Лекция 26

# Роль работы над динамическими оттенками.

Работа над качеством звука и над ощущением гармонии тесно связана с развитием ощущения динамического разнообразия звучаний.

Уже в начальный период обучения, когда исполнительские задачи невелики и просты, педагогу следует следить за тем, чтобы динамическое разнообразие звучания музыки обуславливалось её содержанием. Ученик должен понимать, что различные звуковые краски неотъемлемы от содержания музыкального произведения, что они помогают музыке стать живой, красивой, понятной и выразительной. С самого начала следует обращать внимание учеников на начало и конец фраз. Даже самый маленький ученик поймет, что фраза прозвучит лучше, если он начнёт её плавно и мягко, а закончит - закругленно. Впоследствии следует развить в ученике способность ощущать динамическую устремленность и развитие музыки к определенной смысловой точке сначала в мотиве, потом в отдельной фразе, а затем и во всем произведении.

Требование исполнять каждую фразу, мотив осмысленно и выразительно вызывает к жизни динамическое разнообразие нюансировки. Поэтому случается слышать достаточно выразительное, осмысленное исполнение у детей, которым нюансы, как таковые, еще не известны. Вызванное к жизни динамическое разнообразие в сознании ребенка тесно увязывается с содержанием музыки и с её стремлением к непрерывному развитию. Педагог на уроке не должен диктовать определенную нюансировку. Он должен тактично направлять фантазию ученика, как бы подсказывая ему исполнительские намерения и, вытекающую отсюда, динамику исполнения. Необходимо вызвать у детей желание своей игрой как бы рассказать, передать содержание музыки; и передать его красиво, певуче, искренне и естественно. Это значительно важнее, чем формальное выполнение обозначенной нюансировки.

При продумывании динамического плана исполняемого произведения необходимо руководствоваться как точным пониманием строения произведения, фразы, мотива, так и пониманием свойств фортепианного звука, который быстро теряет значительную часть силы после удара молоточком по струне, и затем постепенно убывающего. Кроме того, необходимо учитывать, что невозможно выделить один какой – то звук после снятия аккорда, если не будут быстро сняты пальцы с остальных звуков.

Надо помнить, что слух способен не только следить за дальнейшим затуханием звука, но и может его дополнять воображением. Необходимо учитывать также, что звук фортепиано убывает не равномерно в разных регистрах. В среднем, и особенно в низком регистрах он длится дольше, а в высоком - затухание происходит быстрее. Также следует учитывать акустику помещения - в основном, в больших залах длина звука укорачивается, но есть такие залы, где звук как бы «гудит».

В связи со спецификой фортепиано, рассмотрим возможность crescendo и diminuendo. На духовых и струнных инструментах есть возможность «раздуть» звук, т е сделать линию усиления или уменьшения звука непрерывной. На фортепиано такой возможности нет. Значит линию dim. или сresc мы можем сделать только предваряя игру – слышаньем.

Следует учитывать, что нюансировка произведения зависит и от стиля, времени написания сочинения. Произведения старинных авторов, писавших свои произведения в расчете на клавесин, не имели в виду ту динамику, которую может предоставить фортепиано. Отсутствие техники cresc- dim в то время заменялось другими возможностями клавесина. Например: октавными удвоениями (впечатление forte.), возможностью создавать противоположные звучания сменой регистра и клавиатур, применением вибрации. Большое значение для выразительности и изменения в звучании исполнения имела артикуляция, что при исполнении на фортепиано может восполняться терассообразной динамикой и имитацией регистрового разнообразия. Кроме того, следует учитывать, что гибкость исполнения на клавесине достигалась еще и за счет ритма.

Выше мы уже упоминали, что нюансировка должна соотноситься с эпохой написания произведения. В любом случае, педагог должен, прежде всего, научить ученика извлекать из инструмента определенную, необходимую в конкретном случае, звучность. Нужно уметь находить определенную краску, инструментовку для данного произведения. Ошибочно в таком случае ставить во главу угла нюансировку. Звучание произведения не должно быть ни пестрым, ни монотонным. Мы говорили об эпохе клавесинистов и баховском барокко.

У Гайдна и Моцарта нюансировка уже более подробная, чем у их предшественников (правильнее сказать, что раньше её в нотах не было вообще). Динамика в их произведениях не только соответствует классической прозрачности письма ранних классиков, но и способствует более яркому выявлению развития в столкновении контрастных начал.

Музыка Бетховена - это борьба внутренняя, психологическая. Но и она насыщена глубокими лирическими образами. Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамика. Динамика его музыки обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения. Ими подчеркнуты контрасты, прорывы волевого начала. Постепенное нарастание звучности Бетховен нередко заменял акцентами. Более того, часто усиление звучности завершается у него кульминацией на рр. В его сочинениях встречаются многочисленные и весьма разные по характеру акценты: Sf., Fp., FFp.,а также акценты над определенной нотой. Кроме того он использовал и ступенчатую динамику.

На характерных чертах динамики у композиторов – романтиков не могла ни сказаться их определенная образно – эмоциональная сфера. Она очень разнообразна: от певучей мелодизации у Шопена, до бурной оркестровой красочности у Листа. Вся эта музыка требует большого разнообразия в нюансах, динамических контрастов.

Музыка 20- 21 веков во всем своем многообразии, зачастую использующая фортепиано как сугубо ударный инструмент, так же требует очень продуманной и не однозначной нюансировки.

# Лекция 27

# Основы обучения педализации

Педаль, ценнейшее, неповторимое достояние фортепиано. Никакой другой инструмент не обладает таким специфическим богатством, подобным педальному звучанию. Это свойство инструмента знали и широко использовали все композиторы, начиная с Бетховена. Без мастерства педализации нет пианиста - художника.

Фортепианная методика не может обойти вопросы педализации. Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике. Умение педализировать - один из компонентов художественного мышления музыканта - исполнителя. В педализации проявляется творческое воображение, понимание музыки, чувство стиля, артистичность. Поэтому, обучение педализации абсолютно неотделимо от звучания музыки, от живого ее исполнения. Обучение педализации должно быть составной частью всего педагогического процесса, ведь эта работа – работа для слуха и глаза. Научить педализации, это значит, прежде всего, научить слушать, воспитывать слух, вкус к педальным краскам, научить подчинять педаль (ногу) требованиям слуха.

# Проблема обучения педализации имеет две основные стороны:

1. Обобщение исполнительской практики
2. Обобщение педагогической практики.

Методика обучения педализации сводится к двум основным, параллельным, но не равнозначным по глубине и трудности разделам:

1. овладение приемами и навыками педализации
2. воспитание отношения к педализации как к творческому процессу.

Очень часто педализация является одним из самых слабых звеньев в исполнении учащихся. Этому есть три причины:

1. незнание выразительных возможностей педали, отсюда невнимание к этой стороне исполнения
2. неумение слышать действительное звучание музыки в своем исполнении. Отсюда - грязь и неряшливость педализации.
3. Узко – технические неполадки, возникающие вследствие неумения справляться с трудностями при употреблении педали.

Педагогу необходимо постоянно умело стимулировать ученика к использованию педали. Показывать ученику, преимущество звучания, яркие колористические, которые дает использование педали. Очень важно так подобрать репертуар, чтобы ученик почувствовал заинтересованность в том, чтобы играть с педалью. Для овладения педалью необходимо подробное объяснение механизма работы педали, сравнительная характеристика звучания с педалью и без нее..

В ДМШ ученик получает основы музыкального образования. Окончив школу, он должен сам самостоятельно разобраться в не сложном произведении, справиться с техническими, звуковыми, педальными трудностями; суметь исполнить его грамотно, выразительно и создать определенный художественный образ, в том числе и с помощью педализации.

С первых лет занятий маленький ученик должен осознать, что педаль является одним из основных необходимых средств выразительности. Для этого, ученика школы надо постоянно направлять, учить слушать себя, учить всем возможным способам педализации. Очень важно с детских лет выработать в ученике привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развить инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали.

# Запаздывающая педаль.

Первое применение педали – событие в музыкальной жизни ребенка. Оно должно оставить яркое впечатление.

Занятия с использованием педали можно начинать, как только ученик станет доставать ногами до пола (сейчас, правда есть специальные приспособления) Необходимо объяснить ученику принцип действия педали, её возможности, виды. Многолетний общий педагогический опыт доказал, что начинать обучение педализации лучше всего с запаздывающей педали. Предварительно следует сделать с учеником упражнение на просто свободное движение ступней ноги по педали. Следует проследить, чтобы нога «ходила» без напряжения, твердо стояла на пятке. Не должно быть стука по педали, ни педалью по нижней части подпедальной доски. Носок туфля должен закрывать только широкую часть педали. Если в пьесе педализируется только последний аккорд, нога должна сразу стоять на педали. Руки с клавиатуры можно снять, только после того, как отзвучит последний аккорд на педали. Затем предлагаем взять ребенку одну ноту, послушать её, опустить педаль, а ноту снять. Она должна тянуться некоторое время на педали. Затем нога идет вверх, а палец опускается на следующую клавишу. После того, как ребенок освоит взятие звука на педали, можно объяснить ему, почему такая педаль называется запаздывающей. Дальше можно использовать Упражнения на соединение нескольких звуков, например, Гнесиной. Далее переходим к исполнению пьесок с применением педали. На этом этапе хорошо подойдут Пьеса Телемана (школа Николаева), педальные прелюдии Майкопара. Очень полезно на первом этапе сравнивать звучание пьес, исполненных без педали и с педалью. Затем будет полезно пройти пьесы, в которых важно звучание аккомпанемента на педали. В этом случае играем отдельно левую руку с педалью, и слушаем, как отдельная басовая нота при помощи педали присоединяется к аккорду. Хорошо так же поиграть пьесы, в которых на педали собираются звуки в аккорд (например, Прелюдия до-мажор Тетцеля из школы Николаева) или Болезнь куклы Чайковского. На пьесах с такой фактурой ученик услышит, как обогащается гармония благодаря постепенному появлению новых аккордовых звуков разной громкости, как исчезает прежняя гармония в момент её смены …

### Прямая педаль.

Прямая педаль употребляется, главным образом, в пьесах с острым, четким, танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли, создает ритмическую опору фразы ( например в марше Шумана). В «Смелом наезднике» при легком staccato, в довольно быстром темпе предполагается короткий и неглубокий нажим педали, оттеняющий упругость ритма. Короткая педаль в пьесах танцевального характера ( на сильной доле) даст возможность лучше почувствовать ритм, педальное «дыхание», разницу между педальным и безпедальным звучанием ( полька Жилинского).Это придаст исполнению гибкость и изящество. Во многих танцевальных пьесах ритмическая педаль на сильную долю является также и связующей, т к. соединяет отдаленный бас с аккордом. (Григ Листок из альбома ор 12) В таком случае полезно поучить отдельно ритмическую структуру пьесы (аккомпанемент) с педалью.

Следует учитывать, что прямая педаль возможна только в тех случаях, когда перед нажимом педали есть или пауза или звук staccato, или звук одинаковый по высоте с педализируемым (Гедике 20 маленьких пьес ор 6 №2) Ритмическая педаль в танцевальных пьесах, в большинстве своем бывает неглубокая, и не всегда абсолютно прямая. Если мелодия начинается с затакта, то педаль надо брать не одновременно, **а почти** одновременно со звуком, так, чтобы педаль не захватывала последний затактовый звук. ( Чайковский Вальс из Д. Альбома). Такая педаль требует специальной работы и обострения слухового внимания ученика. Полезно учить, останавливаясь на сильной доле без нажатия педали и слушать, исчез ли последний затактовый звук; чисто ли звучит интервал на «раз». Лишь после того, нажать педаль. Полезно также останавливаться, взяв педаль на сильную долю и слушать, что звучит в педали.

## Левая педаль

В первые годы обучения лучше ей не пользоваться вообще. Она не создана для того, чтобы помочь нам сыграть piano. Она создает определенный колорит. Следует учитывать . что возможно её использование и при forte.( напр. в сонате 31 Бетховена при переходе от второго ариозо ко второй фуге) Обычно левая педаль используется как более или менее длительное исполнение в определенном регистре. Тем не менее, её можно использовать и как одно из средств тонкой выразительности.

В старших классах уже можно попробовать использовать и левую педаль (обозначается uno corda). Её можно использовать при изучении Сонат Скарлатти и произведений других композиторов - клавесинистов.

В настоящее время существует несколько моделей фортепьяно с тремя педалями. В основном, средняя педаль используется как модератор или для предания инструменту клавесинного звучания. Особую роль третья педаль играет в некоторых модификациях роялей фирмы Steinwаy. Там, благодаря этой педали, можно удерживать отдельный басовый звук, на фоне которого будет звучать вся фактура.

Полупедаль- Под этим широко распостраненным термином часто подразумеваются два ,совершенно разных приема использования правой педали.

1)Полунажатие педали, имеющее место в различных видах короткой педали: связующей, короткой мелодической, короткой гармонической, вуалирующей, вибрирующей. Все эти приемы не допускают глубокого нажима лапки педали, т к её быстрое обратное движение из глубокого нижнего положения неизбежно приводит к шуму.

2) Полупедалью также часто называют быструю подмену ( или полусмену) педали, при которой демпферы успевают заглушить бас. Однако, этот прием удается не на всех инструментах.

Ручная педаль. - Этот прием не имеющий отношения к механизму педали, состоит в том, что звуки гармонической фигурации, в первую очередь басовый звук передерживаются некоторое время пальцами. Так создается прозрачный фон, вовсе не зависящий от движения других голосов. Прием «ручной педали» уместен во вторых частях Сонат Моцарта N12, 15. А также тактах 27 и 28 1 части Сонаты N 3 Бетховена.

Фоновая педаль Её задача – создавать звучащий фон из звуков не удерживаемых пальцами. В большинстве случаев, фундаментом этого фона бывает полноценно звучащий басовый звук, но нередко звучащий фон может складываться складывается из звуков среднего регистра (Прелюдия Рахманинова соль диез минор соч. 32).

Фоновая педаль действует чаще всего в пределах одной гармонии. Педальный фон часто составляется не только из аккордовых, но так же и неаккордовых звуков, что требует очень тщательного слухового контроля.

# Педализация певучих пьес.

Легкие певучие пьесы на ранних этапах обучения следует выучивать сначала без педали, чтобы красивый звук, плавное legato и выразительная фразировка достигались бы прежде всего пальцами и ушами, и только потом начинать работу с педалью.

Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонческого сопровождения. Поэтому слушать надо одновременно весь комплекс педального звучания. Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно долгих звуков мелодии ( Чайковский Старинная фр. Песенка). При педализации опорных звуков мелодии исполняемой legato возникает опасность, что на педали останется предыдущий звук. Значит одна из главных задач педагога, состоит в том, чтобы развить в ученике умение слышать и искать. Объяснение ошибок даст ученику основание в дальнейшем попробовать самому разобраться в неудачах, искать и стараться находить гармонически чистые педальные звучания, сохраняя ясность мелодического мышления . В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, но внимательно вслушиваясь в чистое звучание, особенно в момент смены гармонии на педали.(Хачатурян. Андантино) В этом случае надо избегать резких изменений штриха при чередовании педального и безпедального звучания. Поэтому особенно важно обратить внимание на левую руку - её лучше не отрывать от клавиш.

Певучие пьесы допускают возможность разных вариантов педализации в зависимости от способностей ученика, от его слухового развития и музыкальной чуткости. В тех же случаях, когда педаль используется с целью достижения legato в мелодии, ученику неизбежно придется брать её очень легким нажимом.

Иногда при поступательном движении мелодии приходится менять педаль на каждый новый звук. Некоторые ученики при этом как бы подталкивают каждый новый звук мелодии. В этом случае необходимо сначала добиться плавного legato мелодии без педали, а уж потом прибавлять легкую педаль. Существуют пьесы, которые без педали просто не исполнимы. Такова пьеса Глиэра «В полях». В ней для создания легкого флёра звучания надо сначала открыть все демпфера, а уж затем извлекать звук.

#### Зависимость применения педали от стиля и жанра произведения.

Звуковой колорит и фортепианная фактура произведений разных стилей очень различна. Кроме того, инструктивный материал преследует разные задачи.

Например, в этюдах добиваться двигательной четкости и точности звукоизвлечения следует без педали. В репертуаре ДМШ имеются этюды разных стилей и направлений. Например, строго - классические инструктивные этюды К Черни; с оттенком романтизма- Лешгорна, Шитте, Беренса и Лака; романтические –Геллера и Аренского; этюды – пьесы Майкопара, Мошковского, Мак- Доуэлла. Инструктивные этюды, как, например, Черни обычно исполняются без педали. Даже этюды на арпеджио, т. к. эти этюды предназначены, прежде всего, для развития пальцевых навыков.

В этюдах Лешгорна допустима педаль на аккордах или отдельных мотивных фигурациях. Иногда окрашивают педалью средний раздел этюдов.

Инструктивные технические пьесы, типа этюдов Аренского, Мошковского, Мендельсона имеют еще и задачу создания эмоционального образа, особого колорита звучания, поэтому в них необходима педаль.

Большинство полифонических произведений в ДМШ исполняются без педали. Этим достигается важная педагогическая цель: ясное слышание учениками 2х или 3х относительно самостоятельных голоса. Нам необходимо научить ребенка слышать и передавать индивидуальный характер каждой полифонической пьесы, непрерывность и выразительность линий в одновременном движении голосов, несовпадение кульминаций и окончаний фраз в разных голосах – путь к познанию и увлечению полифонией. Поэтому, особенно важно воспитать в ученике умение вслушиваться в ясность и выразительность голосоведения, что на ранних этапах достигается только путем беспедального исполнения 2х или 3х- голосных полифонических произведений. В произведениях, где полифония приближена к хоральному типу (сарабанды), или в некоторых полифонических пьесах русских авторов, применение педали возможно для нужной звуковой окраски, или для достижения legato, которого невозможно достичь пальцами (Бах, 3х гол. Инвенция e- moll). Если необходимость применения педали возникает в результате неудовлетворенности ученика слышимым разрывом legato , это значит, что ученик идет по правильному пути. В таких случаях педализация помогает развитию полифонического мышления.

Кроме того, педаль может быть очень разнообразной и красочной в обработках органных произведений : от легкой связующей до глубокой гармонической и густой, что способствует имитации органного звучания.

Играя музыку клавесинистов, педализируют скупо, помятуя о необходимости сохранить точность голосов, ясность, отчетливость, остроту звучания. Для музыки Скарлатти и французских клавесинистов возможно применение педали в виде «колористических мазков», которые будут как бы имитировать гудящие басовые трели. Возможно использование педаль при неудобных бросках из одного регистра в другой для большей связи фразы.

Произведения венских классиков (включая раннего Бетховена) не могли быть задуманы с педалью (исключение До - мажорная соната Гайдна, где стоит обозначение open pedal).Вся музыкальная ткань в них воспринимается почти графически; ясно и прозрачно. Мелодия у них имеет очень точно очерченный рисунок каждой фразы. В этом случае не следует оставлять педальное звучание во время пауз, удлинять басы, выписанные короткими длительностями. Нельзя разложенные аккордовые фигурации в аккомпанементе играть с такой педалью, которая сольёт последовательность гармонических звуков в сплошной гармонический фон. Мелодии, состоящие из аккордовых звуков, не должны превращаться в гармонию, объединенную педалью. Она используется для подчеркивания, подкрашивания смены гармоний. Вместе с тем, играя Моцарта, следует педализировать активно, часто меняя педаль. Педаль, используемая в произведениях Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена, мы называем гармонической.

В музыке Бетховена применение педали богато и разнообразно. Благодаря контрастности образов его произведений, возникает необходимость в ярко различных звуковых красках, и оркестровой звучности. Кроме того, не забываем, что в своих поздних произведениях Бетховен уже стоял на путях сложения романтического стиля.

Для композиторов романтиков было характерно густое гармоническое звучание с охватом большого диапазона. Многие произведения композиторов - романтиков предполагают почти непрерывную педализацию. В них встречаются моменты, где колористическим пятном звучат даже взлёты по хроматической гамме. Поэтому, педаль у композиторов -романтиков называется фактурно - необходимой.

Следует учитывать, что в музыке романтиков фигурации сопровождения часто имеют мелодический характер, что вызывает желание, достичь кантилены и гармонической слитности звучания за счет гораздо большей педали (Шопен Прелюдия 13). Если эти фигурации играть достаточно тихо, а бас брать глубоко, грязи не будет.

Круг образов и гармонический язык композиторов более позднего периода, например импрессионистов, а так же Скрябина и Рахманинова делают допустимым звучание на одной педали многих неаккордовых звуков, создающих особый колорит ( Рахманинов, Прелюдия Д, ор 23). В музыке позднего Скрябина, как и у импрессионистов, значимость педали достигает своего апогея.

В музыке Шостаковича и Прокофьева, как и в произведениях композиторов более позднего периода, интересно сочетаются совершенно различные особенности педализации - от классической до импрессионистской.

И в заключении: ученик должен всегда помнить, что определять педализацию нужно исходя из содержания и характера произведения, его стилевых черт. Основное правило - зависимость педализации от особенностей каждого данного произведения.

# Лекция 28

### Особенности работы над сонатинами и сонатами венских классиков в ДМШ.

Крупная форма – это в первую очередь протяженное развитие, глубина замысла, безусловное наличие контрастных образов и связанные с этим специфические исполнительские задачи.

Классическая сонатина - подготовительная литература к изучению сонат венских классиков, и поэтому особое значение в педагогической практике имеют сонатины Клементи, Кулау, Дюссека, Диабелли, Моцарта, Бетховена, Черни…

Благодаря лаконичности формы, простоте инструментовки и прозрачности фактуры, малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, или недодерживание отдельных звуков становятся особенно заметными. Поэтому классические сонатины очень полезны для изучения и в первую очередь для воспитания таких качеств, как ясность, точность выполнения всех деталей текста.

Сонатина, а чаще всего, сонатное Allegro, в ДМШ требует большой и тщательной работы.

Уже в самом начале работы над сонатным Allegro ученик должен хорошо понимать строение сонатного Allegro (экспозиция, разработка, реприза); знать как строится экспозиция, из каких тем, есть ли между ними контраст. Но при этом не следует допускать разрыва сквозной линии развития горизонтали. Следует также избегать проявлений темпо - ритмической неустойчивости, технических погрешностей, неоправданной динамической и агогической нюансировки.

В основе сонатного Allegro лежит принцип контраста. Внимание ученика следует направить на уяснение образной контрастности больших эпизодов произведения, а не в мелких, что составляет наибольшую трудность в исполнении. Слух ученика должен быть направлен на частые смены характеров, что влечет за собой выбор соответствующих звуковых решений. Явление образной контрастности проявляется при сопоставлении главной и побочной партий, но вместе с тем, они представляют музыкальное единство за счет выразительных средств музыки.

В разработках сонатных Allegro развитие тематического материала экспозиции происходит в разных формах его обновления. Внимание учащегося должно быть направлено на то, что и как развивается, и что нового появилось в музыке. В некоторых разработках ученик может увидеть сходство с тематикой заключительной или главной партии, а иногда разработка строится на новом материале, что ведет к новым ладо- тональным и фактурным преобразованиям.

Необходимо обратить внимание ученика на то, что в разработке усиливается напряженность и, что важно ярко и убедительно показать динамический подъем, предшествующий кульминации, чтобы в полной мере раскрыть имеющиеся элементы драматизма.

Чрезвычайно важно выявить выразительность перехода к репризе. Репризная часть сонатного Allegro в основном воспроизводит материал экспозиции при тонально измененных побочной и заключительной партиях. Наличие основной тональности в этих партиях закрепляет в слуховом ощущении ученика цельность охвата формы. В репризе обязательно нужно услышать появившиеся в ней новые (по сравнению с экспозицией) черты, иную ладотоническую окраску тем побочной и заключительной партий. Нужно помнить, что реприза - результат взаимодействия экспозиции и разработки. Иногда при исполнении побочных партий репризы ученик соприкасается с новыми художественными задачами: изменениями в динамике или появлением новых динамических контрастов по сравнению с аналогичным эпизодом в экспозиции. Все явления контрастности и единства тематического материала и их исполнительского воплощения при разучивании сонатной формы неразрывно связаны с развитием у ученика чувства цельности, сквозной линии в интерпретации произведения. Решающее значение здесь имеет ощущение ритмически пульсирующей единицы.

В сонатных allegro венских классиков основная пульсация нередко прослушивается уже в самом начале произведения. Одной из важных сторон для достижения целостного исполнения является внутренняя настройка ученика на характерный для данного произведения темп. Очень часто при выступлении нестойкое ощущение темпа нарушает целостное исполнение сонатного allegro . Особенно это часто происходит при смене фактуры и ритмического рисунка или резкого сопоставления динамики. При работе над сонатой очень важно всё, что касается времени: необходимо додерживать, досчитывать, (паузы, длинные ноты, последние ноты под лигой), выдерживать единый темп ( Моцарт Соната В-dur переход от связующей к побочной ). В таких случаях полезно направить слуховую настройку на ощущение полутактовой пульсации..

При исполнении классических сонат ученик должен отчетливо ощущать сильные доли такта. Особенно это важно в затактных построениях и при синкопах.

Ну, и разумеется, при изучении сонат классиков ученик должен хорошо знать характерные черты стиля фортепианной музыки определенной эпохи: это симфоничность, « оркестральность», требование особого внимания и дирижерского подхода к значению каждого голоса и значению каждой реплики; это эмоциональное наполнение музыки венских классиков и в связи с этим очень большое значение гармонического плана; это своеобразный характер звучности, связанный с квартетно- оркестровым письмом и особенностями стиля каждого из композиторов венской классической школы, скромная и продуманная роль педали.

Изучение кантиленных частей сонат и сонатин где выразительная мелодия соединяется с относительно не сложным гармоническим фоном связано с умением вести в едином движении мелодическую линию в больших по протяженности построениях. Владение таким широким мелодическим дыханием позволяет ученику во время ритмических пауз при расчленении мелодии разными штрихами, дроблении на короткие мотивы сохранять целостную линию её интонационного развития.

При изучении финальных частей циклической сонатной формы используются приемы проработки сонатных Allegro. Чаще всего у венских классиков финалы написаны в форме рондо, где главная тема (рефрен) чередуется с разного характера эпизодами. Тематизм в них носит преимущественно оживленный песенно – танцевальный характер. Различный жанровый колорит темы и эпизодов позволяет ученику непосредственно воспринимать форму в целом и отдельные элементы.

Сочинениям крупной формы свойственно большее, чем в мелких произведениях, разнообразие.

Им присущи большие масштабы развития музыкального материала. В связи с этим их исполнение требует умения мысленно охватывать значительные построения и, при соблюдении единства целого, выявлять характерные особенности отдельных образов и тем. ИСПОЛНЕНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КРУПНОЙ ФОРМЫ так же требует навыков переключения с одной художественной задачи на другую, выдержки и большого объёма памяти.

При работе над сонатинами Моцарта и Гайдна следует учитывать, что в 18 веке не было такого понятия как концертный зал, есть индивидуальное общение исполнителя и слушателя. Следовательно не было необходимости «повышать голос». Звучность инструментов имела в то время очень точный абрис («зернистость»), очень малый перепад между регистрами - верхний регистр звучал округло, а нижний - прозрачно. Ещё надо учитывать, что до 1781 года инструмент был беспедальным (но известно, что Моцарт этим очень тяготился, т к те инструменты не давали возможности длинного глубокого баса, и он пристраивает к своему инструменту ножную клавиатуру (как на органе). Отсюда такая фактура , как в 1 части А dur ,ной сонаты Поэтому следует уделять особое внимание таким басам. Исследователи творчества Моцарта считают сомнительным, что он знал всю широту амплитуды динамики. Но при этом находят у него множество примеров перенесения оркестровой динамики на фортепиано. Sf у него- артикуляционный знак. Им он подчеркивает неустойчивость тона.

Следует признать и ошибочность представление о темпах времен Моцарта, как о медленных. Ритмический характер музыки, огромное количество больших (долгих) нот, «бревисов», указывает на то, что темпы были весьма быстрыми. Темповая шкала Моцарта весьма разнообразна. Моторное начало темпа «съедается» подавленной сильной долей, как например, Allegro molto в финале с-molной сонаты ; следовательно здесь allegro- это указание характера. Andante - ( шататься, непринужденно прогуливаться) у Моцарта это довольно живое движение. У него Andante часто сопровождается добавлением amoroso, Graciozo, Con espressivo. Tempo Largetto-где то рядом с largo, умеренно быстрый темп. Adagio уютно, тихо, удобно ( сейчас носит отпечаток скорби, созерцательности) У Моцарта же нельзя в двухголосной фактуре играть очень медленно.

Что касается ритмической записи, Моцарт очень педантичен. Правда у него нет указаний на rubato , accelerando , но оно записано у него в тексте нотами и ритмом.

Что до артикуляции у Моцарта, то это изысканнейшая область. Акцент над нотой означал marcato. Non legatо -такой же смысл играла черточка с точкой. ( сочетание legato и non legato ) Нужно обязательно учитывать, что в 18 веке все лиги были только артикуляционными ( у Моцарта и Гайдна они чаще всего скрипичные ). Есть определенные правила исполнения этих артикуляционных лиг - они обычно объединяют 2-3-4 звука, причем последнюю ноту надо сыграть коротко, отчленить её от последующих. Если у Моцарта не указана артикуляция, значит играть надо всё non legato. Non legato было обычным приемом исполнения во времена Моцарта. Лиги обозначали только смену смычка, ритмическую пульсацию на одном дыхании. Следовательно, руки снимать не надо. Стоит еще учитывать, что в старых традициях вообще проставлять лиги потактно.

Окраска звука у Моцарта и Гайдна была светлой и небольшой.

Аккомпанемент у Моцарта. Маркизовы, Альбертьевы и барабанные басы.

# Лекция29.

# Работа над вариационной формой.

Вариации - (от латинского вариацио- изменение, разнообразие )- одна из старейших музыкальных форм, присущих прежде всего народным песням и танцам. Впервые встречается в испанской музыке – у Антонио Кабессона ( дифференсиас- вариации на испанские и французские народные темы) Очень популярны были вариации также в английской музыке ( одна из разновидностей- граунды). Изменения чаще всего происходили именно в сопровождении. Особо любили композиторы писать вариации на народные темы. В тоже время вариации часто сочинялись на специально написанную тему, или тему, заимствованную у другого композитора. Вариационная форма дает композитору бОльшую свободу, но и вместе с тем обладает строгими правилами.

Своеобразие вариационных циклов состоит в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой форм. В некоторых вариациях варьируется мелодия темы, иногда же тема остается неизменной, но меняется гармония и фактура изложения.

Встречаются совсем небольшие миниатюры, написанные в форме вариаций, а бывают большие, концертные вариации, которые по своей протяженности и богатству развития выдерживают сравнение с сонатами. Вот такие вариации относятся к крупной форме. По степени отхода от темы различают вариации строгие и свободные. Строгие - сохраняют тональность, гармонический план и форму. В свободных - широкий диапазон изменений, в том числе по форме, жанру и гармонии. В них связи с темой могут быть весьма условны, а каждая вариация может достигать самостоятельности, как пьеса с индивидуальным содержанием.

В классических вариациях (Гайдн, Моцарт, Бетховен, а так же, позже у их последователей - Глинки, таких композиторов советской школы как Беркович, Сильванский, Кабалевский, Любарский) был определенный порядок развития: ТЕМА,

1. Вариация для правой руки
2. Вариация для левой руки
3. Вариация в миноре (в минорных - в мажоре)
4. Вариация на обе руки
5. Кода…

В таких вариациях гармонии меняются мало, а распространены изменения в гармонических фигурациях. Иногда встречаются полифонические элементы (особенно в романтических вариациях), основанные на элементах темы. Вариационная форма вносит некоторый контраст внутри отдельных вариаций и между ними. Обычным становится контраст темпов (особенно в минорной вариации.)

В работе над вариациями исполнительское внимание ученика направляется на постижение художественно - образной, пианистической и структурной сторон всего произведения, отдельных вариаций или их циклов. В вариациях ученик должен выявить элементы изменчивости музыкальной ткани в сочетании с их повторностью. В строгих вариациях, в основном, сохраняются структурные свойства темы: её протяженность, темп, тональность. На свободные вариации не распространяются эти ограничения. В них нет и тождественности в приемах изложения.

Вариациям отечественных композиторов в основном, присуща форма свободных вариаций, порой сочетаемая со строгостью письма. Некоторые вариации в образном отношении бывают настолько удалены от темы, что часто представляют собой как бы отдельные небольшие пьесы, отличающиеся своей жанровой характерностью (мазурка, скерцо, токката и т п )

Менее сложным и наиболее доступным для восприятия является такой тип вариаций, в которых знакомая ученику народная мелодия темы варьируется то с предельной близостью к её интонационному строю, то приобретая новый интонационный оттенок. Если к тому же для каждой вариации композитором найдены характерные приемы пианистического изложения, то при их усвоении ученик приобретает необходимые для его исполнительского развития навыки.

Из произведений русской классической музыки особой популярностью пользуются вариации Глинки на тему русской народной песни «Среди долины ровныя». Работа над этими вариациями благотворно влияет на развитие творческого музыкального мышления ученика.

В кантиленных вариациях необходимо добиваться певучести, мелодико - ритмической пластичности, импровизационности исполнения.

В вариациях подвижного склада, даже в виртуозных пассажах, должны ощущаться мелодическое дыхание и интонационная выразительность звучания.

Среди вариаций средней сложности, созданных советскими композиторами, прочно вошли в практику обучения школьников два родственных по своим художественным и пианистическим установкам цикла Берковича - вариации на темы русских народных песен ля-минор и соль- минор. В обоих произведениях автор искусно использует свободные формы вариационного изложения, порой придерживаясь и принципов строгого письма. Каждой вариации присущи свой образный строй, свое типичное и исключительно удобное пианистическое изложение. Здесь присутствуют близкие к теме интонационные обороты, обогащенные ритмической подвижностью и кантиленной полифоничностью, скерцозные и плавные хороводные сцены, смелая виртуозность. Быстрота улавливания музыкально - смысловой стороны каждой вариации и овладения присущим ей однотипным пианистическим изложением позволит ученику без больших усилий добиваться желаемых результатов в работе над циклом.

Совсем в ином художественном плане написаны «Лёгкие вариации» ля- минор, соч 40 Кабалевского. Свободная импровизационная форма изложения музыкального материала порой не дает возможности учащемуся непосредственно уловить черты сходства вариаций с темой. Лишь тщательное вслушивание в сочетании с музыкально - смысловым анализом может помочь ему в решении вопросов трактовки. Уже в теме ученик должен почувствовать чередование трех различных по образности элеменотов В первом из них ( т 1-4) - широкая кантиленность в строе советской лирической песенности, во втором- - (Т 5-6) сочетание задорно- игривых однотактных построений с ритмически- плавными интонациями «суммированного» четырехтакта(т7-8), В третьем (т 11-14) маршевое аккордовое начало..

Пользуясь широким диапазоном выразительных средств, композитор прибегает к жанровым, интонационно – ритмическим, ладо- гармоническим формам варьирования. Вводя новые, часто неожиданные для ученика образно- звуковые эпизоды , композитор интенсивно развивает в них отдельные обороты каждого из трех элементов темы. Так в первой вариации легко узнать несколько расширенную и гармонически и регистрово обновленную тему.

Во второй, раздвинутой по объему вариации ученику необходимо подчеркнуть в исполнении чередование контрастных по характеру и фактуре эпизодов.

В третьей, лирической вариации , исполняемой на обильной педали , слышатся начальные распевные интонации темы в их новом гармоническом освещении.

Четвертая вариация оригинальна по своему художественно - структурному оформлению и исполнительским решениям. Обрамляющие её вступительное и заключительное построение отличаются маршевым колоритом. Основная же, серединная часть, является отражением переинтонированного первого элемента темы.

Пятая, заключительная вариация - как бы самостоятельная виртуозная пьеса. В ней учащийся вовлекается в новую художественную и пианистическую сферу. Широко и распевно в унисон через 2 октавы звучат , как своеобразное лирико- эпическое высказывание , вступление и кода вариации.

Объемный виртуозный эпизод вариации (т 5-15 и 26-34) пианистически очень удобно изложен. Совершенно иным колоритом отличается средний эпизод вариации( Т 16-25) . В нем ученику необходимо добиться большого изящества звучаний коротких мелодических фигур, в которых ощущается родственность с балетной ритмикой. Во всем маршевом эпизоде , предшествующем коде , на остинатном фоне тонических гармонических фигур ( в одноименном мажоре) радостно, на остром стаккатном щипковом звучании исполняется аккордовая мелодия. Торжественно, на ff , звучит заключительный тритакт коды. Примером строгих вариаций являются вариации Бетховена.( 9 вариаций Ля –мажор ) Несмотря на то, что в большинстве вариаций сохраняются общие с темой темп, регистр, тональность, гармонический план, размер и форма , ученик при разучивании должен услышать то новое, что индивидуально- характерное, что обнаруживается в мелодико- ритмической, ладовой, артикуляционной и динамической сферой вариаций. Во всех вариациях( кроме четвёртой) в отличии от темы ученику необходимо ощутить преобладающую в них ямбическую структуру фраз, т е их затактовые начала. Это происходит почти непринужденно в 3,5,7,8 и 9 вариациях, в музыкальной ткани которых расчлененность построения четко обозначена. В ритмически же неприрывном движении мелодий 1,2 и 6 вариаций слуховое внимание ученика направляется на обнаружение скрытого мелодического дыхания по двутактным построениям.

Совершенно особый звуковой колорит выступает в 4, минорной вариации. Более сложные задачи возникают перед учеником в заключительной вариации. В её первом восьмитактном периоде узнается тема в новом жанровом освещении ( менует )

В коде на фоне оживленного движения шестнадцатыми светло и празднично, звонком высоком регистре звучит трансформированная тема. И лишь заключительный четырёхтакт вариации - возвращает нас к состоянию покоя на угасающей динамике.

#### Надо отметить, что вариации - это самая доступная детскому пониманию крупная форма.

Их целесообразно вводить в репертуар ученика уже в первый год обучения. Очень важно объяснить ученику, что одна из главных задач в исполнении вариаций - это тематическая связь отдельных вариаций и принцип варьирования. В некоторых вариационных циклах варьируется, видоизменяется форма, в других – тема остается неизменной, а меняется лишь гармония и фактура.

Очень большое значение имеют цезуры между отдельными вариациями. Ими можно как объединить вариации, так и разделить их.

#### Важные задачи при исполнении вариаций:

1)уметь ясно передавать характер каждой отдельной вариации.

2) уметь моментально перестраиваться с характера одной вариации на характер другой.

3) помнить, что кульминационной обычно бывает последняя вариация, как правило, самая масштабная, по размерам и как бы обобщающая, завершающая по смыслу весь цикл.

4) Задача педагога – выстроить с учеником весь динамический план, прояснить драматический план всего произведения, с тем, чтобы ученик ясно представлял , что происходит с темой , как трансформируется ее характер, как сделать кульминацию ожидаемой и самым естественным образом объединить вариации , различные по характеру в единый цикл.

# Лекция30

# Музыка Баха – школа полифонии.

Работа над жанром полифонии является неотъемлемой частью развития пианиста. Вершиной полифонии по сегодняшний день является музыка И. С. Баха, к которой мы движемся постоянно и постепенно. Общепризнано, что изучение музыки И. С. Баха - одна из труднейших проблем музыкальной педагогики. Прежде всего, сложность заключается в понимании смысла этой великой музыки, постижения специфических особенностей Баховской музыки, как музыки полифонической. Еще больше сложностей возникает в сфере исполнительских проблем, т. к. клавирные сочинения Баха дошли до нас в виде рукописей, не содержащих указаний для исполнителя.

К забытому после смерти автора музыкальному наследию интерес возник вновь в период бурного развития фортепианной музыки и господства в ней романтического стиля. Первым интерес к ней проявил Ф. Лист, затем - К. Черни, в редакции которого выходят три важнейших сборника композитора. С конца 19 века изучение музыкального наследия Баха поставлено на основу исторически - научного анализа. В настоящее время существует множество трудов по вопросам интерпретации и символизма музыки Баха. Наиболее важными и полезными для нас являются труды Швейцера, Бодки, Мильштейна, Яворского, Носиной, Калининой и др.

Искусство Баха в высшей степени нормативно. Оно выросло на основе устойчивых традиций и подчинено строгой системе законов и правил, присущих строгой полифонии, но это не означает, что сочинения Баха не нуждаются в оригинальной индивидуальной трактовке. Природа клавирных сочинений Баха такова, что без активного участия интеллекта выразительное их исполнения невозможно. Они являются незаменимым материалом для развития музыкального мышления, воспитания инициативы и самостоятельности ученика.

Музыка Баха настолько сложна, что мы не можем начинать работу над его произведениями без подготовки. Полифонический репертуар для начинающих (а пьески с элементами полифонии мы начинаем играть уже с первых месяцев первого года обучения) составляют поначалу произведения, являющиеся переложением народных песен с элементами подголосочности. Во время разбора такой пьески следует обратить внимание ученика на плавное ведение основной мелодии и подголосочные элементы, возникающие в другом голосе. Следует сразу объяснить, что здесь нет мелодии и аккомпанемента, а есть равноправные голоса и подголоски.

Следующим этапом знакомства с полифонией станут пьесы с имитационной фактурой. Самыми простыми в этом плане будут пьесы, с так называемым эффектом эха. Их можно достаточно найти в различных «школах» и хрестоматиях. При разборе таких пьес нужно обратить внимание ребенка на ясность поочередного вступления голосов, на четкость их проведения и окончания.

Еще одной ступенью знакомства с видами полифонии станут пьесы с контрастной полифонией. Здесь следует обратить внимание на то, что в каждой руке имеется своя неизменная мелодия. И исполняться партия каждой руки в таких произведениях должна ясно и глубоко, но каждая своим штрихом (артикуляцией). Примером такой полифонии может стать Ария Персела.

Вслед за освоением пьес с простой имитацией начинается работа над пьесами канонического склада, построенными на стретной имитации и на которых следует сделать особый акцент, т к стретная имитация является очень важным средством развития в музыке Баха.

Изучение полифонии Баха должно начинаться с раскрытия содержания пьесы до разбора её учеником. Для этого педагог должен несколько раз сыграть ему данное произведение. Далее следует обсудить содержание пьесы (мажор, минор, танец, ария, характер и т д ) Выяснить, сколько голосов. Каковы различия в мелодии правой и левой руки, самостоятельны ли они. Какие инструменты могли бы их исполнять. В этом вопросе очень важно живое участие ученика (что едва ли возможно представить у наших малых учеников!) Затем следует обратить внимание ученика на фразировку; особо следует обратить внимание на то, что она, скорее всего, не будет совпадать во всех голосах одновременно. Обращаем внимание на несовпадение штрихов, несовпадение кульминаций в разных голосах. Кроме того говорим о разной ритмической характеристике голосов, несовпадении динамического развития (т к динамика у Баха помогает рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса) и исполнении мелизмов.

Чтобы пьеса получилась действительно полифоничной, ученику необходимо понять и запомнить развитие и внутреннюю жизнь голосов, для чего желательно выучить их наизусть (несколько спорно. Считаю необходимым учить наизусть каждую руку, а каждый голос хорошо знать на слух и уметь играть по нотам). Лучшему пониманию и знанию голосов так же способствует игра с учителем в ансамбле, а так же умение играть один из голосов на октаву ниже или выше. Как бы уверенно не играл ученик полифоническую пьесу двумя руками, тщательная работа над партией каждого голоса и каждой руки не должна прекращаться до самого дня выступления (иначе голосоведение «засорится»). Хорошо бы одновременно проходить несколько полифонических пьес, схожих по строению, что дает материал для сравнения и обобщения.

Остановимся еще на нескольких моментах, очень важных для правильного исполнения произведений Баха.

Ритмическая составляющая : стиль Баха отличает необычно точный, активный, чрезвычайно сосредоточенный ритм, обладающий огромной художественной силой. Это относится в полной мере ко всем пьесам, но особенно маршам и полонезам (Нотная тетрадь А.М Бах) Ученикам с малоразвитым чувством ритма рекомендуется изучать такие пьесы как можно больше. Чтобы ученик лучше осознал и прочувствовал четкость и активность ритма, рекомендуется работать над ритмом специально; прохлопать или простучать ритмический рисунок фразы каждого голоса отдельно, «поиграть» по крышке инструмента, четко проскандировать ритм на разные слоги (та-та - та; ти-ти- ти; ля-ля-ля итд); простучать два голоса двумя руками по крышке. Эти приемы сосредотачивают внимание только на ритме и заставляют работать сознание активно. Применять такие упражнения следует ежедневно.

Кроме того следует помнить, какое большое значение имеет в исполнительстве Баха правильно найденная артикуляция. Одним из основных правил является так называемое «правило восьмушки» -(соотношение длинных и коротких длительностей ).

# Артикуляционные правила Баха разнообразны.

1) Лига у Баха - всегда символ игры legato, а не фразировка

2)Чаще всего Бах выставлял лигу для объединения и выделения двух нот (вроде спускающихся секунд - «вздохов» ХТК, прелюдия cis-moll 1 том; Реже - для объединения 3-4 звуков (фуга ХТК d-moll 1 том); иногда он использовал лиги для орнаментальных нот - апподжиатур.

3) Еще у Баха встречается знак (точка над или под нотой), близкий по значению к tenuto (фуга d-moll 1 том; прелюдия As-dur 2 том).

Во времена Баха существовала традиционная схема: чувство – темп - артикуляция. Бах широко ей пользовался, следовательно, в музыке оживленной , allegro находит выражение в раздельных нотах detashe, а нежность adagio- в широких звуках на legato.Значит, в пьесах allegro игра non legtato или staccato более вероятна, чем игра на legato; а в пьесах adagio- предпочтительнее legato и даже molto legato.

Известную роль в выборе артикуляции у Баха играют интервалы. Сжатые, узкие, следующие по ступеням гаммы требуют legato. Широкие скачки –staccato. Средние (кварты, квинты – обычно исполняются portato. Длинные пассажи восьмыми или шестнадцатыми - почти всегда legato или non legato , крайне редко- staccato. Различие в способах артикуляции при исполнении узких и широких интервалов особенно сказывается в темпе moderato. Legato у Баха – символ внутреннего движения чувства. Staccato- символ - не связанности, оно выражает противоположные аффекты, т е внешнее движение чувства. Staccato у Баха чаще всего тяжелое и, скорее увеличивает длительность и звучность ноты, чем уменьшает её; по своему характеру оно ближе к маркированному pizzicato или к detashe. Многие оригинальные обозначения staccato у Баха по существу являются tenuto или portato и должны обозначаться как точка и черточка над (под нотой) или просто черточка. Кроме того, следует учитывать, что темы умозрительного характера следует исполнять legato, особенно, если они построены по ступеням гаммы. Если же такие темы содержат в себе широкие интервалы, они лучше звучат на portato. Темы сдержанного, мрачного характера, широкие, торжественные, построенные на половинных и целых нотах более соответствуют рессорному, более близкому к portato –legato. При выборе артикуляции существенны так же аналогии с вокальной музыкой.

Затакт, состоящий из одной ноты не должен связываться с последующей нотой лигой. Это же правило действует и если тема начинается со слабой доли в середине такта, но оно теряет свою силу, если эта доля имеет несколько нот.

Артикуляция у Баха неотделима от строения мотива. Кроме того, произведения на allegro и moderato с клавесинными признаками тяготеют к non legato или staccato; в близких по духу к клавикорду –qvasi legato, Legato. При темпе adagio в пьесах клавесинных – qvasi legato, в клавикордных- Molto legato. При legato и tenuto палец выдерживает полную длительность ноты. У Баха встречается несколько видов staccato- реже легкое, подобное pizzicato струнных, чаще - staccato тяжелое, выписанное клинышком, или клинышком с черточкой. Между стаккато и легато у Баха значится portato. ( точки под лигой), при котором каждая нота выдерживается немного дольше, чем половина её длительнoсти. К portato близко примыкает non legato и отчасти , martellato.

Бах любил держать пальцы как можно ближе к клавишам; никогда не допускал не собранного удара, падения или бросания пальцев на клавишу. Он рекомендовал заранее подводить палец к клавише, вводить его в неё, сохраняя при этом ощущение внутренней силы. Так же он предпочитал вместо резкого подъема пальца с клавиши – постепенное, мягкое соскальзование кончиков пальцев «к себе». По высказыванию своих современников, Бах играл «при помощи легких и мелких движений пальцев».

# Аппликатура.

Есть свои особенности и в Баховской аппликатуре. Прежде всего, речь идет об исполнении гаммообразных последовательностей без применения 1 пальца. Так восходящая последовательность в правой руке может исполняться 3-4,3-4; нисходящая- 3-2,3-2, что сообщает игре большую гибкость. Особое внимание следует уделить аппликатуре, которая сама предопределяет ту или иную фразировку (инвенция до- мажор) Следует учитывать так же, что мотив в Баховской музыке может показываться не посредством цезуры, а путем легкой акцентировки первой ноты мотива.

При обдумывании аппликатуры исполняемого 3- х голосного произведения прежде всего следует определиться с исполнением среднего голоса. Ясно, что нижний голос исполняется левой рукой, а верхний - правой. Средний же, по большей части, распределяется между двумя руками так, что каждая сможет связно исполнить порученный ей двухголосные фрагменты. Положение меняется с переходом к четырёхголосному произведению. Четыре голоса могут распределяться между левой и правой руками двумя способами:

1)Одна рука - один голос, другая – Остальные три.

2)Каждой руке поручается по два голоса.

В первом случае рука не всегда может связно выполнить последовательность из трех звуков. Однако и во втором случае не всегда можно связно исполнить одной рукой, порученные ей два голоса. Выручить в этом случае может подмена пальцев на одном звуке, а также исполнение верхнего голоса легато, а нижнего стаккато, что даст впечатление общего легато и поможет связать важный верхний голос. Третий вариант. Оба голоса исполняются в одинаковой манере, non legato, что производит впечатление плавного скольжения . Есть на фортепиано еще один вспомогательный вариант. Это использование правой педали. Важным является то, что подхватывая пальцевое звучание нот, педаль дает возможность руке расстаться с клавиатурой и подготовиться к извлечению нового звука. В этом случае, педаль является как бы продолжением аппликатуры. Кроме того, педаль, взятая на сильном времени может помочь продлить аккордовые тона. Педаль, взятая на слабом времени, и снятая на сильном, подчеркивает движение затактов. Кроме того, педаль обогащает звучание фортепиано, более бедное обертонами, чем клавесин и клавикорд, или орган.

#### Орнаментика.

Работая над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами. Бах придавал их исполнению исключительно важное значение. В свои сборники он помещал таблицы с их расшифровкой. Какой же метод освоения мелизмов считать наиболее эффективным?

1. Проиграть произведение без мелизмов
2. Проиграть с мелизмами (спросить, как больше понравилось, как интереснее?)
3. Предложить ученику обнаружить в тексте знаки, означающие мелизмы. Объяснить, что это знаки - способ сокращенного письма, очень распространенный в 17-18 веке, исполнять их надо осмысленно, певуче, в том темпе и характере, который присущ данной пьесе. Название мелизмы пошло от слова melos.

Чтобы мелизмы звучали безупречно, их надо сначала услышать «про себя», а затем учить как выразительную мелодию. Желательно его сначала пропеть, потом проиграть, начиная с медленного темпа и постепенно ускоряя до нужного..

Педагог (если нет расшифровки в нотах) должен сам ознакомиться с исполнением данного украшения по таблице. Общие правила исполнения:

1. Исполняются за счет основной длительности.
2. Начинать с верхней вспомогательной (кроме перечеркнутого мордента)
3. Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы (если нет других авторских указаний)
4. Мотивное строение орнаментов должно стать так же задачей и для аппликатуры.
5. Об исполнении мелизмов написано много. В старинных книгах трудно найти незыблемые правила, в них больше говорится о том, где и как их применять, какие украшения исполнитель имеет право вносить в текст, от каких следует отказаться. Их указания – это не правила, а закономерности, смысл украшений, их цель. Украшения применялись с двоякой целью - для связи и для блеска. В первом случае - они связывают далеко отстоящие друг от друга мелодические звуки, заполняли пустоту длинных нот, удлиняли их звучание. Во втором случае: оживляли ткань, заостряли внимание на одной ноте, выделяли её звучание. Украшения в те далекие времена носили разные названия, которые в переводе означали «манеры», «украшения», «приятности»…

# **Динамика Баховских произведений.**

Что касается динамики, то как совокупность явлений, связанных силой звучания и потому очень близко стоящих к самому содержанию, структуре произведений, к его инструментальным особенностям, ей уделяется очень большое значение. Для Баха характерна смена динамических оттенков f и p, что равнозначно смене мануалов на клавесине. Динамика Баха имеет так называемый террасообразный, ступенчатый характер. Конечно, стилю Баха чужда волнообразная динамика с бесконечными мелкими сменами различных нюансов, которые получили широкое развитие в эпоху романтизма. Ему близка выразительная динамика фразы, артикуляции, акцентов, построенная на основе широкого динамического плана. Так Форкель говорил об игре самого Баха: «когда он хотел выразить сильные аффекты, он это делал…внутренними художественными средствами». Следует помнить, что разнообразие Бах достигал в основном за счет артикуляции, ритмической структуры или изменение туше.

Что касается определения темпов исполнения произведений Баха, то в его эпоху обозначения темпа использовались скорее для обозначения характера исполнения, а не его скорости. Так allegro означало весело, активно, а не скоро; grave- серьёзно, строго, а не медленно и т д. Круг баховских темпов куда более ограничен, чем наш. Скорее всего, он находится где-то в пределах moderato или allegro molto moderato. Полагают, что медленные темпы в то время были несколько живее, чем сейчас, а быстрые чуть медленнее, чем сейчас. Крайности в движении были, как правило, исключены, хотя «быстрые пальцы» Баха достаточно славились в ту эпоху. Знаменателен вывод Швейцера: «Правильный темп здесь будет тот, при котором выделяются в одно и тоже время и главные черты, и детали».

В заключение несколько слов о редакциях произведений Баха

для учащихся ДМШ. Среди этих редакций выделяются редакции Ройзмана. Они в целом добротные и полезные. Есть интересные редакции отдельных произведений, выполненных Браудо. Существуют еще редакции Лукомского. Есть Urtest. Из всех этих редакций самая удачная у Ройзмана, т к в её основе лежит точный авторский текст, Аппликатура исходит из своеобразных принципов Баха (3-4,3-4;3-4-5;2-3-4; в гаммообразных последованиях). Каждая пьеса снабжена словесным пояснением и таблицей расшифровки исполнения мелизмов. Есть также редакции Бартока ( у него интересно посмотреть редакцию ХТК), Черни и Бузони ( инвенции) Наиболее приемлемая для учащихся редакция ХТК- Муджелини.

## Лекция31

## Пьесы И. С. Баха для маленьких (Нотная тетрадь А-М Бах; Маленькие прелюдии и фуги)

Легкие полифонические пьесы Баха из «Нотной тетради А-М Бах» - ценнейший репертуар, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Эти маленькие шедевры представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы: менуэты, полонезы, марши, а так же арии, как для голоса, так и инструментальные. Эти произведения отличаются богатством мелодий и ритмов, многообразием настроений.

Знакомство с пьесами из этого сборника полезно предварить рассказом об истории создания этого сборника.

Наибольшее место среди пьес сборника занимают менуэты. Следует рассказать историю этого танца, существующего с конца с конца 17 века. Конечно, Бах писал свои менуэты не для танцев, но позаимствовал от них танцевальные ритмы и форму, наполнив эту музыку разнообразным настроением.

Изучение пьес Баха из этого сборника начинается с раскрытия их содержания. Педагог на уроке должен несколько раз сыграть пьесу, подчеркивая в своем исполнении её художественное своеобразие. Затем происходит разбор нотного текста, ставятся задачи, которые ученик должен решить дома. Разъяснения должны быть детальными.

Рассмотрим работу над Менуэтом № 36 ре минор. Прежде всего нужно определить с учеником характер произведения. По своей мелодичности он больше похож на песню, чем на танец. Его характер можно определить как напевный, лиричный, плавный, мягкий, в спокойном и ровном движении. Затем направляем внимание ученика на то, насколько различны мелодии верхнего и нижнего голосов, как они самостоятельны и независимы друг от друга. Стоит предположить, какие инструменты могли бы их сыграть. Такая беседа развивает у ученика творческую фантазию, умение представлять внутри себя звучание различных инструментов, которые по своему тембру, регистру и диапазону наиболее соответствуют характеру данных мелодий.

В данном менуэте( d-moll) задушевная кантилена верхнего голоса напоминает звучание скрипки, а басовый голос – виолончели.

Далее педагог переходит к показу фразировки и связанной с ней артикуляцией каждого голоса отдельно, но ограничеваемся пока только первой частью. В нижнем голосе - две четко отделенные кадансом фразы. Каждой из них свойственно внутреннее движение к сильным долям вторых тактов, но интонационная направленность в них различна. Первая фраза как бы «спрашивающая», а вторая - «отвечающая».

Второе предложение ( следующие 4 такта) развивается более активно, поднимаясь к кульминации (т6).После этого мелодия переходит в гибкий, «менуэтный» каданс (параллельный мажор).

Проверив и установив аппликатуру, педагог дает задание учить первую часть менуэта так, как она разбиралась на уроке, т е каждой рукой отдельно, по фразам, добиваясь максимально певучего звука, и разной «инструментовки» голосов. Позднее добавятся новые задачи- передать различие вопросно- ответных интонаций двух первых фраз в правой руке, выразительно исполнять штрихи, особенно в «мотивах-приседаниях»(т2,5).

На следующих уроках анализ второй части Менуэта должен помочь ощутить форму пьесы и ее тонально- гармонический план: первая часть начинается в миноре и заканчивается в параллельном мажоре- F-dur.Вторая часть- возвращается в основную тональность. Двухчастная форма менуэта основана на контрастном сопоставлении частей: в отличии от первой части, с её спокойным и плавным движением , второй свойственны динамическая напряженность, смелый, волевой размах, широкие скачки в мелодии верхнего голоса, энергичный подъем к главной кульминации пьесы- к её самому высокому звуку- сиЬ второй октавы, образующему нону в нонаккорде на V ступени главной тональности. Это увеличивает гармоническую напряженность кульминации второй части. Как и в первой части, она почти сливается с заключительным кадансом , что является отличительной особенностью стиля Баха: кульминация находится в конце каждой части , непосредственно вливаясь в каданс.

Затем углубляется работа над выразительностью штрихов(т2,5), в которой ученику многое могут подсказать образные сравнения.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонической пьесы, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса. Самостоятельность голосов - непременное требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Поэтому так важно показать ученику, в чем именно проявляется эта самостоятельность:

.1)В различном характере звучания голосов (инструментовка)

2)в разной, почти нигде не совпадающей фразировке(т11-15 нижний голос разворачивается на одном дыхании, а верхний содержит две неравномерные фразы- двух и четырех тактовую)

.3) в несовпадении штрихов (legato в верхнем голосе и non legato в нижнем)

.4)в несовпадении кульминаций в обоих голосах( т5-6, к примеру мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, тогда как нижний голос движется вниз и подъем к вершине совершается только в т 7, где, в свою очередь, верхний голос спускается вниз; голоса четвертными и половинными долями контрастируют с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего голоса, состоящей почти сплошь из восьмушек.

.5)в несовпадении динамического развития ( в т 5-6 звучность в верхнем голосе усиливается, а в т 7 уменьшается, в то время как динамика нижнего голоса развивается прямо противоположным образом.)

Динамика в произведениях Баха должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса. Полифонии Баха свойственна полидинамика, но следует избегать динамических преувеличений.

Чтобы пьеса действительно получилась полифонической, ученику в первую очередь необходимо понять развитие и внутреннюю жизнь отдельных голосов. Одновременное звучание двух мелодических линий в соответствующей им инструментовке ученик должен слышать в ансамблевой игре с педагогом. Хорошему слышанию голосов способствует и такой прием: играть мелодию верхнего голоса на октаву или две выше, что усиливает контраст в звучание голосов и помогает в осознании иной окраски верхнего голоса. Тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день, иначе голосоведение быстро «засоряется».

Углубленной работе над Менуэтом способствует одновременное прохождение двух - трех пьес из этого же сборника. Новое произведение вносит свежую струю в работу над основной полифонической пьесой, помогает ученику в работе над освоением баховских черт, ставит перед ним задачу интеллектуального порядка, дает почву для самостоятельной работы. Пройдя несколько пьес, маленький исполнитель скоро начнет самостоятельно разбираться в структуре мелодических линий Баха и научится играть их осмысленно и интонационно выразительно. Играя пьесы из этого сборника ученик может ознакомиться с особенностями метроритмической структуры. Так все марши из этого сборника и почти все менуэты строятся на четвертях и восьмых. «Волынка» - на восьмых и шестнадцатых. Исполняются они обычно контрастными штрихами. Правильно найденная артикуляция в произведениях Баха имеет огромное влияние на выявление характера пьесы.

Следует обратить внимание ученика и на то, что баховские мотивы чаще всего начинаются со слабой доли такта, а заканчиваются на сильной.

Для того чтобы каждый мотив был хорошо прочувствован учеником, ему полезно сначала пропеть его вслух, потом «про себя», а уж потом играть.

Стиль Баха отличает необычайно точный, активный, сосредоточенный ритм, обладающий огромной художественной силой. Ученикам с малоразвитым чувством ритма рекомендуется как можно больше проходить Марши и полонезы из этого сборника. Чтобы ученик лучше прочувствовал четкость и активность ритма, полезно работать над ритмом специально. Можно прохлопать или простучать ритм в каждом голосе отдельно; затем ту же фразу проиграть четко и медленно на закрытой крышке рояля, четко проскандировать ритм на разные слоги ( та-та; ля-ля и т д ) После усвоения ритма каждого голоса простучать ритм двумя руками: нижний левой рукой,

верхний- правой . Эти приемы сосредотачивают внимание только на ритмической стороне , заставляя активно работать сознание. Применять их следует ежедневно.

Работая над полифонией Баха, учащийся встречается и с исполнением мелизмов. Термин «мелизм» произошел от древнегреческого слова melos, что означает пение, мелодия. Чтобы мелизмы звучали безупречно, их надо слышать « про себя», а затем учить как самую выразительную мелодию. Исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука;

Все мелизмы начинать с верхнего вспомогательного звука ( кроме перечеркнутого мордента)

Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы (в иных случаях знаки альтерации указаны самим автором).

# **Маленькие прелюдии и фуги.**

Они написаны со скромной целью- быть упражнением для учеников .Их трудность заключается в соединении поразительного лаконизма с емкостью содержания. Но, по сравнению с «Нотной тетрадью» они содержат материал, который дает педагогу возможность познакомить ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения; объяснить ему такие важные понятия теории полифонии, как тема, противосложение, имитация, скрытое многоголосие.

Как известно, прелюдия в17-18 веках являлась вольным импровизационным произведением органиста, который играл её в качестве вступления к хоралу, сюите или фуге. У Баха прелюдия становится самостоятельным жанром. Во всех этих прелюдиях развивается только один музыкальный образ. Поэтому каждой из них присуще только одно мелодическое движение.

По композиционным и фактурным признакам 12 Прелюдий, вошедших в 1 часть сборника, можно разделить на 3 группы:

1. Пьесы с типичной прелюдийной фактурой, основой которой является гармоническая фигурация. Все они начинаются с характерной для Баха последовательности:T S D T. Таковы прелюдии №1,До- маж, №3 до-мин, №5ре- мин
2. Сюда относятся прелюдии №2До-маж, №7 ми-мин, №8 Фа-мажор.В них появляется имитация, следовательно, есть более или менее завершенная тема.
3. В эту группу входят прелюдии №4Ре-маж, №9 Фа-маж,№12ля-минор. Они уже целиком построены на имитации.

Среди особенностей музыкального языка Баха - скрытая полифония, одна из существенных черт баховского тематизма. Следует обратить внимание ученика на то, что одноголосные мелодии у Баха никогда не создают ощущения пустоты. Наоборот, каждая из них оставляет впечатление концентрированной полифонической ткани. Эта насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса (иногда двух, трех) Как же это возникает?

Прежде всего, в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока в мелодии не появится соседний с ним тон, в который он разрешается. Лучше всего эту полифоническую трудность показывать на движении скрытого гармонического голоса, образующего диссонансы и их разрешения. Например, Прелюдия №1, до-мажор. Покажем ученику сначала движение верхнего скрытого голоса в тех местах, где отчетливо выступают разрешения диссонансов (т 2,3) Затем, ученик пусть сам найдет аналогичные места, но в более развернутой последовательности (т6-8). Скрытый верхний голос проводит секвенцию. Следует попросить ученика записать гармоническую схему этой секвенции. Играть их надо вместе с басом. Цель подобных упражнений - осознание выразительного смысла гармонии. Далее, попросим его сыграть и секвенцию, и гармоническую схему. Аналогичные упражнения ученик должен сам строить на основе тактов3-5 для третьего, нижнего голоса. Аналогичные примеры скрытого голосоведения находим в прелюдии №8Фа-мажор, где средний голос образует секвенцию мотивов, состоящих из двух звуков каждый(т6-8). Ученик уже сам сможет сосредоточить внимание на разрешении секунд. В этой же прелюдии находим и скрытый выдержанный тон- педаль на звуке фа.(т1) Данный прием – также отличительная особенность баховской мелодики. Такой же прием находим в Прелюдии №3c-moll,(т1-4), №5d-moll( т1-4). Прелюдия №2 c –moll(ч2 ) интересна еще своим скрытым двухголосием, тип которого наиболее часто встречается в сочинениях Баха. Выразительности трактовки данной прелюдии, помимо выявления интонационного богатства скрытого двухголосия способствует также применение артикуляционного «правила восьмушки» (В правой руке восьмые на legato, в левой-четверти легкое staccato).

В маленькой прелюдии №2 С-dur из 1 части ученик встречается с имитацией, с которой он уже познакомился. Имитация - основной полифонический способ развития темы. Для ясного выявления её структуры полезно сначала поучить каждый мотив отдельно, играя его от разных нот, добиваясь выразительного и ровного пения всех звуков мотива и более значительного интонирования его окончания. Обратим внимание ученика и на то, что мелодика Баха часто основывается на движении по тонам аккорда. Это обогащает одноголосие, «усиливая блеск и пышность линий» ( Курт Э.) При работе над этой прелюдией уместно познакомить ученика и с баховской динамикой: общее динамическое нарастание в теме происходит по мотивам, как по ступеням; звучность прибавляется с первого же звука мотива, но внутри его остается неизменной.

Старинный исполнительский стиль требует отделения каденций цезурами от окружающих построений. Хорошо освоив тему в обеих руках, целесообразно выписать подряд только проведения темы, чередующиеся в обоих голосах, и играть их подряд двумя руками, последовательно сохраняя «инструментовку» голосов. Это помогает осознать четкую раздельность мотивов в теме и их слитность в едином двжении темы к своей вершине, динамическое развитие темы и всей прелюдии.

Далее упражнение усложняется. К изложению темы прибавляется гармоническая основа. Вначале её играет педагог, затем, разобравшись, ученик может уже аккомпанировать педагогу играющему тему. В результате, ученик уже хорошо слышит строение прелюдии, ее форму. Теперь его внимание можно переключить на мелодию, сопровождающую имитацию темы в басовом голосе. Следует пояснить, что это сопровождение называется противосложением. (т4-8)

В двухглосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным отличным от другого голоса, тембром. Слышно не то, что громко, а то, что имеет свой особый, отличный от других голосов тембр, фразировку, артикуляцию…Легкое звучание басового голоса хорошо контрастирует со «звонким пением» верхнего и часто воспринимается более отчетливо, чем громкое исполнение имитаций.

## Лекция 32

## Работа над инвенциями И. С. Баха

Этот цикл учебных пьес Баха известен в трех авторских редакциях. В 1720 году композитор вписал их в «клавирную книжечку» Вильгельма Фридемана, где двухголосные пьесы, первоначально названные «преамбулами», т е вступлениями, были помещены отдельно от трехголосных , носивших тогда название «фантазии».

Вторая авторская редакция сохранилась лишь в копии одного из учеников Баха. Богато орнаментированные пьесы были размещены по тональностям; каждой трехголосной предшествовала двухголосная, той же тональности. В этой редакции Бах двухголосные пьесы именует уже «инвенциями», а трёхголосные - «синфониями».

В третьей, окончательной редакции 1723 года названия эти закрепились, но теперь Бах снова разделил инвенции и симфонии.

Словом «инвенция» Бах хотел подчеркнуть новизну и своеобразие созданных им двухголосных пьес. То, что он дважды возвращался к ним, говорит о том, что он придавал им особое значение.

О том, какое значение Бах придавал своим пьесам, свидетельствует пространное заглавие, смысл которого заключается в умении играть не только двухголосные, но и трехголосные пьесы…. В которых главное «добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции…», что в свою очередь, отражает исполнительскую манеру самого Баха.

При исполнении инвенций и симфоний Баха возникает вопрос , для какого инструмента они были написаны? Ведь клавесин обладает звуком звонким, блестящим, пронзительным, но отрывистым. Певучее исполнение и динамические оттенки на нём не получались…Правда, у Баха уже был усовершенствованный инструмент, с педальной клавиатурой. Итальянский концерт, «Французская увертюра» и «Ария с 30 вариациями» написана именно для такого инструмента.

На клавесине хорошо звучат быстрые, отчетливые пьесы, с их непрерывной равномерностью движения, или пьесы токкатного типа, особенно в двухголосном изложении. И, наоборот, на клавесине нельзя из-за короткого отрывистого звука исполнять пьесы певучего, протяжного звучания, требующие тщательной нюансировки. Только клавикорд мог вызвать к жизни симфонии f-moll, d-moll, e-moll, a-moll. С другой стороны, симфонии C-dur, G-dur, F-dur, H-dur, как и инвенции Es-dur, F- dur, G-dur, A-dur написаны для клавесина с его блестящей звучностью и помпезными басами.

Поскольку ощущение инструментальной природы инвенций и симфоний играет очень большую роль в определении их трактовки, наши воспитанники должны быть ознакомлены с этой особенностью инструментов.

Для передачи правильного характера пьесы необходимо точно представлять артикуляцию и динамику в произведении. В медленных, певучих «клавикордных» пьесах, legato должно быть слитным, глубоко связным; а в отчетливых, быстрых «клавесинных» пьесах – не слитным, пальцевым, сохраняющим клавесинную раздельность звуков.

Отчетливая артикуляция и ритм были важнейшими принципами исполнительства 18 века. Принцип артикуляции, владение разными штрихами, а главное умение пользоваться баховским артикуляционным приемом – очень важные знания.

Так же обязательно надо говорить с учащимися о строении, структуре инвенций и симфоний. Надо определить вместе с учеником, какую структуру имеет изучаемая симфония или инвенция. Они могут быть двухчастные, трехчастные, совпадающие по форме с фугой…

Двухголосные инвенции в своем большинстве двухчастны; инвенции E-dur, F-dur, B-dur- трехчастны, а инвенции D-dur и d-moll представляют собой фугетту, с имитацией в октаву.

Симфонии почти все могут быть названы фугеттами. Они отличаются от фуг тем, что первоначальное изложение темы в них дается с сопровождением другого голоса. Исключение составляет симфония Es-dur прелюдийного характера, с элементами имитационной полифонии.

Рассмотрим подробнее инвенцию C- dur. Знаем, что все инвенции-двухголосны. Ученик знает, что в полифонических пьесах несколько самостоятельных полифонических линий, но он может быть разочарован тем, что не найдет в заданной пьесе ни эмоциональной яркости, ни красоты мелодии, ни звуковой прелести, ласкающей слух.

В центре внимания композиторов 17-18 веков были не столько благозвучие и красота темы, сколько её разработка в пьесе, богатство её преобразований, разнообразие полифонических и контрапунктических приемов развития.

Произведения старинного полифонического стиля построены на развитии одного художественного образа, на многократных повторах темы.

Отсюда следует, что внимание к теме произведения должно быть приковано у ученика ещё до начала разбора пьесы.

Знакомство с инвенцией у ученика должно происходить через исполнение её педагогом. Лишь после этого, приступим к анализу темы, сначала с помощью педагога, в следующий раз - самостоятельно. Определяем границы темы, затем её характер (оживленно - отчетливый, решительный, но вместе с тем и певучий).

Даже в этой полутактной теме, состоящей из двух коротких мотивов, заложено то внутреннее противоречие, кот. так характерно для всех Баховских тем: поступенно- спокойное движение первого мотива и активная устремленность второго мотива, заканчивающего тему энергичным ходом на квинту вверх. Направленность интонаций помогает найти и верное динамическое воплощение: тему надо «пропеть»mezzo-forte ,как рекомендует Бузони, звуком глубоким, но светлым и решительным. Ритмическая сторона темы тоже заслуживает пристального внимания. Шестнадцатые, из которых она состоит, также указывают на её активный, оживленный и отчетливый характер. Сразу же, на первом уроке ученик должен освоить тему за инструментом, добиваясь певучести и безупречной ровности - звуковой и ритмической. Учить тему надо в медленном темпе, причем каждый субмотив, отдельно и осмысленно, интонационно - выразительно. Уместно напомнить, что учить тему надо разными приемами, в разных тональностях и регистрах, начиная с тех, через которые она проходит в инвенции, на октаву или две выше, левой и правой рукой. На последующих уроках определенное время надо отвести для упражнения, в котором ученик исполняет сначала только тему (в обоих голосах), а педагог - противосложение, потом – наоборот. Попутно обратим внимание на вопросно- ответное соотношение между первым и вторым изложением тематического материала в сопрано (т 1-2). Чтобы лучше усвоить этот момент, ученик на уроке играет первый такт, педагог - второй, и наоборот.

Хорошо проработав тему и противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса. До их соединения, пьеса исполняется в ансамблевом варианте с педагогом. Заучивание каждого голоса в двухголосной инвенции наизусть совершенно необходимо.

Далее ученику следует объяснить понятие межмотивной артикуляции, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры. Самым явным знаком цезуры является пауза (нижний голос, т 1-2).В большинстве же случаев, умение устанавливать смысловые цезуры должен привить ученику педагог. Следует учитывать, что при переходе от противосложения к новому проведению темы (т2)- первую шестнадцатую надо взять чуть тише и мягче, как бы на выдохе и, незаметно и легко отпустив палец , сразу же опереться на вторую шестнадцатую квартоли(соль), спеть её более глубоко и значительно, чтобы показать начало темы. Нельзя шестнадцатую перед цезурой играть staccato,не слушая как она звучит.. различные способы обозначения межмотивной цезуры, а именно: две вертикальные черточки//; окончание лиги; значком staccato на ноте перед цезурой. Такая точка в произведениях Баха никогда не стаккатируется, а исполняется tenuto. Одним из главных навыков, получаемых учеником при исполнении этой инвенции, будет овладение рельефной выпуклостью мотивов, отчетливым произношением и расчлененностью их друг от друга.

Тема в произведении Баха играет такую же роль, как и главный герой в пьесе. Следует проследить все превращения темы (проведение в квинтой выше; повторение темы в басу в октавной имитации (т1-2);трансформация темы в первой двухголосной нисходящей секвенции т3-5; верхний голос ведет тему в обращении ( противоположном движении; а в нижнем голосе в нисходящей секвенции за основу взят начальный мотив темы в увеличении.

Динамический план инвенции весьма прост: после каденций, исполняющихся энергично, звучно (т6-7,14-15) наступает смена динамики - внезапный переход на piano(длящийся 5 тактов) с последующим нарастанием звучности по мотивам. Последняя секвенция (т19) , как отмечалось, совпадает с наибольшим динамическим подъемом к заключительному кадансу.

Весьма существенный момент в исполнении баховской полифонии- аппликатура. Введение Бахом первого пальца не отразилось на принципе перекладывания пальцев - длинного через короткий (4,3;4,3 и т д ) Сохранилось и скольжение пальца с черной клавиши на белую, а так же широко применялась «немая» подмена пальцев.

К вопросу о форме. Этим вопрос следует озадачиться еще на первых уроках. В этой инвенции она старинная двухчастная. Вторую часть (с т7) разделяет на 2 половины каданс в параллельном миноре.

Последние годы сильно возрос интерес к символике произведений Баха, и в частности, 2х- голосных инвенций. Исполнитель, владеющий языком баховских символов, сможет наполнить произведения духовным и эмоциональным содержанием, приблизиться к религиозному и философскому смыслу его музыки.

В музыке Баха все имеет свой смысл: гармония, ритм, тональность, характер движения, паузы, интонации…

Считается, что даже количество сюит, партит имеет символическое значение.

Так число 6 (6 сюит, партит, бранденбургских концертов) связывают с символом Божественного создания мира(6 дней). Число 7 ( 7 токкат) с предсмертными словами Христа на Кресте( 7 последних слов)( Боже мой, Боже мой! Почему Ты Меня оставил?!),а так же с ангелами и 7 чашами Божьего гнева( Откровения Иоанна)…

Число 3 связывают с Троицей. А так же интересен символ числа 15.Ведь Бах выбрал именно это число для количества написанных им инвенций и симфоний(3х-голосных инвенций)Пояснение к числу 15: 15 в роду от Авраама- Давид, 15- в роду от Вавилонского переселения- Иисус Христос.. В 15 год правления Тиберия Иоанн Креститель вступил во всенародную проповедь. И, наконец, в 15 день 7 месяца установлен Праздник Кущей- жертвоприношения Богу. У самого понятия «двухголосие» тоже есть свой религиозно - философский смысл. В них как бы заложен контрастный смысл небесного и земного, т е воплощается единство противоположностей, вершину, которую может достичь человеческая мысль. Так и музыка Баха - вершина человеческой мысли и духа, к которой мы должны стремиться всю жизнь. ( по книге Семеренко Л. Об инвенциях И.С. Баха)

# Лекция 33

# Некоторые сведения о ХТК И.С.Баха.

ХТК – итог многолетней работы Баха, длившейся четверть века. В 1722 году Бах пишет цикл, 24 прелюдии и фуги и дал ему название: «Хорошо темперированный клавир или Прелюдии и фуги, проведенные через все тона и полутона как большой терции-до-ре-ми, так и малой- ре-ми-фа. … Сочинено и выполнено Иоганном Себастьяном Бахом, великокняжеским ангальт- кётенским капельмейстером и директором тамошней музыки. Год 1722.»

Спустя 22 года композитор создал второй цикл под названием «24 новые прелюдии и фуги», составившие II часть ХТК. Примечательная особенность этого собрания пьес заключалась в том, что прелюдии и фуги были сгруппированы как произведения равноправных жанров. Художественная самостоятельность многих прелюдий была настолько внушительна, что соотношения каждой из них с рядом стоящей фугой строилась уже на равноправных условиях

При более глубоком ознакомлении с историей создания ХТК становится очевидным:эта часть не была создана «единым духом»- ей предшествовали более ранние прелюдии и фуги. И часть из них уже содержится в Нотной тетради В. Фридемана.

Прелюдии 1ой части написаны чаще всего, в простой, непритязательной, но разнообразной форме. Одни из них приближаются по характеру построения к расширенной каденции(C-dur, c-moll, D dur, d-moll), другие напоминают инвенции ( двухголосные – прелюдии Cis-dur . F-dur. Fis-moll a –moll, трехголосные – прелюдии E-dur, gis- moll, A – dur, H-dur. ), третьи сходны по характеру с арией( cis-moll es-moll f-moll g-moll), четвертые являются пьесами типа «трио» для двух мелодических голосов и basso continio…

Обращают на себя внимание и элементы импровизационности, свойственные некоторым прелюдиям (c-moll (presto). Так же есть прелюдии с переходом на свободный речитатив (Adagio) и др.

Фуги 1ой части ХТК свидетельствуют о ещё большем разнообразии по характеру построения.

Одиннадцать фуг 1ой части (c-moll, Cis-dur, d-moll, Es-dur, es-moll, E-dur, F-dur, Fis-dur, G-dur, A-dur, B-dur .)- трехголосны; Десять- (C-dur., D-dur, F-moll, Fis-moll, g-moll, As-dur, gis-moll, a-moll, H-dur, h-moll) - четырехголосны, и одна –(e-moll)- двухголосна. Фуги cis –moll и b-moll –пятиголосны.

Многие темы фуг у Баха имеют характерные черты: их прообраз - песня и танец. Это жига, паспье, менуэт, гавот, бурре ( например темы фуг B-dur, c-moll , F-dur , Cis-dur) .

Диапазон тем в ряде случаев превышает у Баха привычную строгой полифонии октаву (есть темы, которые имеют диапазон децимы, ноны ).

Шестнадцать тем фуг начинаются с основного тона; восемь- с квинты.

Заканчиваются-не только на тонике и квинте, но и на медианте (терции).

Есть фуги со стретными изложениями и есть без них..

Есть с удержанными противосложениями, есть без них…

Многие темы фуг у Баха, особенно кетенского периода , имеют явно «характерные черты»: их прообраз танец и песня. Жига, минуэт, паспье, гавот, бурре воздействуют на фугу, изменяя ее существо в сторону жанрового начала.( темы фуг В- dur, с-moll. F-dur и cis moll).

Благодаря Баху темы превратились из одномотивных в многомотивные, характерные. Но при этом длина их возросла и превратилась в 4х и даже 6-тактные.

Заканчиваются темы не только на главных ступенях гаммы, но и на терции.

Объём диапазона тем у Баха в ряде случаев превышает положенную школьными правилами октаву.( встречается и децима-До# мажор; и т д нону- е –moll…

Большая часть тем расположена между основным тоном и октавой.

Есть фуги более или менее насыщенные стреттными изложениями темы.( C-dur. Cis-moll…) Есть фуги вообще без них. Такая же разница наблюдается и в противосложениях( удержанных и неудержанных)

Связь между прелюдиями и фугами бесспорна. Её можно установить как по сходству и контрасту настроений, так и по тематическому единству.

Что касается поэтической символики мотивов, то она была прекрасно раскрыта в свое время Альбертом Швейцером…

В отношении трудности исполнения прелюдии и фуги 1 части их, вероятно, следует разбить на 3 группы: относительно легкие(ре минор, фа мажор и др) ; средние по трудности(Домажор, до минор) и сложные(cis dur cis moll).

2 Часть ХТК была закончена в 1744 году, когда проблема темперации было уже разрешена. Собственно, это и не вторая часть, а самостоятельный сборник новых, вернее заново переработанных пьес. Итак, если в 1 части большинство Прелюдий написаны в простой двухчастной (а иногда и одночастной) форме, то во второй части встречаются прелюдии, написанные в расширенной двухчастной форме.( с повторением обеих частей) Некоторые из них приближаются по строению к двухголосной или трёхголосной инвенции или отдельным пьесам сюиты ( чаще всего к алеманде). Есть и другие формы. Например, прелюдии gis- moll, f –moll, B-dur- напоминают по складу сонатную форму. Есть прелюдии, написанные в стиле концертных пьес, как например Фа- мажор… Есть прелюдии приближающиеся к полнозвучным органным пьесам. Например прелюдия С-dur и g-moll; или к ариозо- прелюдии cis-moll и fis-moll.

Менее существенны изменения, которые произошли в музыкальном языке и строении фуг 2 части.

По числу голосов фуги 2 части не столь разнообразны, как 1 части. Здесь нет ни одной 2х или 5 голосной фуги. Зато есть двойные фуги (gis-moll, H-dur,

Cis-moll, и As-dur так и тройные - fis-moll.

Во второй части 15 трехголосных фуг и 9 четырехголосных…

Жанровые особенности тем фуг 2 части менее разнообразны. Но здесь встречаются и жигообразные и жизнерадостные, и в форме паспье…и даже в характере литургии (E-dur.)

Так же как и в первой части, семнадцать тем начинаются с затакта или со слабой доли такта, и только 7- с первой доли такта.

Здесь есть фуги и с удержанным противосложением , и с двумя удержанными. А есть и без удержанных противосложений. Есть здесь и единственная во всем цикле стреттная фуга Cis-dur,где изложение материала с самого начала проводится в форме стретты.

Во второй части налицо тематическое родство ряда прелюдий и фуг.

Символика мотивов сказывается во второй части никак не меньше, чем в первой.

У Баха, особенно во второй части, ясно видна тщательно продуманная и тонко разработанная система выразительного использования тональностей. Но, в отличие от 1 части, Бах гораздо реже использует мажор для завершения минорных произведений. ( в то время как в 1 части в миноре заканчивается только 1 минорная пьеса - фуга gis-moll)

Так же во второй части есть единственное во всем цикле указание piano forte.( gis-mollная прелюдия).

В отношении трудности исполнения к легкой группе можно отнести такие прелюдии как f-moll, a-moll,Es-dur, и фуги f-moll, a-moll, Es-dur.

Ко второй группе – более сложных можно отнести G-dur,E-dur,Cis-Dur,d-moll, h-moll, A-\_Dur, F-Dur, c-moll,C-Dur, B-dur, ну и еще прелюдии b-moll и g-moll

И к третьей группе ,самых сложных, Fis-dur, As-dur, D-dur, e-moll, dis-moll, fis-moll, gis-moll, cis-moll, g-moll, H-dur, b-moll.

Не раз возникал вопрос: для какого инструмента были написаны эти Прелюдии и фуги? На клавикорде сочинение звучало так, как оно было написано, без лишних октавных удвоений и динамических наращиваний.

На клавесине с различными клавиатурами и регистрами это же сочинение звучало по- другому. При включении одних регистров сочинение звучало не только в пределах указанных нот, но и октавой выше, при включении других - не только в пределах написанного, но и октавой ниже. Клавикорд, несмотря на свою примитивную механику, имел черты сходства с фортепьяно. Клавесин явно не обнаруживал таких черт: он был ближе к органу, с которым его роднила «терассообразная» динамика, регистровка. Самые известные исследователи творчества И.С.Баха, среди которых и Форкель, и Швейцер склоняются к тому, чтобы отнести написанное к клавикорду.

В конечном итоге, решили, что всё-таки Бах писал эти произведения как для клавесина, так и для клавикорда.( если не для какого воображаемого инструмента ).

Список авторов и книг.

1. Мильштейн. ХТК
2. Семеренко Об инвенциях Баха
3. Калинина.Клавирная музыка Баха в фортепианном классе
4. Бодки. Интерпритация клавирных произведений И С Баха
5. Как исполнять Баха(21век классика)
6. И Темченко и А Хитрук Беседы о Бахе
7. И Браудо Об изучении клавирных сочинений Баха в ДМШ
8. Х Майстер Музыкальная риторика- ключ к интерпритации Баха
9. Яворский Сюиты Баха для клавира.
10. Носина. Символика музыки Баха
11. Носина. О символике Французских сюит Баха.
12. Берченко. В поисках утраченного смысла.

# Лекция 34

#### Роль чтения с листа в работе пианиста. Обучение свободному беглому чтению с листа.

# : Можно ли научить хорошо читать с листа? Во многом это качество зависит от природных данных: от зрительной памяти, хорошего музыкального слуха, умения быстро схватывать текст и предопределять его развитие. Но постоянная практика в чтении с листа может значительно улучшить этот, необходимый для любого музыканта, навык. Причина ослабления этого навыка кроется в практике игры программ наизусть и явное ослабление интереса к самостоятельному домашнему музицированию. Если в 19 веке ознакомиться с новым произведением можно было только исполнив его на инструменте, то сейчас много видео и аудио записей.

# С психологической точки зрения, развитый навык чтения с листа представляет собой сложную, высокоорганизованную систему, основанную на теснейшем синтезе зрения, слуха и моторики. Действие этой системы осуществляется при активном участии внимания, воли, памяти, интуиции, творческого воображения. В Гизекинг заметил, что при игре с листа происходит тот же процесс вживания и осмысливания , на который опирается и интерпретация, только ускоренным путем. Нотная запись автоматическим путем претворяется в технически - игровое действие.

# Для свободной игры по нотам необходимы следующие условия:

# уверенное знание языка нот, системы нотных обозначений

# владение ускоренным чтением.

# Ускоренному восприятию нотной картинки способствует и высоко развитое, доведенное до автоматизма, умение мгновенно распознавать наиболее распространенные ритмоинтонационные комплексы, типичные мелодические и гармонические обороты, гаммы, арпеджио, аккорды.

# На следующем, более высоком уровне находится умение быстро анализировать и синтезировать музыкальный текст, определяя его структурносмысловую логику. Навык структурного зрительно- слухового восприятия текста одновременно по нескольким параметрам в большинстве случаев не возникает сам собой, а требует направленного педагогического воздействия.

# Охват текста по горизонтали дается более легко. Поэтому следует разделить проблему структурного чтения на 2, относительно самостоятельных процесса: восприятие по горизонтали, и восприятие по вертикали. Вторая проблема требует специальной тренировки. Например: пьеса аккордового склада исполняется в виде быстрой гармонической фигурации- т е вертикаль переводится в горизонталь; текст изложенный в виде гармонической фигурации играется сомкнутыми аккордами; Умение записать фортепианную пьесу любого склада на 3 или 4 строчках ,и затем суметь исполнить её по партитуре.

Понимание структурного строения пьесы так же поможет навыку чтения с листа.

Кроме проблемы восприятия нотного текста существует проблема воспроизведения его на инструменте. т е мгновенная двигательная реакция. Быстрота и точность двигательной реакции на нотную картинку определяется двумя факторами:

1. Уверенная ориентировка рук и пальцев на клавиатуре
2. Аппликатурная техника, т е доведенное до совершенного автоматизма умение выбирать наилучший аппликатурный вариант.

# Для развития первого условия педагоги еще 18 века советовали определенные приемы, помогающие вырабатывать свободную, независимую от зрения, осязательную ориентировку рук (исполнение с закрытыми глазами, с закрытой клавиатурой) Были еще полезные советы. Как то

# а) хорошо запомнить и мысленно представить себе как выглядят 2 группы клавиш в октаве; б) не глядя на руки находить в разных октавах белые клавиши, окаймляющие группу черных, расположенных между ними. Позже таким же методом (слепым) прорабатывают интервалы и аккорды. Ещё вариант исполнения: гамма в одну октаву исполняется разными штрихами (не глядя на клавиши), разными руками. В таком же плане можно прорабатывать и мелодические попевки. Пьесы, прорабатываемые в этот период должны быть выдержанны в одной позиции. Так же поможет транспонирование этих простых пьес. Поможет и аккомодация зрения, т е чтение текста только внизу страницы.

# Для развития второго условия помогут аппликатурные упражнения. Они дадут наибольший результат, если будут связаны с работой по освоению клавиатуры слепым методом. Типы аппликатурных упражнений:

# Играть различные мотивы на основе заданных последовательностей на 3 соседних клавишах (пример1-3)

# Количество звуков в мотиве сохраняется, но объем ячейки расширяется. В работу включаются 4 и5 пальцы.

# Мелодия строится на 4,5 звуках. Усложняется ритмический рисунок.

# Постепенно усложняются артикуляционные и динамические задания ( контрастные, не совпадающие в руках штрихи, оттенки - Этюды Черни- Гермера 5,6)

# Параллельно с мелодическими аппликатурными упражнениями в одной позиции начинается выработка аппликатурной реакции на вертикальные комплексы.-интервалы и аккорды. Здесь важно воспитать навыки быстрого зрительно- слухового опознания интервала или аккорда по графическому рисунку. Аппликатурная реакция на аккорды вырабатывается при помощи системы карточек.

# Следует учить и умению предвосхищать развертывание музыкального текста, предугадывать предчувствовать, хотя бы в общих чертах его ближайшие моменты.

# На основе многократных повторений сходных явлений мозг отличает и обобщает типичные связи и отношения этих элементов, а именно:

# Различные ладовые структуры

# Типы мелодического движения ( поступенное, скачками и т д )

# Наиболее часто встречающиеся ритмические обороты

# Принцип объединения тонов в аккорды и связи аккордов между собой

# Формы организации музыкальной ткани (типы фактуры)

# Форма

# Жанр, стиль.

# Фактура становится своего рода ключом к освоению разных стилей: на элементарных фактурных моделях начинающий пианист знакомится с разными языковыми системами.

# Наряду с фактурой, устойчивым элементом, вокруг которого организуется восприятие текста, становится метроритмический рисунок. Особого внимания к себе требуют и «неправильные» ассиметричные ритмы.

# Ещё один существенный момент навыка - установка на неожиданное, психическая и физическая подготовленность к внезапным поворотам в развитии мелодии, ритма, метра, фактуры, регистра, динамики, артикуляции. Эффективность занятий во многом зависит от того, удается ли педагогу вызвать у ученика живой интерес к игре по нотам. Результатом должна стать воспитанная потребность познавать новое, постоянно музицировать.

# Для улучшения навыка чтения с листа следует постоянно принцип разбора приближать к подбору на слух. Необходимо добиваться длительной концентрации внимания и плавной неприрывности мышления, идущего немного впереди движения рук , тем самым обеспечивая цельность игрового процесса. Этой же цели могут служить и пьесы в 4 руки, в которых сохраняется ровная пульсация в аккомпанементе (Песенка про Петю) Усложнение задачи должно быть постепенным и почти незаметным для ученика.

# Для продолжения работы в этом направлении есть два пути:

# 1) разбор группами

# 2) непрерывная читка

# Навыки неприрывной читки помогут готовить каждый следующий такт в процессе неприрывного движения.

# В целях активизации слуха и мышления при соединении двух рук есть ещё один способ работы: К знакомым песенкам, которые ученик может сыграть на слух, учитель пишет сопровождение ( мелодия без нот, а сопровождение по нотам Примеры6а,6б,) На следующем этапе работы можно поменять руки в партиях, ввести элементы трёхголосия. ( пример7) Возможно так же пропевать мелодию голосом, а играть сопровождение двумя руками.

# Многие педагоги- методисты уделяли внимание чтению с листа. А П Щапов говорил о том, что развитие навыка игры с листа должно всегда находиться в центре внимания педагога и предлагает для этого применять метод однократных заданий. Хорошим подспорьем в деле развития навыка чтения с листа является и исполнение с листа различных ансамблей.

# Дополнительными средствами для развития умения чтения с листа являются также быстрое устное чтение нот в несложном тексте, а на более позднем этапе - умение играть на закрытой крышке рояля или в уме.

## Лекция 35

### Как учат музыке за рубежом.

Если говорить о музыкальном образовании, очевидно, что ключевую роль в формировании основ музыкального воспитания в различных странах играют местные социокультурные условия. В одних странах это могут быть влиятельные педагогические традиции, такие, как метод Кодаи в Венгрии, или методы Орфа и Сузуки( Германия и Япония), но приобретшие несравненно более широкое влияние. В других же случаях такими факторами могут оказаться более общие аспекты образовательной политики, как , например, степень приверженности опубликованным программам или влияние оценки.

Сопоставление и согласование многообразия подходов , навыков, интересов и специальных знаний выявляет некоторые общие проблемы , независящие от национальных особенностей. А зависят они от исторического, политического, культурного фона страны; государственных образовательных программ, вопросов общего и специального музыкального образования; от целей и задач ( назначением музыки в программе образования, подходами , ориентированными на ученика или учителя); обучением музыке в школе или за её стенами.

Пробежимся по особенностям музыкального образования в разных странах. Начнем с Европы.

#### Италия.

Консерватории зародились в Италии в 14 веке с целью сохранения (оберегания) детей бедноты и сирот от нищеты и обучения их ремеслам и искусству, в том числе и музыке. Вскоре именно обучение музыке стало основной целью этого учреждения. Завоевывая всё больший престиж в 17 и 18 веках благодаря появлению в них курсов пения, композиции, игры на духовых и струнных инструментах, консерватории получили известность во всей Европе.

Первые формы музыкальных занятий были введены в итальянских школах в результате реформы образования 1888 года, и предусматривали «Введение упражнений в хоровом пении». В самом начале 20 века в Италии два педагога (Роза Агацци и Мария Монтесори ) придавали большое значение развитию чувства ритма и музыкальности. Они включали в программы своих «детских домов» занятия пением, ритмикой и игрой на ударных инструментах.

Любая модель учебного процесса опирается на теоретические представления. В процессе обучения чему бы то ни было человек меняется, поскольку меняется его поведение. На этом основании обучение рассматривается как индивидуальный процесс. Эффективность обучения зависит от ряда и других факторов – таких, как мотивация, система ценностей, способствующая усилиям ученика, и культурный контекст, в котором происходит обучение. За последние годы итальянские учителя пришли к выводу, что любая методология должна складываться из четырех основных составляющих:

1. взаимодействие двух типов поведения: с одной стороны преподавания ; с другой - обучения
2. учитель и ученик, их личности , их потребности и интересы, их компетенция и роль в этом процессе
3. контекст, в котором развиваются взаимоотношения, т е коллектив учителей и учеников и сам предмет обучения.
4. Цели, содержание, методы и оценочные приемы, существующие в данном разделе образования.

Когда после Второй мировой войны в Италии стала формироваться система музыкального образования, в число первых учебных предметов вошли пение, история и теория музыки. Однако к 1962 году, а ещё больше к 80 м годам обучение музыки стало самостоятельной отраслью; его цель состоит в том, чтобы предоставить каждому ученику возможность раскрыть свои собственные музыкальные таланты и научить его выражать себя с помощью музыки.

Обучение музыке может происходить в консерватории, куда ученики поступают в 11 лет ( или позже) и которую оканчивают в 18- 20 лет или позже, в соответствии со своими карьерными устремлениями. Это специальное, ориентированное на овладение конкретной музыкальной профессией исполнителя, композитора, дирижера. Это образование предъявляет к ученику высокие требования и происходит в условиях конкуренции. Это образование - «музыкоцентричное».

Иной вариант музыкального образования реализуется в системе общеобразовательных школ, где основной целью является развитие ученика как музыкальной личности, способной наслаждаться музыкой и выражать себя с её помощью… Такой подход характеризуется большей свободой и меньшей требовательностью. Его можно назвать «ориентируемым на ученика». Иными словами, музыкальное образование в обычной школе должно воспитывать умение сознательно использовать и критически осмысливать музыкальную продукцию, т е должно давать знания, необходимые для того, чтобы стать самостоятельным и критическим потребителем музыкальной культуры. «музыкоцентричное» же образование консерваторского типа стремится максимизировать возможности « творческого производства» исполнителя, композитора или дирижера.

## Португалия.

Первая консерватория ( впоследствии Национальная) была основана в Лиссабоне португальским писателем Альмейда Гарреттом в 1835году. В течение почти 80 лет это было единственное место, где можно было получить систематическое музыкальное образование.

С 1878 года действовали правила , регулировавшие включение хорового пения в школьные программы младших классов начальной школы. В 1909 году был выпущен документ, который гласил, что «музыка способствует объединению людей во всех сферах общественной жизни» В 1968 году музыкальное образование в Португалии подверглось полному реформированию – в результате усиления внимания к художественному воспитанию во в сем мире. Португалию стали посещать выдающиеся музыкальные педагоги , близкие школам Орфа, Уиллемса, Далькроза и других. На смену хоровому пению пришла система музыкального воспитания , опирающаяся на принцип, согласно которому музыкальная практика всегда должна предшествовать теории.

После 1975 года, когда Португальские колонии получили независимость, многие коренные жители Анголы, Мозамбика, Гвинеи, Кабо- Верде в поисках работы приезжали в Португалию. Португальское общество внезапно подверглось влиянию других ( африканских) культур. В современной Португалии следует различать общее и специальное музыкальное образование. Эти две системы мало скоординированы друг с другом.

Общее музыкальное образование существенно изменилось в результате государственной реформы образовательной системы и получении в 1986 году политехническими школами права присваивать диплом по музыке.

ными и подготавНа протяжении десятилетий в музыкальном образовании доминировали такие цели, как исполнительские навыки и / или знание истории музыки. Реформирование программ означало, что на первый план выходит задача подготовки учителей музыки.

Обязательное девятилетнее школьное образование состоит в Португалии из трёх циклов: 1-4 классы,5-6- второй, 7-9 – третий. Существует и продолжение средней школы- 10-12 классы. В классах первого цикла все предметы(включая музыку) ведет один педагог. В настоящее время музыка является обязательным предметом для всех детей до 11 лет. С 11-14 лет- она факультативный предмет. В классах дополнительного образования она также факультативна и даже в очень немногих школах…На протяжении второго цикла музыка занимает определенное место в программе: ей отводится до трех часов в неделю. Уроки ведет специальный педагог. За это время педагоги – энтузиасты создают певческие и инструментальные ансамбли, так что в школах идет постоянная музыкальная жизнь: даются концерты, создаются музыкальные клубы. Правда, большинство таких ансамблей строго придерживаются традиций Орфа, что наряду со слабой подготовкой педагогических кадров и недостатком музыкальных инструментов ведет к существенному ограничению репертуара.

Во0- вторых, хотя учебная программа ясно указывает на три направления музыкальной практики- сочинение, слушание и исполнение- первое из них обычно исключается. Вместо этого дети занимаются музыкальной грамотой и сольфеджио( что тоже не плохо!).

В третьем учебном цикле музыка - факультативный предмет. Ведется он, только если в группе собирается не меньше 15 человек.

В дополнительных классах (10-12) есть учебные заведения, которые предлагают занятия музыкой по специальной программе. С 1991 года разрешены совместные проекты общеобразовательных и музыкальных школ, действующие сверх или вне общей программы.

Специальное музыкальное образование.

В системе специального музыкального образования сосуществуют два типа школ: консерватории и музыкальные академии (как государственные, так и частные) и частные профессиональные школы , поддерживаемые государством. В 1989 году возникли профессиональные музыкальные школы. Они предназначались для создания дополнительных возможностей получить музыкальную подготовку.

Вначале профессиональные школы занимались, в основном, подготовкой струнников. В дальнейшем появились и другие направления. Профессиональные школы в Португалии являются важным и полезным дополнением к системе музыкального образования в стране.

#### Подготовка учителей музыки.

С 1986года на педагогических факультетах политехнических институтов ввели учебную программу по музыке. Результатом этого стало значительное оживление общих музыкальных занятий. Подготовка учителей для специализированных музыкальных школ более кратковременна. Иногда педагогами становятся прямо со студенческой скамьи.

#### Внешкольное обучение музыке.

Весьма важен тот факт, что в Португалии , значительная часть музыкального образования и воспитания осуществляется во внеклассной обстановке, за рамками формальной школьной программы. Один из таких путей- это португальские bandas de musica. Banda- это инструментальный ансамбль( обычно состоящий из медных и деревянных духовых) Многие дети начинают свое музыкальное образование в таких коллективах и остаются их членами на всю жизнь.

Одним из главных недостатков португальской системы музыкального образования является отсутствие реальной оценки занятых в нем лиц, а также отсутствие учебных программ и планов. Ещё один важный вопрос – это взаимоотношение между педагогами и их бывшими студентами, в частности, мнение последних о своих педагогах.

Музыкальное образование в Польше.

В 19 веке музыка была существенной частью образования – и домашнего, и школьного. Романтические произведения знаменитых польских композиторов – Шопена, Монюшко, Падеревского- и песни менее известных композиторов способствовали развитию национальной культуры . Музыка составляла значительную часть польской системы образования. За те 20 лет, что Шопен прожил на родине, число школ в Варшавской губернии выросло в 4 раза, а в 1810 году была основана Варшавская консерватория.

В независимой Польше музыкальное образование было признано необходимым для всех членов общества. Учащиеся педагогических колледжей должны были совершенствоваться в вокальном мастерстве, учить нотную грамоту, учиться играть хотя бы на одном музыкальном инструменте. В 1930 возникли проекты формирования системы специальных музыкальных школ, но их воплощение в жизнь было прервано началом Второй мировой войны. Система таких специальных школ окончательно сформировалась уже после войны.

Сегодня в Польше существует две отдельные системы музыкального образования, управляемого и поддерживаемого государством. Одна из них называется ОМО (общего музыкального образования) и контролируется Министерством образования.

Вторая- представлена специальными музыкальными школами- начальными, средними и высшими, и называется системой Специального музыкального образования(СМО) Эта система управляется и финансируется Министерством культуры

К началу 2000-х годов в Польше насчитывалось всего 227 школ разного типа ( среди них 8 консерваторий ). Помимо этого существует ещё около 150 частных школ, большинство из которых дают начальное музыкальное образование. Треть из них аккредитована государством , и выпускники таких школ пользуются теми же правами, что и выпускники государственных школ.

Ученики двух разных систем образования получают совершенно разную музыкальную подготовку, и музыкальное развитие ученика зависит от того, какой тип школы он посещает.

В 50-х годах прошлого века музыкальное образование осуществлялось в Польше только с помощью специальных школ для особо одаренных детей. В 60х годах прошлого века условия для развития ОМО стали более благоприятными. Во всех общеобразовательных школах и для ряда профессиональных училищ музыка вновь стала обязательным предметом. Была разработана «Польская концепция музыкального образования» и подготовлены подробные учебные программы , учебники, руководства для учителей; выпустили много долгоиграющих пластинок. В 70х годах с первого по третий класс музыке отводилась по 2 часа в неделю.( во всех остальных- по часу в неделю) Появилась возможность дополнительных уроков по хору и ансамблю. К сожалению, эти позитивные тенденции не смогли уберечь систему музыкального образования. В 90х годах , при развитии рыночных отношений , первым пострадавшим предметом стала музыка.

Текущая образовательная реформа не сохраняет музыку как отдельный предмет в начальных классах: с 4 по 6 класс она преподается в блоке «Искусство»

В настоящее время системы ОМО и СМО не отвечают запросам ни их организаторов, ни их выпускников. В системе ОМО учебный план нацелен на систематическое приобщение учеников к польской музыкальной культуре.За пределами внимания остаются интересы и склонности ученика.

В школах СМО с самого начала делается очень большой упор на развитие профессиональных навыков. . Ученики испытывают очень большое напряжение , т к вынуждены учить произведения , зачастую превышающие их возможности. Тем не менее 99% учащихся начальных и средних классов общеобразовательных школ проявляют интерес к музыке. К сожалению, только 20% из них интерес к классической музыке. Ученики музыкальных школ, напротив, проявляют интерес преимущественно к классике . 75% учеников системы СМО , в том числе 100% «особо одаренных детей» отдали предпочтение классической музыке.

Существует единая учебная программа в системе СМО. , что обеспечивает единый уровень подготовки по всей стране.

В начальных музыкальных школах (1-6кл) кроме занятий по сольфеджио , эвритмии(?), и теории, дети должны посещать занятия по специальности. Ученики 4-6 классов должны участвовать в исполнительских коллективах, в хоре или оркестре

Программа средних школ состоит из индивидуальных занятий по специальности ( все муз инструменты, иногда и вокал), курса эвритмии ( по Далькрозу) и теории музыки. Основной набор предметов включает сольфеджио, четырёхголосную гармонию, основы контрапункта и инструментовки, историю музыки и анализ форм. В число обязательных так же входят хор и вокальный ансамбль. Ученики начальных музыкальных школ тратят на музыку( без общеобразовательных предметов) от 6 до 12 часов в неделю, не считая времени домашних занятий. Соответствующие цифры для средних школ- от 12 до 20 часов.

В польском музыкальном образовании нет единой системы оценок. В СМО предложен с целью оценить умение и знания учащихся тест музыкальной успеваемости.

Одаренные дети имеют возможность поступить в музыкальную школу независимо от их социального и материального статуса. Каждый год в этих школах проходят приемные испытания. Приемные испытания проводятся по системе аналогичной нашей. Занятия в этих школах бесплатны. Дети из малообеспеченных семей получают субсидии на оплату проката инструментов.

Обучение в консерваториях осуществляется на тех же основаниях, что и во всех высших учебных заведениях… Наиболее выдающимся детям оказывает поддержку Детский фонд польского правительства.

В настоящий момент Польская система массового музыкального образования находится в критическом состоянии. Родители, в свое время не получившие музыкального воспитания, не прилагают усилий для приобщения своих детей к музыке и не видят смысла в серьёзном музыкальном образовании. Руководители школ , не испытывая давления в этом направлении со стороны родителей и не имея достаточных средств на это, без колебаний сокращают часы на занятия музыкой до крайнего минимума. А ведь воспитание молодежи в духе высоких музыкальных ценностей требует привлекательной и рентабельной системы образования, которая была бы единой для обеих ветвей, хотя бы на начальном уровне. Тем не менее , начиная с 1933 года в Польше развиваются исследования в области психологии музыкального воспитания. Сейчас проблема состоит в том, как воплотить в педагогической практике теоретические знания о взаимодействии музыки и человека.

### Как учат музыке в ФРГ.

В соответствии с федеративным устройством ФРГ все 16 федеральных германских земель автономно управляют своими образовательными системами. На практике школьное музыкальное образование и профессиональная подготовка музыкантов и учителей музыки осуществляется под наблюдением конкретных земель, располагающих для этого для этой цели различным материальным обеспечением и учебными программами.

Одной из важнейших организаций в области музыкальной культуры является Германский музыкальный Совет .Эта организация поддерживает деятельность широкого круга любителей музыки и способствует развитию одаренных детей. Оно представляет интересы более 8 млн. профессионалов и любителей музыки.

Занятия музыкой в самом раннем детстве (3-5 лет)проводятся вне семьи, в подготовительных классах или детском саду, а их форма зависит от подготовки и личных склонностей учителя.

Музыкальное образование присутствует на всех уровнях обязательного общего образования, занимающего от 9 до 10 лет. Ученики получают 1 или 2 урока музыки в неделю.

В средних школах - гимназиях и общеобразовательных – базовый музыкальный курс составляет 2-3 часа в неделю, а факультативный, более интенсивный- 5-6 часов. Для тех учеников, кто выбирает музыку основным предметом, она становится одним из 4 предметов, по которым сдаются выпускные экзамены. Однако, число школ, которые могут предложить такие интенсивные занятия- невелико. Только около 250 средних школ предлагают бесплатные уроки игры на инструменте. Они набирают учеников с явными музыкальными данными и подготавливают их к поступлению в музыкальный ВУЗ.

Специальные музыкальные школы - один из важнейших институтов музыкального образования; их программы рассчитаны на людей любого возраста. В ФРГ имеется около 980 музыкальных школ, бОльшая часть из которых – государственные. Управляются они городскими властями. Уроки в них оплачивают сами ученики. Большинство таких школ организовано по одному образцу. Они являются членами Союза немецких музыкальных школ. И хотя все эти школы по своим целям одинаковы, они не связаны единой программой. В их функции входит давать начальное музыкальное образование, поддерживать любительские занятия музыкой, выявлять музыкальные таланты и способствовать их развитию.

В каждой музыкальной школе существует 4 уровня обучения: 1) начальный

2)средний нижний

3) средний и

4) повышенный.

Каждый занимает от 2 до 4 лет. Набор программ простирается от музыкального развития самых маленьких ( с 4 лет) до занятий вокалом, инструментами, игрой в разных ансамблях , сольфеджио и музыкальной теории.

Частные преподаватели музыки так же предлагают уроки по различным дисциплинам. Их роль особенно велика в маленьких городках и сельских общинах, не имеющих музыкальных школ.

Подготовка профессиональных музыкантов, в том числе и педагогов, происходит в государственных или государственно - аккредитованных учреждениях. Профессиональные инструменталисты и певцы получают образование в высших школах музыки или консерваториях. Возможность обучения в одном из таких заведений зависит от успешного прохождения прослушивания. Характер прослушивания определяется уровнем программных требований. В консерваториях особенно строги правила при поступлении на исполнительское отделение. В настоящее время существует около 25 высших музыкальных школы;11 консерваторий, 65 университетов и педагогических училищ и 13 академий церковной музыки. В начале 2000 годов женщины составляли 53% обучающихся на курсах, дающих степень, но только 43% в консерваториях.

# Лекция 37

# Сделать лекцию про муз память Как учить наизусть