

Отчет

преподавателя фортепиано Романовой Ирины Рафаэлевны об участии в работе методической секции преподавателей фортепианного отделения в 2023-2024 учебном году

Вхожу в состав методической секции преподавателей фортепианного отделения МБУ ДО ДМШ № 2 г-к Анапа (приказ ОО от 28.08.2023 № 80)

1. Принимаю участие в разработке программно-методического сопровождения образовательного процесса. В 2023-2024 учебном году отредактировала и внесла дополнения в предпрофессиональную общеобразовательную программу в области музыкального искусства «Народные инструменты» по учебному предмету «Фортепиано».

2. В рамках работы методической секции преподавателей фортепианного отделения ДМШ № 2 выступила:

- 27.03.2024 г. с открытым уроком на тему: «Работа над пьесой кантиленного характера в старших классах» (протокол заседания методической секции от 27.03.2024 г.);

- 22.04.2024 г. с открытым уроком на тему: «Освоение навыка чтения с листа в младших классах» (протокол заседания методической секции от 22.04.2024 г.).

- 05.06.2024 с методическим сообщением «Красота полифонии И.С. Баха» (протокол заседания методической секции от 05.06.2024 г.);

3. Посетила открытые уроки преподавателей методической секции фортепианного отделения МБУ ДО ДМШ № 2:

- 25.10.2023 г. открытый урок преподавателя Абрамовой Л.А. на тему: «Работа над штрихами в младших классах»;

- 27.12.2023 г. открытый урок преподавателя Сараф С.А. на тему: «Работа над этюдами в средних классах»;

- 27.01.2024 г. открытый урок преподавателя Боковского И.В. на тему: «Освоение навыков педализации на разных этапах обучения»;

- 25.03.2024 г. открытый урок преподавателя Абрамова С.Ю. на тему: «Работа над произведениями малой формы в младших классах».

4. Организовала посещение мероприятия с обучающимися класса, организованного Управлением культуры города-курорта Анапа «Магия классической музыки» (приказ ОО от 18.04.2024 г. № 14-м).

30.10.2025 г.

Преподаватель

И.Р. Романова

Директор МБУ ДО ДМШ № 2

И.Г. Сахно

Рецензия
на методическую разработку
«Работа над полифоническими произведениями»
преподавателя МБУ ДО ДМШ № 2 г-к Анапа
Романовой Ирины Рафаэлевны

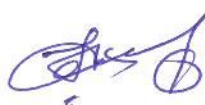
Тема методической разработки Романовой И.Р. была выбрана не случайно. Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Учитывая то громадное значение, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой, развитие полифонического слуха и полифонического мышления является одним из важнейших моментов воспитания музыкальной культуры учащихся. Автор рассказывает, что привитие у учащегося умения слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку развивает и углубляет его внутренний слух, способствует осмысленности исполнения на всем протяжении обучения. Если ученик с первого класса получает правильные пианистические навыки, то и полифонический репертуар он воспринимает и исполняет содержательно.

Общепризнано, что преподавание И. С. Баха – один из труднейших разделов музыкальной педагогики. К сожалению, мы часто сталкиваемся с тем, что ученики относятся к полифоническим произведениям И. С. Баха как к музыке сухой и скучной. Научить ребенка любить музыку И. С. Баха, раскрыв перед ним богатый внутренний мир баховских мыслей и их эмоциональное содержание – одна из важнейших задач педагога. В своей методической разработке Романова И.Р. на примере легких полифонических пьес И. С. Баха из «Нотной тетради А. М. Бах» – показала, что это ценнейший материал, который активно развивает полифоническое мышление ученика, его звуковую палитру, воспитывает чувство стиля и формы. Трудно переоценить роль и значение сборника И.С. Баха «Маленькие прелюдии и фуги» в становлении учащихся как будущих музыкантов. Романова И.Р. очень подробно провела анализ полифонических произведений И.С. Баха, показала, как их отличает сочетание высокого полифонического мастерства, стройности формы с глубиной содержания, богатством фантазии и разнообразием жанровых оттенков. Также разработчик подробно остановилась на основных принципах работы над полифонией.

Методическая работа Романовой И.Р. достаточно подробно и интересно раскрывает тему. Она имеет свою направленность и может оказать методическую помощь начинающим педагогам-пианистам.

13.11.2025 г.

Заслуженный работник культуры Краснодарского края
преподаватель высшей квалификационной
категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона
г-к Анапа



Н.Е. Воронина

Подпись Н.Е. Ворониной заверяю
Директор МБУ ДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона
г-к Анапа



И.Л. Бондаренко

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1» муниципального образования город-курорт Анапа

наименование организации

Форма по ОКУД

по ОКПО

Код
0301005

Номер документа	Дата составления
№ 9	29.08.2025 г.

ПРИКАЗ

Об утверждении планов Анапского ЗМО

В целях административного управления, полной и качественной работы Анапского зонального методического объединения.

ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Утвердить План работы Анапского зонального методического объединения на 2025-2026 учебный год.
2. Утвердить состав рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год (Приложение № 1);
3. Утвердить План работы рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год (Приложение № 2);
4. Ручкиной Н.Н. – заместителю директора МБУДО ДМШ № 1 разместить «План работы Анапского ЗМО на 2025-2026 учебный год» и «План работы рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год» на официальном сайте МБУДО ДМШ № 1.
5. Контроль за исполнением приказа оставляю за собой.

Руководитель учреждения

директор
должность



подпись

М.И. Сизова

расшифровка подписи

Приложение № 2
к приказу № 9 от 29.08.2025 г.

План работы
рецензионной комиссии Анапского зонального методического объединения муниципальных бюджетных учреждений
дополнительного образования на 2025 – 2026 учебный год

№	ФИО разработчика	Наименование учреждения разработчика, должность	Вид методического материала	Тема	ФИО рецензента	Наименование учреждения рецензента, должность	Дата (месяц, год)
1.	Безбородова Елена Геннадьевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа, преподаватель по классу скрипки	Методическая разработка	«Организация учебного процесса в классе скрипки»	Мелькина Светлана Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Сентябрь 2025
2.	Лозовая Юлия Сергеевна	МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Методическая разработка	«Сходство и различия в работе концертмейстера в классе духовых инструментов и инструментов народного оркестра»	Воронина Наталья Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Сентябрь 2025
3.	Милешкин Константин Владимирович	МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Методическая разработка	«Базовые приёмы и методы правильной постановки амбушюра при обучении игры на медных духовых инструментах в начальных классах ДМШ»	Чепелина Ольга Викторовна,	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ города Темрюка, член рецензионной комиссии	Сентябрь 2025
4.	Сахно Ирина Григорьевна	МБУ ДО ДМШ № 2 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Методика работы с детским хоровым коллективом»	Кривицкая Ирина Николаевна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО	Сентябрь 2025

				ДШИ»		ДМШ № 1 г-к Анапа	
10.	Оганьян Анжела Акоповна	МБУДО ДШИ № 1 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Работа над полифонией с учащимися младших классов отделений фортепиано ДМШ и ДШИ»	Воронина Наталья Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Ноябрь 2025
11.	Сикоренко Надежда Андреевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Работа над инструктивным материалом в классе духовых инструментов»	Коченков Виктор Евгеньевич	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Ноябрь 2025
12.	Беличенко Ольга Николаевна	МБУДО ДШИ № 4 г-к Анапа,	Методическая разработка	«Развитие вокально- хоровых навыков при работе с младшей группой хора»	Маркова Наталья Вячеславовна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа, член рецензионной комиссии	Ноябрь 2025
13.	Будяцкая Карина Рафаэлевна	МБУДО ДМШ № 2 г-к Анапа	Методическая разработка	«Формирование исполнительских навыков и творческого развития на начальном этапе обучения домриста»	Умерова Эльвира Абкеримовна	Преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа	Ноябрь 2025
14.	Романова Ирина Рафаэлевна	МБУДО ДМШ № 2 г-к Анапа	Методическая разработка	«Работа над полифоническими произведениями»	Воронина Наталья Евгеньевна	Заслуженный работник культуры Кубани, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО ДШИ № 2 им. И.Д. Кобзона г-к Анапа	Ноябрь 2025
15.	Сафронова Галина	МБУ ДО ДШИ № 3 им. Е.Ф. Гнесиной	Методическая разработка	«Стилевые особенности фортепианных сонат Л.	Кашуба Марина Павловна	Заслуженный работник культуры Кубани,	Декабрь 2025

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 2» муниципального образования город-курорт Анапа

Фортепианное отделение

«Работа над полифоническими произведениями»

Методическая разработка

Преподаватель фортепианного
отделения МБУ ДО ДМШ № 2
город-курорт Анапа
Романова И.Р.

Рецензент:
Заслуженный работник Кубани
преподаватель высшей
квалификационной категории
МБУДО ДШИ № 2
им. И.Д. Кобзона
город-курорт Анапа
Воронина Н.Е.

2025-2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
1. Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения.....	3
2. Развитие полифонических навыков на материале полифонии И. С. Баха. Изучение основ стиля музыки барокко.....	6
2.1. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»	7
2.2. Педагогический анализ Менуэта d-moll, G-dur.....	7
2.3. Особенности баховской динамики, ритмики, мелизматики.....	9
2.4. Работа над интонированием темы, межмотивная и внутримотивная артикуляция, скрытое двухголосие на материале «Маленьких прелюдий» и «Инвенций».....	11
2.5. Соотношение темы и имитации, темы и противосложения	12
3. Общие положения	13
Заключение	18
Список использованной литературы.....	19
Нотное приложение.....	20

Введение

Приобщение к миру полифонической музыки – неперемное условие гармоничного развития пианиста. Полифоническая музыка является одним из древнейших областей музыкального искусства и имеет огромное и богатое прошлое, которое при изучении того или иного произведения необходимо знать для стилистически грамотного и верного его исполнения. А понимание стилистических особенностей полифонической музыки является ключом к пониманию всех музыкальных стилей.

В значительной степени полифония требует и оказывает влияние на воспитание дисциплины в фортепианном исполнительстве. Она выросла на основе устойчивых традиций и строгой системы законов и правил. Исполнение полифонических произведений требует спокойствия, сосредоточенности, отсутствия случайного, субъективного. Полифонии не свойственны произвольный контраст, динамические преувеличения, ритмические вольности и т.д., а значит, исполнение полифонических произведений требует чуткого отношения, постоянного внимания и контроля. Выразительное исполнение полифонических произведений невозможно без активного участия интеллекта. Полифоническая музыка, подразумевающая активную комплексную работу всех внутренних процессов, таких как память, ощущение, мышление, восприятие, воображение, внимание, вместе с этим, является отличным инструментом для их развития. Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Ведь фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле слова.

Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий - один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

1. Знакомство с полифонией на начальном этапе обучения

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Опираясь на опыт Б. Бартока, К. Орфа, преподаватель открывает перед ребенком интересный и сложный мир полифонической музыки уже с первого года обучения в музыкальной школе. Полифонический репертуар для начинающих составляют легкие полифонические обработки народных песен подголосочного склада, близкие и понятные детям по своему содержанию.

Преподаватель рассказывает о том, как исполнялись эти песни в народе: начинал песню запевала, затем ее подхватывал хор ("подголоски"), варьируя ту же мелодию. Взяв, например, русскую народную песню "Родина" из сборника "Юным пианистам" под редакцией В. Шульгиной, преподаватель

предлагает учащемуся исполнить ее "хоровым" способом, разделив роли: ученик на уроке играет выученную партию запевалы, а педагог, лучше на другом инструменте, так как это придаст каждой мелодической линии большую рельефность, "изображает" хор, который подхватывает мелодию запева. Через два-три урока "подголоски" исполняет уже ученик и наглядно убеждается в том, что они не менее самостоятельны, чем мелодия запевалы. Работая над отдельными голосами, необходимо добиваться выразительного и певучего исполнения их учеником. На это хочется тем более обратить внимание, что значение работы над голосами учениками нередко недооценивается; она проводится формально и не доводится до той степени совершенства, когда ученик действительно может исполнить отдельно каждый голос как мелодическую линию. Очень полезно при этом выучить каждый голос наизусть.

Играя с преподавателем в ансамбле попеременно обе партии, ученик не только отчетливо ощущает самостоятельную жизнь каждой из них, но и слышит всю пьесу целиком в одновременном сочетании обеих голосов, что очень облегчает наиболее трудный этап работы – переход обеих партий в руки ученика.

Для того чтобы сделать ребенку более доступным понимание полифонии, полезно прибегать к образным аналогиям и использовать программные сочинения, в которых каждый голос имеет свою образную характеристику. Например, обработка Сорокиным песни "Катенька веселая", названная им "Пастухи играют на свирели". Двухголосная подголосочная полифония в этой пьесе становится особенно доступной ученику благодаря программному названию. Ребенок легко представляет здесь два плана звучности: как бы игру взрослого пастуха и маленького пастушка-подпaska, подыгрывающего на маленькой дудочке. Эта задача обычно увлекает ученика и работа быстро спорится. Подобный способ освоения полифонических пьес значительно повышает интерес к ним, а главное - пробуждает в сознании учащегося живое, образное восприятие голосов. Оно-то и является основой эмоционального и осмысленного отношения к голосоведению. Подобным образом разучивается целый ряд других пьес подголосочного склада. Их можно найти во многих сборниках для начинающих, например: "Я музыкантом стать хочу", "Путь к музицированию", "Пианист - фантазер", "Школа игры на фортепиано" под редакцией А. Николаева, "Сборник фортепианных пьес" под редакцией Ляховицкой, "Юным пианистом" В. Шульгиной.

Огромную пользу по развитию основных навыков исполнения полифонии в период начального обучения могут принести сборники Елены Фабиановны Гнесиной "Фортепианная азбука", "Маленькие этюды для начинающих", "Подготовительные упражнения".

В сборниках Шульгиной "Юным пианистам", Баренбойма "Путь к музицированию", Тургеневой "Пианист - фантазер" к пьесам подголосочного склада даются творческие задания, например: подбери до конца нижний голос

и определи тональность; сыграй один голос, а другой спой; присочини к мелодии второй голос и запиши подголосок; сочини продолжение верхнего голоса и так далее.

Сочинение необыкновенно полезно, как один из видов творческого музицирования детей. Оно активизирует мышление, воображение, чувства. Наконец, значительно повышает интерес к изучаемым произведениям.

Активное и заинтересованное отношение школьника к полифонической музыке всецело зависит от метода работы преподавателя, от его умения подвести ученика к образному восприятию основных элементов полифонической музыки, присущих ей приемов, как, например, имитация.

В русских народных песнях "Со вьюном я хожу" или "Дровосек" из сборника В. Шульгиной "Юным пианистам", где первоначальный напев повторяется октавой ниже, можно образно объяснять имитацию сравнением с таким знакомым и интересным для детей явлением, как эхо. Малыш с удовольствием ответит на вопросы преподавателя: сколько голосов в песне? Какой голос звучит, как эхо? И расставит (сам) динамику (f и p), используя прием "эхо". Очень оживит восприятие имитации игра в ансамбле: мелодию играет ученик, а ее имитацию ("эхо") - преподаватель, и наоборот.

Очень важно с первых шагов овладения полифонией приучить ребенка к ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо на каждом уроке добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса.

На пьесах Б. Бартока и других современных авторов дети постигают своеобразие музыкального языка современных композиторов. На примере пьесы Бартока "Противоположное движение" видно, насколько важна игра полифонии для воспитания и развития слуха учащегося, особенно если это касается восприятия и исполнения произведений современной музыки. Здесь мелодия каждого голоса в отдельности звучит естественно. Но при первоначальном проигрывании пьесы сразу двумя руками ученика могут неприятно поразить возникающие при противоположном движении диссонансы и переченья фа - фа-диез, до - до-диез. Если же он предварительно, как следует, усвоит каждый голос отдельно, то и их одновременное звучание будет им восприниматься как логическое и естественное.

Нередко, в современной музыке встречается усложнение полифонии политональностью (проведение голосов в разных тональностях). Конечно, такое усложнение должно иметь какое-то обоснование. Например, в пьесе-сказке И. Стравинского "Медведь" мелодия - пятизвучковая диатоническая попевка с опорой на нижний звук до, сопровождение - повторяющееся чередование звуков ре бемоль и ля бемоль. Такое "чужеродное" сопровождение должно напоминать скрип "чужой" деревянной ноги, в такт которому медведь поет свою песню. Пьесы Б. Бартока "Имитация", "Имитация в отражении" знакомят детей с прямой и зеркальной имитацией.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) начинается работа над пьесами канонического склада, построенными

на стреттной имитации, которая вступает до окончания имитируемой мелодии. В пьесах такого рода имитируется уже не одна фраза или мотив, а все фразы или мотивы до конца произведения. В качестве примера возьмем пьесу Ю. Литовко "Пастушок" (канон) из сборника В. Шульгиной "Юным пианистам". Эта пьеска подтекстована словами. Для преодоления новой полифонической трудности полезен следующий способ работы, состоящий из трех этапов. Вначале пьеса переписывается и учится в простой имитации. Под первой фразой песни в нижнем голосе проставляются паузы, а при имитации ее во втором голосе паузы выписывается в сопрано. Так же переписывается и вторая фраза и так далее. В таком облегченном "переложении" пьеса играется два-три урока, затем "переложение" несколько усложняется: фразы переписываются уже в стреттной имитации, причем в 5 такте в сопрано обозначаются паузы.

Таким же образом учится и вторая фраза и так далее. Ансамблевый метод работы в это время должен стать ведущим. Его значение еще больше повышается на последнем, третьем этапе работы, когда пьеса играется педагогом и учеником в ансамбле так, как она написана композитором. И только после этого оба голоса передаются в руки ученика.

Следует отметить, что сам процесс переписывания полифонических произведений очень полезен. На это указывали такие выдающиеся педагоги нашего времени, как Валерия Владимировна Листова, Нина Петровна Калинина, Яков Исаакович Мильштейн. Ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше разбирается в ней, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношение по вертикали. При переписывании он видит и схватывает внутренним слухом и такую важную особенность полифонии, как несовпадение во времени одинаковых мотивов.

Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху, от разных звуков, в разных регистрах (вместе с педагогом). В результате такой работы ученик отчетливо осознает каноническое строение пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется, и соединение окончания имитации с новой фразой.

2. Развитие полифонических навыков на материале полифонии И. С. Баха. Изучение основ стиля музыки барокко

Так как стреттная имитация в полифонии И. С. Баха является очень важным средством развития, то преподаватель, заботящийся о перспективе дальнейшего полифонического образования ученика, должен заострить на ней внимание.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко, среди которых первое место занимают сочинения И. С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка - музыкально - риторические фигуры, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вздоха, восклицания, вопроса,

умолчания, усиления, различных форм движения и музыкальной структуры). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой для накопления интонационного словаря юного музыканта и помогает ему понять музыкальный язык последующих эпох.

2.1. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления пианиста является клавирное наследие И. С. Баха, а первой ступенькой на пути к "полифоническому Парнасу" – широко известный сборник под названием "Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах". Маленькие шедевры, вошедшие в "Нотную тетрадь", представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы - полонезы, менуэты и марши, отличающиеся необыкновенным богатством мелодий, ритмов, настроений. На мой взгляд, знакомить ученика лучше всего с самим сборником, т. е. "Нотной тетрадью", а не отдельными пьесами, разбросанными по разным сборникам. Очень полезно рассказать ребенку о том, что две "Нотные тетради Анны Магдалены Бах" - своеобразные домашние музыкальные альбомы семьи И. С. Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого различного характера. Эти пьесы, как собственные, так и чужие, написаны в тетради рукой самого И. С. Баха, иногда - его жены Анны Магдалены Бах, встречаются также страницы, написанные детским почерком кого-либо из сыновей Баха.

2.2. Педагогический анализ Менуэта d-moll, G-dur

Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи. Основываясь на собственном опыте, я, обычно, начинаю знакомство учащихся с "Нотной тетрадью" Менуэтом d-moll. Ученику интересно будет узнать, что в сборник включены девять Менуэтов. Во время И. С. Баха «Менуэт» был распространенным, живым, всем известным танцем. Его танцевали и в домашней обстановке, и на веселых вечеринках, и во время торжественных дворцовых церемоний. В дальнейшем менуэт стал модным аристократическим танцем, которым увлекались чопорные придворные в белых напудренных париках с буклями. Следует показать иллюстрации балов того времени, обратить внимание детей на костюмы мужчин и женщин, в большой степени определявшие стиль танцев (у женщин кринолины, необъятно широкие, требовавшие плавных движений, у мужчин - обтянутые чулками ноги, в изящных туфлях на каблучках, с красивыми подвязками, - бантами у колен). Танцевали менуэт с большой торжественностью. Музыка его отражала в своих мелодических оборотах плавность и важность поклонов, низких церемонных приседаний и реверансов.

Прослушав «Менуэт» в исполнении преподавателя, ученик определяет его характер: своей мелодичностью и напевностью он больше напоминает песню, чем танец, поэтому и характер исполнения должен быть мягким, плавным, певучим, в спокойном и ровном движении. Затем педагог обращает внимание ученика на отличие мелодии верхнего и нижнего голосов, их самостоятельность и независимость друг от друга, словно их поют два певца: определяем, что первый - высокий женский голос - это сопрано, а второй низкий мужской - бас; или два голоса исполняют два разных инструмента, какие? Обязательно нужно вовлечь в обсуждение этого вопроса ученика, разбудить его творческую фантазию. И. Браудо придавал большое значение умению инструментовать на фортепиано. "Первой заботой руководителя, - писал он, - будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную, необходимую в данном случае звучность. Это умение я бы назвал ... умением логично инструментовать на фортепиано". "Большое воспитательное для слуха значение имеет исполнение двух голосов в различной инструментовке." Это различие иной раз удобно сделать ясным для ученика путем образных сравнений. Например, торжественную, праздничную «Маленькую прелюдию C-dur» естественно сравнить с краткой увертюрой для оркестра, в котором принимают участие трубы и литавры. Задумчивую «Маленькую прелюдию e-moll» естественно сравнить с пьесой для небольшого камерного ансамбля, в котором мелодия солирующего гобоя сопровождается струнными инструментами. Уже само понимание общего характера звучности, необходимой для данного произведения, поможет ученику развить требовательность своего слуха, поможет направить эту требовательность на осуществление необходимого звучания".

В Менуэте d-moll певучее, выразительное звучание первого голоса напоминает пение скрипки. А тембр и регистр басового голоса приближается к звучанию виолончели. Затем необходимо разобрать вместе с ребенком, задавая ему наводящие вопросы, форму пьесы (двухчастная) и ее тональный план: первая часть начинается в d - moll'e, а заканчивается в параллельном F-dur'e; вторая часть начинается в F-dur'e и заканчивается в d - moll'e; фразировку и связанную с ней артикуляцию каждого голоса отдельно. В первой части нижний голос состоит из двух, четко отделенных кадансом предложений, а первое предложение верхнего голоса распадается на две двухтактные фразы: первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер.

Для уяснения вопросов - ответных соотношений Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт - вопросом исполнением второго двутакта - ответа. Затем роли можно поменять: ученик будет "задавать" вопросы, учитель - отвечать. При этом исполнителю, задающему вопросы, можно играть свою мелодию чуть ярче, а отвечающему - чуть тише, затем попробовать сыграть наоборот, вслушаться и выбрать лучший вариант. "Важно, что при этом мы учим ученика не столько

играть немного громче и немного тише, - мы учим его "спрашивать" и "отвечать" на фортепиано.

Таким же способом можно поработать над Менуэтом № 4 G-dur, где "вопросы" и "ответы" состоят из четырехтактовых фраз. Затем весь первый голос Менуэта играет ученик, выразительно интонируя "вопросы" и "ответы"; углубляется работа над выразительностью штрихов (такты 2,5) - здесь ученику могут помочь образные сравнения. Например, во втором такте мелодия "воспроизводит" поклон важный, глубокий и значительный, а в пятом – более легкие, грациозные поклоны и так далее. Педагог может попросить ученика изобразить в движении разные поклоны, исходя из характера штрихов. Необходимо определить кульминации обеих частей - как в первой части, так и главная кульминация всей пьесы во второй части почти сливаются с заключительным кадансом - отличительная особенность стиля Баха, о которой должен знать ученик. Вопрос о трактовке баховских кадансов занимал таких авторитетных исследователей баховского творчества, как Ф. Бузони, А. Швейцер, И. Браудо. Все они приходят к выводу, что кадансам Баха свойственны значительность, динамический пафос. Очень редко пьеса у Баха заканчивается *naripano*; то же можно сказать и о кадансах в середине произведения.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основной остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов - неременная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере Менуэта, в чем именно проявляется эта самостоятельность: в различном характере звучания голосов (инструментовка); в разной, почти нигде не совпадающей фразировке (например, в тактах 1-4 верхний голос содержит две фразы, а нижний состоит из одного предложения); в несовпадении штрихов (*legato* и *non legato*); в несовпадении кульминаций (например, в пятом - шестом тактах мелодия верхнего голоса поднимается и приходит к вершине, а нижний голос движется вниз и подъем к вершине совершает только в седьмом такте); в разной ритмике (движение нижнего голоса четвертными и половинными длительностями контрастирует с подвижным ритмическим рисунком мелодии верхнего, состоящей почти сплошь из восьмых нот); в несовпадении динамического развития (например, в такте четвертом второй части звучность нижнего голоса усиливается, а верхнего уменьшается).

2.3. Особенности баховской динамики, ритмики, мелизматики

Полифонии Баха свойственна полидинамика, и для ясного ее воспроизведения следует прежде всего избегать динамических преувеличений, не следует отходить от намеченной инструментовки до конца пьесы. Чувство меры по отношению ко всем динамическим изменениям в любом произведении Баха - качество, без которого нельзя стилистически верно передать его музыку. Лишь посредством глубокого аналитического

изучения основных закономерностей баховского стиля можно постичь исполнительские намерения композитора. К этому и должны быть направлены все усилия педагога, начиная с "Нотной тетради Анны Магдалены Бах".

На материале других пьес из "Нотной тетради" ученик усваивает новые для него черты музыки Баха, с которыми будет встречаться в произведениях разной степени сложности. Например, с особенностями баховской ритмики, для которой характерно в большинстве случаев использование соседних длительностей: восьмые и четверти (все марши и менуэты), шестнадцатые и восьмые ("Вольтка"). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал "приемом восьмушки", является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играют *legato*, а более крупные - *поп legato* или *staccato*. Однако пользоваться этим приемом следует, исходя из характера пьес: певучие Менуэт *d-moll*. Менуэт № 15 *c-moll*, торжественный Полонез № 19 *g-moll* - исключение из "правила восьмушки".

При исполнении вокальных сочинений И.С. Баха (Ария № 33 *f-moll*. Ария № 40 *F-Dur*), так же, как и его хоральных прелюдий (на дальнейшем этапе обучения) надо не упускать из вида, что знак фермата не означает в этих пьесах временной остановки, как в современной нотной практике; этот знак указывал лишь на конец стиха.

При работе над полифонией Баха учащиеся часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно - выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях как по поводу количества украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что ученику здесь обязательно понадобятся помощь и конкретные указания преподавателя. Педагог должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского и педагогического опыта, а также имеющихся методических руководств. Так, педагогу можно порекомендовать статью Л.И. Ройзмана "Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов", в которой подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С. Баха. Можно обратиться к капитальному исследованию Адольфа Бейшлага "Орнаментика в музыке", и конечно, познакомиться с баховской трактовкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в "Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха", охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:

1. Исполнять мелизмы Бах рекомендует за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями).
2. Все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука (кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений, например, если перед звуком, на котором выставлена трель или перечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука).

3. Вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором - под знаком мелизма или над ним. Чтобы наши ученики не относились к мелизмам как к досадной помехе в пьесе, нужно умело преподнести им этот материал, пробудить интерес, любознательность.

Например, разучивая Менуэт № 4 G-dur, ученик знакомится с мелодией, не обращая внимания вначале на выписанные в нотах морденты. Затем он слушает пьесу в исполнении педагога сначала без украшений, затем с украшениями и сравнивает. Ребятам конечно же больше нравится исполнение с мордентами. Пусть самостоятельно поищет, где и как они обозначены в нотах.

Найдя новые для него значки (морденты), ученик обычно с интересом ждет объяснений педагога, и педагог рассказывает, что эти значки, украшающие мелодию, представляют собой сокращенный способ записи мелодических оборотов, распространенный в XVII - XVIII веках. Украшения как бы соединяют, объединяют мелодическую линию, усиливают речевую выразительность. И если мелизмы - мелодия, значит и исполнять их надо певуче и выразительно, в том характере и темпе, которые присущи данной пьесе. Чтобы мелизмы не были "камнем преткновения", их надо сначала услышать "про себя", пропеть и только потом играть, начиная с медленного темпа и постепенно доводя до нужного.

2.4. Работа над интонированием темы, межмотивная и внутримотивная артикуляция, скрытое двухголосие на материале «Маленьких прелюдий» и «Инвенций»

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником "Маленькие прелюдия и фуги", а от него протягиваются многие нити к "Инвенциям", "Симфониям" и "ХТК". Хочется подчеркнуть, что при изучении баховских произведений очень важна постепенность и последовательность. "Нельзя проходить фуги и симфонии, если до этого исчерпывающе не изучены инвенции и маленькие прелюдия," - предупреждал И. Браудо.

Эти сборники, помимо своих художественных достоинств, дают педагогу возможность углубить знакомство ученика с характерными особенностями баховской фразировки, артикуляции, динамики, голосовенения, объяснить ему такие важнейшие для него понятия, как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и другие.

С имитацией учащийся познакомился еще в первом классе музыкальной школы. В средних классах его представление об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы - главной музыкальной мысли, - в другом голосе. Имитация – основной полифонический способ развития темы. Поэтому тщательное и всесторонне изучение темы, будь это Маленькая прелюдия, Инвенция, Симфония или Фуга, является

первоочередной задачей в работе над любым полифоническим произведением имитационного склада.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем он должен уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы определяет интерпретацию всего произведения. Вот почему так необходимо уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Еще изучая пьесы из "Нотной тетради Анны Магдалены Бах", ученик осознал мотивное строение баховских мелодий. Работая, например, над темой в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (часть 1), ученик должен ясно представлять, что она состоит из трех восходящих мотивов (пример 3). Для ясного выявления ее структуры полезно поучить сначала каждый мотив отдельно, играя его от разных звуков, добиваясь интонационной выразительности. Когда тема после тщательной проработки мотивов играет целиком, отчетливость интонирования каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива *tenuto*.

2.5. Соотношение темы и имитации, темы и противосложения

На примере Инвенции C-dur следует познакомить учащегося с межмотивной артикуляцией, которая применяется для того, чтобы отделить один мотив от другого при помощи цезуры.

Самым явным видом цезуры является обозначенная в тексте пауза. В большинстве же случаев требуется умение самостоятельно устанавливать смысловые цезуры, которое педагог должен привить ученику. В Инвенции C-dur тема, противосложение и новое проведение темы в первом голосе отделяются цезурами. Ученики легко справляются с цезурой при переходе от темы к противосложению, а вот от противосложения к новому проведению темы цезуру выполнить сложнее. Следует тщательно поработать над тем, чтобы первую шестнадцатую во втором такте взять тише и мягче, как бы на выдохе, и незаметно и легко отпустив палец, сразу же опереться на вторую шестнадцатую группы (соль), спеть ее глубоко и значительно, чтобы показать начало темы. Ученики, как правило, допускают здесь грубую ошибку, играя шестнадцатую перед цезурой *staccato*, да еще грубым, резким звуком, не слушая, как она звучит. Браудо рекомендует последнюю ноту перед цезурой исполнять по возможности *tenuto*.

Необходимо познакомить ученика с различными способами обозначения межмотивной цезуры. Она может быть обозначена паузой, одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, знаком *staccato* на ноте перед цезурой.

3. Общие положения

Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить ребенка различать основные типы мотивов:

1. Мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное.
2. Мотивы хорейские, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой. Примером стаккатированного ямба являются ямбические мотивы в тактах четвертом – пятом в Маленькой прелюдии № 2 C-dur. Из-за твердого окончания его называют "мужским". В музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует ее мужественному характеру. Как правило, ямб произведениях Баха произносится расчлененно: затактовый звук стаккатируется (или играется *поплегато*), а опорный исполняется *tenuto*. Особенностью артикуляции хорей (мягкого, женского окончания) является связывание сильного времени со слабым.

Как самостоятельный мотив хорей, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается редко, являясь обычно составной частью трехчленного мотива, образованного от слияния двух простых мотивов - ямба и хорей. Трехчленный мотив, таким образом, объединяет два контрастных вида произношения - раздельность и слитность. Одним из характерных свойств баховских тем является преобладающая в них ямбическая структура. Чаще всего уже первое их проведение начинается со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени. При изучении Маленьких прелюдий № 2, 4, 6, 7, 9, 11 из первой тетради, Инвенций № 1, 2, 3, 5 и других. Симфоний № 1, 3, 4, 5, 7 и других педагог должен обратить внимание ученика на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выгрывании в тему еще без сопровождающих голосов слух ребенка сразу же надо включить в "пустую" паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед развертыванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий, инвенций, симфоний, фуг.

Ямбическое строение баховских тем определяет и особенность фразировки Баха, о которой обязательно должны знать ученики. Начинаясь со слабой доли такта, тема свободно "перешагивает" через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле, таким образом, границы такта не совпадают с границами темы, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей такта, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, ее стремлению к смысловым кульминационным вершинам - основным тематическим акцентам. Баховские тематические акценты часто не совпадают с метрическими, они обусловлены не метром, как в классической мелодии, а внутренней жизнью темы. Интонационные вершины темы у Баха обычно приходятся на слабые доли. "В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту, - писал А. Швейцер: - На пути к нему все беспокойно, хаотично, при его вступлении напряжение разряжается, все предшествующее сразу же проясняется. Слушатель воспринимает тему как целое с ясно отчеканенными

контурами". И дальше "... чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки". Учащиеся, незнакомые с особенностями баховской фразировки, часто заменяют акцент тематический акцентом тактовым, отчего тема у них распадается на куски, теряет целостность и внутренний смысл.

Еще одной из существенных черт баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

Обратим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Этот скрытый голос возникает только в той мелодии, где есть скачки. Звук, покидаемый скачком, продолжает звучать в нашем сознании до того момента, пока не появится соседний с ним тон, в который он разрешается.

Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1,2,8,11, 12 части первой. В Маленькой прелюдии № 2 с-moll (часть вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха.

Подобное движение скрытого голоса поможет закрепить в сознании ребенка образное наименование - "дорожка". Такая дорожка должна исполняться звучно, с опорой. Рука и палец опускаются на клавиши чуть сверху, отчего получается боковое движение кисти.

Голос, повторяющий один и тот же звук, следует играть едва слышно. Этот же прием ученик будет использовать и при работе над более сложными произведениями, например, Алемандой из Французской сюиты E-dur. Менуэтом 1 из Партиты 1 и другими.

Итак, определив характер звучания темы, ее артикуляцию, фразировку, кульминацию, тщательно выигравшись, впевшись в тему, ученик переходит к знакомству с первой имитацией темы, называемой ответом или спутником.

Здесь необходимо направить внимание ученика на вопросо-ответный диалог темы и ее имитации. Чтобы не превратить проведение имитаций в монотонный ряд повторений той же темы, Браудо советует одну из тем сыграть, другую спеть, затем диалог вождя и спутника исполнить за двумя роялями. Такая работа очень стимулирует слух и полифоническое мышление. Часто у преподавателей возникает вопрос: как исполнять имитацию - подчеркивать ее или нет. Однозначного ответа на этот вопрос не существует. В каждом конкретном случае следует исходить из характера и строения пьесы. Если противосложение близко по характеру теме и развивает ее, как, например, в Маленькой прелюдии № 2 C-dur (ч. 1) или Инвенции № 1 C-dur, то для сохранения единства темы и противосложения имитацию подчеркивать не следует. Как образно высказался Л. Ройзман, если каждое проведение темы

исполнять несколько громче других голосов, то "...мы оказываемся свидетелями исполнения, о котором можно сказать: сорок раз тема и ни одного раза фуги". В двухголосных полифонических пьесах Баха имитацию чаще всего следует подчеркивать не громкостью, а иным отличным от другого голоса тембром. Если верхний голос играть звонко и выразительно, а нижний легко и неизменно тихо, имитация будет слышна яснее, чем при громком ее исполнении. Тема - в зависимости от динамического плана - может иной раз прозвучать тише остальных голосов, но она должна быть всегда значительной, выразительной, заметной.

Маркирование имитаций Браудо считать целесообразным в тех случаях, когда основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной переброской их из одного голоса в другой. Переключка голосов входит в этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной переключкой связан светлый, не лишенный юмора характер Инвенции № 8 F-dur. Маленькой прилюдии № 5 E-dur.

Вслед за освоением темы и ответа начинается работа над противосложением. Отрабатывается противосложение иначе, чем тема, так как характер его звучания и динамику возможно установить только в сочетании с ответом. Поэтому основным методом работы в данном случае является исполнение ответа и противосложения в ансамбле с педагогом, а дома - двумя руками, что значительно облегчает нахождение соответствующих динамических красок.

Хорошо проработав тему и противосложение, ясно осознав соотношения: тема - ответ, тема - противосложение, ответ - противосложение, можно перейти к тщательной работе над мелодической линией каждого голоса. Задолго до их соединения пьеса исполняется двухголосно в ансамбле с педагогом - сначала по разделам, затем целиком и, наконец, полностью передается в руки ученика. И тут выясняется, что в большинстве случаев ученик, даже неплохо слышащий верхний голос, совсем не слышит нижний, как мелодическую линию. Для того, чтобы действительно слышать оба голоса, следует работать, концентрируя внимание и слух на одном из них - верхнем (как в неполифонических произведениях). Играются оба голоса, но по-разному: верхний, на который направлено внимание, - *f*, *espressivo*, нижний - *pp* (ровно). Такой метод Г. Нейгауз назвал методом "преувеличения".

Практика показывает, что эта работа требует именно такого большого различия в силе звука и выразительности. Тогда ясно слышен не только верхний, главный в данный момент голос, но и нижний. Они как бы играются разными исполнителями на разных инструментах. Но активное внимание, активное слушание без особого усилия направляется на тот голос, который исполняется более выпукло.

Потом переносим внимание на нижний голос. Играем его *f*, *espressivo*, а верхний - *pp*. Теперь оба голоса слышны и воспринимаются учеником еще

более отчетливо, нижний - потому, что он чрезвычайно "приближен", а верхний - потому, что он уже хорошо знаком.

При занятиях таким способом в наименьший срок можно достичь хороших результатов, так как для учащегося проясняется звуковая картина. Играя потом оба голоса как равноправные, он равно и слышит выразительное течение каждого голоса (фразировку, нюансировку).

Такое точное и ясное слышание каждой линии - неперемное условие в исполнении полифонии. Лишь достигнув его, можно плодотворно работать затем над произведением в целом.

При исполнении многоголосного произведения трудность слышания всей ткани (по сравнению с двухголосной) возрастает. Забота о точности голосоведения заставляет с особым вниманием относиться к аппликатуре. Нельзя исходить в аппликатуре баховских пьес только из пианистических удобств, как это делал Черни в своих редакциях. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и четкому произношению мотивов. Широко в полифонических произведениях применяются принципы переключивания пальцев, скольжения пальца с черной клавиши на белую, беззвучной подмены пальцев. Это поначалу иногда кажется ученику трудным и неприемлемым. Поэтому надо стараться привлекать его к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных вопросов. А затем добиваться обязательного ее соблюдения.

Работа над трех - четырехголосными произведениями, ученик уже может не учить специально каждый голос, а учить по два голоса в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них *f, espressivo*, а другой - *pp*. Этот способ полезен и при соединении всех трех голосов вместе: сначала громко играет один голос, а остальные два - тихо. Затем динамика голосов меняется. Затрата времени на такую работу различна в зависимости от степени подвинутости ученика. Но учить так - полезно, этот способ, пожалуй, самый эффективный. Из других способов работы над полифонией можно назвать: исполнение разных голосов различными штрихами (*legato* и *поп legato* или *staccato*); исполнение всех голосов *p*, прозрачно; исполнение голосов ровное при специально сосредоточенном внимании на одном из них; исполнение без одного голоса (этот голосов представлять себе внутренне или петь). Эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без чего исполнение теряет свое главное качество - ясность голосоведения. Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально-гармонический план.

Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное ее применение. Для полифонии Баха наиболее характерно архитектурная

динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

Заключение

Начальные годы обучения в детской музыкальной школе оказывают такое глубокое воздействие на ученика, что этот период справедливо считается самым решающим и ответственным в формировании будущего пианиста. Именно здесь воспитывается интерес и любовь к музыке, следовательно, и к музыке полифонической. Немаловажным достоинством педагога является умение, при работе над полифонией, вызвать в ученике живую, эмоциональную реакцию, разбудить его фантазию и творческое воображение. Без этого навыка ученику очень трудно будет позднее войти в мир сложной полифонической музыки и понять её своеобразный язык. Каждому педагогу-пианисту в работе над полифонией нужно помнить замечательные слова великого советского педагога-пианиста С. Фейнберга: «Без умения хорошо играть полифонию можно научиться играть на рояле, но стать при этом Музыкантом-пианистом – нельзя!»

Изучение баховских сочинений это прежде всего большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед преподавателем музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

Список использованной литературы

1. Н. Калинина «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе», М., классика XXI, 2006г.
2. «Как научить играть на рояле», серия «Мастер-класс», М., классика XXI, 2006г.
3. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», издание пятое, М., «Музыка», 1987г.
4. М. Э. Фейгин «Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре», изд-во «Советская Россия», М.,1960г.
5. Г. М. Цыпин «Обучение игре на фортепиано», М., «Просвещение», 1984г.

Menuet.
Allegretto.

20.

This musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Allegretto'. The score includes various dynamics such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The first system (measures 20-23) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo. The second system (measures 24-27) features a diminuendo (*dim.*) and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 28-31) includes a crescendo (*cresc.*) and a diminuendo (*dim.*). The fourth system (measures 32-35) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The fifth system (measures 36-39) includes a forte (*f*) dynamic, a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a crescendo (*cresc.*). The sixth system (measures 40-43) starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The seventh system (measures 44-47) continues with a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*), and a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a final measure in the seventh system.

Menuet.
Con moto.

4.

f *p* *cresc.*

f *p* *cresc.*

p *cresc.* *mf*

f *dim.* *p* *cresc.*

f *p* *f poco rit.*

Отзыв

на открытый урок преподавателя МБУДО ДМШ № 1 г-к Анапа
Ивановой Ольги Борисовны, проведенный 24 октября 2021 года
на заседании преподавателей фортепианной секции Анапского
зонального методического объединения
с обучающейся Игитханян Анастасией (8/8) по теме:
«Работа над крупной формой в классе фортепиано»

Цель урока:

- развитие и совершенствование знаний и исполнительских умений в ходе работы над произведением крупной формы.

Задачи

- формирование и закрепление знаний об особенностях старинной сонатной формы;

- развитие музыкального мышления, памяти, внимания, музыкально-слуховых представлений, умение последовательно «излагать» материал и собирать его в единое целое.

В начале урока преподаватель пояснила, что произведения крупной формы - вариации, сонатины, рондо, классические сонаты - являются обязательной составляющей репертуара ученика-пианиста ДМШ. С самыми несложными из них (вариациями, сонатинами) учащиеся соприкасаются уже в конце первого класса. Задача педагога заключается в том, чтобы не только познакомить ученика с произведениями разных эпох, их музыкальным стилем, но и научить его понимать внутренний, глубинный смысл музыки, скрытый за нотными знаками.

На примере Сонатины №6 d-moll Й.Бенда Иванова О.Б. рассказала, что очень часто учащиеся даже старших классов не могут определить границы частей, тем в исполняемой ими сонате. Или распространенная ошибка – исполнение учеником П.П. в репризе в тональности экспозиции и др. Всё это связано с незнанием учащимися закономерностей строения музыкального произведения. Поэтому на уроке преподаватель знакомит учащихся со строением старинной сонатной формы. Ольга Борисовна вместе с ученицей определила форму, темы, границы тем, тональный план, дала характеристику каждой теме. Совместно с учащейся выявили характерную особенность, когда каждая фраза всех тем заканчивается не основным звуком, а как бы с опозданием. Такое окончание называется задержанием, этот звук оттягивает наступление устойчивого звука. Задержание – это ещё одна важная деталь, характерная для старинных сонат. После ознакомления с формой сонатины, преподаватель вместе с учащейся приступили к тщательной проработке отдельных тем и особенностей каждой фразы. Были подробно проработаны Гл.П., Св.П., П.П., З.П.. В каждой из них определялась основная тональность и средства музыкальной выразительности, применяемые композитором в данном произведении. Особое внимание уделялось роли штрихов в передаче характера мелодии в П.П., так как она состоит из коротких мотивов. Трудность

этого построения заключается в умении из коротких мотивов составить фразу, правильно её динамически выстроить.

Над темами 2 части была проведена аналогичная работа. Вычленились наиболее сложные построения, и работа над ними велась отдельно. Затем их объединяли в единое целое.

В заключение урока Иванова О.Б. вместе с учащейся подвела итоги проделанной работы, еще раз остановилась на ключевых моментах, которые необходимо учитывать при самостоятельных занятиях, разобрала домашнее задание.

Урок прошел динамично и интересно. Ученица активно работала, справлялись с поставленными задачами. Иванова О.Б. подошла к процессу обучения творчески и эмоционально. В своей работе она применяла индивидуальный подход и заинтересованность.

24.10.2021 г.

Преподаватель первой квалификационной
категории МБУ ДО ДШИ № 4

И.Р. Романова

Подпись И.Р. Романовой заверяю.
Директор МБУ ДО ДШИ № 4



С.Н. Маляревич

Отзыв

на открытый урок преподавателя МБУ ДО ДШИ №1 г-к Анапа
Ивановой Ирины Валерьевны, проведенный 24 октября 2021 года
на заседании преподавателей фортепианной секции Анапского
зонального методического объединения
с обучающейся Готовцевой Д. (4/8) и Боровлевым М. (5/8) по теме:
«Специфика работы над этюдами с учащимися средних классов»

Цель урока:

- обобщение методики разучивания этюдов;

Задача:

- приучить учащихся к внимательному и точному чтению нот, соблюдению необходимой аппликатуры, выполнению всех авторских указаний.

В начале урока Ирина Валерьевна отметила, что метод разучивания того или иного этюда, тесно связан с самим материалом, т.е. с типом и строением этюда, а также зависит от возраста и индивидуальных особенностей ученика. Поэтому, не следует придерживаться в методике работы над этюдами каких – либо универсальных штампов и приёмов. Первой и неременной задачей педагога является тщательное объяснение ученику самого задания. Педагог должен рассказать, какова основная цель данного этюда, как материала для развития того или иного технического навыка, как построен этюд в смысле формы и развития материала, каков общий характер его звукового образа. Ученику необходимо дать ясный и четкий план работы над этюдом, указать, как и в какой последовательности следует использовать те или иные приемы разучивания отдельных трудных мест, или всего этюда в целом. На первом году обучения надо не только самым тщательным образом пояснять задания, но и уделять время разбору этюда на уроке, тем упражнениям и приемам, которыми ученик должен будет в дальнейшем разучивать данный этюд. После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним, ученик должен, прежде всего, приступить к тщательному разучиванию нотного текста, проигрывая этюд в медленном темпе и соблюдая максимальную точность в выполнении нотной записи.

На примере Этюда №35, ре мажор из сборника «100 этюдов» Карла Черни, ор. 139. преподаватель практически показала работу с учащимися над движением пальцев при спокойной руке. Ирина Валерьевна в своей работе полагает, что ученик после того, как сможет сыграть разучиваемый этюд в медленном темпе на память, ему необходимо обратить внимание на динамическую сторону исполнения. При игре этюда в медленном темпе от ученика она требует яркого выявления динамических оттенков. Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материалом и закреплению его в памяти.

Также, в своей работе Иванова И.В. уделяет особенное внимание членению материала на отдельные фразы, спокойному и своевременному

переходу от одной фразы к другой без наскока на новую фразу, или же «проигрывания» последних звуков предыдущей фразы. Для укрепления пальцев, например, учащиеся проигрывали этюд, построенный на пассажной пальцевой технике, четким, громким, или, наоборот, легким staccato. После проработки в медленном темпе, работа над этюдом велась в среднем темпе legato и pianissimo, «одними пальцами», при этом от учащихся требовалось добиваться максимальной ровности звуковой линии.

Урок прошел динамично и плодотворно. Ученики с поставленными задачами справлялись успешно. Педагог подошла к подаче материала творчески, учитывая при этом уровень музыкального развития детей и их готовность работать.

24.10.2021 г.

Преподаватель первой квалификационной категории МБУ ДО ДШИ № 4



И.Р. Романова

Подпись И.Р. Романовой заверяю

Директор МБУ ДО ДШИ № 4



С.Н. Маляревич

Отзыв

на открытый урок преподавателя МБУДО ДШИ ст. Старотитаровской Клецковой Светланы Алексеевны, проведенный 30 октября 2022 года на заседании фортепианного отделения с обучающейся Зубаревой Екатериной 3(8) по теме: «Развитие музыкально-образного мышления у учащихся младших классов»

Цель урока: выявить взаимосвязь художественного образа музыкального произведения и многообразия средств выразительности.

Задачи урока:

- научить эффективно использовать весь комплекс полученных знаний для раскрытия художественного образа в произведении;
- воспитывать эмоциональное отношение к исполнению музыкального произведения.

Преподаватель провела работу на уроке со следующими произведениями: «Веселый крестьянин» Р. Шумана; «Вальс» Осокина.

В произведении «Веселый крестьянин» вначале выяснили содержание, характер произведения, его выразительные средства: темп, ритм, строение мелодии (короткие мотивы-попевки), характер аккомпанемента, динамику, тональность. Все это необходимо было для того, чтобы понять язык музыки и замысел автора, показать бодрый характер и жизнерадостность крестьянина. Добиваясь с ученицей яркого, полнозвучного туше активными «говорящими» пальцами. Клецкова Светлана Алексеевна добивалась ясного звука. Педагог обращала внимание на долгие звуки, которые приходятся на сильные доли такта. Девочка старалась брать их с большим предыханием, но не жестко, а несколько распевно (мягкая рессора в руке). Несмотря на четкий ритм, активную манеру игры, на первый план все же выводится песенность мелодии.

«Вальс» Осокина – была проработка мелодии – очень гибкой, легкой, нежной. Основная трудность заключалась в том, чтобы не развалить произведение, собрать отдельные фразы в единую, широкую мелодическую нить. Выразительная интонация, при этом, играет немаловажную роль. Преподаватель учить ребенка вслушиваться в свое исполнение, понимать смысл художественно-исполнительских задач, целесообразность игровых приемов в каждом конкретном случае.

Необходимо заметить, что Зубарева Екатерина девочка музыкальная, контактная, реагирует на замечания, но немного скованная на публике, что сказывается на исполнении. Однако, педагог нашла необходимые слова для того, чтобы подбодрить ребенка, снять ее напряжение и показать необходимые результаты. По итогу, урок был проведен в соответствии с планом. Поставленные задачи были выполнены.

30.10.2022

Преподаватель первой квалификационной категории МБУ ДО ДШИ № 4 г-к Анапа

Подпись И.Р. Романовой заверяю

Директор МБУ ДО ДШИ № 4



И.Р. Романова

С.Н. Маляревич

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

Настоящее удостоверение свидетельствует о том, что

Романова Ирина Рафаэлевна

в период

с 09 апреля 2025 г. по 20 апреля 2025 г.

прошел(а) повышение квалификации
и сдал итоговое тестирование в

АНО ДПО "Камский Институт Экологии и Охраны Труда"

по дополнительной профессиональной программе

**«Актуальные вопросы преподавания
специального фортепиано в ДМШ и ДШИ»**

УДОСТОВЕРЕНИЕ

О ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ

773104932104

Документ о квалификации

Лицензия на осуществление
образовательной деятельности

№ Л035-01265-18/00256292 от 01.03.2016г.

выдана Министерством образования и науки УР

Регистрационный номер

2/2025-275-5

Город
Ижевск

Дата выдачи

20 апреля 2025 г.

в объеме

72 академических часа(ов)



Директор:

Азанов Н.В.

Секретарь:

Воробьева К.А.