

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Гуманитарно-педагогическая академия

Институт филологии, истории и искусств

Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства



УТВЕРЖДАЮ  
Директор ИФИИ Гуманитарно-  
педагогической академии (филиал) ФГАОУ  
ВО «КФУ имени В.И. Вернадского» в г. Ялте  
А.А. Береснев  
« 2018 г.

**Т.Ф. Фурсенко, Е.В. Макарова**

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ**

**ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

**СТУДЕНТОВ ПО ДИСЦИПЛИНЕ:**

**«ФОРТЕПИАНО»**

для обучающихся 1-5 курсов дневной и заочной формы обучения

по направлению подготовки: 53.03.01 «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ» направленность программы: «Эстрадно-джазовое пение»;

по направлению подготовки: 53.03.02 «МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» направленность программы: «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»; «Оркестровые струнные инструменты»; «Оркестровые духовые и ударные инструменты»;

по направлению подготовки: 53.03.04 «ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ» направленность программы: «Сольное народное пение»;

по направлению подготовки: 53.03.05 «ДИРИЖИРОВАНИЕ»

направленность программы: «Дирижирование академическим хором»;

по направлению подготовки: 53.03.03 «ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

направленность программы: «Академическое пение»

Разработчики:

Фурсенко Татьяна Фёдоровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства;

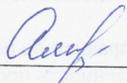
Макарова Елена Викторовна, старший преподаватель кафедры музыкальной педагогики и исполнительства.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы обучающихся по дисциплине: «Фортепиано» для студентов 1-4 курсов дневной и заочной формы обучения по направлению подготовки: 53.03.01 «МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭСТРАДЫ» направленность программы: «Эстрадно-джазовое пение»; по направлению подготовки: 53.03.02 «МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» направленность программы: «Баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты»; «Оркестровые струнные инструменты»; «Оркестровые духовые и ударные инструменты»; по направлению подготовки: 53.03.04 «ИСКУССТВО НАРОДНОГО ПЕНИЯ» направленность программы: «Сольное народное пение»; по направлению подготовки: 53.03.05 «ДИРИЖИРОВАНИЕ» направленность программы: «Дирижирование академическим хором»; по направлению подготовки: 53.03.03 «ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО» направленность программы: «Академическое пение» / Т. Ф. Фурсенко. Е. В. Макарова. – Ялта : ГПА, 2018. – 35 с.

Методические рекомендации утверждены на заседании кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Протокол № 5 от «10» февраля 2018 г.

/Заведующий кафедрой музыкальной педагогики и исполнительства

  
\_\_\_\_\_ (А.В. Глузман)

Согласовано с учебно-методической комиссией Института филологии, истории и искусств Гуманитарно-педагогической академии (филиал) в г. Ялте ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И. Вернадского» в г. Ялте

Протокол № 7 от «16» марта 2018 г.

Председатель

  
\_\_\_\_\_ (А.А. Береснев)

© Фурсенко Т. Ф., Макарова Е. В., 2018  
© Гуманитарно-педагогическая академия, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
Методические основы проведения занятий по фортепиано с начинающими обучающимися в учреждениях высшего образования .....	6
Эскизное изучение музыкальных произведений .....	11
Чтение нот с листа .....	12
Транспонирование музыкальных произведений .....	14
Сочинение музыкальных произведений .....	14
Сочинение польки .....	15
Работа над сочинением марша .....	18
Работа над сочинением вальса .....	21
Работа над сочинением менуэта .....	23
Работа над сочинением песни .....	25
Импровизация на фортепиано .....	28
Заключение .....	32
Список использованных источников .....	34

## ВВЕДЕНИЕ

Пополнение педагогического и исполнительского багажа в области музыкального искусства предполагает свободное владение студентами музыкальных специальностей по всем направлениям подготовки фортепиано.

Самостоятельная работа не сводится только к выполнению домашних заданий обучающимся, а занимает большое место и на занятии по фортепиано в учреждениях высшего образования. Самостоятельная работа студента становится органической частью занятия; в процессе подготовки заданий, полученных на занятии.

Цель данных методических рекомендаций – научить студентов самостоятельно работать над освоением художественного репертуара, читать ноты с листа, транспонировать музыкальные произведения из одной тональности в другую, сочинять и импровизировать. В методических рекомендациях по организации самостоятельной работы студентов по дисциплине: «Фортепиано» мы приводим примеры сочинения и импровизации пьес малых форм таких, как полька, марш, вальс, менуэт, песня.

Повышать качество самостоятельной работы – значит последовательно развивать мышление и самоконтроль, приучаться к преодолению трудностей, к умению самому справляться с более сложными задачами, а также проявлять инициативу в выборе необходимых средств и приёмов. Самостоятельное решение задач нуждается в напряженной работе мысли, внимания и целенаправленности. При интенсивной и систематической работе на занятии по фортепиано эффективна и его домашняя работа. Основа самостоятельной работы - это воспитание целенаправленного внимания и формирование навыков самостоятельного выполнения заданий на занятии по фортепиано.

При организации самостоятельной работы по фортепиано следует придерживаться следующих направлений работы:

1. Начинаящим студентам следует показать характер музыкального произведения, обратить внимание на особенности ритма, технические трудности и раскрыть художественную сторону.

2. Поставить задачи к следующему занятию.

3. Заострить внимание на слуховом контроле, работе над недостатками.

4. Проанализировать занятие (определить задачу, воспитывать волю, самостоятельность, наметить пути преодоления технических трудностей).

5. Акцентировать внимание на выбор средств выразительности (правильность исполнения штрихов, фразировки, динамики).

Рассмотрим пути самостоятельной работы студентов при овладении игрой на фортепиано.

Для этого необходимо чётко спланировать свою работу и научиться выделять поставленные задачи, выбрать способы их решения. Прежде всего, необходимо расчлнить задачи и расположить последовательно по времени таким образом, чтобы на первом плане была одна, но наиболее важная для данного случая задача. Важно решить её непосредственно на занятии фортепиано. Последовательно привлекая, к процессу другие задачи, необходимо связывать их с предыдущими, опираясь на уже приобретённые умения. Работу следует проводить таким образом:

1. Первая задача при самостоятельной работе – точное воссоздание нотного текста. Однако важно не только правильно перенести ноты из нотного состояния на клавиатуру, но и воспринять и осознать их как составные элементы музыкальной фразы, как компоненты её мелодико-гармоничной структуры. При исполнении нотного текста нужно объяснить обучающемуся, как и что должно быть исполнено, объяснена цель работы и осознаны средства, которые надлежит применить для достижения намеченного. На занятии даются указания относительно аппликатуры, её точного исполнения, но это задание попутное. Речь об аппликатуре будет более подробной после осознания сущности произведения.

2. Следующий момент работы – уточнение ритмических представлений в данном музыкальном произведении. Эта задача органически связана с предыдущей, поскольку осознание нотного текста подводит к уточнению ритмических представлений. Формирование звуковысотных и ритмических представлений на основе зрительного восприятия нотной записи достигается путём

молчаливого прочтения текста и внутреннего пропевания мелодии, то есть путем координации слухового представления о длительности с игровыми навыками. Так достигается умение оперировать своими слуховыми и двигательными представлениями, которые способствуют усвоению нотного текста.

3. Усвоение нотного текста должно сопровождаться осознанием структуры музыкального произведения. Если сначала оно имеет характер общего виденья произведения, в ходе изучения текста, понимание структуры является опорой для осознания музыкальных образов, а тем самым и для лучшего усвоения нотного текста.

4. Взаимосвязь в исполнении всех предыдущих задач – главное условие во время выбора необходимых средств для достижения соответствующего качества исполнения и преодоления возникающих технических трудностей. Лишь отталкиваясь от содержания произведения и осознавая пути его воплощения, студент сможет правильно выполнить технические задачи, которые стоят перед ним.

5. Выбор необходимых для исполнения средств музыкальной выразительности связан с предыдущими задачами и не может быть оторванным от всего процесса работы над произведением. Характер звучания, приёмы звуковедения (легато, стаккато, штрихи, лиги, акценты), динамические характеристики, темп – все это определяется сущностью того, что исполняется, и находится в знаках нотной записи. Необходимо с первых занятий учиться понимать их и пытаться точно воспроизводить. Осознанное исполнение текста неразрывно связано со средствами музыкальной фразировки (движение мелодической линии к её вершине, подъём и спад мелодии, начало и конец фразы). На этой основе очень легко добиваться исполнения динамических и агогических указаний.

С целью развития самостоятельности обучающихся, надлежит на каждом занятии предлагать небольшие задания для самостоятельной работы, требуя при проверке аргументации принятых решений, что развивает способность к анализу, осознание и умение делать выводы и обобщения. Эффективны творческие задания на сочинение и импровизацию пьес малых форм. В методических рекомендациях раскрывается алгоритм сочинения и импровизации пьес малых форм.

Активизация самостоятельной работы способствует обращению к новым произведениям современных и зарубежных композиторов, а также к малоизвестным произведениям композиторов предыдущих эпох. Умение самостоятельно разобраться в новом музыкальном материале очень важно для будущей профессиональной деятельности будущего музыканта и педагога.

Итак, в ходе выполнения заданий по самостоятельной работе необходимо продолжить работу над исполнительским освоением произведения, начатой в классе под руководством педагога, тщательно проработать отдельные детали исполнения произведения; продолжить работу над звуком, динамикой, артикуляцией, нюансировкой, педализацией; технически трудными местами произведения; осмыслением художественных задач. Рекомендуется прослушать и проанализировать аудио-видео записи, изучаемых произведений, продумать план своей исполнительской интерпретации.

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов по дисциплине «Фортепиано» предназначены для студентов 1-4 курсов дневной и заочной формы обучения по направлению подготовки: 53.03.00 «Музыкальное искусство».

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ФОРТЕПИАНО С НАЧИНАЮЩИМИ ОБУЧАЮЩИМИСЯ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Одним из самых важных этапов в профессиональном обучении музыканта является начальный период, когда происходит первое знакомство студента с инструментом, закладываются базовые слуховые и физические ощущения. От того, каким образом была проведена эта работа, зависит многое, и недостатки в ней могут сказаться даже через годы.

Организация обучения на занятиях дополнительного музыкального инструмента (фортепиано) связана с учётом возрастных особенностей студентов.

И. Зимняя выделяет основные характеристики студенческого возраста, отличающие его от других групп населения высоким образовательным уровнем, высокой познавательной мотивацией, наивысшей социальной активностью и достаточно гармоничным сочетанием интеллектуальной и социальной зрелости. В плане общепсихического развития студенчество является периодом интенсивной социализации человека, развития высших психических функций, становления всей интеллектуальной системы и личности в целом.

В молодости человек максимально работоспособен, выдерживает наибольшие физические и психические нагрузки, наиболее способен к овладению сложными способами интеллектуальной деятельности. Легче всего приобретаются все необходимые в выбранной профессии знания, умения и навыки, развиваются требуемые специальные личностные и функциональные качества.

Уровень творческого развития студентов-музыкантов зависит от взаимодействия интеллектуальных приёмов с их эмоциональной сферой, ведущих к формированию высоких эстетических потребностей, мотивов и целей. В силу недостаточного и ограниченного личного опыта в сознании студентов часто возникает конфликт между музыкальным опытом с одной стороны, и характером собственного их оценочного восприятия с другой. Вот почему приобретаемые оценки в готовом виде не всегда осознаются студентами как лично-значимые, как средства формирования собственной ориентировочной основы музыкально-исполнительской деятельности.

Рассмотрим некоторые вопросы методики проведения начальных занятий обучения игре на фортепиано для студентов педагогического колледжа.

Вопросу организации движений пианиста большое внимание уделила в своей практике педагог и пианистка А. Шмидт-Шкловская [28], занимавшаяся изучением профессиональных заболеваний пианистов и поисков рациональных приёмов игры. Она приводит множество упражнений, помогающих правильно сформировать осанку и взаимодействие всех частей игрового аппарата.

Начальный этап обучения наиболее сложный и ответственный. Это основа всего дальнейшего отношения студента к музыке, инструменту, занятиям. От педагога помимо высокой музыкальной квалификации требуется наличие особых психологических, волевых и нравственных качеств. Уважение и авторитет педагога особенно важны на таком раннем этапе, где большую роль играет личность учителя. Во многом именно от этого зависит отношение студента к занятиям.

Педагог, ведущий занятия со студентами, должен уметь создавать на уроках по дополнительному музыкальному инструменту непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать интерес, пробуждать их воображение. При этом педагог обязан не только учить музыке, но и воспитывать музыкой.

Основные положения теории и методики обучения игре на фортепиано изложены в трудах А. Алексеева [1]. Автор считает, что основное внимание должно быть сосредоточено на том, чтобы студент получил необходимые знания для последующей педагогической деятельности. Необходимо не только научить студента хорошо играть ряд произведений, но на основе этого

вооружить его важнейшими принципами подхода к разнообразным явлениям своего искусства. Развивать на этой основе мировоззрение, эстетический вкус, интерес и любовь к музыке, а также весь комплекс творческих способностей, необходимых для всестороннего развития личности.

Одно из условий на первых занятиях по дополнительному музыкальному инструменту – суметь привлечь к себе симпатии студента.

Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах по фортепиано, можно постепенно вводить студента в более узкий круг профессиональных навыков. И переходя к профессиональному обучению, следует в первую очередь стараться как можно легче и понятнее преподносить ему необходимые знания. Вместе с их основами формируются музыкальное мышление, и воспитывается воля к труду.

Метод и специфику занятий чаще всего может подсказать сам студент. Наши занятия по дополнительному музыкальному инструменту должны быть построены на одновременном развитии всех важных для музыканта условий обучения, среди них – знакомство с клавиатурой, гимнастика и постановка рук, развитие слуха, ритма, памяти, основы нотной грамоты.

Рассматривая строение инструмента, студент знакомится с клавиатурой, изучает регистры: нижний, верхний, сравнивая их с голосами животных, тембрами различных музыкальных инструментов. Такие аналогии и подбор, какой-либо песенки, которую студент может разучить с помощью педагога и сыграть одним пальцем на фортепиано, помогают студенту легче запомнить, что вправо звуки повышаются, влево – понижаются, а в дальнейшем освоить знаки альтерации.

Не помешает рассказать студенту о чувствительности фортепиано. О том, что оно не любит, когда с ним грубо обращаются и, что на резкий удар оно отвечает острым, неприятным для слуха звуком. В связи с этим уже при первых попытках звукоизвлечения надо научить его, чтобы он следил за гибкостью рук и прислушивался к звучанию.

Необходимо обратить внимание на два цвета клавиш, объяснить группировку черных клавиш и деление клавиатуры на группы – октавы. Сделать клавиатуру более близкой и понятной могут помочь различные игры, упражнения. Что касается чёрных клавиш, то до того момента, пока студент не станет свободно ориентироваться по белым, мы их называем «секретами». Далее необходимо объяснить студенту деление октавы на тоны – полутоны, для первых шагов обучения игра на черных клавишах очень удобна, так как они выделяются цветом и упорядоченностью расположения. Поскольку чёрная клавиша изолирована, её легче «взять» одним пальцем при собранном положении остальных. Кроме того, чёрная клавиша узкая, а это заставляет нацеливаться и исключает игру прямым пальцем. Это позволяет сохранить высокую позицию. Можно поиграть упражнением: «кукушка» – перелетает с ветки на ветку. Интервал терция с переносом через октаву и обратно.

Педагог и пианистка А. Шмидт-Шкловская [28] приводит множество упражнений, помогающих правильно сформировать осанку и взаимодействие всех частей игрового аппарата. Сидеть за инструментом следует спокойно, удобно и прямо, допустив лишь небольшой наклон вперёд. Плечи опущены, дыхание ровное и свободное. Сохранить осанку помогает хорошая опора на ноги. Выработке такой осанки помогают различные упражнения. Стоя:

а) поднять руки в сторону от корпуса и произвольно опустить их, сознательно сосредоточившись на полной пассивности их падения;

б) размашистыми движениями вращать вытянутыми руками вокруг корпуса и над головой с ощущением абсолютной свободы плечевых суставов;

в) поднять плечи и внезапно легко и произвольно опустить их.

Сидя:

а) оперев локоть о ладонь другой руки, двигать предплечья вверх – вниз, одним движением, без остановки в крайних точках;

б) описывать круги предплечьем, оперев локоть о ладонь другой руки;

в) подвесить кисть, опершись тремя средними вытянутыми пальцами о край стола. Рука висит безвольно с ощущением тяжести в локте. Отвести ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе, после чего внезапно опустить и дать возможность самостоятельно колебаться вплоть до остановки).

Основную нагрузку при игре несут самые сильные и выносливые мышцы плечей, спины, груди и плечевого пояса. Очень часто зажатость этих мышц мешает работе пианиста. Наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно легче и скорее изменить. Поэтому нежелательны такие встречающиеся крайности, как прижатые, опущенные или неестественно раздвинутые локти, затрудняющие игру и вызывающие напряжение.

Педагог должен знать природные возможности пианистического аппарата, уметь анализировать состояние студента, понимать и чувствовать, какие движения вызывают неудобства, чтобы вовремя прийти на помощь. Ведь самого студента его ощущения во время игры не занимают, и он часто даже не замечает напряжения. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Возникают напряжения легко, а избавиться от них трудно. Распознаются излишние напряжения различными способами. Одно из них – слуховое восприятие. Для игры скованных исполнителей характерно форсирование звука. Другой способ – субъективные ощущения исполнителя – чувство скованности, быстрое утомление, в последствии могущее перейти в боль. Наконец, напряжение заметно по внешнему виду исполнителя.

Основные принципы технического развития изложил в своей работе Е. Тимакин «Воспитание пианиста» [24]. Он подчёркивает: «Чтобы формировать технические навыки необходимо развивать пианистический аппарат». Автор считает, что технический аппарат должен «подчиняться музыкальной воле» причём автоматически. Е. Тимакин предлагает развитие пианистического аппарата, опираясь на следующие принципы:

1. Гибкость и пластичность аппарата (свобода, не зажатость в запястье).
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах (пальцы не нащупывают, не выталкивают клавишу, а активно берут).
3. Целесообразность и экономия движений (рука движется плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей, создавая каждому пальцу наиболее удобное положение, то есть полезная свобода кисти и упругое подвижное соединение её с пальцами).
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат [24, с. 75].

Н. Любомудрова считает, что работу над развитием техники нужно начинать с области мелкой (пальцевой) техники, так как мелкая техника является основой будущего технического мастерства музыканта-пианиста [12].

Б. Милич в методическом пособии пишет о том, что на начальном этапе обучения главная роль отводится освоению гаммообразной техники. Причём работа должна проводиться «по двум направлениям – преодоление трудностей внутри отдельных позиций и овладение приемами переходов на новую позицию» [16, с. 42]. Автор говорит о большой пользе упражнений, построенных на обыгрывании двух смежных ступеней и исполняемых разными парами пальцев (1-2; 2-3; 3-4; 4-5). При игре гамм в две октавы появляется необходимость игры упражнений на соединении позиций.

Рассмотрим *методические основы* развития технических навыков.

Первый двигательный навык, с которого обычно начинается обучение – поп legato. Этот приём связан с использованием свободного, пластичного движения всей руки. Мягкий подъём, начинающийся небольшим плавным движением локтя в сторону, чувство отдыха кисти при этом, затем плотное погружение руки в клавиатуру на кончик пальца без удара, чему способствует

легкий прогиб кисти. Правильность движения проектируется полнотой и напевностью извлекаемого звука. Приступая к работе над упражнениями необходимо следить за качеством звучания. Нужно уметь направлять внимание студента на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Воспитание «слышащих» пальцев, способных предчувствовать соотношение между тонами – одна из главных задач фортепианного обучения на его начальной стадии.

В целях улучшения слухового контроля нужно, чтобы студент слышал три стадии звукоизвлечения: взятие, звучание и затухание.

Даже в самых сухих упражнениях важно не забывать о специфике мышления студентов, о том, что нужно постоянно поддерживать интерес к происходящему. Для того чтобы студент не заскучал, играя эти упражнения, можно создать какие-либо яркие образы.

Все упражнения должны иметь чёткое ритмическое оформление, темп их медленный, но не слишком, чтобы не разрывалась их мелодическая линия.

При переносе руки с клавиши на клавишу пальцы должны быть направлены всё время вниз, как гроздь винограда. Кисть «дышит» – поднимается и опускается. Рука от плеча совершенно свободна (плечи не поднимать). Необходимо проверять свободу кисти (учитель вращает кисть ученика, когда его пальцы находятся на клавишах), а также свободу локтевого сустава (периодически поддерживать руку студента).

Налаживание первых игровых навыков требует от преподавателя постоянного внимания к студенту и помощи ему. Поддерживать его локоть, проверять свободу запястья, поправлять его руку нужно незаметно для студента, до тех пор, пока его движения не приобретут естественность.

Как только приём *non legato* будет хорошо освоен, нужно переходить к самому трудному и главному – игре *legato*, то есть связному исполнению нескольких звуков, пока только в одной позиции. *legato* должно возникать на основе спокойно и естественно переступающих пальцев. Во всех упражнениях на *legato* должна постоянно присутствовать хорошая артикуляция, которая предполагает не только достаточную активность пальцев, но и своевременный их подъём после звукоизвлечения. Очень важно, чтобы студент не поднимал каждый следующий палец слишком рано. Заранее поднятый палец фиксирует кисть, мешает ощущению ее пластичности.

Обучение игре *legato* следует начинать с упражнения на два связанных звука, играемых всеми парами, начиная со второго и третьего пальцев, как наиболее устойчивых. Первый звук следует играть глубоко с опорой (тем же движением, что и в *non legato*), в это время другие, не играющие пальцы, не лежат на клавиатуре, а слегка приподняты. Затем плавно переступаем на соседнюю клавишу так, чтобы второй звук был сыгран мягче, легче, при этом рука уже приподнимается. Кисть и запястье должны быть гибкими, дающими возможность хорошо ощущать перенос опоры с одного пальца на другой, а в дальнейшем (при игре более протяженных последовательностей *legato*) общую направленность мелодических линий.

Трудность фортепианного *legato* состоит в том, что сам по себе затухающий звук фортепиано вовсе не певуч. Сыграть певуче, значит сохранить в инструментальном исполнении идею вокальности, то есть характер выразительности, присущий поющему голосу.

Чтобы в *legato* был глубокий и певучий звук, нужно научить студента переносить опору с одного пальца на другой. Если палец продолжает держать клавишу, а рука уже не чувствует опоры и при этом поднимается кисть, то новый звук повлечёт за собой толчок.

Особенное внимание следует уделить первому пальцу, так как от его подвижности и лёгкости будет зависеть качество звука в гаммах и пассажах. Первый палец должен опускаться на клавишу без толчка и без опоры на него всей руки.

Все примеры аналогично играть и левой рукой. Для развития пятипальцевой техники существует множество различных, по-своему интересных упражнений, основанных на небольших, легко запоминающихся попевках, к которым можно подбирать слова вместе со студентом. Нужно

всегда помнить о постоянной связи упражнений с музыкой (они охватывают различные виды техники и всевозможные приёмы звукоизвлечения). И постепенно переходят в работу над музыкальными произведениями.

Воспитание навыков чтения нот с листа начинается со знакомства с клавиатурой. Это одна из первых сложных задач, встающая перед студентом. Современная методика рекомендует одновременное освоение скрипичного и басового ключей. Для этого используют игру «музыкальный лифт» (одиннадцатилинейная нотная система, где «до» первой октавы является переходом в басовый ключ).

Интересный метод освоения нотной грамоты предлагает Т. Смирнова в пособии «Фортепиано – интенсивный курс». Она пишет, что если мы проанализируем своё восприятие нотного текста, то поймём, что воспринимаем его «графически», то есть, не высчитываем на какой линейке находится нота, а видим всю гамму, интервалы, аккорды. Не всматриваясь в каждую ноту аккорда, мы видим расположение нот, и пальцы сами выстраивают его. Такая легкость чтения с листа приходит с годами. Чтобы научить студента видеть текст «графически», надо научить его видеть вперёд и анализировать, при этом нужно добиться прямой связи: вижу ноту, беру клавишу, не вспоминая, как называется эта нота.

Пристальное внимание необходимо уделять развитию слуха. Слух поддается развитию и над этим необходимо работать не только на уроках сольфеджио, гармонии, вокала, дирижирования и основного музыкального инструмента. Тренировать слух можно на самых простых, всем известных упражнениях:

- а) определение на слух сыгранных преподавателем звуков;
- б) подбор мелодий или аккомпанемента на слух и др.

Ритм менее податлив для развития. Иногда оказывается, что научить почувствовать ритм невозможно.

Принцип комплексного развития музыкальных и двигательных способностей – основа начального обучения пианиста. Вместе с тем уже первые этапы воспитания музыкального мышления студента связаны с необходимостью своевременного развития элементарных сторон мелодико-интонационного, полифонического, музыкально-ритмического и гармонического слышания.

Существует огромное количество полезных и нужных упражнений, этюдов и собственно произведений, которые помогают в развитии технической базы пианиста. Вот уже почти три века действительно существует методика К. Черни. Этюды и упражнения К. Черни являются энциклопедией фортепианной техники – фундаментальной школой последовательного овладения техническими навыками.

О важности роли развития творческой активности студентов-музыкантов писали многие педагоги-методисты: Д. Благой, Р. Верхолаз, Г. Шахов. Вопросы творческого потенциала у будущих учителей музыки в ходе профессиональной подготовки в вузе рассматривали Л. Арчажникова, Г. Падалка, О. Рудницкая, О. Щелокова и др. Они анализировали роль и возможности различных компонентов системы образования в процессе развития творческого потенциала личности.

Творчество в широком смысле рассматривается как деятельность в ситуации неопределённости, направленная на получение результатов, обладающих объективной или субъективной новизной.

В учреждениях высшего образования недостаточно уделяется внимание проблеме развития творческой активности студентов в классе фортепиано. Ведь именно здесь преподаватель имеет уникальную возможность в процессе занятий достичь двуединого результата: привлечь в качестве исполнителей ансамблевого произведения двух студентов в ролях солиста и концертмейстера. Таким путем у пианистов можно снять (зажим), который возникает у них при необходимости

пропеть мелодию со словами, и выработать навык пения не только вокальных, но инструментальных партий – важнейший навык для будущего педагога-музыканта.

Вовлечение студента в процесс саморазвития, самоизменения и самоактуализации через музицирование (конструирование аккомпанемента, импровизацию, сочинение) является важным условием развития его творческого потенциала в целом. Эффективны следующие творческие задания: сочинить мелодию на заданный ритмический рисунок, на стихотворный текст, «досочинить» конец музыкальной фразы, подобрать знакомую мелодию, аккомпанемент к ней, сыграть её от разных звуков, прочитав с листа новую пьесу (отрывок) и угадать из какого фильма или телепередачи эта музыка, самостоятельно проставить аппликатуру.

Итак, на первых этапах обучения в классе фортепиано студент должен: грамотно читать нотный текст; знать закономерности фортепианной аппликатуры с помощью которой в игре на фортепиано достигается виртуозное мастерство; совершенствовать знания и умения в отношении исполнения штрихов и средств музыкальной выразительности; работать над качеством звукоизвлечения; слушать и контролировать себя при игре на фортепиано; стремиться передать художественно-выразительную сторону произведения, стараться играть осмысленно и эмоционально.

### **ЭСКИЗНОЕ ИЗУЧЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Эскизное разучивание произведения – одна из специфических форм деятельности музыканта. Владение материалом не возводится в этом случае к высоким степеням завершенности, концертно-исполнительской законченности: работа прекращается немного раньше. Последним, заключительным рубежом этой работы является этап, когда музыкант в целом знакомится с образно-поэтическим содержанием произведения, приобретает художественно-достоверное представление о нём и как исполнитель может воплотить замысел на инструменте.

Эскизная форма работы ведёт к действительному увеличению количества прорабатываемого музыкального материала. Данная форма работы над произведением, как и чтение с листа, в полной мере реализует один из центральных принципов развивающего обучения, который нуждается в использовании значительного по объему музыкального материала в учебно-педагогической практике. Часовые ограничения в работе над произведением, имеющие место при данной форме деятельности, означают ускорение темпов изучения музыкального материала.

Репертуар для эскизного изучения должен быть максимально разным по составу, разносторонним стилистически и многоплановым. Важно, чтобы произведения, которые разучиваются в эскизной форме, нравились, пробуждали живой и горячий эмоциональный отклик.

Необходимо наметить конечную художественную цель работы, выбрать наиболее рациональные приёмы и средства деятельности. При исполнении музыкально-исполнительских эскизов акцент в занятиях смещается в сторону целостного воплощения звукового образа, обобщённое исполнение музыкальной формы, стремление сыграть произведение эмоционально, в темпе, определенном автором.

Эскизное усвоение одних произведений постоянно должно граничить на практике с законченным изучением других. Обе формы учебной деятельности полностью реализуют свои возможности лишь в тесном, гармоничном сочетании. Только при таком условии направленность на решение познавательных, музыкально-воспитательных задач, выработка необходимых профессионально-исполнительских качеств не будет противоречить требованию уметь аккуратно, точно и осознанно работать на музыкальном инструменте.

## ЧТЕНИЕ НОТ С ЛИСТА

Важной формой самостоятельной работы студентов является выполнение индивидуального творческого задания в виде чтения с листа музыкальных произведений разных жанров и стилей, подбора на слух мелодий и аккомпанемента, сочинения пьес малых форм. Эта работа ведется на базе полученных знаний на индивидуальных занятиях. Обучаемые занимаются самостоятельно в дни и часы, свободные от плановых занятий.

Вопросы обучения чтению нот с листа привлекают внимание педагогов и методистов уже многие годы, начиная с методических руководств и трактатов XVI-XVIII столетий (Э. Бах, Ф. Куперен и др.) до теоретических и методических работ нашего времени как отечественных музыкантов (Р. Верхолаз, Т. Беркман, И. Серебровский, А. Алексеев, М. Лерман, В. Островская, М. Фейгин, Л. Баренбойм, Г. Цыпин и др.), так и зарубежных (И. Гат, Е. Бэннет, С. Лоуренс, Л. Моури и др.). О важности роли чтения с листа в творческой деятельности музыканта-инструменталиста писали многие педагоги-методисты: Г. Шахов, Ж. Скобцев, С. Сафари, Е. Никитская.

Свободное и беглое чтение нот с листа – одна из необходимых предпосылок всестороннего развития студента, открывающая перед ними широкие возможности для ознакомления с музыкальной литературой, игрой в ансамблях, аккомпанирования певцам и инструменталистам. Владение навыком чтения с листа необходимо как для профессионального обучения музыке, так и для домашнего музицирования. Поэтому, одним из важнейших разделов работы в классе фортепиано является чтение с листа, крайне необходимое для дальнейшей практической работы.

Игра с листа представляет одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвует слух, контролирующий логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. Возникший в сознании исполнителя звуковой образ требует немедленного реального воспроизведения. Это достигается мобилизацией игрового аппарата.

У многих студентов прочтение нотного текста вызывает затруднения. Процесс занятия с такими обучающимися часто получает ложное направление, потому что вместо того, чтобы заниматься на занятии творчеством, педагог в течение долгого времени вынужден разбирать со студентом нотный текст. Чтобы избежать этого, необходимо с самого начала, когда обучающийся осваивает нотную грамоту, приучить его к систематическому чтению нот с листа, превратить это в потребность. При этом необходимо соблюдать последовательность и постепенность усложнения материала.

Чтение с листа должно проходить в определенной метрической упорядоченности. Темп может быть разным, но не должна нарушаться метроритмика.

Чтение с листа представляет собой форму деятельности, которая открывает благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой, обеспечивает постоянное появление новых музыкальных явлений, изменение впечатлений, интенсивный прилив разнохарактерной музыкальной информации.

Занятия чтением с листа важны не только как средство расширения репертуарного мировоззрения или накопления разных музыкально-теоретических и музыкально-исторических знаний: эти занятия способствуют углублению, обогащению и качественному улучшению самих процессов музыкального мышления. Это один из наиболее перспективных путей общемузыкального развития каждого музыканта.

Прежде, чем прочитать музыкальное произведение с листа необходимо определить тональность, бегло просмотреть нотный текст, ключевые и случайные знаки альтерации; прохлопать ритмический рисунок; проанализировать структуру произведения; ритмические и

мелодические повторы, форму; проследить мелодическую линию, отметить широкие интервалы; продумать аппликатуру; определить темп; обратить внимание на штрихи, динамику.

Именно в процессе чтения нот с листа необходимо опираться на основные дидактические принципы развивающего обучения:

- а) увеличение музыкального материала, усваиваемого во время обучения;
- б) ускорение темпов его усвоения.

Одно из главных условий правильного протекания процесса чтения с листа – опережение читающим того, что непосредственно играетс я им в данный момент. Имеем в виду слежку глазами за схемой: читающий просматривает отрезок музыкального текста; просматривая ноты, студент одновременно трансформирует их с помощью внутреннего слуха в адекватную звуковую картину; потом, пользуясь системой слухо-клавиатурных связей, воплощает элементы этой картины в соответствующие движения, то есть берёт те или другие клавиши инструмента.

Второе условие: неотрывно необходимо следить взглядом за нотным текстом. Только при этом условии может быть обеспечено непрерывное, плавное, логическое развертывание звуковых действий. Неотрывность взгляда от текста, тесно связано с умением играть, не глядя на руки. Отрывая глаза от текста, легко потерять фрагмент исполняемого текста, потерять частично или полностью зрительно-слуховой контроль над музыкальным материалом.

Третье условие, способствующее улучшению процесса прочтения музыки, ориентирование во время игры в графическом изображении нотной записи, то есть умение фиксировать для себя в нотном материале типичные формулы фортепианной фактуры: гаммы, арпеджио разных видов, тремоло, - что значительно упрощает задачу чтения нотного текста.

При формировании навыков чтения с листа следует учитывать следующее:

1. Во время чтения с листа нет необходимости выполнять все нотные знаки. Принцип: минимум нот – максимум музыки. Текстовым сокращениям и облегчениям подлежат фоновые гармонические звукообразования (фигурационные орнаменты, аккордовые комплексы), мелодические рисунки, как и басы, требуют к себе особого бережного отношения.

2. Внимание во время чтения с листа должно быть направлено на распознавание в нотном тексте и воссоздание более-менее законченных, структурно завершенных музыкальных мыслей. Только игра по фразам способна предоставить процессу чтения осознанности, внутренней логики и эмоциональной окрашенности.

3. Перед тем как прочитать музыкальное произведение непосредственно за инструментом, следует ознакомиться с ним, прочитав его мысленно, проиграть мысленно. Обзор и такое ознакомление с новым музыкальным материалом даёт возможность сконцентрироваться на содержании музыки, её форме и построении, интонационных, гармонических и ритмических свойствах. После предыдущего прочтения произведения мысленно, за инструментом оно читается значительно легче и точнее, существенно уменьшается количество ошибок и игровых огрехов, исполнение становится более свободным, художественным.

Важными составляющими навыка чтения нот с листа является, во-первых, свободная ориентировка пальцев и рук на клавиатуре, а во-вторых – аппликатурная техника. Этого можно достичь при игре гамм, аккордов, арпеджио, а также в процессе транспонирования.

Чтение нот с листа самым непосредственным образом влияет на эффективность учебного процесса в целом, так как представляет собой не что иное, как умение усваивать максимум информации в минимум времени. В результате – увеличение объема изучаемого материала за счет сокращения сроков его прохождения, укрепление межпредметных связей, расширение музыкального кругозора и формирование устойчивого интереса к музыке.

Итак, в практической музыкально-педагогической деятельности не только концертмейстера, но и любого музыканта, умение читать нотный текст с листа и аккомпанировать с листа, неопределимо, так как сокращает время подготовки к занятиям, обогащает вокальный и

фортепианный репертуар, дает возможность свободно и художественно прочесть незнакомый текст без предварительной подготовки на занятии, при самостоятельной работе, при неожиданных ситуациях на концертах. Конечно, развитие данного умения происходит достаточно сложно, т.к. во многом это и природный дар, и различные сложившиеся музыкальные способности, и психофизиологические свойства личности исполнителя и многое другое.

## **ТРАНСПОНИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Транспонирование музыкальных произведений является важнейшим средством формирования музыкально-исполнительской компетенции студента-музыканта.

Процесс транспонирования музыкального произведения имеет свои особенности: с чтением с листа его объединяет непосредственная связь между зрительным восприятием и музыкально-слуховым представлением, с транспонированием – сохранение и перенесение слуховых представлений, которые остались в памяти после восприятия произведения в авторской тональности, в новую.

При формировании навыков транспонирования существенно помогают:

1) знание основ гармонии и умения их применить в практической деятельности (исполнение разных гармонических последовательностей);

2) овладение аппликатурными формулами гамм, арпеджио, аккордов во всех тональностях.

Прежде чем играть произведение в новой тональности, необходимо представить звучание музыки в авторской тональности, осмыслить внутреннюю логику её развития, линию мелодического и гармонического движения; мысленно перенести в новую тональность, хорошо представляя, как строятся в ней основные аккорды. Следует слышать и видеть не отдельные звуки, а гармонические комплексы, понимать гармонический язык и функции аккордов. Для усвоения навыков транспонирования можно предложить ряд методических приемов:

– играть в разных тональностях последовательности из 4-5 аккордов, которые несут основные функции тональности;

– выделить из пьесы разнообразные кадансы построения и сыграть их в разных тональностях.

Итак, транспонированием рекомендуется заниматься с первых месяцев занятий, используя простейшие четырёх-, восьмитактовые упражнения, пьесы, этюды для начинающих пианистов.

## **СОЧИНЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Процесс развития самостоятельного мышления длинен и сложен. Умение самостоятельно мыслить не даётся человеку само, оно воспитывается путём определённой тренировки воли и внимания. Большое значение имеет максимальная сосредоточенность на занятиях по фортепиано.

Рассмотрим методику сочинения пьес малых форм.

Полька, вальс, менуэт и другие пьесы малых форм возникли как танцевальные жанры бытовой музыки. Для этих жанров характерен определенный размер, структура, настроение. В каждом из них свои ритмо-мелодические модели. Танцы всегда были выражением эмоционального состояния его участников. Торжественные и радостные, бравурные и лирические, - они несли в себе конкретный идейный и эмоциональный образ. Постепенно в танце обобщались и становились устойчивыми элементы его музыкального языка, изложенного в простых структурах.

На начальном этапе сочинения можно ограничиться одночастной и двухчастной формами. Это сочинение периода, как наименьшей формы законченного изложения одной музыкальной мысли и затем постепенный переход к более сложной структуре двухчастной формы с включением нового материала. Ясный и чёткий план композиции должен организовать средства музыкальной выразительности (мелодию, гармонию, ритм и др.) так, чтобы дать начинающему автору реальную возможность выразить замысел своего произведения. Приводимые в методических рекомендациях примеры и задания включают в себя фразы и предложения чётной (2, 4, 8) структуры, а также характерные ритмо-мелодические модели определенных жанров. Простые гармонические построения (на основе T-S-D связей) даются также в упрощённой фактуре. Говоря о пьесах малых

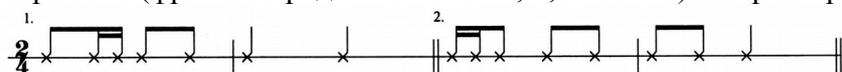
форм, Б. Асафьев отмечает, что простейший вид музыкального оформления основывается на сопоставлении и чередовании мелодий и напевов (песенных и танцевальных) в виде двух, трёх или нескольких отделов, чётко разграниченных кадансами. Это двухчастные или трёхчастные так называемые песенные формы инструментальной и вокальной музыки, формы, в которых обнаруживается музыкальное движение в простейшем виде как повторение, чередование и перемещение интонационно-конструктивных элементов (механизированная форма музыкального движения). Таковы большей частью танцы, песни, марши, различного типа салонные пьесы.

## СОЧИНЕНИЕ ПОЛЬКИ

Полька - танец чешского происхождения. В польке обычно оживленное движение, двухдольный размер с постоянно повторяющимися ритмическими фигурами.

Знакомство с жанром рекомендуется начать с прослушивания произведений. Например: М. Глинка «Полька», С. Рахманинов «Итальянская полька», И. Дунаевский «Полька» из кинофильма «Кубанские казаки» и др.

Поскольку нас интересует типичное, мы отмечаем при анализе квадратную структуру построений (фразы и предложения по 2, 4, 8 тактов) и характерные ритмические модели типа:



Гармонический язык бытовых танцевальных форм представляет собой, как правило, несложные последовательности круга Т-S-D-T.

Сочинение строится по плану.

1. Форма и размер:



2. Гармония (аккордовая последовательность):



3. Бас:



Септаккорды желательно брать без квинты. Бас лучше играть, чередуя основной тон и квинту:

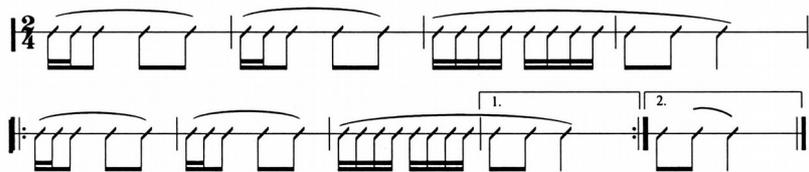


4. Фрагментация (мотивы, фразы, построения):



Здесь и в дальнейшем лиги в эскизах обозначают только начало и окончание фраз.

5. Ритмические модели:



Мелодия двух начальных тактов может строиться на основе движения по тонам аккордов, а также с применением вспомогательных звуков. Оба предложения начинаются сходными, видоизмененными с помощью секвенции однотактовыми фразами. Это характерно для пьес танцевальных жанров.



При соединении с левой рукой избегайте квинт и октавных удвоений на первых (сильных) долях тактов. В третьем такте применяется восходящее движение по звукорядам, соответствующим аккорду G7. Вначале можно ограничиться звукорядами которые начинаются с аккордовых тонов. Фразу в 3-4 тактах закончим на терции или квинте аккорда.



В тактах 5-6 тот же тип движения, что и в начале пьесы, только добавляется новый аккорд F:



Последняя фраза — нисходящее движение по аккорду G7:



Окончание на тонике:



Варианты вступления:



В тактах 1-4 можно применить *суммирование* — сопоставление двух, в данном случае сходных построений, со следующим за ним большим построением (4=1+1+2). В этом примере структурная

схема обоих предложений одинакова: 4=1+1+2 и 4=1+1+2 (проще говоря, за двумя короткими фразами следует одна длинная):

Пример сочинения:

*Grazioso*

При сочинении необходимо проявлять инициативу и выразить своей музыкой то, что чувствуете и хотите сказать. Каждому автору необходимо знание и владение элементами музыкальной формы, а творческие мысли обязательно появятся в процессе работы.

В дальнейшем возможно самостоятельно, не дожидаясь следующих заданий, выбирать для своих сочинений более сложные варианты гармонии, мелодии, ритма, фактуры и т.д. Каждой пьесе желательно давать название. Это всегда пробуждает воображение и вызывает образные представления.

Вносите свои лучшие пьесы в авторский альбом. Вашим сочинениям может сопутствовать текст или рисунок, раскрывающий их содержание.

### Задание

Сочините польку. Это ваш Ор.1. Расставьте штрихи, нюансы, фразировочные лиги. Дайте название вашему сочинению. Вариант эскиза:

Примените различные заключения (кадансы), используя вольты.

### Дополнительное задание

В приведенном ниже примере (эскиз предыдущего задания, такты 5-8) использованы аккорды побочной доминанты ( $E_7 \rightarrow A$ ), медианты ( $A=F\#m$ ), тритоновой замены ( $B_7$ ), альтерация ( $A^{+5}$ ). Сочините польку, применяя эти аккорды.

### РАБОТА НАД СОЧИНЕНИЕМ МАРША

Марш – это музыкальное произведение в энергичном, чётком ритме. Музыка марша обычно имеет бодрый, мужественный, активный характер. Размер 4/4 или 2/4.

Послушайте марш Черномора из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила», марш из балета П. Чайковского «Щелкунчик», Шествие Берендея из оперы Н. Римского-Корсакова «Снегурочка», марши И. Дунаевского.

Существует много разновидностей марша: спортивный, походный, военный, траурный и т. д.

Слушая эту музыку, мы отмечаем характерные стилистические особенности жанра и вносим их в эскиз: размер 4/4, форма периода, пульсация четвертными, основной ритмический рисунок

пунктирный ритм типа:

Расставляем фразировочные лиги:

В гармонию, ритмомелодические модели можно вносить по желанию и в соответствии с требованиями жанра любые изменения. Поэтому эскиз, который здесь предлагается, лишь один из большого числа возможных. Аккорды, используемые в данной пьесе, желательно выписать отдельно в виде удобных обращений, а затем расставить в нужных тактах:

Варианты моделей мелодии:

Не обязательно ограничиваться только звуками, входящими в аккорд. Применяйте (по слуху) проходящие звуки между ступенями аккорда:

В развитии мелодии как и раньше главную роль играют секвенции (такты 5-6):

При повторении в секвенциях подставляем второй голос (верхнюю или нижнюю терцию):

Варианты вступления:

В своих первых сочинениях при построении фраз и предложений чаще применяйте суммирование ( $4=1+1+2$ ,  $8=2+2+4$ ). Два первых построения (такты 1 и 2) обычно повторяются. Это повторение может быть точным, или обновленным (видоизмененным). Однако возможны любые другие варианты. Ведь в музыке, как и в любом другом виде искусства не может быть правил, регламентирующих строгий порядок творческого процесса. Но прежде, чем вы научитесь сочинять, надо многое изучить.

Необходимо овладеть специфической технологией: орфографией, пунктуацией, синтаксисом музыкальной речи и постоянно стараться узнавать как можно больше о том, чем вы собираетесь заниматься. Необходимо знать своё ремесло, а если вы любите музыку, то вдохновение непременно придет к вам.

Пример сочинения:

Example musical score for a march in F major, 3/4 time, marked "Alla marcia". The score consists of two systems. The first system has four measures with chords F6, C7, and F6. The second system has eight measures with chords Gm7, C7, Am7, D7, Gm7, C7, F6, D7, and a first/second ending with chords F, B, F.

### Задания

1. В данном эскизе марша примените аккордовую кульминацию в тактах 13-14. Кульминации обычно предшествует подъём, а за ней следует спад.

Musical sketch for a march in G major, 3/4 time. The sketch shows two systems of music. The first system has six measures with chords G, A, D7, G, G, A, D7, G. The second system has eight measures with chords C, D, G, E7, Am, D, G7, C, D7, G, E7, Am, D7, G, C, G.

2. Продолжите сочинение марша или придумайте свой вариант.

Musical sketch for a march in F major, 3/4 time. The sketch shows two systems of music. The first system has four measures with chords F, Dm, Gm, C7, Gm, C7, F, Gm, G#oF/a. The second system has four measures with chords F, Dm, Gm, C7, Gm, C7, F, Gm, G#oF/a.

## РАБОТА НАД СОЧИНЕНИЕМ ВАЛЬСА

Вальс – трёхдольный танец плавного движения. Характерные черты вальса – лиризм, пластичность, изящество. Большую популярность в XIX веке приобрел вальс в творчестве И. Штрауса.

В русской музыке много прекрасных вальсов написали М. Глинка, П. Чайковский, А. Глазунов.

Эскиз пьесы:

The sketch consists of two systems of piano accompaniment in 3/4 time. The first system has chords: Dm, E7, A7, Dm, Dm, E7, Eb7, Dm. The second system has chords: Gm7, C7, F+7, B+7, Em7-5, A7, Dm (1.), D7, Dm (2.).

Если вам еще трудно строить обращения, то используйте аккорды в основном виде:

The sketch shows the basic forms of the chords from the first system: Dm, E7, A7, Eb7, Gm, C7, F, B+7, Em7-5.

При повторении, начиная от такта 13 и до конца (кадансовый оборот) аккорды лучше

The sketch shows a melodic line in 3/4 time with chords: C, F, G, C, F, G.

применять в основном виде:

Аккомпанемент такого типа:

The sketch shows a simple piano accompaniment pattern in 3/4 time, consisting of a quarter note followed by a half note.

характерен для медленного вальса-бостона. Для вальсов подвижного темпа больше подойдет ритмический рисунок:

The sketch shows a rhythmic pattern in 3/4 time, consisting of a quarter note followed by two eighth notes.

Обычно следуют правилу: если один голос подвижный (например, восьмые), то другой более статичный (четвертные, половинные) и наоборот. Напомним, что нежелательно, когда в правой и левой руке одновременно на сильных долях часто звучат квинты или октавы.

Варианты моделей мелодии (такты 1-4):

The sketch shows two melodic models for the first four measures of the waltz. The first model is: Dm, E7, A7, Dm. The second model is: Dm, E7, A7, Dm.

Вторую фразу (такты 5-8) оставляем неизменной, но можно и обновить её, обыгрывая по гармонии тритоновой замены (см. аккорды, Приложение А). Во втором примере применено *дробление* – сопоставление построения со следующими за ним более короткими построениями (8=4+2+2). Здесь после длинной фразы из четырёх тактов идут две короткие по два такта.

1. *Dm E7 Eb7 Dm Dm E7 Eb7 Dm*

Во второй части вальса (начиная с такта 9) применим секвенции:

1. *Gm7 C7 F B+7 Gm7 C7 F B+7*

Обратите внимание на то, как в такте 11 используется материал предыдущего занятия (варьирование с помощью вспомогательных и проходящих звуков). При повторении сыграем мелодию интервалами:

1. *Gm7 C7 F B+7 Gm7 C7 F B+7*

Приёмы варьирования хорошо звучат при проведении мотива (фразы) в последующих звеньях секвенции.

*Gm7 C7 F+7 B+7 Em-5 A7*

Если использование приёмов варьирования сложно для вас, то пропустите этот материал. В коде применим обыгрывание мелодической или мелодико-гармонической фигурацией:

1. *Dm Dm*

Пример сочинения:

*Dolce Dm E7 A7 Dm Dm E7 Eb7 Dm*

*Gm C7 F B+7 Em7-5 A7 Dm D7 Dm*

### Задания

1. Сочините и запишите вальс. Используйте по возможности приёмы варьирования мелодии.

Вариант эскиза:

*Cm7 F7 Ab7 G7 Cm7 F7 B7 Eb7*

*D7 G7 C7 F7 1. B7 Eb D7 G7 2. Abm Cm/g Db7 Cm*

*rit.*

2. В следующем примере гармония аккомпанемента обогащена добавочными (II, IV, VI, IX) ступенями, а в 6 и 7 тактах применены тритоновые замены (см. Приложение А). Обратите внимание на педальное хроматическое снижение среднего голоса. Плавное голосоведение при соединении двух септаккордов обеспечивается поступенными переходами септимы в терцию и наоборот. Аккомпанемент вальса изложен в джазовом стиле, поэтому к нему подойдёт только мелодия в джазовой манере. В пьесе должно быть стилистическое единство мелодии, гармонии, ритма, манеры исполнения и др. Продолжите сочинение вальса

### РАБОТА НАД СОЧИНЕНИЕМ МЕНУЭТА

Менуэт – старинный французский танец плавной поступи на 3/4. Музыка его изящна, изобилует украшениями. Для менуэта характерны оживленность, игривость, лиризм, галантность.

Послушайте менуэты И. Гайдна, В. Моцарта, дуэт Джульетты с Парисом из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта».

Эскиз пьесы:

В мелодической линии используем заполнение терций проходящими звуками:

Можно применить элементы имитационной полифонии:

Chords: Eb, B, Eb, B, B, Eb, B, Eb

Обороты от примы к терции и от терции к квинте хорошо звучат параллельными интервалами (3, 6, 10) через одну, две октавы:

Chords: Eb, Eb, Eb, B, B, Eb, Ab, Eb, B, Eb

Варианты линии баса (такт 8):

Chords: B7, B7, B7, B7

Для старинной музыки характерно применение мелизмов:

Chords: Eb, B, B, Eb, Ab, A°, Eb, B7, Eb, B, Eb

При повторении можно использовать элементы разработочного развития:

Chords: Eb, B, B, Eb, Ab, A°, Eb, B, Eb

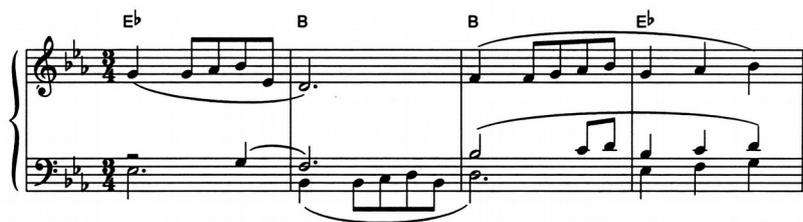
## Задания

1. Сочините и запишите менуэт.

Вариант эскиза:



2. К сочиненному менуэту добавьте самостоятельный средний голос. Фрагмент примера:



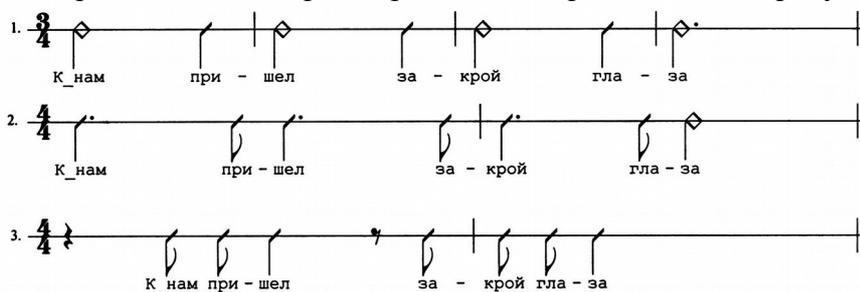
## РАБОТА НАД СОЧИНЕНИЕМ ПЕСНИ

При сочинении песни ритмо-мелодические модели, гармонию, размер, характер вам должен подсказать текст. Возьмём стихотворение Г. Сапгира «Закрой глаза»:

К нам пришёл  
Закрой глаза,  
На него смотреть нельзя.  
Поскорей закрой глаза,  
Баю-бай.  
А придёт – Глаза открой,  
Он весёлый, золотой –  
Вот тогда глаза открой и вставай.

Исходя из текста, используем в песне жанровые черты *колыбельной*: спокойное неторопливое движение, плавную мелодическую линию, повторность ритмических фигур.

Прочтём стихотворение различными ритмическими рисунками:



Инструментальный вариант сочинения можно начать так:



Для пения записывается отдельная строка:

F Em Dm F7

К нам при-шел за - крой гла-за, на не-го смот-реть нель-зя.

Ещё варианты аккомпанемента:

1. F6 Em7 Dm7 F7

2. F6 Em7 Dm7 F7

Песня с аккомпанементом в джазовом стиле:

F6 Em7 A7 Dm9 F Gm Ab° F/a

В6 Bm6 Am7 D7+9 G7<sup>6</sup> C9

К нам при-шел за - крой гла-за на не го смот реть - не-ль-зя.

По - ско-рей за - крой гла-за, ба - ю бай.

Варианты вступления:

### Задание

Сочините песню на стихотворение Р. Сефа «Колыбельная»:

Если спросишь ручеёк.  
 Ты куда бежишь?  
 То ответит ручеёк.  
 В речку, мой малыш.  
 Если спросишь речку.  
 – Ты куда бежишь?  
 То ответит речка.  
 – В море, мой малыш.  
 Если спросишь море.  
 – Ты зачем шумишь?  
 Скажет море.  
 Поскорей засыпай, малыш.

Варианты гармонических схем:

Предлагаемые задания должны учитывать степень подготовленности и творческие особенности каждого студента. У талантливого музыканта творческие мысли зачастую рождаются неожиданно и он сам находит свои собственные средства выражения. В этом смысле приводимые на протяжении всего курса эскизы структурных и гармонических схем предназначены прежде всего для тех музыкантов, которые ещё не чувствуют себя достаточно уверенными. Но как только вы начнёте осознавать, что можете сами сочинить мелодию, найти гармонию, спланировать форму и т. д., проявляйте больше самостоятельности и творческой инициативы.

Если раньше вы играли только по нотам, то теперь, преодолев страх перед инструментом, вы сможете импровизировать и сочинять свою музыку.

Однако, настоящий композитор – это не любой человек, который занимается сочинением музыки. Композитор должен быть творчески одаренной личностью, обладать образным мышлением, иметь специальные знания по композиции. Это такие дисциплины, как элементарная теория музыки, гармония, инструментовка, анализ музыкальных форм, полифония и др. Очевидно, что одного желания здесь недостаточно. Но если оно есть и не проходит внутренняя потребность импровизировать и писать музыку, то обязательно продолжайте занятия сочинением.

В заключение напомним слова П. Чайковского о том, что вдохновения нельзя выжидать, и одного его недостаточно. Нужен прежде всего труд, потому что даже человек одарённый печатью гения, ничего не создаст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться. А чем больше человеку дано, тем больше он должен трудиться.

## ИМПРОВИЗАЦИЯ НА ФОРТЕПИАНО

Импровизация отличается тем, что она создаётся в процессе исполнения, поэтому не следует её записывать нотами, так как в этом случае она потеряет всякий смысл.

Музыкальную речь, а импровизационную особенно, можно сравнить с тем, как мы разговариваем. Какая-либо мысль (идея) будет получать свое развитие в движении музыкальной линии.

Сыграем и проанализируем пример, в котором мелодию (фортепиано I) играет студент, а преподаватель, или другой обучающийся (фортепиано II) исполняет аккомпанемент. Сопровождение повторяется до конца примера, или варьируется по вашему усмотрению.

При игре на одном инструменте используйте аккомпанемент типа:

К какому виду музыкального творчества отнести этот пример? К композиции, или импровизации? Ответить однозначно сложно.

Для композиторского творчества, как правило, характерны строгие музыкальные формы. В приведенном примере присутствуют основные разделы из которых обычно создаются музыкальные произведения крупных и малых форм:

- тема (такты 1-2);
- развитие (такты 3-7);
- подход к кульминации (такт 8);
- кульминация в зоне золотого сечения (третья четверть формы, такты 9-12);
- спад (такты 13-15);
- заключение.

Импровизация тоже может развиваться по этой схеме, однако для нее более характерно свободное выражение музыкальных идей как в содержании, так и в форме.

Расширить возможности музыканта позволят упражнения на выработку навыков импровизации и варьирования

Вернемся к последовательности  $\parallel: I | IV - V : \parallel$ . Этот оборот называется качалкой, так как он многократно повторяется. На нём отрабатываются различные приёмы развития мелодии, которые вы сможете использовать в своих пьесах. Темой импровизации возьмем двухтактный мелодический оборот:  $\parallel: \tau \quad | \text{IV} - \text{V} : \parallel$

Если вы занимаетесь самостоятельно, то вместо партии фортепиано II играйте левой рукой аккордовую пульсацию восьмыми или четвертными:

Во всех приведенных далее примерах мы всегда будем слышать и узнавать заданный мелодический оборот (тему), так как опорные звуки на первую и третью доли не меняются.

1. Ритмическое изменение мелодии с применением пауз, синкоп, повторением звуков:

2. Вспомогательные звуки:

3. Проходящие звуки:

4. Гармоническая фигурация (арпеджио):

5. Мелодическая фигурация:



6. Триоли:



и др.

Рассмотрим задание на импровизацию на гармонию.

В процессе варьирования можно опираться только на аккордовую последовательность (гармонию темы), не принимая во внимание мелодию. а) На звуках аккордов (арпеджио):

Внимательно прослушав гармоническую последовательность, мы обнаружим, что звукоряд гаммы До мажор (причём от любой ступени гаммы) подходит ко всем диатоническим аккордам этой тональности. Однако, на одних аккордах он будет звучать мягко, а на других напряженно. Это принцип ладовой, модальной импровизации. Следите главным образом за горизонталью (мелодической линией).

б) На звукорядах:

Направление движения звукорядов (частей звукорядов) меняется произвольно.

В развитии музыкального материала линии, в которых нет определенного смыслового значения (мотивов, фраз) становятся общими формами движения. В наших импровизациях это будет, как правило, обыгрывание непрерывными восьмыми. Научитесь играть их быстро и долго, иначе отсутствие техники (беглости пальцев) всегда будет помехой вашей фантазии.

Все задания даны на основе одной аккордовой последовательности в тональности *До мажор*. Вы можете самостоятельно придумать свои качалки в других тональностях и импровизировать на них.

### Задания

1. Послушайте в записи произведения с такими названиями как «Фантазия», «Импровизация» и отметьте для себя их особенности.
2. Сделайте свою импровизацию на одну из песен школьного репертуара.

3. Сочините мелодию на аккорды качалки ||: T | S D :||. Импровизируйте на неё, используя приведенные выше приёмы варьирования. Акомпанемент можно изменять по своему желанию.

4. Импровизируя на гармоническую последовательность качалки используйте общие формы движения (звукоряды и арпеджио данных аккордов).

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие навыков самостоятельной работы по фортепиано протекает успешно лишь в том случае, если студент понимает, какую художественную цель преследует указание педагога. Студенту необходимо добиваться точного выполнения домашнего задания. Этим самым прививается любовь к работе. Если студент воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ собственными силами. Отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «умением работать».

Успех самостоятельной работы студентов – привычка к самоконтролю. Следует развивать у студентов бережное отношение к тексту, способность понимать, что без точного выполнения указаний композитора нельзя добиться точного воплощения авторского замысла в исполнительской интерпретации. Важно, чтобы студент не только умел слушать себя, но и знал, что во время работы нуждается в проверке, чаще всего возникают фальшивые ноты, неточности голосоведения, не уместны изменения темпа. Очень полезно время от времени выучивать самостоятельно небольшое произведение без помощи педагога. Это способствует улучшению качества самостоятельной работы студента. С самых первых шагов студент должен делиться с окружающими тем, что приобрёл – в любой форме, какая ему доступна: играть знакомым, родным, играть на прослушиваниях и концертах, причём так играть, чтобы чувствовалась максимальная ответственность за качество исполнения. И надо, чтобы студент сам чувствовал эту ответственность.

Чтобы творческие проявления студентов на занятиях по фортепиано имели целенаправленный, активный и эмоциональный характер, необходим разнообразный комплекс педагогических воздействий, которые проявляются в следующем:

1. В особом принципе подхода к отбору музыкального материала: выбор произведений, которые могут служить основой для формирования конкретных творческих навыков.

2. В использовании специальных форм работы, способствующих созданию на уроке атмосферы творческой активности (импровизация, подбор по слуху, сочинение, чётка с листа, транспонирование).

3. В выборе приёмов демонстрации образцов творчества в связи с различными видами музыкальной деятельности.

4. В разнообразной собственной музыкально-художественной импровизации педагога, которой на занятии должно быть не меньше, чем импровизации студента.

5. В разработке серий творческих заданий и нахождении наиболее эффективных форм их постановки.

6. В нахождении возможности введения творчества в занятие по фортепиано при соответствующем усложнении творческих заданий от занятия к занятию.

7. В установке наиболее рациональных путей внутреннего взаимодействия видов деятельности на каждом занятии, исходя из основной темы занятия.

Используя пьесы малых форм, можно эффективно развивать у студентов творческие способности, пробудить интерес к сочинительству и импровизации.

На начальном этапе сочинения можно ограничиться одночастной и двухчастной формами. Это сочинение периода, как наименьшей формы законченного изложения одной музыкальной мысли и затем постепенный переход к более сложной структуре двухчастной формы с включением нового материала. Ясный и чёткий план композиции должен организовать средства музыкальной выразительности (мелодию, гармонию, ритм и др.) так, чтобы дать начинающему автору реальную возможность выразить замысел своего произведения. Приводимые в методических рекомендациях примеры и задания включают в себя фразы и предложения чётной (2, 4, 8) структуры, а также характерные ритмо-мелодические модели определенных жанров.

Простые гармонические построения (на основе T-S-D связей) даются также в упрощенной фактуре.

Таким образом, указанные основные положения управления самостоятельной работой студентов на занятиях фортепиано ориентируют педагога на обеспечение педагогических условий для творческого самовыражения обучаемых.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепьяно : учеб. пособие / А. Д. Алексеев. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 271 с.
2. Браудо, И. Артикуляция : метод. пособие / И. Браудо. – Л. : Лениздат, 1961. – 214 с.
3. Гамезо, М. В. Возрастная и педагогическая психология : учеб. пособие / М. В. Гамезо, Е. А. Петрова, Л. М. Орлова ; общ. ред. М. В. Гамезо. – М. : Педагогическое общество России, 2004. – 509 с.
4. Ганон, Ш. Л. Пианист-виртуоз. 60 упражнений : учеб. пособие / Ш. Л. Ганон. – Будапешт : Музыка, 1964. – 117 с.
5. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М. : Классика-XXI, 2002. – 192 с.
6. Иозефи, Р. Школа виртуозной фортепианной игры : учеб. пособие / Р. Иозефи. – М. : Музыка, 1962. – 114 с.
7. Каузова, А. Г. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. вузов / А. Г. Каузова, А. И. Николаева. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 316 с.
8. Коган, Г. Работа пианиста : метод. пособие / Г. М. Коган. – М. : Музыка, 1963. – 200 с.
9. Лензин, В. Работа над гаммами : метод. пособие / В. Лензин. – Таллин : EESTI RAAMAT, 1975. – 88 с.
10. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой : метод. пособие / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1971. – 144 с.
11. Лонг, М. Фортепиано – школа упражнений : учеб. пособие / М. Лонг. – Л. : Лениздат, 1963. – 126 с.
12. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие / Наталья Андреевна Любомудрова. – М. : Музыка, 1982. – 144 с.
13. Маленький салончик: пособие по общему курсу фортепиано для учащихся ДМШ 1–2 кл. / сост.: Т. В. Ахрамович, Е. А. Юмаева. – СПб. : Союз художников, 2003. – 27 с.
14. Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсен. – М. : Музыка, 1977. – 128 с.
15. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора / Н. К. Метнер. – М. : Музгиз, 1963. – 92 с.
16. Милич, Б. Воспитание ученика – пианиста в 1-2 классах ДМШ : метод. пособие / Борис Евсевич Милич. – К. : Музична Україна, 1977. – 64 с.
17. Михелис, В. Л. Первые уроки юного пианиста : очерк методики обучения и воспитания] / В. Л. Михелис. – Л. : Лениздат, 1962. – 64 с.
18. Мохель, Л. Самоучитель игры на фортепиано : учеб.-метод. пособие / Л. Мохель, О. Зимина. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1965. – 101 с.
19. Николаев, А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студ. высших. учебных заведений / А. И. Николаев. – М. : ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
20. Перфирьева, И. Д. Метод игры с параллельной декламацией : рукопись / И. Д. Перфирьева. – 2002, – 141 с.
22. Романенко, В. В. Учись сочинять : учеб. пособие / В. В. Романенко. – М. : Смолин К.О., 2002. – 88 с.
23. Савшинский, С. И. Работа пианиста над техникой : метод. пособие / С. И. Савшинский. – Л. : Музыка, 1968. – 108 с.
24. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста : метод. пособие / Е. М. Тимакин. – М. : Сов. Композитор, 1984. – 127 с.
25. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
26. Шатковский, Г. Развитие музыкального слуха и навыков творческого музицирования / Г. Шатковский. – М. : Музыка, 1986. – 98 с.
27. Школа игры на фортепиано / под ред. А. Николаева. – М. : Музыка, 1969. – 207 с.

28. Шмидт-Шкловская, А.А. О воспитании пианистических навыков / А. А. Шмидт-Шкловская. – Л. : Музыка, 1985 – 134 с.
29. Шапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Шапов. – М. : Классика-XXI, 2001. – 176 с.