

Администрация городского округа «Город Калининград».
МАУ ДО ДШИ им. П. И. Чайковского.



«Фортепианная педагогика: проблемы и практические решения» часть II

**Сборник методических статей
педагогической конференции в рамках
Открытого детско-юношеского конкурса
юных пианистов
им.П.И.Чайковского**

1 марта 2025 года

Содержание

1. Бабаян Н.Х. «Особенности работы над техникой в классе фортепиано».....	2
2. Ворсина Л.Г. «О некоторых направлениях работы с учащимися хорового отделения в классе фортепиано».....	6
3. Гавриленко Г.В. «Основные принципы работы над музыкальным произведением».....	13
4. Ивахович И.В. «Музыкальная память как один из важнейших элементов развития ученика».....	22
5. Конюхова Л. А., Попова В.Л. ««Детский альбом» в фортепианном творчестве П.И.Чайковского».....	29
6. Лебедева И.В., Лепилина Ю.В. Презентация «Роль публичных выступлений в воспитании и формировании музыканта».....	37
7. Обольская Н. М. Педализация – вершина навыков, получаемых учащимся по классу ОКФ.....	46
8. Овчинникова Г. Н. «Значение координации в комплексном развитии начинающего пианиста».....	52
9. Свеженцева Е. С. Проблема сценического волнения у юных пианистов и методы его преодоления.....	59
10. Соврикова Л.А. «Работа над музыкальным образом с учащимися младших классов на примере пьесы П. Чайковского «Песня жаворонка» из цикла «Детский альбом».....	57
11. Федорова А.В. Приобретение навыков импровизации на уроках фортепиано.....	79

Бабаян Н. Х. Особенности работы над техникой в классе фортепиано.

Преподаватель МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского

«Техника-это умение делать то, что хочешь»

Б. В. Асафьев.

Овладеть техникой пианист может только кропотливой и многолетней работой над ней. Техника пианиста зависит от индивидуальных способностей ребенка и включает в себя всю сумму умений и навыков с помощью которых пианист добивается нужного звукового результата. Ошибочно понимать над техникой только скорость, выносливость, силу и отчетливость исполнения. «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения». Г.Г.Нейгауз. При разучивании произведения, прежде чем начнется техническая работа, необходимо, чтобы в уме сложилась ясная звуковая картина. Пианист должен как можно раньше уяснить себе смысл и содержание произведения. Только ясно осознанная цель, понимание стилистических особенностей дает играющему стремиться к ней, достигать ее, воплотить ее в своем исполнении.

«Весь хлам пассажей имеет проходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям», - пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов». Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я – композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должны творить музыку».

Все указанное выше и есть вопрос «техники». Слово «техника» в переводе с древнегреческого слова «*technē*» — искусство, мастерство, умение.

Исходя из этого, любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, помогает выявлению содержания. Соотношение технических и музыкальных задач в работе пианиста можно сформулировать так: от понимания музыки к технической работе и затем в процессе технической работы — к более высокому пониманию музыки.

Одна из важнейших задач, встающих перед преподавателем-пианистом — это выработка у ученика умение безошибочно, чисто и точно попадать пальцами на клавиши. Нужно не допускать в игре ученика неточностей, «цепляний» соседних клавиш.

Почему играть «чисто» так важно? Потому что так называемое «забалтывание» — это результат грязной игры, многократно повторяемой в быстром темпе. К «забалтыванию» ведет и притупление интереса ученика к произведению, притупление звукового образа произведения.

Важно так же уделять время и вопросу о медленной игре. Издавна считалось, что над быстрыми кусками нужно сначала долго работать в медленном темпе. По словам Маргариты Лонг, Сен-Санс говорил, «работайте медленно, затем очень медленно, а затем еще более медленно». Владение медленным темпом не только необходимый этап на пути к техническому мастерству, но и вернейший критерий подлинности последнего. Если пианист, исполняющий произведение в быстром темпе, не может

исполнить то же произведение в медленном темпе, то значит его техника -«фальшивая монета».

Фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой. Контакт-это ощущение связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Это умение направить вес руки в клавишу. Для приобретения ощущение контакта с клавиатурой, полезна игра аккордов. Различные звуковые задачи, которые стоят перед пианистом, осуществляется изменением веса руки, активности пальцев, кисти, предплечья, плеча. Активные и сильные пальцы — это основа для приобретения многообразия техники пианиста. Принципы, приведенные Нейгаузом для выработки силы и независимости пальцев:

- контролировать, чтобы удар пальца не подменялся побочным движением руки;
- подъём пальца, которому надлежит играть, производится одновременно с взятием предыдущего звука, т.е. нельзя допускать никаких повторных подъёмов пальцев перед игрой;
- значительный подъём пальца перед игрой и точная направленность его в центр клавиши. Играть так целесообразно только в медленном темпе;
- естественная форма руки в виде купала, где 1-й и 5-й палец выполняют роль упругих столбиков, на которых держится вся конструкция;
- пальцы, чередуясь, ходят - переступают по клавишам. Кончик пальца активно соприкасается с клавишей только в момент взятия звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Движение производится без напряжения и без

дополнительного взмаха, так как все пальцы находятся над клавиатурой и всегда смотрят вниз;

- рука перемещается вслед за пальцами плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение;
- отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки. Благодаря этому 1-й палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а 3-й и 4-й палец для переключивания через 1-й палец;

В технической работе немаловажное значение имеет выбор аппликатуры. Аппликатуру нужно выбирать в начальной стадии работы. Нейгауз считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом». По его словам, это и есть «верховный принцип художественно верной аппликатуры». Другим подчинённым принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с её индивидуальными особенностями и намерениями пианиста».

Что касается использования динамики, работая над техническими трудностями, то отношение к ней должно быть таким же гибким, как и отношение к темповым вариантам. Применение игры только на *forte* ограничивает развитие, звуковых качеств техники, и слухового контроля. Однотипному исполнению динамики следует противопоставить прием сочетания контрастных сопоставлений динамических уровней.

В заключении хочется подчеркнуть две важные педагогические установки: в технической работе должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудности. Педагог должен верить в достижимость хороших и отличных результатов в развитии своих учащихся, обладать педагогическим оптимизмом.

Список использованной литературы:

1. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». «Музыка» 1987г.;
2. Перельман Н. В классе рояля, Л., «Музыка», 1986;
3. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой М., 2010;
4. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста, учебно-методическое пособие, М. «Советский композитор», 1987.

Ворсина Л.Г. О некоторых направлениях работы с учащимися хорового отделения в классе фортепиано.

*МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского г. Калининград,
Преподаватель*

«Любая деятельность может быть либо технологией, либо искусством. Искусство основано на интуиции, технология на науке. С искусства все начинается, технологией все заканчивается, чтобы затем все началось сначала».

В.П. Беспалько

Цель обучения в ДШИ и ДМШ- «гармоничное развитие личности ученика через музыку». Педагогу нужно помнить, что субъектом, на который направлен процесс обучения, является ребенок. В начале обучения игре на

фортепиано перед нами еще несформировавшаяся личность. Задача педагога состоит в том, чтобы создать оптимальные условия для развития всех врожденных способностей ребенка. И одарённому и обычному ребёнку мы подбираем тот самый ключик для двери в страну его достижений в жизни. Способности человека, как умение созерцать, слышать (а не только слушать), видеть (а не только смотреть), осмысливать, мечтать, воображать, любопытствовать, копировать и подражать развиваются лучше всего в детстве. Процесс обучения искусству должен проходить так, чтобы вместе со знаниями и профессиональными навыками, ученик развивал в себе все эти качества. Как же «раскачать» устоявшиеся привычки – поглощать всё готовое, без анализа, бездумно, -и редко-воспроизводить в творчестве хоть что-то для себя, для своей семьи. Где музицирование в кругу близких, где желание создать свою группу, сочинять, подбирать то, что нравится, где музыка за порогом ДШИ?! Творчество-от слова «творить».

Одной из центральных задач современной фортепианной педагогики является поиск средств и приёмов **интенсификации** музыкально-слухового и творческого развития начинающих музыкантов. Какие же технологии я использую на занятиях общего фортепиано? И как сделать так, чтобы ребёнок не отбывал трудовую рутинную повинность на занятиях, а главное-как разбудить воображение ребёнка? Альберт Эйнштейн считал, что «настоящий признак интеллекта- не знание, а воображение». Стучимся в эту дверь-воображение. Современные дети привыкли к готовым алгоритмам, к картинкам из интернета. Технократия во всём. И вот уже

только трое из моих учеников способны представить картинку того, что слышат или уже исполняют. Они, как маленькие роботы, выполняют схематично указания, еле поспевая осмыслить, «переварить», они перегружены программой в школе, занятиями по единоборствам, языками, танцами. А тут еще и надо же – музыка, где надо думать. На самом деле грустно, что с пелёнок учат читать по карточкам и т.п.....фактически у детей нет детства. Мы имеем дело с поколением родителей иной формации. Что же делать и с чего я начала? Дети придумывают сами подтекстовки к упражнениям, к мелодиям в пьесах, вспоминают стихи, которые можно использовать в этом качестве-только одно «Но»-по смыслу связь с музыкой обязательна. Каждое произведение обговаривается – анализ по схеме-карте, определяется картина воображаемого в произведении события.

На наших занятиях мы активно используем различные формы работы. Самой первой ступенью занятия являются **упражнения** на освобождение и постановку двигательного аппарата. До обучения игре на фортепиано руки ребенка были орудием труда и игровых действий: он ими хватал, ударял, толкал, нажимал, махал. Когда он начинает играть на инструменте «фортепиано» к знакомым ему функциям рук прибавляется еще одна: руки становятся его голосом, они начинают выражать звуками то, что ребенок чувствует. Уже на начальном этапе обучения игре на фортепиано ребенок должен ощутить, какое огромное количество приемов игры надо изучить, чтобы научиться исполнять разные произведения, выражать звуками разные чувства. И не каждый ребёнок в равной степени владеет необходимыми двигательными активностями.

Упражнения с теннисными и массажными мячами интересны и одни из любимых у ребят: старшие ученики уже осознанно их выполняют, первоклассники и некоторые ученики младших классов с подтекстовкой. Когда мы начинаем так наше занятие, эти упражнения раскрепощают эмоционально детей и буквально разгружают зажатые мышцы, отрабатывается ловкость, цепкость, улучшается кровообращение. Замечено мною, что не все дети знают о себе то, что по-разному развиты руки- одной возможно поймать мяч, а для другой рукой не могут- необходима тренировка. Почти каждый испытывает трудности в работе с упражнением, когда нужно поймать мяч пальцами. Младшие ученицы катают «колобки» со словами:

Я пеку-пеку-пеку,деткам всем по колобку,а для милой мамочки испеку два пряничка,кушай-кушай ,мамочка ,вкусные два пряничка,а я деток позову – колобками угощу»-переделанная потешка.

Со старшими выполняем массаж мячиками - укрепляем «фасции»-магическое слово.

Упражнения Ганона перетранформируются в «Вагончики». И в 4-ом классе этот образ работает.

Ровное запястье в некоторых случаях и всегда пальцы ближе к чёрным клавишам-«козочка может упасть в пропасть», всем жаль её и следят. Опять работает воображение. Мелодия-тема пьесы-драгоценный сияющий камень, думаем каким цветом сегодня сияет наша тема. У каждого педагога есть свои секреты для побуждения к воображению.

Идём дальше. Из истории музыки мы знаем, что клавирист должен был владеть большим объемом знаний и многообразных умений. Главное из них - способность к

сочинению, расшифровке генерал-баса. При этом аккомпанемент первоначально во многом строился на импровизации. Композитор, исполнитель (аккомпаниатор и солист), импровизатор, педагог, капельмейстер — вот ипостаси, которые первоначально объединял в себе музыкант-клавирист. Об этом я рассказываю своим ученикам. Хотя немножечко хочется приблизиться к такому образу. Ученики-хоровики уже учатся некоторым компетенциям на занятиях сольфеджио. Есть крепкие знания по гармонизации мелодии. И вот практической радостной точкой опоры в наших занятиях становится подбор **по слуху**. Из последних наших опытов-гармонизовывать в разных тональностях простые музыкальные примеры - «Елочка» Крассовой или «Василёк» и т.п. Старшеклассников я побуждаю перенести в самую простую тональность мелодию уже выученной пьесы и подобрать гармонизацию. Например, ученик 7-го класса «Санта Лючия» из Ми-бемоль-мажора переносит в до-минор. На этапе анализа пьесы он усвоил на каких функциях строится аккомпанемент пьесы. Что это нам даёт?! Межпредметную связь и воспитание грамотного музыкального слышания. Ученик приобретает таким образом практический навык музицирования, и не «от сих до сих» строится его пребывание за инструментом. А по окончании школы возможно, он сможет подобрать элементарную понравившуюся песню.

Еще одной известной и тоже любимой нами формой работы является аккомпанемент. Любой ансамбль-это маленький коллектив, а в коллективе всегда интересно. Дети всегда «оживают», когда играют ансамбль или аккомпанемент. Привлекательность аккомпанемента ещё

состоит в том, что его играют по нотам. Для некоторых учеников сыграть без ошибок программу наизусть составляет большую проблему. В этом смысле аккомпанемент-«отдушина». Освоение самого простого трёхстрочного изложения песен-вот наша цель. Элементарная гармонизация в аккомпанементе, мелодичность, известность материала — вот критерии по которым выбираются песни. В начале работы над аккомпанементом к вокальным произведениям учащийся знакомится с простыми примерами, в которых мелодия аккомпанемента дублирует вокальную партию. Обязательным условием является пение мелодии (со словами). Такая форма работы позволяет учащимся понять основные задачи: слышать баланс между голосом и фортепианной партией, почувствовать момент взятия и распределения дыхания на смысловую фразу. Так как дети отделения «Хоровое пение» обладают прекрасным интонированием и сольфеджированием, научены грамотно расставлять дыхание, видеть фразировку, умеют и любят вместе трудиться над вокальными произведениями, им легко даётся освоение аккомпанирования. Эти занятия развивают разноплоскостное внимание и слух, воспитываются такие качества, как мобильность, быстрота и активность реакции. В случае ошибки, не растеряться, «подхватить с «удобного» места. Только мало времени для наших радостей. 1 час в неделю ученику, который в итоге сдает госэкзамен по предмету «фортепиано» мало.

Неразрывная связь предмета «Фортепиано» с профилирующим предметом определяет специфику его преподавания. Эта специфика заключается в целесообразной направленности репертуарной политики. А

именно: акцент на несложную полифонию - контрастную, подголосочную и имитационную (аналогия с хором); исключение из репертуара трудных технически виртуозных пьес, включением разнообразных вариаций (по аналогии с куплетным строением хоровых произведений). Всё это способствует развитию активного распределённого слухового внимания. Немаловажную роль при отборе репертуара играет принцип «радостного обучения»: работа над материалом, интересным и близким детям, а также введение в программы образцов так называемой «доступной» музыки (эстрадные песни, джазовые пьесы, танцы и т.д.). Владение инструментом предоставляет ученику возможность работать над хоровой партитурой.

На наших занятиях по фортепиано встречаются ученики разных специальностей. И тогда рождается эксперимент: ученица-скрипачка подыгрывает тему ученице-хоровику в пьесе «Сладкая грёза» П.И.Чайковского на скрипке. Незабываемый опыт для девочек.

Замечательно можно дать проявить себя ученикам старшего класса, позволив проконтролировать первоклассника. Грамотное прочтение нотного текста, внимательный контроль за аппликатурой, посадкой младшего товарища -и вот опять практическое приложение знаний ученика и практика, как наставника. Кто знает, а вдруг и прорастёт посеянное зёрнышко...

Итак, подвожу итог, -мы вспоминаем и применяем на уроках старые методы обучения, ищем новые. Применение историй, сказок, использование презентаций, видеозаписей на уроках, синтезирование межпредметных связей на интерактивных занятиях-наш инструментарий обширный. И всё это помогает максимально развивать творческие

способности детей. Эти общие фразы не пусты-главное, что через наши занятия ученики познают себя и находят применение своих сил, лучших качеств и устремлений. Становятся творцами. Занятия искусством снимают нервно-психическое напряжение детей, заряжают положительной энергией, создавая эмоционально-положительный настрой на обучение. Нет чужих детей. И мы- педагоги дополнительного образования понимаем, что обучение в музыкальной школе формирует универсальные способности, важные для любой сферы деятельности. И не забываем, конечно, о том, что сказал Эйнштейн.

Гавриленко Г.В. Основные принципы работы над музыкальным произведением.

*МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского г. Калининград,
преподаватель*

Работа преподавателя специального фортепиано в школе искусств очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени музыкальной одаренности. Ему приходится развивать исполнительские навыки обучающихся, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Педагог должен уметь найти «подход» к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности. Должен находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях: уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

Первый этап работы над произведением:

- ознакомление;
- разбор текста;
- разучивание по нотам.

Обычно работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания нового сочинения, которое облегчает разбор текста, знакомства со стилем, эпохой и биографией композитора. Есть два способа ознакомления с новой пьесой первый – педагог сам исполняет новое произведение ученику, тем самым вдохновляет и стимулирует его к дальнейшей работе; второй – прослушивание изучаемого сочинения в аудио или видеозаписи, в исполнении известных пианистов различных эпох. Обычно это делается, следя за нотным текстом. После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ: - определить характер и строение произведения; - определить тональный план, темп, особенности ритма; - обсудить динамику и разобрать штрихи; - наметить кульминационные точки; - решить, какие технические приемы будут использоваться в работе; Анализ проводится в форме беседы, во время которой педагог несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям. Он расспрашивает ученика о его впечатлениях, задает ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения, а также рассказывает ученику о композиторе данной пьесы. Ознакомившись с произведением, ученик приступает к разбору нотного текста. В связи с этим интересно обратиться к высказыванию Константина Николаевича Игумнова: «В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни» [4]. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор, создает основу для дальнейшей правильной работы. Вот требования к разбору музыкального произведения, которые необходимы для дальнейшей работы над

произведением: - тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе; - метро - ритмическая точность; - выбор и использование точной аппликатуры; - применение верных штрихов; - осмысленная фразировка и динамика; - понимание гармонической фактуры; - чуткая и точная педализация. Время, отведенное на разбор произведения, будет самым разным для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности. Педагогический опыт показывает, что один ученик приносит грамотный разбор уже на третий-четвертый урок, а кому-то для этого потребуется значительно больше времени и усилий. Один из самых ответственных моментов на начальном этапе тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе, является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимальному техническому и художественному воплощению содержания произведения. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно для каждой руки отдельно. Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится в одних случаях считаться с размером и особенностями рук, в других – с технической подготовкой конкретного учащегося.

При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы.

Полезно считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем в медленном темпе следует считать, ориентируясь на мелкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Поэтому педагог должен заставлять ученика в классе играть, считая, и требовать, чтобы то же самое он делал дома. Однако так необходимый при разборе

пьесы счет вслух после знакомства с пьесой прекратить, т.к. непрерывный счет утомляет ученика. За голосом ученик не слышит свое исполнение и часто приравнивает счет к своей неправильной игре.

Второй этап работы:

- выучивание наизусть;
- работа над звуком;
- фразировка, динамика;
- техническое овладение произведением.

Важный период в работе над произведением – выучивание наизусть. Музыкальная память - понятие объемное, оно включает в себя и слуховой, и логический, и двигательный компоненты. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться не только на слухомоторный, двигательный вид памяти, но и на аналитическую, зрительную, эмоциональную память. Вопрос, когда учить произведение наизусть - в конце работы над ним или в начале - решается педагогами по-разному. Например, А.Б. Гольденвейзер говорил: «Я всегда настаиваю на том, что сначала надо учить пьесу на память, а потом уже учить технически, а не наоборот....»[2]. В таком случае исполнение на память становится удобным и естественным для ученика, облегчает и ускоряет ход работы, так как ученик не связан с текстом, раньше приобретает ощущение физического и эмоционального удобства. Только осмысленное выучивание произведения приведет к успеху. Однако, практика показывает, что выучивание произведения наизусть должно происходить именно на втором этапе, когда ученик достаточно уверенно овладел текстом.

И. Гофман пишет:

«Существует четыре способа разучивания произведения: - за фортепиано с нотами; - без фортепиано с нотами; - за фортепиано без нот; - без фортепиано и без нот» [3]. Самый распространенный и часто применяемый в практике – первый способ. Целесообразнее, разделить произведение на части или эпизоды, и вести работу поэтапно, добиваясь качественного результата. Также используются следующие способы запоминания и выучивания произведения наизусть: 1) учить отдельно партию каждого голоса или каждой руки наизусть (особенно это актуально для полифонии). Такой способ работы дает возможность ученику лучше прослушать и запомнить каждый голос в отдельности и всю фактуру в целом; 2) начинать произведение с любого раздела, части или музыкального построения. Этот метод приводит к большей уверенности исполнения; 3) использовать накопительный метод запоминания, т.е. исполнять произведение на память с последнего предложения, затем с предпоследнего и так прибавлять по одному предложению. Используя данный метод работы, ученик гарантирован от всяких случайностей на концерте, так как он сможет в любой момент и охватить произведение в целом, и представить себе любое конкретное музыкальное построение. Работа над звуком считается самой сложной. Одной из главных задач достижения качественного звучания считается воспитание умения вслушиваться в звучание инструмента. Работая над звуком, педагог стремится достичь естественного, сочного, мягкого звучания инструмента. Г. Г. Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука... со всеми изменениями силы... сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и

аккомпанементом, а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза» [6]. Научить выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души, одна из главных задач педагога на данном этапе работы. Как элемент выразительности и передачи эмоционального состояния выступает динамика, которая помогает выявить кульминационные точки произведения и обогатить фактуру яркими красками. Работая с учеником, нужно выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность звуковой кульминации соответствовала ее значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным целым, что приведет к завершенности композиции. Нельзя оставить без внимания и овладение педалью.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением мы прививаем ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждаем с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль. Поэтому, на данном этапе особое значение приобретает работа над фразировкой музыкального произведения. Вдумчивое отношение к фразе позволяет вникнуть в музыкальное содержание произведения. Одно из условий раскрытия содержания – ощущение направленности развития музыкального построения. К.Н. Игумнов по этому поводу писал: «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр, то есть точка, к которой все тяготеет и стремится. Это делает музыку ясной, слитной, связывает одно с другим» [4]. Одновременно нельзя выпускать из виду моменты

разграничения музыкальных построений, завершение одной и начало новой музыкальной мысли. «Всякая музыка всегда расчленена дыханием. Живое дыхание, которое является «нервом» всякого выразительного исполнения, должно быть неотъемлемым свойством фортепианного исполнения» [2]. Так писал о значении дыхания в музыке А.Б. Гольденвейзер. Одна из важных сторон работы касается технического овладения произведением. Касаясь этой проблемы, можно выделить два основных типа задач: преодоление технических сложностей в медленном или умеренном темпах и работа над техническими приемами в нужном характере звучания и в конечном темпе. Работая в классе над техническими приемами игры, важно привлечь внимание ученика и посвятить определенное время запоминанию движений рук, тесно связанных с точным исполнением авторских указаний. Естественно, что отрабатывать движения целесообразно сначала отдельно по рукам в медленном темпе. Затем, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь полной свободы и непринужденности. Как уже было замечено ранее, технические приемы исполнения следует отрабатывать в медленном темпе: - медленно или в среднем темпе отрабатываются технически трудные разделы до тех пор, пока они не будут заучены до автоматизма; - особо трудные пассажи разделяются на мелкие фразы и, последовательно осваиваются в умеренном темпе; - каждой рукой отдельно разучиваются по тактам с остановкой на сильной доле. Что касается работы в конечном темпе, то перед учеником необходимо поставить следующие задачи: приобретение нужной ловкости, быстрой двигательной реакции, контроля внимания и осмысленности звукоизвлечения. Для того, чтобы хорошо развить технические возможности юного музыканта, по нашему мнению, надо тренировать не

столько пальцы, сколько голову. Об этом в своей книге «Обучение игре на фортепиано» сказал Г. М. Цыпин: «Быстро играет на рояле тот, кто умеет быстро думать в процессе игры. Быстро думать для музыканта — значит легко и непринуждённо ориентироваться в мгновенно изменяющихся игровых ситуациях, держать под контролем исполнение при самых больших скоростях...» [8]. Опираясь на опыт, можно говорить о том, что некоторые дети обладают хорошей беглостью, но при этом пальцы двигаются без участия мысли. Такое исполнение чаще всего становится пустым формальным проигрыванием. У других детей, наоборот, существует настолько тесная взаимосвязь пальцев со слуховым контролем и мышлением, что они не могут исполнить произведение, не услышав его внутренним слухом. Вот почему, с нашей точки зрения, в любом случае важно «тренировать голову».

Умение мысленно «проговаривать» каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Третий этап работы:

- выявление целостности произведения;
- уточнение исполнительского замысла;
- подготовка к концертному исполнению.

На заключительном этапе опять же продолжают играть громадную роль ранее упомянутые способы «закрепления выучивания»: замедленная мысленная игра, сильно замедленное проигрывание на инструменте, игра с опорных пунктов. Отнюдь не следует пренебрегать и медленным проигрыванием по нотам – это укрепляет игровые образы и предохраняет от случайных засорений игры.

Восприятие музыкального произведения всегда связано с прослушиванием его в целом. В этом нам может помочь возвращение на ранние этапы работы, такие как повторное

прослушивание в аудио, видеозаписи. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с трактовкой великих пианистов, обогатить опыт эстетического восприятия. Пройдя предыдущие стадии работы над произведением, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения.

Исполнительская яркость является признаком несомненной артистической одарённости.

СПИСОК МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. Н. Селезнёв «Рабочая программа для музыкальных школ (школ искусств)» М. 2002 г.
2. Л. Гинсбург «Работа над музыкальным произведением. Методические очерки» М. 1961 г.
3. Л. Гинсбург «О работе над музыкальным произведением» М. 1968г.
4. Л. Любомудрова «Методика обучения игры на фортепиано» М. 1982г.
5. С. Иванова. Методическая разработка «Работа над музыкальным произведением».

**Ивахович И.В. Музыкальная память как один
из важнейших элементов развития ученика.**

*МАУ ДО ДШИ им. П.И.Чайковского г. Калининград,
преподаватель*

Необходимым условием любой деятельности, в том числе и творческой, является память.

Она лежит в основе всей деятельности человека. А поскольку человек действует непрерывно, то постоянно работает и его память. Специалисты-физиологи, которые занимаются работой памяти, насчитывают 5 ее «оперативных кругов»:

- **первый круг** – это буквально доля секунды, первое мгновенное восприятие; - **второй круг** – около 1 секунды. За одну секунду наша память фиксирует общий образ, условную «картинку». В эту секунду ученик реагирует на объем, сложность, происходит осмысление информации. На стадии второго круга начинают вырабатываться и двигательные программы, что особенно важно для инструменталистов;

- **третий круг** – пятиминутный. Здесь происходит установление логической связи, в работу активно включается фантазия;

- **четвертый круг** – от 20 до 60 минут, когда происходит упрочнение, закрепление в памяти. Объем этого круга самый насыщенный. После одного часа обработанная информация может уходить в долговременную память;

- **пятый круг** – одни сутки. За это время происходит отбор нужного, для запоминания и удаление постороннего, ненужного (Люди заметили это давно - недаром существует пословица «утро вечера мудренее»).

Завершающий процесс – трехдневный цикл. Образование опыта, окончательное закрепление обработанной информации, обогащенной ассоциациями, в долговременную память. Человек способен воспроизвести полученную информацию. Неслучайно учебный процесс возобновляется с интервалом в трое суток (2 раза в неделю). Несколько дней самостоятельной работы дают возможность полученной на уроке информации отстояться и уйти в долговременную память. Проведение уроков чаще создает слишком большую нагрузку на память, информация не успевает хорошо усвоиться и переработаться мозгом. Если применять метод «натаскивания» (заниматься каждый день), то на еще не обработанную информацию накладывается новая, и вместо закрепления появляется неуверенность и сомнение. А информация вместо обогащения творческой фантазией – обедняется.

Эти пять кругов памяти – результат исследований специалистов-физиологов. Применяя эти исследования к музыкальной памяти надо понять, что все, что исполнитель осуществляет на инструменте – в этот же момент не запоминается и не выучивается. Это отложенный во времени процесс.

Музыкальная память – это умение быстро запоминать музыкальное произведение и способность максимально точно воспроизвести его спустя произвольный промежуток времени.

Наряду с музыкальным слухом и чувством ритма музыкальная память образует триаду основных ведущих музыкальных способностей. Она связывает различные виды памяти: слуховую, эмоциональную, конструктивно-

логическую, двигательно-моторную (то есть пальцевую) и зрительную.

В современной музыкальной педагогике, пожалуй, проблема развития музыкальной памяти является одной из наиболее сложных и актуальных. Только свободное владение материалом позволяет решать и художественные, и технические задачи, которые ставит перед учеником изучаемое произведение.

И поскольку музыка-искусство слуховых впечатлений и восприятий, музыкальная память представляет собой прежде всего слуховую память. Чем больше развиты слух и чувство ритма, тем эффективнее действуют механизмы - музыкальной памяти и наоборот. Музыкальная память – особая специфическая способность в процессе запоминания, сохранения и воспроизведения звукового материала

Культура исполнения наизусть начинается с расцвета концертного пианизма в XIX веке. Одним из ее родоначальников считается Ференц Лист. Фактура изложения материала его произведений была так сложна, что исполнителю приходилось раздваивать внимание: смотреть либо в ноты, либо на клавиатуру. Это послужило одной из причин перехода к исполнению по памяти.

В последнее время все больше ощущается загруженность детей и в общеобразовательной школе, и в различных направлениях дополнительного образования. Детская память перегружена огромным количеством нужной и ненужной информации. На полноценные домашние занятия зачастую просто не остается времени, родители так же настолько загружены работой, что далеко не всегда могут контролировать процесс домашней

подготовки своих детей. Даже находясь дома, благодаря сегодняшним средствам связи, люди продолжают решать свои рабочие проблемы, рабочий день стал очень условно нормированным. И в этих условиях преподаватели сталкиваются с необходимостью с большинством своих учащихся разбирать и учить текст на уроках, поскольку продуктивно занимаются дома только профессионально ориентированные ученики.

Для того чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта, а именно:

- слуховая память - этот вид памяти играет основную роль в музыкальном развитии. Именно поэтому в курс музыкального образования введены предметы, способствующие её развитию и совершенствованию. Вслушиваясь в мелодию, пропевая ее отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух

-двигательная память- «выгрываясь» пальцами в фактуру произведения, можно запомнить ее двигательным. Этот вид памяти с одной стороны очень необходимый, но с другой - ненадёжный и коварный. Наиболее часто встречается у детей. У них «запоминают» прежде всего пальцы, а уши и голова в этом процессе часто не участвуют. Память движений быстро приобретается и так же быстро исчезает. Стоит ученику во время игры подумать о том, что играть дальше, как происходит сбой. Важное условие для работы двигательной памяти – оптимальный мышечный тонус, «зажатый» ученик очень плохо запоминает текст.

-логическая память - этот вид памяти связан с пониманием содержания и закономерностей развития

произведения, является основным звеном, связывающим остальные виды памяти воедино.

Отмечая во время игры опорные пункты произведения, можно подключать логическую память, основанную на запоминании логики развития гармонического плана.

-зрительная память - очень полезна для исполнителя, но не обязательна. Каждый для себя должен решить, в какой мере ему следует полагаться на зрительную память, так как у одних она развита очень хорошо, у других немного хуже, а у третьих вообще не развита. Для пианистов далеко не все тексты визуально удобны из-за насыщенности фактуры.

Для успешного развития памяти нужно научиться хорошо играть по нотам. Дети запоминают плохо, потому что сразу пытаются играть наизусть. Поэтому очень важно находить на уроке время для чтения с листа. И даже хорошо выучив наизусть, очень полезно время от времени играть по нотам, обращая внимание на все детали.

В зависимости от поставленных задач эти составляющие памяти работают с разной интенсивностью. Например, при работе над медленными пьесами, кантиленой больше задействована логическая память, запоминается движение мелодии, интервалы, возникает зрительная «картинка» текста. В произведениях технического плана, виртуозных после осознанного освоения в сдержанном темпе подключается двигательная, мышечная память.

Отвечая на вопрос, как лучше работать над произведением – выучить сразу наизусть или сначала поработать над ним, а потом заучивать – следует сказать,

что полное осознание произведения – это уже память. Проблемы запоминания произведения без его осмысления не должно существовать. Бессмысленный материал запоминается во много раз хуже, чем хорошо осмысленный. Анализ музыкального материала активизирует и подкрепляет работу музыкальной памяти. Так как на начальном этапе обучения ученик исполняет маленькие пьесы, то в процессе работы над ней вычленяются фразы, мотивы, интонации и не механически заучиваются, а предварительно продумываются.

Находятся вершины фраз, смысловые, опорные ноты, выясняются мелодические интервалы для их наилучшего предслышания и интонирования. В дальнейшем при работе над более крупным произведением вычленяются часть, раздел, эпизод и наиболее сложные элементы.

Началом работы над музыкальным произведением является анализ. Ученик должен ясно представлять содержание сочинения со всеми его музыкально-техническими трудностями. Одним словом, чем яснее музыкальные представления исполнителя, тем легче и надёжнее запоминание.

Существует дискуссия по поводу произвольного и непроизвольного запоминания.

Среди сторонников произвольного запоминания оказывается много теоретиков и методистов, имеющих выраженную логическую направленность деятельности и обладающих аналитическим складом ума. Для них характерен принцип, выраженный в высказывании профессора С.И.Савшинского: «Для того, чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является

осознанная установка на запоминание». Среди приверженцев произвольного запоминания больше музыкантов-исполнителей, ориентирующихся в своей работе преимущественно на образное мышление, которое связано с деятельностью правого, «художественного» полушария.

Им ближе позиция, выраженная в словах Г.Г.Нейгауза: «Я... просто играю произведение, пока не выучу его. Если нужно играть наизусть, — пока не запомню, а если играть наизусть не нужно, — тогда не запоминаю».

Таким образом в выучивании музыкального произведения на память существуют два пути, каждый из которых не исключает другого. Один из этих путей - *произвольное запоминание*, при котором произведение тщательно анализируется с точки зрения его формы, фактуры, гармонического плана, нахождения опорных пунктов. В другом случае запоминание будет происходить с опорой на произвольную память в процессе решения конкретных задач поиска наиболее удовлетворительного воплощения художественного образа. Осуществляя активную деятельность в ходе этого поиска, мы произвольно будем запоминать то, что нам необходимо выучить.

Память 6-7летних детей, а это именно тот возраст, когда начинается процесс обучения игре на инструменте – образная, ассоциативная.

Изучая пьесу, дети обычно запоминают музыку произвольно. Во время выступлений на сцене маленькие дети, с одной стороны, держатся более непосредственно, естественно, менее подвержены волнению. Но, если случается какой-то сбой, им труднее продолжить

исполнение, они больше теряются. Привыкая к произвольному «методу» и, становясь старше, продолжают так же заучивать наизусть. Но с возрастом способность такого запоминания у детей утрачивается, и ведущую роль берет на себя запоминание произвольное, осознанное.

Поэтому на самом раннем этапе обучения целесообразно постепенно подводить ребёнка к «сознательному» запоминанию. Дети очень хорошо воспринимают подтекстовку, сюжетную линию, понятные им ассоциации. Для работы с самыми маленькими детьми не случайно разрабатываются пособия с картинками, ярко оформленные.

Музыкальная память является одной из самых малоизученных и загадочных областей музыкальной психологии и педагогики. Но знания о том, как устроен определенный вид памяти, как он работает и как его можно развивать, являются очень важными как для преподавателей музыки, так и для учащихся.

Конюхова Л. А., Попова В.Л. «Детский альбом» в фортепианном творчестве П.И.Чайковского».

*МАУ ДО ДШИ им. П.И.Чайковского г. Калининград,
преподаватели*

Трудно назвать в отечественной детской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» Чайковского. Нелегко вспомнить другой фортепианный цикл, столь часто звучащий в нашей стране. В бесчисленных классах и залах каждый год звучат всё те

же пьесы из бессмертного опуса, написанного более 100 лет назад. Не обходят альбом вниманием и взрослые исполнители. Методической литературы по "Детскому альбому" мало, хотя, как и во всяком гениальном сочинении, здесь остаётся много неоднозначного, спорного и даже загадочного. Достаточно сравнить написанное о цикле в различных публикациях, чтобы убедиться на сколько сложные проблемы "Альбома" - подчас кажется, что читаешь о разных сочинениях Петра Ильича Чайковского. Похожее чувство возникает и при прослушивании грамзаписей, сделанных выдающимися пианистами - А. Гондельвейзером, Я. Флиером, М. Плетнёвым. Несходство интерпретаций в столь, казалось бы, простых и понятных пьесах порой просто поразительно.

В течение длительного времени детская музыка была наиболее отсталой областью русской инструментальной литературы. В то время как концертная и камерная музыка непрерывно пополнялась превосходными фортепианными сочинениями, для детей было написано крайне мало. Естественно, что низкое качество сочинений, на которых формировался вкус ребёнка, вызывало серьёзную тревогу у передовых музыкантов. С особой остротой проблема порчи музыкального чувства детей была поставлена В.В. Стасовым. Он обрушивался и на рутинную систему обучения, представители которой "думают только об обучении, о музыке - никогда". Красноречивым подтверждением слов Стасова могли служить многочисленные списки фортепианного репертуара, которые составлялись авторитетными пианистами-педагогами. Как правило, в них преобладали инструктивные пьесы, и гораздо реже встречались подлинно

художественные произведения, причём почти исключительно зарубежных композиторов - И. Баха, Д. Тюрка, венских классиков, Р. Шумана. Детская музыка русских композиторов даже после того, как в ней появились первоклассные сочинения, с трудом пробивала себе путь в этом консервативном мире.

Первым выдающимся сборником музыки для детей в русской фортепианной литературе был "Детский альбом" П.И. Чайковского (24 лёгких пьесы). Появление этого опуса не случайное явление в творческой биографии композитора. "Детский альбом" написан в мае 1878 года. История его создания связана с Каменкой, большим украинским селом близ Киева, излюбленном местом творчества и отдыха Чайковского. Каменка - "родовое гнездо" большой дворянской семьи Давыдовых. Лев Васильевич Давыдов был другом Чайковского и мужем его сестры Александра Ильиничны.

Цикл был издан П. Юргенсоном с посвящением Володе Давыдову, которому в то время было 6,5 лет. На заглавном листе значится: "Детский альбом. Сборник лёгких пьесок для детей. Подражание Шуману". В первых изданиях к каждой пьесе были даны рисунки художника А. Степанова. Многие музыканты, познакомившись с "Альбомом", высказывали известные сомнения. Цикл казался странным, необычным. "Не чересчур ли серьёзная музыка, открывающая "Альбом" - "Утренняя молитва"? "Похороны куклы" - ведь это абсолютно настоящий траурный марш? Почему столь мрачен колорит, завершающий пьесы "В церкви"? Не слишком ли повзрослому страстна лирика "Сладкой грёзы"? Будет ли столь

необычной сборник популярен среди детей и учителей?" - задавались вопросами пианисты-педагоги.

Создание музыки, предназначенной для детского исполнения, одна из самых сложных композиторских задач. Характерная черта формирования в произведениях Чайковского - редкостная определённости, отчётливость структуры. Пьесы "Альбома" отличаются особой кристальной ясностью формы. Каждая - словно образец, "пример из учебника". Важнейшее качество цикла, делающее его понятным и близким детям - мелодический язык. Даже при поверхностном взгляде на "Альбом" можно усмотреть отдельную связь между номерами. Первые две пьесы - пробуждение, начало дня, последняя "В церкви" - его завершение, вечернее обращение к Богу. "Кукольная трилогия", "Песенки", "Танцы", "Сказки" образуют своего рода микроциклы внутри большого цикла. Одна из загадок цикла - изменение (по неизвестной причине) порядка пьес при публикации. В первоначальном варианте, отражённом в автографе, параллельно развиваются два сюжета. Первый из них - явный, очевидный - отражает день ребёнка. Второй - скрытый. символизирует жизнь человека. Композитор писал "Детский альбом" как детский цикл, но создавался он в эпоху величайшего душевного потрясения. Возник уникальный цикл, близкий сердцу каждого ребёнка - и одновременно глубокое сочинение Петра Ильича Чайковского.

Небольшие по объёму пьески на самом деле не так просты, как кажутся. Пианистические произведения композитора исполнять нелегко, так как Чайковский прежде всего был величайший симфонист и мыслил, как симфонист. "Детский альбом" отличается не только

огромной художественной ценностью, но и чрезвычайно полезен для воспитания учащихся. Подобно Шуману Чайковский в большинстве пьес обогащает музыкальную ткань элементами полифонии. Программность сборника делает его понятным и интересным для начинающих пианистов. Фактура, аппликатура, гармония, артикуляция, динамика и педаль учитывают исполнительские возможности ребёнка. Чайковский 19 пьес из 24 написал в мажорных тональностях, аккорды предназначены для детских рук.

Рассмотрим более подробно несколько пьес из цикла.

"Утренняя молитва". Прологом и эпилогом ко всем музыкальным картинкам служат открывающие цикл "Утренняя молитва" и пьеса "В церкви". Раньше на Руси день любого человека начинался и заканчивался обращением к Богу. В изданиях советского периода пьесу печатали под названием "Утреннее размышление". В пьесе композитор использовал мелодику настоящей церковной молитвы, она перекликается с последней пьесой цикла "В церкви". В разных изданиях она тоже называется "Хор" или "Хорал". "Утренняя молитва" состоит из строгих аккордов, имитирующих звучание детского церковного хора. Чайковский любил церковное пение во время службы. Молитва звучит светло, спокойно, вдумчиво умиротворённо, в тональности Соль мажор. Фактура с элементами полифонии. В пьесе развивается одна мысль, поэтому композитор использовал самую простую музыкальную форму - период, состоящий из двух предложений. Период дополнен большой кодой, в которой долгое и мерное звучание тоники в басу на ноте "соль",

которая монотонно повторяется в низком регистре - будто мужской голос читает "Отче наш". Педагогу с учеником нужно работать над голосоведением, певучестью каждого голоса. Важно добиться лёгкого, певучего звучания. Легато во всех голосах. Особо следует проработать над тоническим органичным пунктом. Эта пьеса - образец выражения музыкального покоя и возвышенного созерцания.

"Новая кукла" - тонкая психологическая зарисовка - радость девочки по поводу замечательного подарка - новой куклы. В основу положен жанр вальса. Легкость, гибкость, прерывистость движения мелодии создаёт атмосферу детского счастья. Это самая короткая по длительности пьеса. Короткие мотивы будто улетают ввысь. Девочка как будто танцует, кружится со своей куклой. Музыка наполнена чувством восторга.

"Ах, как она прекрасна, мама!
Как я рада, Боже мой!
Ах, кукла, кукла, никогда мы
Не расстанемся с тобой!"

Мелодия состоит из мелких мотивов, сливающихся в одну волну. По звучанию она похожа на "Игру в лошадки". Ощущение взлетающей мелодии даёт возможность сыграть всё первое построение «на одном дыхании». Форма пьесы простая, трехчастная. Крайние части повторяются. Главный приём развития в середине - секвенция. Ученику следует объяснить, что лиги в средней части не фразировочные, а штриховые, отражают взволнованность и нетерпение. Педаль брать короткую на счёт "раз".

"Сладкая грёза" - лирическая пьеса, по характеру напоминающая пьесу "Мама". Мелодия звучит то в верхних, то в нижних нотах, сплетаясь в красивый диалог. Особую плавность и очарование мелодии придаёт скрытая вальсовость.

 "Мы по реке плывём,
 Нам хорошо вдвоём.
 В этот час всё для нас.
Свет луны, вздох волны".

Пьеса передаёт мечтательное состояние души. "Греза" написана в жанре романсовой лирики в простой трёхчастной форме, состоящей из трёх равных периодов по 16 тактов. Работая с учеником над мелодией первой части, нужно объяснить ему характер основной интонации пьесы, выражающей нежное, душевное стремление. Дальше работать над развитием мелодической линии. Нужно, чтобы ученик уловил изменения основной интонации пьесы, повторяющийся много раз, и не играл монотонно и статично, а разнообразил ее динамически. Главная кульминация пьесы находится во втором построении средней части. В ней мелодия переходит в нижний "виолончельный" регистр и должна звучать особенно насыщенно. Аккомпанемент проходит в среднем голосе, должен звучать очень мягко и ровно. Педаль надо брать на каждую ноту мелодии. "Сладкая грёза" является превосходным материалом для овладения легато.

"Детский альбом" П.И. Чайковского развивает образное мышление детей, это большая музыка для маленьких, это путешествие в чистый и удивительный мир ребёнка, это жемчужина детской музыки. "Детский альбом"

входит в золотой фонд мировой музыкальной литературы для детей. В одном из писем Пётр Ильич писал: "Искусство одинаково способно тронуть душу и ребёнка, и взрослого человека, поэтому путь к искусству становится темой "Детского альбома". Композитор в России дал толчок к созданию ряда фортепианных опусов для детей от А. Гречанинова, С. Прокофьева до С. Майкапара, А. Гедике, Е. Гнесиной, Д. Кабалевского, Г. Свиридова, А. Хачатуряна и других.

Все пьесы "Альбома" исполняются в трёх вариантах:

1. В фортепианном
2. В симфоническом
3. В песенном (вокальном, в сопровождении фортепиано).

Уже взрослый Владимир Давыдов, которому, ещё мальчику, Пётр Ильич посвятил цикл, а потом и своё последнее произведение "Шестую симфонию", с братом композитора Модестом Ильичём основал после смерти Чайковского в его доме в Клину Дом-музей.

Список литературы:

1. А. Николаев "Фортепианное наследие Чайковского", - М., Музгиз, 1949 г.
2. Б. Асафьев "Русская музыка о детях и для детей", - Москва, Академия наук СССР, 1955 г.
3. А. Алексеев "История фортепианного искусства", - М., 1988 г.
4. С. Айзенштадт "Детский альбом" П.И. Чайковского", - М., Издательский Дом "Классика - XXI", 2006 г.

**Лебедева И.В., Лепилина Ю.В. Презентация «Роль
публичных выступлений в воспитании и
формировании музыканта»**
СПб ГБУ ДО «Санкт-Петербургская детская школа искусств
№ 37»



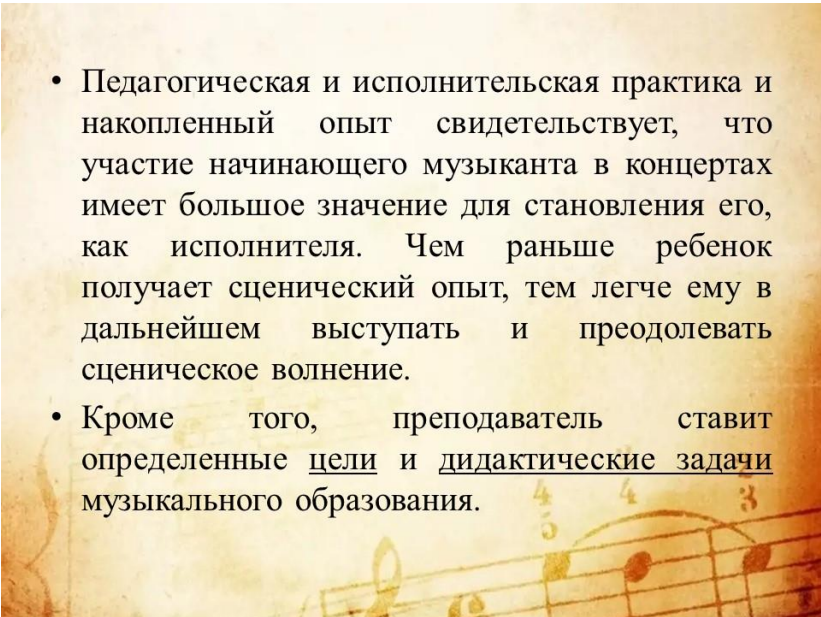
Академические концерты

- Академические концерты в ДМШ и ДШИ являются обязательными контрольными мероприятиями. Эти концерты представляют собой часть учебного процесса. Они могут быть, как открытыми (с присутствием слушателей), так и закрытыми.
- Цели и задачи учебных академических концертов:
- -оценка знаний, умений и навыков;
- -приобретение исполнительского опыта;
- -уровень подготовки.

- Учебный **академический концерт** многими детьми воспринимается как «экзамен» и приобретает некое «психологическое напряжение». В отличие от академического концерта или зачета – мероприятия официального, с узкими профессиональными рамками, определенным репертуаром- довольно интересной и продуктивной формой являются **тематические концерты**.

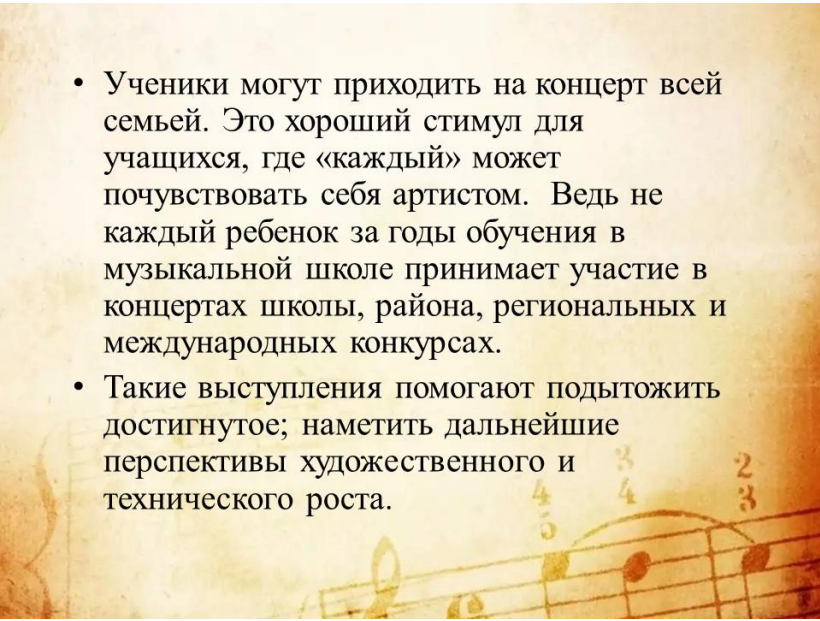
Тематический концерт

- *Тематический концерт* -это публичное выступление, праздничная атмосфера, приятные волнения, радость, масса положительных эмоций. Такие концерты могут иметь различные формы:
- - концерт -лекция;
- -концерт -беседа;
- -концерт-презентация;
- -концерт-встреча;
- -концерт -маскарад и другие.

- 
- Педагогическая и исполнительская практика и накопленный опыт свидетельствует, что участие начинающего музыканта в концертах имеет большое значение для становления его, как исполнителя. Чем раньше ребенок получает сценический опыт, тем легче ему в дальнейшем выступать и преодолевать сценическое волнение.
 - Кроме того, преподаватель ставит определенные цели и дидактические задачи музыкального образования.

Дидактические задачи тематических концертов:

- 
- -раскрытие способностей и приобретение знаний, умений и навыков;
 - -повышение мотивации к обучению;
 - -умение держать внимание;
 - -добиваться поставленных целей;
 - -приобретение сценического публичного опыта не только избранным ученикам, а вообще и тем учащимся, которые не имеют больших успехов в исполнительском мастерстве;
 - -уверенность ребенка в дальнейших выступлениях;
 - -повышение общего уровня музыкального развития;
 - -создание комфортной исполнительской среды (праздничная атмосфера);
 - -положительные эмоции и впечатления;
 - -совместное творчество при подготовке к концерту (родители -ребенок);
 - -сплачивание учащихся класса, родителей, преподавателя;
 - -развитие коммуникативных качеств;
 - -возможность полноценной социализации ребенка, особенно в младшем школьном возрасте.

- 
- Ученики могут приходить на концерт всей семьей. Это хороший стимул для учащихся, где «каждый» может почувствовать себя артистом. Ведь не каждый ребенок за годы обучения в музыкальной школе принимает участие в концертах школы, района, региональных и международных конкурсах.
 - Такие выступления помогают подытожить достигнутое; наметить дальнейшие перспективы художественного и технического роста.

- 
- Интересной формой проведения тематического концерта является музыкально -литературная композиция.
 - Такой концерт предполагает тесное сочетание музыки, литературы, костюмированных сюжетов.



Тематический концерт -презентация.

- Очень интересная и зарекомендовавшая себя форма проведения концерта, на протяжении десятилетия. Это концерт – «Летние зарисовки» и «Зимние грезы».
- Учащиеся готовят к этому мероприятию произведения, которые они выбирают самостоятельно. Многие исполнители представляют на суд зрителя свои первые самостоятельные композиции. К каждому произведению исполнитель готовит иллюстрацию: художественный рисунок (младшие школьники), презентация, слайды, фильмы (старшие учащиеся). К этому концерту ученики и их родители готовятся с большим интересом, воодушевлением, с фантазией.



- Кроме того, обращает внимание на себя и *концерт -маскарад*. Эти концерты проходят в тесном сотрудничестве большого коллектива: ученики, родители, преподаватели. Включают в себя элементы театрализованного представления с участием учеников – исполнителей. Также в таких концертах принимают активное участие и сами родители: подготовка костюмов, конкурсов, презентаций. А сколько положительных эмоций и гордости вызывают совместные номера: «родитель 2 -ребенок».

Тематический концерт в музеях, квартирах-музеях города.

- Стало уже традицией проводить тематические концерты, посвященные окончанию учебного года в музеях-квартирах композиторов города Санкт -Петербурга, на других площадках города.
- Это -отчетный концерт классов. Каждый концерт имеет свою тематику, направленность.
- Сотрудники музея проводят интересные экскурсии. Преподаватели - ведущие составляют программу концерта так, чтобы в репертуар входили произведения композиторов данного музея -квартиры.
- Такие концерты решают очень много задач:
 - воспитание общей культуры слушателя;
 - просветительская работа для родителей и их детей;
 - исполнительский опыт юного музыканта.
- Кроме того, родители могут увидеть результаты уровня подготовки как своего ребенка, так и уровень класса в целом. А ученики имеют возможность услышать новые произведения и включить в свой исполнительский репертуар понравившиеся пьесы.



- *«Учащийся должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед самим собой и перед своим педагогом, что вместе с тем это праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение», - говорит об этом известный педагог А.Алексеев.*

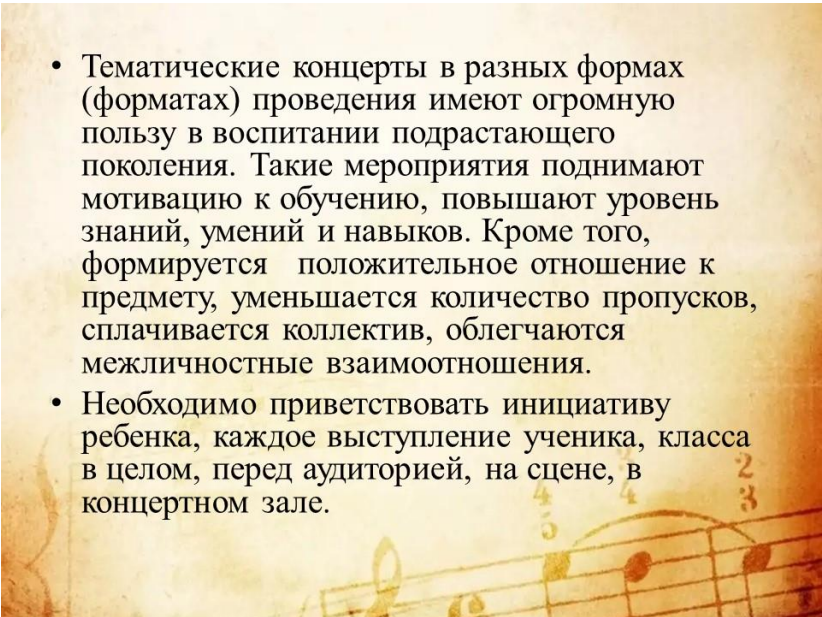
Концерты в условиях дистанционного обучения

- *Дистанционное обучение в современной реалии жизни – это уже новый формат обучения. Взаимодействие учащегося и преподавателя, учащихся между собой осуществляется на расстоянии. Все компоненты и составляющие, присущие учебному процессу (цели, задачи, методы, формы, средства обучения и средства подачи материала) реализуются средствами Интернета или другими средствами, предусматривающими интерактивность.*

В апреле учащиеся классов преподавателей И. Лебедевой и Ю. Лепилиной приняли участие в концерте в он-лайн формате (в группе В Контакте). Наш музыкальный марафон длился около 10 часов. Слушатели голосовали, делились своими впечатлениями, писали комментарии и пожелания.

- А неожиданным результатом для всех исполнителей – ученики-солисты, фортепианные дуэты и семейные коллективы – стали Благодарственные письма и Дипломы за участие в он-лайн концерте **«Весенний калейдоскоп.»** #Сидимдомапользой



- 
- Тематические концерты в разных формах (форматах) проведения имеют огромную пользу в воспитании подрастающего поколения. Такие мероприятия поднимают мотивацию к обучению, повышают уровень знаний, умений и навыков. Кроме того, формируется положительное отношение к предмету, уменьшается количество пропусков, сплачивается коллектив, облегчаются межличностные взаимоотношения.
 - Необходимо приветствовать инициативу ребенка, каждое выступление ученика, класса в целом, перед аудиторией, на сцене, в концертном зале.

**Обольская Н. М. Педализация – вершина навыков,
получаемых учащимся по классу ОКФ**

*СПб ГБУ ДО «Санкт-Петербургская детская музыкальная
школа № 7», концертмейстер*

Введение

В среде музыкантов присутствует некоторая снисходительность к процессу обучения по классу ОКФ (Общий курс фортепиано) – «Ну.., не специальность же...». Нет, не специальность. Специальность – это два раза в неделю по 45 минут, а ОКФ – один раз в неделю – 30 минут. И вот за эти два часа в месяц нужно не просто мало-мальски научить игре на фортепиано, хотя и такой вариант тоже

сформировался, а задачи те же что и по специальности фортепиано - воспитать музыканта, воспитать музыканта, который, играя на фортепиано, расскажет, убедит, обрадует, сделает слушателя счастливым!

Я, Обольская Наталия Михайловна, член Союза композиторов, композитор, закончившая Ленинградскую, а уже несколько лет Санкт-Петербургскую государственную консерваторию им. Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции профессора Сергея Михайловича Слонимского, участвовала во многих концертах как пианистка: и в игре в четыре руки с Сергеем Михайловичем (в Доме ученых, в Малом зале филармонии и др. залах города) и в камерных ансамблях с вокалистами и инструменталистами, и как концертмейстер, в том числе в сольном концерте солиста Мариинского театра, Народного артиста РФ Михаила Кита в 2-х отделениях (I –е отделение – М. П. Мусоргский, II-е – Г. Свиридов, Н. Обольская – вокальные циклы на стихи французских поэтов) в Малом зале филармонии.

Начиная с 2017 года я работаю в качестве концертмейстера в инструментальных классах флейты, кларнета, ударных инструментов и преподавателем общего курса фортепиано, у меня в классе 19 человек.

Начало обучения в классе ОКФ

Согласно программе обучения преподавание фортепиано начинается у инструменталистов в 3-м классе, и начинается все с нуля. Я понимала, что начинать надо с постановки руки: с формирования кисти округлённой, пальчиков - круглых, которые играют подушечками. Как это воспитать, как это сформировать, как вместить на долгую, счастливую жизнь действующего музыканта?

Принцип «non legato» - каждый звук, каждая клавиша начинается с дыхания, «вдох» - и рука опускается на

клавишу подушечкой 3-го пальца, играют 3-ми пальцами отдельно каждой рукой, через «вдох», не толкая, не стуча. Первые две четверти уходят на освоение этого приёма – «дыхание» круглой ручкой, круглым пальчиком – подушечкой – на клавишу. За основу учебного пособия «Школа игры на фортепиано» под редакцией Николаева. Меня и многих других научили по этой «Школе», и я следовала этому принципу обучения игре на фортепиано.

За первые полгода руки обретают свободу, дыхание и взятый звук подушечкой 3-го пальца в глубину клавиши – первые простейшие упражнения в «Школе» - помогают в достижении этих необходимых установок для продвижения в процессе обучения: локти чуть в сторону, кисти округлённые, пальчики круглые.

Начиная с III четверти приступаем к освоению принципа игры на «legato», опираясь на нотный материал любимой «Школы», и как не упомянуть простейшие пьесы для игры обеими руками Елены Фабиановны Гнесиной: «Грустная песня», этюд C-dur и другие. И пусть партия левой руки состоит из взятых на два такта квинт, но уже вырабатывается внимание на «вдох» обеими руками, т.е. отшлифовывается координация игры обеими руками. При условии адекватности восприятия, усвоения этих наипервейших, наиважнейших навыков, возможно на 1-ом году обучения игры на фортепиано выйти на экзамен по ОКФ с произведениями для игры обеими руками.

Начиная со II-го года обучения игре на фортепиано в репертуар юного пианиста входят гаммы: принцип игры на «legato» - утверждается. Сначала гамма в одну октаву на «legato» - и вот здесь открывается ещё одна составляющая игры на фортепиано: аппликатура – в таблице гамм в «Школе» Николаева рекомендованы пальцы над гаммой – для правой руки, под гаммой – для левой. Аппликатура,

причём, как принцип исполнения: рекомендованная аппликатура, как для гамм, так и для произведений, принцип: правильное исполнение рекомендованной аппликатуры – залог красивого звука, красивого звуковедения, вот такое слово появляется в учебном процессе – звуковедение. Красивое исполнение подушечками пальчиков той или иной мелодии, фразы, и вот в процесс обучения входит еще одно слово «фразировка», где музыкальная фраза, как и речевая с чего-то начинается, к чему-то стремится и чем-то заканчивается. II-ой год обучения – это этюды Шитте для правой и левой руки, это Ария Пёрселла, это Мазурка Гончарова, Andante Гедике и т.д.

Когда поставлены руки, когда выстроена фразировка – расширяется репертуар: этюды Черни, Лемуана, Лешгорна, такие пьесы как Andante и Allegro Штейнбеля, «Andantino» Хачатуряна, «Каприччио» Гаврилина и тогда возникает потребность использования педали, к примеру: «Andantino» Хачатуряна, где в партии левой руки часто сменяемые друг друга гармонии, которые необходимо поддержать правой педалью – и вот тут ученик чувствует себя творцом, буквально, я убеждалась в этом не один раз: очень нравится этот эффект продолжительности звука, объёмность гармонии, обволакивающей мелодию – всё это позволяет юному исполнителю слушать себя, убеждает в том, что нужно слышать себя, чувствовать музыку и фразировку.

Педализация.

Уже с первых лет занятий преподаватель должен помочь ученику осознать, что педаль является одним из необходимых средств выразительности, что в певучей пьесе нужна иная педализация (скажем, более продолжительная

или более «густая») чем в танцевальной. Эти первоначальные, далеко еще не обобщенные представления, впоследствии разовьются.

С чего начинать работу над педализацией – с прямой или с запаздывающей педали? Нажатие педали и снятие её требует балансировки - чтобы не было стука при снятии или смене педали. Умение слушать чистое педальное звучание, умение бесшумно и быстро сменить педаль вернее достигается на приёме запаздывающей педали. Приём же прямой педали, который используется в пьесах с четким или танцевальным ритмом, относительно проще, так как легче координировать движение рук и ноги вниз, поэтому освоение этого метода для ученика не составит труда.

Освоение метода запаздывающей педали на примере легких певучих пьес, умение услышать «грязную» педаль и научиться избавляться от неё даёт возможность использовать приём полупедали, что становится основным принципом в исполнении «Andantino» Хачатуряна. При использовании педали в исполнении тех или иных произведений Шопена, Чайковского, Шумана, Гаврилина, Портнова, Петрова следует ученику обращать внимание на чистоту звучания аккорда, на продолжительность и красоту фразировки, что позволит ученику продемонстрировать звукосведение, а это и есть цель обучения учащегося игре на фортепиано. Постепенно осваивая различные приемы педализации, юный музыкант учится использовать их, учитывая стиль произведения, который диктует средства выразительности, в том числе и использование педали.

В произведениях композиторов классиков мелодия имеет точно очерченный, «графичный» рисунок, поэтому педализация не должна лишать музыкальную ткань её прозрачности. Педаль только поддерживает гармонию и чередуется с беспедальным звучанием.

Для композиторов-романтиков более характерно густое гармоническое звучание с охватом большого диапазона, что возможно только благодаря педализации. Многие произведения предполагают почти непрерывную педаль.

Разумеется, обучение педализации должно проходить в определённой постепенности, но необходимо учитывать разные способности детей, необходим индивидуальный подход, ставить посильные задачи перед учеником, показывать примеры разных вариантов педализации одного и того же произведения. Необходимо подготовить ученика к возможности самостоятельно находить педализацию в каждом отдельном случае исходя из стиля, жанра, фактуры, художественного образа и не забывать о звуковой цели применения педали.

Заключение

Задача преподавателя класса фортепиано, в том числе и преподавателя общего курса, раскрыть и показать возможности фортепиано, научить юного музыканта овладеть необходимыми пианистическими средствами, средствами выразительности, в том числе педализации. ОКФ или Специальное фортепиано – главное: музыкант, раскрывающий красоту, смысл, содержание того или иного произведения, в котором можно иной раз услышать и имитацию игры медных духовых инструментов, и игру струнного оркестра, как например в «Allegro» Моцарта, т.е. всё это даёт возможность юному музыканту для регистровки исполнения, что ещё более окрашивает исполнительское мастерство музыканта.

Список используемой литературы:

1. Вебер К. Э. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. - СПб.: «Союз художников», 2002 – 128 с.;

2. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. – Челябинск: МРП, 2006. – 224 с.;
3. Светозарова Н. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано / Н. Светозарова, Б. Кременштейн. – М.: Классика – XXI, 2001. – 144 с.

Овчинникова Г.Н. Значение Координации в комплексном развитии начинающего пианиста

*МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского г. Калининграда,
преподаватель*

Одна из особенностей игры на фортепиано (в отличие от большинства других инструментов) состоит в том, что в руках пианиста заключён целый оркестр, в котором он является и дирижёром, и исполнителем всех партий одновременно. Чтобы выполнить эти задачи, пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых одно из главных мест занимает способность координации. Говоря о координации, мы обычно имеем в виду согласование движений пианиста, так как все без исключения пианистические задачи осуществляются через двигательный процесс.

Так как дети в нашей школе поступают сразу в первый класс, без подготовительной группы, то появляется масса новых, незнакомых задач: посадка, постановка рук, изучение клавиатуры, приёмы звукоизвлечения, длительности, ключи и т. д. Организация пианистического аппарата представляет, как известно, немалые трудности, а между тем от того, насколько учащийся овладел базовыми двигательными приёмами, зависит его дальнейшее продвижение, его успехи.

Мне нравится работать с начинающими по учебному пособию О.Геталовой и И.Визной «В музыку с радостью». В этом пособии каждый новый двигательный приём вводится на доступном для ребёнка, хорошо продуманном материале. Овладение двигательными приёмами идёт с постижением структурных закономерностей музыкального языка, что позволяет ученику лучше ориентироваться в строении музыкальной речи.

Проблемы, связанные с координацией, возникают уже на первых музыкальных занятиях, например при разучивании одноголосных песенок двумя руками поочередно. Чтобы чередование рук было своевременным и, в большинстве плавным (а это необходимо для цельного и выразительного исполнения этих пьес), надо уметь распределять внимание между руками, не прерывая игрового процесса. В сборнике «В музыку с радостью» простейшие песенки записаны для двух рук на одном нотном стане, но ноты со штилями вверх – для правой руки, со штилями вниз – для левой. Дальше песенки записаны на двух нотных станах. Зрительное видение текста позволяет движениям быть не порывистыми (в последний момент), а заранее подготовленными: каждая рука перед своим вступлением как бы «берёт дыхание» соответственно характеру звуковой задачи и в то же время продолжает общую мелодию, подчиняясь объединяющему «дыханию» целой фразы. Для выполнения поставленной задачи на данном этапе обучения также полезны подготовительные упражнения, развивающие координацию движений, помогающие ребёнку правильно сидеть за инструментом, ровно держать спину, оставляя руки и плечи свободными, делая опору на ноги. Главное – чтобы эти упражнения превратились из упражнений в игру.

Упражнение 1 (вертикальное). Ребёнок поочерёдно поднимает и опускает руки. Сравните с движением двух лифтов в доме или качанием на качелях. Усложняйте упражнение в следующем порядке: руки опускаются на расслабленные кулачки, затем на все пальцы, на 1 и 5 пальцы и, наконец, на каждый палец отдельно.

Упражнение 2 (горизонтальное). «Машинка».

1 вариант. Ребёнок водит маленькую игрушечную машинку то влево, то вправо. Впереди идёт кистевой сустав и ведёт за собой пальцы, держащие игрушку.

2 вариант. Делится стол на две части (дорога для левой руки, дорога для правой). До линии машинку следует вести левой рукой, затем плавно перехватить правой и вести по второй половине стола, выполнить возвратное движение и т.д.

Упражнение 3. «Паучки пошли в поход».

Рассказывается, как паучок несёт тяжёлый рюкзак и, пройдя пятью лапками (все пальцы подряд), осторожно отдаёт рюкзак второму паучку. Так они и ходят, передавая друг другу тяжесть. Ребёнок переносит «тяжесть» из пальца в палец, из руки в руку.

Чередование рук, передающих друг другу мелодию, в большинстве случаев, представляет непрерывный двигательный процесс. Для успешного выполнения указанных задач надо развивать у ученика способность предварительного осмысливания каждой группы нот, то есть представлять увиденное раньше, чем пальцы успеют это сыграть (в практике употребляется выражение «думать вперёд»), а в дальнейшем и предварительного «слышания», то есть умения «слышать» звук до того, как он будет извлечён. Так намечаются первые необходимые навыки координации, объединяющей все три фактора: **мышление, слух и двигательный - игровой процесс.** Взаимодействие

указанных факторов следует учитывать на протяжении всего обучения. Необходимо с первых уроков учить ученика графическому восприятию нотной записи, видеть нотный текст вперёд, анализировать его, видеть общий рисунок движения нот в их взаимосвязи. Помогут упражнения «Бусы», «Следопыт» Ребёнок, не называя нот, должен отмечать движение вверх-вниз, подряд - на месте- через клавишу. При повороте движения хорошо «постоять на месте» чтобы ребёнок успел сориентироваться. Можно помочь, показывая карандашом, чтобы он не потерял ноту или строчку. Очень помогает ребёнку аппликатура. При первом чтении нот можно подсказывать ученику не ноты, а пальцы, при этом превосходно развивается координация пальцев, вырабатывается привычка следить за аппликатурой. Всё внимание ребёнка должно быть направлено на нотную запись, рука должна играть «вслепую», то есть свою руку ученик видит, как бы «рассеянным» зрением.

Следующий этап в развитии координации наступает при переходе к исполнению пьес двумя руками одновременно. Здесь главные трудности возникают при соединении рук (например, при добавлении к мелодии второго голоса или аккомпанемента). Именно на этой ступени разучивания зачастую искажается звучание и ритм пьесы, разрушается её цельность, допускаются неточности аппликатуры, штрихов и даже нот; нарушается и пластичность движений, которые становятся «корявыми».

Чтобы избежать этих недостатков, нужно игру двумя руками одновременно начинать с пьес, в которых сопровождающий элемент был бы предельно лёгким и удобно расположенным. Учениками легче достигается распределение внимания между руками в пьесках, где взятие очередного аккорда или ноты левой рукой

происходит на фоне непрерывного движения мелодической линии в правой, особенно если эти навыки уже подготовлены на одноголосных песенках.

При разучивании сначала нужно хорошо разобрать каждую руку отдельно. Добившись цельного и выразительного исполнения мелодии и свободной ориентировки в смене аккордов, интервалов или отдельных нот сопровождения, можно приступить к соединению рук вместе. Перед учеником встаёт очень важная задача: не допустить искажения мелодической линии при добавлении к ней сопровождения. Если внимание не успевает подготовить своевременную смену аккорда или интервала в левой руке, можно несколько замедлить мелодию, или даже остановиться перед сменой аккорда, но ни в коем случае не прерывать связного исполнения (не снимать руки с клавиш в залигованных фразах). В некоторых случаях можно даже пропустить отдельные звуки сопровождения, или партию левой руки играть очень тихо, без погружения в клавиатуру, только переставляя пальцы на очередные клавиши, чтобы взятие аккордов не мешало плавному и связному движению мелодии. В дальнейшем, по мере неоднократных повторений, пропуски будут ликвидироваться, замедления и остановки выравниваться, уравниваются и звучание сопровождения. При таком способе разучивания сводятся к минимуму искажения в процессе соединения рук, и конечная цель достигается значительно быстрее.

Навыки координации формируются, в основном, в процессе правильного разучивания; в готовом же исполнении, когда движения (иногда неправильные) частично автоматизированы, они трудно поддаются исправлению. Необходимость непрерывно слушать мелодию на фоне сопровождения помогает установить правильное соотношение звучности между ними. Но

главное заключается в организации внимания, слухового контроля и игровых движений в процессе соединения двух различных элементов. Достижение таких результатов очень важно в начальном периоде, так как оказывает большое влияние на приобретение соответствующих навыков в дальнейшем обучении. Исходя из этого, на первых порах надо разучивать с учеником как можно больше несложных пьес, в которых легко достигается координация составляющих элементов.

Значительное место следует отвести и пьесам, фактура которых помогает направить внимание на горизонтальные **линии движения сопровождающих элементов**. Например:

1 Белорусская народная песня «Перепёлочка» обр. А. Эшпая.

2 М. Крутицкий «Зима»

3.С. Майкапар «Сказочка»

4. Ж. Арман «Пьса»

5. Л.Моцарт «Менуэт»

6.А. Хачатурян «Андантино»

7. П. Чайковский «Новая кукла»

8. П.Чайковский «Игра в лошадки»

9. П. Чайковский «Нянина сказка»

При разучивании этих пьес надо добиваться, чтобы ученик представлял партию сопровождения не в виде чередования отдельных нот или аккордов, а как связную линию движения музыкальной ткани. Такое представление является необходимым условием для дослушивания до конца каждого звука сопровождающих голосов (№№ 1,2,3,4), а также способствует достижению крупного плана музыкальной фразировки (без дробления на такты) в фактуре, подобной №№7,8,9.

В этой работе немалая роль принадлежит естественной и удобной аппликатуре, с помощью которой легче увязать голоса в цельные линии. В №№2,3,4,5 нужно следить за точным её соблюдением, особенно при соединении рук.

В репертуаре ученика (практически на всех этапах обучения) большое место должны занять произведения с ясными и чёткими очертаниями фактуры. Сюда относятся, прежде всего, пьесы полифонического склада, произведения классиков, а также многие другие пьесы с таким строением ткани, при котором легче формируется представление о взаимодействующих линиях, и, следовательно, успешнее осуществляется их координация в процессе исполнения.

Приобретение навыков координации связано с решением довольно широкого круга задач: активизируется слух, развивается горизонтальное мышление, организуются игровые движения, появляется точность и быстрота разучивания. Именно этой работе, как одному из важных факторов музыкально-пианистического развития, уже в начальном периоде обучения необходимо уделять большое внимание. При этом следует исходить из индивидуальных возможностей учеников и не перегружать их чрезмерными заданиями, особенно двигательного-технического характера. Такая перегрузка может привести к скованности пианистического аппарата и отвлечь внимание ученика от музыкально-звуковых задач.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка. 1978
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. «Советский композитор» 1973

3. О. Геталова И. Визная Учебное пособие «В музыку с радостью»
4. Смирнова Т.И. Фортепиано Интенсивный курс РИФ «Крипто-логос» 1992
5. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста Москва Советский композитор 1989

Свеженцева Е.С. Проблемы сценического волнения у юных пианистов и методы его преодоления.

*МАУ ДО ДШИ им. П.И. Чайковского г. Калининграда,
преподаватель*

Все самое главное в жизни начинается у каждого человека с детства. Музыка-язык души. Учить трудиться душу надо с самого раннего детства, иначе, как показывает жизнь, будет поздно. Вот почему так важно всех детей приобщать к музыке, не скупясь в расходах и не задумываясь над тем, станут они профессиональными музыкантами или нет.

Приходя в музыкальную школу, ребенок погружается в атмосферу творчества. В большей или меньшей степени начинается концертная деятельность. Детям очень часто приходится выступать на сцене. Фестивали и конкурсы различного уровня, обычные академические концерты, на которых детей не просто прослушивают, но и оценивают. Каждое выступление это – волнение, а у некоторых детей и страх. В ярко выраженной форме, этот страх, является причиной того, что учащийся не может показать свои достижения в полной мере, теряется, или совсем забывает все то, что подготовил. Неудача на сцене закрепляет и

увеличивает страхи, и избавиться от них с каждым разом становится все труднее и труднее. Иногда появляется желание даже бросить обучение в музыкальной школе. Здесь мы и начинаем задумываться, что делать? Как готовиться к публичному выступлению на сцене, интересуется многих педагогов и учащихся. Получить общий рецепт невозможно, учитывая разнообразие характеров, дарований и жизненных обстоятельств учеников.

Сценическое волнение — одна из самых распространенных проблем, с которыми сталкиваются музыканты исполнители. Оно может проявляться в виде физического напряжения, ошибок в исполнении, забывания нотного текста и даже отказа от выступлений. Преподавателю важно не только подготовить ученика технически и музыкально, но и помочь ему справиться с волнением, чтобы выступление стало приятным и уверенным процессом.

Сценическое волнение может возникать по различным причинам:

Оно зависит от личных психологических особенностей человека. Кто-то склонен к тревожности, у кого-то заниженная самооценка или большое стремление к идеалу исполнения.

Недостаточная подготовка (неуверенность в знании произведения, недостаток сценического опыта)- один из самых важных факторов уверенности на сцене.

Н.А. Римский-Корсаков утверждал, что эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено произведение. И с этим нельзя не согласиться. Учить любое произведение необходимо тщательно и крепко. Уметь исполнять его с разных мест, уметь пропеть и мелодию, и подголоски (для

инструменталистов), знать форму и гармоническое строение произведения, знать дикционные сложности, естественно и уместно применять выученные движения (для вокалистов). Педагог должен фиксировать внимание ученика не на возможности забыть, а на проблеме "рационального запоминания", т. е. полного понимания произведения.

Социальное давление (ожидания родителей, преподавателей, страх осуждения со стороны слушателей). Дети думают, что если плохо выступят, то их будут ругать и не будут любить взрослые. Синдром отличника.

На эстраде это переходит в физиологические реакции-учащенное сердцебиение, дрожь в руках, поверхностное дыхание.

Как преодолеть все эти неприятные моменты, связанные со сценическим волнением?

Вот несколько советов, которые помогут исполнителю избежать негативных форм сценического волнения. Прежде всего, не стоит всем жаловаться на то, что вы страшно боитесь. Даже если кто и посочувствует, то собираться с силами, настраиваясь на выступление и играть на сцене все равно вам, а не другому человеку. Делясь своим волнением, необходимо помнить, что от этого оно только усиливается, даже думать о нем опасно, а тем более говорить. При недостаточной уверенности музыканта, нужно воспользоваться маской уверенности, сначала искусственная и наигранная, она потом становится частью характера. Простой совет: если волнуешься – притворись спокойным. Воспитывай в себе чувство уверенности, привыкай к нему и выходи с ним на сцену.

Научитесь "уходить" от мыслей о возможном провале и от людей, говорящих вам о нем. Даже случайное замечание друга о возможной неудаче может привести к катастрофе. Подобные разговоры лучше всего игнорировать.

Важным этапом в преодолении волнения является психологическая подготовка. Преподаватель должен создавать доброжелательную атмосферу и мотивировать ученика, обсуждать удачные выступления, отмечая сильные стороны исполнения.

Работа с самооценкой тоже дает свои положительные результаты. Укрепление уверенности через регулярные похвалы и акцент на достижениях ученика. Упражнения на позитивное мышление (например, ведение дневника успехов).

Методы релаксации и управления эмоциями

Настрой на выступление. Мы говорим себе, что спокойны, собраны, сосредоточены.

"Я играю, пою уверенно, мне нравится. У меня все отлично звучит, я выполняю все, что задумал. Я легко расстаюсь со своим негативным волнением и заменяю его радостным ожиданием выступления". С каждым разом аутогенное погружение будет помогать все больше и больше.

Медитативное погружение связано с осуществлением принципа "здесь и сейчас". Происходит погружение в звуковую материю. Глубокое осознание и чувствование всего, что связано с извлечением звука. Предельная концентрация внимания на настоящем моменте, данном мгновении, которое уже никогда не повторится, что кроме тебя и музыки никого нет на сцене, сосредоточение только на стихии звуков. В этом случае двигательные и

мышечные ощущения начинают работать в неразрывном единстве. Представляется, что исполнитель и произведение являются собой единое целое.

Для достижения оптимального сценического состояния и снятия мышечных зажимов, устранения страха перед публичным выступлением можно использовать целый ряд различных упражнений. Дыхательная гимнастика, разработанная Струве и Токарским делаем медленный и глубокий вдох через нос, после небольшой задержки дыхания следует спокойный выдох через рот, отдых о повторение цикла. Паузу между циклами следует удлинять.

Обучение техникам дыхания предотвращает гипервентиляцию. Дыхание по счету (4 секунды вдох, 4 секунды выдох) помогает стабилизировать нервную систему.

Прогрессивная мышечная релаксация (поочередное напряжение и расслабление групп мышц). Упражнение «Лицо релаксации», «Пасть льва»

Но существуют исполнители, которые все выучили, все знают, но при этом страшно боятся выходить на сцену. Как ни странно, таким исполнителям может помочь только сцена. Им необходимо как можно больше выступать на сцене перед публикой. Здесь можно посоветовать метод игры перед воображаемой аудиторией. Исполнение можно записать на диктофон. Вместо слушателей можно посадить кукол или устраивать домашние концерты. Этот прием помогает проверить степень сценического волнения, как оно отражается на качестве исполнения и дает возможность заранее выявить слабые места в программе.

1. Частые репетиции и имитация концертных условий

- Регулярные мини-концерты в классе для одноклассников или родителей.

- Запись видео с исполнением и анализ результатов.

2. Подготовка альтернативных сценариев

- Разбор возможных ошибок и способов их исправления.

Работа над психологической гибкостью: если что-то пошло не так, важно продолжить исполнение. Любая форма волнения обостряется усталостью. Перед концертом нельзя переутомляться ни физически, ни эмоционально. Лучше заняться тем, что дарит вам радостные эмоции, дает ощущения тепла, света и хорошего настроения. Можно почитать любимую книгу, порисовать.

Первый этап — это расслабление мышц тела. Когда ученик произвольно расслабляет мышцы своего тела, в такой момент кора головного мозга рефлекторно входит в промежуточное состояние между сном и бодрствованием. Физиологи называют это состояние фазовым. Способность человека к внушению и самовнушению сильно увеличивается, восстановительные процессы протекают в 1,5 – 2 раза быстрее, чем в состоянии сна. Нужно представить себе, что все тело постепенно расслабляется и погружается в теплую воду. При этом дыхание должно быть спокойным, глаза закрыты. Все, что ощущаешь в данный момент надо проговорить про себя.

Приведу несколько упражнений, способствующих снятию мышечных зажимов и устранению страха перед публичным выступлением:

Выходя на сцену, прежде всего, найдите контакт с собой, и тебя поймет зритель. Дыхание спокойное, голова ясная. Настраивайтесь на то, что сейчас будет звучать, а не на то, кто и что о вас подумает, гоните прочь ненужные,

отвлекающие вас мысли, пойте для себя и публики - она ваш друг и помощник. Не бойтесь оказаться не на высоте своих задач, ведь с каждым новым выходом на сцену, вы будете чувствовать себя все увереннее и увереннее.

"Выходя на сцену, отдавай себя всего, без остатка, но при этом помни, что тебе предстоит проделывать это еще тысячу раз".

Контроль осанки и расслабления рук во время игры.

Педагогу необходимо формировать у ученика положительный психологический настрой перед выступлением, путем грамотного индивидуального подхода с использованием личного примера. Настраивать ученика только на положительный конечный результат. Нужно настраиваться на успех и беречь нервно-психическую энергию.

- Преподаватель должен создавать комфортную среду, объяснять природу сценического волнения и обучать методам его контроля.

- Родители должны поддерживать ребенка, избегая давления и завышенных ожиданий.

Перед концертом ученику полезно вспомнить замечания и пометки преподавателя, это будет способствовать освежению восприятия. Надо помнить, что в день концерта важна каждая мелочь. Исполнитель должен быть спокоен, все делать, не торопясь и контролируя себя. Важной является и одежда, в которой выступает музыкант. Она тоже должна быть максимально удобной и не мешать свободе движений. Прийти на выступление нужно обязательно заранее, а не бежать сломя голову, ведь к выступлению необходимо подготовиться, понадобится время, чтобы настроиться.

Сценическое волнение — это естественный процесс, с которым можно и нужно работать. Постепенное привыкание к сцене, психологическая и физическая подготовка, а также поддержка преподавателя и родителей помогут юному пианисту выступать уверенно и с удовольствием.

Список литературы

1. Ананьев, Б.Г. Человек, как предмет познания [Текст] / Б.Г. Ананьев. - Ленинград, 2008;
2. Безруких, М. Готовность к обучению в школе. Современное состояние проблемы [Текст] / М. Безруких. // Народное образование. - 2006. - № 7. - С. 110-115;
3. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога Издательство «Музыка»-Москва, 1982;
4. Божович, Л.И. Личность и ее формирование в детском возрасте [Текст] / Л.И.; Божович. - М., 2008.
5. Кузьмина, З.В. Исследование особенностей самооценки личности в условиях успеха и неудачи [Текст] / З.В. Кузьмина. - Москва, 2010;
6. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность [Текст] / А. Н. Леонтьев. - М., 2006;
7. Маралов, В.Г. Основы самопознания и саморазвития [Текст] / В.Г. Маралов. - М., 2009.

Соврикова Л. А. «Работа над музыкальным образом с учащимися младших классов на примере пьесы П. Чайковского «Песня жаворонка» из цикла «Детский альбом».

МАУ ДО ГО «Город Калининград» «ДМШ им. Д.Д. Шостаковича», г. Калининград преподаватель по классу фортепиано, Заслуженный работник культуры РФ

I. Вступление

Воспитание музыкальности в исполнении произведений юными пианистами - одна из важных задач, с которой сталкиваются преподаватели ДМШ, ДШИ. Р. Роллан: «Музыка дорога нам потому, что является наиболее глубоким выражением души». Одной из типичных, часто встречающихся проблем при исполнении пьес учащимися ДМШ является отстраненность, невовлеченность исполнителя в музыку, формальное прочтение текста. Для того, чтобы музыка тронула душу ученика, чтобы настроить на музыкальное, душевное исполнение произведения современного перегруженного занятиями в общеобразовательной школе и в многочисленных кружках вечно спешащего ребенка, требуется каждодневная, кропотливая, многогранная работа педагога. Залог успешной работы с учеником над произведением – в понимании и точном представлении учеником конкретного музыкального образа и в осмыслении этого образа.

Вся работа над музыкальным образом должно исходить от музыки, ведь область музыки – это душевные волнения и переживания. Задача преподавателя - приложить

все усилия, чтобы помочь ученику понять художественную суть исполняемой музыки. Если мы не направим внимание ученика в эту сторону, мы не добьемся творческого и эмоционального отклика ребенка. Цель, ясное понимание цели рождает средства. Мы обладаем невероятным количеством органических возможностей. Педагог должен научить ученика применять все свои возможности сообразно с художественными требованиями.

II. Значение музыки П.И. Чайковского в развитии образного мышления учащегося ДМШ

Считаю, что знакомство с музыкой П.И. Чайковского в рамках обучения в музыкальной школе является обязательной и невероятно полезной частью музыкального развития и воспитания юного пианиста. Понимая степень воздействия гениальной музыки П.И. Чайковского, стараюсь в обязательном порядке включать в исполнительскую практику каждого учащегося произведения композитора (в разных классах пьесы из «Детского альбома» и из «Времен года», а также различные переложения его опер, балетов для сольного и ансамблевого музицирования).

Желательным к изучению в период обучения должны быть, на мой взгляд, следующие произведения композитора:

произведение	класс
«Утренняя молитва», «Болезнь куклы», «Старинная французская песенка», «Новая кукла» «Игра в лошадки» из цикла «Детский альбом»	1

«Зимнее утро», «Марш деревянных солдатиков», «Мазурка», «Полька», «Итальянская песенка», «Немецкая песенка», «Нянина сказка», «В церкви», «Песня жаворонка»	2
«Вальс», «Комаринская»,	3
«Сладкая греза», «Неаполитанская песенка», «Баба- Яга» из цикла «Детский альбом»; «Март» («песнь жаворонка») из цикла «Времена года»	4
«Январь» («У камелька») из цикла «Времена года»;	5
«Ноктюрн» f moll, op.5; «Ноктюрн» F dur, op.10 №1; «Ноктюрн» F dur № 4 op.19; «Вальс» As dur, «Вальс» fis moll; «Русская пляска» из цикла «12 пьес средней трудности», op 40; «Нежные упреки», op 72 №3;	6
«Февраль» («Масленица») из цикла «Времена года»; «Вальс – скерцо» op.7 E dur; «Скерцо» op 21 № 6; «Экспромт» op. 72 №1; «Диалог» op 72 №8;	7
«Думка» op 59; «Размышление» op 72 №5; «Концертный полонез» op 72 №7; «Страстное признание»	8

Для начинающих музыкантов программные произведения П. Чайковского (сказки, детские игры, сказочные персонажи, волшебные образы, игрушки, танцы, путешествия по разным странам, образы природы и самые настоящие человеческие переживания) близки, понятны и способствуют развитию образного мышления ребенка. Изучение детьми произведений П.И. Чайковского является

хорошей пианистической школой, способствующей творческому росту. Речь идёт о развитии слуха, фантазии, элементарном знании стилистических закономерностей музыки Чайковского, особенностей мелодики, гармонического языка, фактуры и формы, необходимых для раскрытия образа. Музыка Чайковского глубоко патриотична, она воспевает русские традиции и ценности, православные праздники, образы родной природы, учит доброте, пониманию прекрасного в жизни, в природе, в искусстве. Она учит понимать и любить свою Родину, и это является важным фактором в духовном развитии формирующейся личности. Именно этими обстоятельствами обусловлена любовь многих поколений исполнителей и слушателей к музыке П.И. Чайковского.

Чайковский очень любил детей и ценил в них непосредственность и глубину чувств. По воспоминаниям современников, в самом композиторе было «что-то детское,..он, как ребёнок, мог играть с детьми и любил детские забавы, отдаваясь им с искренним увлечением». «Петр Ильич считал, что с детьми надо разговаривать не как-нибудь особенно, приноравливаясь к ним, а просто, как со взрослыми...».

III. Работа над музыкальным образом на примере произведения П. Чайковского «Песня жаворонка" из цикла «Детский альбом»

Важную роль в развитии творческого отклика ребенка на изучаемое произведение играет выбор репертуара.

В одном из писем П И Чайковский писал: «Искусство одинаково способно тронуть душу и ребёнка, и взрослого

человека, потому путь к искусству к творчеству становится темой «Детского альбома». Музыка П.И. Чайковского, на мой взгляд, способна разбудить каждого... Ибо она трогает, прежде всего, своей сердечностью, искренностью, выразительностью, тонкостью, вызывает эмоциональный отклик и душевные сопереживания. Одна из таких пьес - «Песня жаворонка» П. И. Чайковского. Программность пьесы, основу фактуры которой составляют небольшие фигуры триолями и форшлагаи, передают щебетание птиц, развивают фантазию и воображение исполнителя. Заметим, что эта пьеса написана в тональности G-dur и находится в числе 19 мажорных пьес из 24-х, составляющих цикл «Детский альбом» П.И. Чайковского. Пьеса находится в заключении цикла, среди пьес, в которых к герою приходит душевный покой. Открывает этот мини-цикл «Песня жаворонка».

Так, о чем эта пьеса? Это яркая живописная картинка русской природы.

Чайковский – великий мастер звукового пейзажа, создатель своеобразного русского фортепианного стиля - лирико-созерцательного. Именно внутреннее содержание его музыки, его глубокие связи с русской национальной культурой определили основные черты фортепианного стиля великого русского композитора. Цикл фортепианных пьес «Времена года» (единственный в своем роде цикл, посвященной природе, а также несколько пьес в цикле «Детский альбом» («Зимнее утро», «Песня жаворонка») – убедительное этому подтверждение.

Чайковский признавался: «Я люблю нашу русскую природу больше всякой другой и русский зимний пейзаж имеет для меня ни с чем не сравнимую прелесть...». Каждый

месяц года радовал Чайковского по-своему, но самые восторженные его слова были обращены к весне. «...Какое волшебство наша весна своею внезапностью, своею роскошною силой! Как я люблю, когда по улицам потекут потоки тающего снега и в воздухе чувствуется что-то живительное и бодрящее! С какой любовью приветствуешь первую зеленую травку! Как радуешься прилету гостей, а за ними жаворонков и других заморских летних птиц!».

В рамках работы над пьесой «Жаворонок» очень полезно посвятить урок с учеником теме «Весна в картинах великих русских художников и поэтов» с обсуждением и выявлением художественных и поэтических представлений ученика. Уместно совместно выбрать художественный и поэтический эпиграф к исполняемой пьесе. Практика показывает, что это самый короткий и верный путь к достижению ясных для ребенка представлений об исполняемой музыке.

«Голубая весна». (1930). Автор: Бакшаев В. Н.



Под солнце самое взвился
И в яркой вышине

Незримый жаворонок поет Заздравный гимн весне.

А наш главный герой - полевой жаворонок размером немного крупнее воробья, имеющий неяркую, но привлекательную окраску оперения, прилетает именно весной, в марте одной из первых после зимовки, поэтому для нас он – вестник весны, пробуждения и обновления природы, символ надежды и счастливых трепетных ожиданий, перемен и вдохновения. В природе песня жаворонка — это долгая звонкая трель (10- 12 минут). Жаворонки поют негромко, но звонко. И очень красиво! Их пение — это короткие "чрррик-чьюрик", эти трели повторяются друг за другом долгое время. Их пение спокойно, оно похоже на беседу степенных соседей. Наверное, жаворонки даже ругаются так вежливо и интеллигентно.

Они часто поют, зависая в воздухе на месте, иногда очень высоко. Трели жаворонка можно слышать только ранним утром или вечером.

Основу пьесы П.И. Чайковского составляют мелодические мотивы, точно имитирующие трели жаворонка.

Ассоциация с птичьим щебетаньем и рассыпчатым звучанием песни жаворонка достигается с помощью триолей и форшлагов в верхнем регистре. Мелодия звучит легко и ясно. Лёгкость звучания достигается отсутствием ритмических акцентов, а также тем, что мотивы мелодии начинаются и заканчиваются в основном на слабые доли. Во второй части в светлом звучании песни появляется лёгкая грусть.

IV. Основные этапы в работе над пьесой П. И. Чайковского «Песня жаворонка» G-dur из цикла «Детский альбом»

1. Образ.

Образ очаровательной, пленительно поющей птички изображен небольшим художественным очерком, придающим своеобразный оттенок ясных солнечных эмоций. Аналогичное произведение есть у Чайковского в другом фортепианном цикле - «Времена года».

2. Форма

Пьеса написана в трехчастной форме. Крайние части – нежное, но звонкое щебетанье, пронизанное светом, легкостью, воздушностью, полетностью. В средней части мелодия не конфронтирует с сопровождением, а вальсово соединяется с ним. Присутствует оттенок грусти, как светлое воспоминание. В третьей части, в целом повторяющей первую, изменено окончание с тем, чтобы утвердить основную тональность.

3. Регистр. Особенности фактуры.

Создавая «Детский альбом», Чайковский учел особенности детских рук. Во всем сборнике почти нет октав или аккордов, расположенных шире, чем в пределах септимы. Ни в одной пьеске мы не найдем одновременного сочетания крайних регистров клавиатуры, требующих широкого расстояния между руками. Нижний регистр (контр- и субконтроктавы) вообще не используется, а звуки в самых высоких октавах встречаются только в пьеске

«Песня жаворонка» и это создает полетность и воздушность образа.

4. Образность и воспитание музыкальности в исполнении.

Чтобы понять образ, надо направлять внимание ученика в сторону музыки, и не просто музыки, а всего того, чем она живет, в сторону чувств, душевных переживаний, мыслей. Мы должны приложить все усилия, чтобы помочь ученику понять поэтическую сущность искусства. С учеником полезно поговорить про эту птичку, послушать ее звучание в природе, посмотреть картины русских художников, поучить мелодию с подтекстовкой (стихи Виктора Лунина), определиться с поэтическим эпиграфом к произведению... Если мы не направим внимание ученика в эту сторону, мы не многого добьемся. Цель, ясное понимание цели рождает средства. Для достижения образности и музыкальности при исполнении этой пьесы, исходя из характера произведения, необходимо добиваться прежде всего мягкого певучего звука на рояле – а это одна из самых важных и трудных задач для пианиста. Пианизм Чайковского – «поющий». «Детский альбом» и данная пьеса даёт прекрасный материал для работы над мягким, певучим звучанием инструмента, обучения навыкам игры *legato*.

В основе музыки Чайковского всегда выразительная мелодия. В данной пьесе она поддерживается корректным, одновременно ясным сопровождением (понимание баланса рук должно занимать ученика с начала работы над пьесой). Выразительность произведения – это прежде всего интонирование. Интонация – это душа русской музыки. Интонационную особенность русской кантилены можно

проследить во всех фортепианных пьесах русских композиторов и, прежде всего, в произведениях Чайковского. В «Жаворонке» мотивы, начинающиеся и заканчивающиеся на слабые доли, придают некоторую неустойчивость, их сочетание с трехдольным сопровождением, необычное смещение ритмических фигур показывает поразительное остроумие и оригинальность композитора. За неимением ритмической поддержки в мелодии привносится легкость и изящность.

Первая часть - 4-хтактовое построение со сквозным развитием и мягким окончанием в конце классической лиги.

Важно в правой руке:

- четко выиграть затактовые триоли, не перегружая их (исполняем близким движением)
- точно выполнить штрихи
- объединить мелодическую линию из 4 тактов с помощью динамики
- обозначить кульминационную точку в мелодическом построении и подвести к ней
- осознание роли пауз как элемента выразительности и умение вести мелодию «через паузы»
- сохранять необходимый баланс партий

Работая с ученицей над позиционной фигурой, делала акцент на том, что три шестнадцатые должны быть направлены к восьмой, ритмически точно выигрываться и звучать чётко, рассыпчато, не скомкано. А первый палец должен обязательно чувствовать объем кварты (шаг, на свой кончик, выделение нотки «ре»). Форшлагги учили отдельно, чтобы они звучали очень ясно и звонко.



2 часть - 7ми тактовый раздел



К предыдущим задачам прибавляются новые:

- исполнение форшлага близким, движением, цепким концом пальца, с верным соотношением сильной и слабой доли;
- стройное исполнение трехзвучных часто меняющихся аккордов в левой руке с выделением и пением их вершинки в контексте динамического развития фразировки;

5. Динамические оттенки.

Жаворонок — маленькая, легкая птичка, соответственно форсированного громкого звука допускать нельзя. В работе над пьесой стараемся добиваться ясного звучания *p* и *pp*, выразительных нарастаний и затуханий звука.

6. Оркестральность

Фортепианная музыка Чайковского — целый мир, воплощенный в звуках. Его фортепиано — это и человеческий голос, и инструменты симфонического оркестра, и звуки природы, и голос человеческой души и сердца...

Одной из главных трудностей, встречающихся в этих пьесах (как в целом и во всем творчестве композитора), является оркестровая природа изложения музыкального материала. Вполне обоснованно можно провести параллели между оркестровым письмом Чайковского и фортепианной фактурой его пьес, в которой также все её составляющие элементы наделены художественным смыслом и известной самостоятельностью.

Оркестровое мышление в фортепианной музыке ставит перед пианистом целый ряд конкретных задач: выбор туше, приемов артикуляции, близких по характеру звучания к манере игры на струнных инструментах оркестра (*staccato*, *spiccato*, *detache*, *pizzicato*). Всё это требует творческой работы по активизации тембрового слуха, музыкальных представлений, поиску адекватных звуковых воплощений на инструменте.

V. Заключение

А.Рубинштейн: «Игра на фортепиано – движение пальцев; исполнение на фортепиано – движение души. Обычно мы слышим только первое».

Р.Шуман: «Мелким было бы искусство, которое давало бы только звучание, не имея средств для выражения душевных состояний».

И.С.Бах призывал: «Цель музыки – трогать сердца».

К сожалению, с данной проблемой педагогическое сообщество сталкивается ежедневно и достаточно давно. Поэтому работа над образным мышлением и воспитанием творческого начала, эмоционального отклика учащихся остается одним из приоритетных направлений в музыкальном воспитании ученика и является постоянным,

необходимым процессом, требующим от преподавателя особой целеустремленности, настойчивости и терпения.

**Федорова А.В. Приобретение навыков импровизации
на уроках фортепиано.**

*ГБПОУ «Березниковское музыкальное училище»
(колледж) г. Березники Пермский край,
преподаватель*

В начальном периоде обучения очень важно заложить у ребёнка желание и интерес к занятиям. От этого зависит успешность дальнейшего обучения игре на фортепиано. Если мы проанализируем путь развития музыкальных данных у ребёнка, то убедимся, что в основе его лежит интерес, проявляемый к звукам. Ребёнок, придя на урок, как правило, сразу хочет играть, ему интересно нажимать клавиши, слушать как они звучат. И здесь очень важно поддержать этот интерес, дать ребёнку самому попробовать себя в роли «опытного музыканта». Для достижения этой цели рекомендуется использовать следующие методы обучения:

1. Показ регистров:

Очень важно разбудить воображение ребёнка, создать настроение, заинтересовать его понятными и яркими образами.

Например: низкий регистр – гром, взрыв, Баба-Яга, злость, ярость, шторм, ураган, войны, богатыри, великаны и т.д.

средний регистр – река, мама, добрая фея, тёплый ветер, красивое озеро, вкусный пирог и т.д.

высокий регистр – снежинки, звёздочки, капли росы, летний дождик и т.д.

Нужно дать ребёнку самому попробовать выразить эти образы несмотря на то, что правильно держать руки он ещё не может. Пусть покажет различные эмоции: ярость, злость (отрывистые, резкие звуки в нижнем регистре), ласка, доброта (погладить чёрные клавиши в среднем регистре); явления природы - гром, молния (протяжные, мощные звуки в нижнем регистре), бурная река (быстрые перебегающие звуки в среднем регистре), капли дождя, лучик солнца (мягкие тихие звуки в верхнем регистре).

Таким образом, в игровой форме, ребёнок знакомится с инструментом, чувствуя себя свободно и непринуждённо. Развивается воображение и происходит первое знакомство с различными приёмами звукоизвлечения.

2. *Сочинение мелодии.*

Немалую роль в пробуждении интереса к занятиям играет сочинение на короткие детские четверостишия. Можно начать играть мелодию сначала на одной ноте, потом постепенно расширять диапазон. Не надо ничего запоминать и записывать. Пусть каждое исполнение будет разным. Это расширяет границы мышления и развивает творческие навыки.

3. *Работа с темпами:*

Педагог показывает ребёнку четыре ноты в нижнем регистре – до, си, ля, соль. Просит их сыграть подряд, изображая движение поезда – сначала медленно, затем постепенно ускоряя ход, а потом останавливаясь. Когда ребёнок освоит это движение, то педагог в это время в верхнем регистре импровизирует какую-нибудь мелодию, подстраиваясь под темп ребёнка.

4. *Знакомство с длительностями нот через образ часов:*

Куранты – низкий регистр, звуки (ноты) длинные – целые ноты.

Настенные часы – средний регистр – половинные ноты. Маленькие часы - высокий регистр – ноты четверти и восьмые.

Здесь нужна игра в ансамбле с педагогом или другим учеником, когда каждый изображает определённые часы. Лучше играть интервалами, тогда музыка получается объёмной, интересной, и дети с удовольствием импровизируют на эту тему.

5. ***Сюжетность.***

Можно придумать с учеником какую-нибудь историю (подойдёт сюжет любой известной сказки) и попросить ученика изобразить её на инструменте. Каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приёмах.

6. ***Игра на квинте.***

Здесь педагог показывает ребёнку возможность сочинения мелодии с квинтой в басу. Хорошо придумать колыбельную, когда квинта сначала звучит в басу и на её фоне сочиняется мелодия (можно на какие-нибудь слова), а затем квинта звучит в верхнем регистре и мелодия в басу.

7. ***Импровизация по чёрным клавишам.***

Как известно, звукоряд из чёрных клавиш, образует пентатонику, которая во всех вариантах звучит красиво. Лучше играть вместе с педагогом или другим учеником. Важно определить характер будущего произведения, его признаки. Например: вальс- трёхдольный размер, плавное движение; марш – чёткий шаг, бас, пунктирный ритм и т.д.

8. ***Импровизация на лёгких выученных пьесах.***

Определить характерные признаки пьесы – размер, темп, штрихи, направление мелодии и т.д. Затем

попросить ученика придумать свою пьесу, основываясь на этой. Но здесь важно, чтобы новая пьеса обязательно была в другой тональности, начиналась с других нот, чтобы у ребёнка не возникло путаницы одного произведения с другим.

9. ***Подбор и сочинение мелодии с аккомпанементом.***

Со второго класса ученик уже знаком с главными ступенями и аккордами в тональности Т S D. Нужно взять детские стихотворения и импровизировать мелодию с аккордами в левой руке.

Ожидаемый результат:

В результате поэтапного включения этих методов развития импровизации на уроке занятий по фортепиано у ребёнка нет боязни инструмента, он чувствует себя свободно и уверенно при исполнении, закладывается мотивация на дальнейшее обучение, самостоятельное осмысление нотного материала, проявление инициативы, активнее развивается художественное мышление, что является необходимым условием для формирования творческой личности.

Список литературы

1. Булаева О.П., Геталова О.А. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь I: Методические рекомендации. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999.
2. Глухов Л.В. Основы импровизации: Программа и методические рекомендации для учителей детских музыкальных школ. – Пермь, 2002.
3. Мальцев С.М. О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991.

4. Мальцев С., Розанов И. Учить искусству импровизации / Сов. Музыка. - №10. – 1973.
5. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Вып. 1. – М.: ООО “Престо”, 1997.
6. Маклыгин А. Импровизируем на фортепиано. Фактурные рисунки. Вып.2. – М.: ООО “Престо”, 1999.
7. Подвала В. Давайте сочинять музыку! 1-2 классы. – Киев, Музична Украина, 1988.
8. Сапонов М. Искусство импровизации. – М.: Музыка, 1982.
9. Щетинин В. Творческое развитие ребенка в школе фортепианной импровизации и композиции // Искусство в школе №3. – М.: 1998.

