Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 3» муниципального образования

город-курорт Анапа

Методическая работа

Тема: «Лирические пьесы» Э. Грига в репертуаре ДМШ. Методико – исполнительский анализ Ноктюрна»

преподаватель фортепиано МБУ ДО ДШИ № 3

Сафроновой Г. К.

2022 год

План.

1. Введение. – 3 стр.

1.Творческий портрет композитора.

2.Фортепианное творчество Э. Грига.

3.«Лирические пьесы» в репертуаре ДМШ.

1. Методико – исполнительский анализ Ноктюрна.

-Жанр и программность произведения. Образно-эмоциональная сторона сочинения.

-Форма. Драматургия и динамика развития музыкальных образов.

-Анализ фактуры и способы работы над ней.

Музыкальные средства выразительности:

темп, фразировка, интонирование, динамика, артикуляция,

педаль.

-Аппликатура.

-Агогика.

- Развитие творческих навыков, образного мышления на примере пьесы.

-Профессиональные навыки, необходимые для успешной реализации творческих задач, в данном произведении.

III. Список литературы

IV. Приложение

**I. Введение**

1. Творческий портрет композитора

Эдвард Хагеруп Григ (15 июня 1843г. - 4 сентября 1907г.).

Норвежский композитор, пианист, дирижёр, музыкальный деятель. Его искусство основано на идеалах романтизма. Большое влияние на Грига оказала музыка Шумана. В Германии он посещал концерты Клары Вик и впервые познакомился с музыкой Вагнера (уловил его новаторские черты). От Шуберта воспринял искусство колорита. Любовь к творчеству Моцарта сблизила его с П. И. Чайковским.

Многочисленные поездки Грига привели к установлению связей с музыкантами других стран. В 1888 году в Лейпциге состоялась встреча Грига с Петром Ильичом. Композиторы, родственные по удивительной задушевности и простоте своей музыки, прониклись чувством глубокой симпатии друг к другу. В своем “Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году” Чайковский оставил живой “портрет” Грига и редкое по проникновенности и глубине определение характера его творчества. Мысль о посещении России много лет занимала Грига. Однако, получив приглашение в тот год, когда Россия находилась в состоянии войны с Японией, Григ не счел для себя возможным принять его: “Для меня загадочно, как можно приглашать чужеземного художника в страну, где почти в каждой семье оплакивают павших на войне”. Но, несмотря на разнообразие влияний, его творчество индивидуально.

В основе творчества Грига лежат народные песни, танцы, думы. Как и у остальных композиторов периода романтизма, присутствует тематика народных эпических сказаний и преданий. Естественно, композитор не мог оставить без внимания красоту человеческих чувств. Вместе с тем он всегда оставался неутомимым искателем новых путей. " Я боюсь одного: увидеть, как я старею; увидеть, что молодёжь ищет новые пути, значения которых я не понимаю. Словом, я боюсь возможности потерять то чувство великого и правдивого, которое вдохновляет передовые умы в то время, как мы стареем. Я инстинктивно жажду познавать все малейшие перемены ...". Его музыка рисует в воображении яркие картины. Кажется, что поет сама природа.

2. Фортепианное творчество Э. Грига

В фортепианной музыке Грига заметны два направления. Они дополняют и объединяют друг друга. Одно - выражает субъективные чувства. Здесь Григ обращает внимание на сферу "домашней музыки", которая заняла видное место в европейской фортепианной музыке. Другое - связано с народной песенностью, жанрово-характерным началом и танцевальностью. В 1890-е годы внимание Грига больше всего было занято фортепианной музыкой и песнями. С 1891 по 1901 год Григ написал шесть тетрадей «Лирических пьес». К этим же годам относится несколько вокальных циклов Грига.

3. «Лирические пьесы» в репертуаре ДМШ

«Лирические пьесы» составляют большую часть фортепианного творчества Грига. Они продолжают тот тип камерной фортепианной музыки, который представлен «Музыкальными моментами» и «Экспромтами» Шуберта, «Песнями без слов» Мендельсона. Непосредственность высказывания, лиризм, выражение в пьесе преимущественно одного настроения, склонность к небольшим масштабам, простота и доступность художественного замысла и технических средств — черты романтической фортепианной миниатюры, которые свойственны и «Лирическим пьесам» Грига.

«Лирические пьесы» полностью отображают тему родины композитора, которую он так любил и почитал. Тема Родины звучит в торжественной «Родной песне», в спокойной и величественной пьесе «На родине», в жанрово-лирической сценке «На родину», в многочисленных народно-танцевальных пьесах, задуманных как жанрово-бытовые зарисовки. Тема Родины продолжается в великолепных «музыкальных пейзажах» Грига, в своеобразных мотивах народно-фантастических пьес («Шествие гномов», «Кобольд»).

Отзвуки впечатлений композитора, показаны в сочинениях с живыми называниями. Такими как «Птичка», «Бабочка», «Песня сторожа», написанная под впечатлением шекспировского «Макбета», музыкальный портер композитора — «Гаде»; страницы лирических высказываний - «Ариетта», «Вальс-экспромт», «Воспоминания» — это и есть круг образов цикла родины композитора. Жизненные впечатления, овеянные лиризмом, живым чувством автора — смысл лирических произведений композитора.

Особенности стиля «лирических пьес» так же разнообразны, как и их содержание. Очень многим пьесам свойственны предельный лаконизм, скупые и точные штрихи миниатюры; но в некоторых пьесах обнаруживается стремление к картинности, широкой, контрастной композиции («Шествие гномов», «Гангар», «Ноктюрн»). В одних пьесах слышна тонкость камерного стиля («Танец эльфов»), другие сверкают яркими красками, впечатляют виртуозным блеском концертности («Свадебный день в Трольхаугене»).

«Лирические пьесы» отличаются большой жанровой разнохарактерностью. Мы встречаем здесь элегию и ноктюрн, колыбельную и вальс, песню и ариетту. Очень часто Григ обращается к жанрам норвежской народной музыки (спрингданс, халлинг, гангар).

Художественную цельность циклу «Лирических пьес» придаёт *принцип программности*. Каждая пьеса открывается заголовком, определяющим её поэтический образ, и в каждой пьесе поражает простота и тонкость, с какими воплощается в музыке «поэтическое задание». Уже в первой тетради «Лирических пьес» определились художественные принципы цикла: разнообразие содержания и лирический тон музыки, внимание к темам Родины и связь музыки с народными истоками, лаконичность и простота, четкость и изящество музыкально-поэтических образов.

**II. Методико – исполнительский анализ Ноктюрна.**

***Ноктюрн - (от фр. nocturne — «ночной»)*** — распространившееся с начала XIX века название пьес (обычно инструментальных, реже — вокальных) лирического, мечтательного характера.

Французское слово nocturne в этом значении впервые применил Джон Филд в 1810-х годах, хотя итальянский термин notturno существовал ещё в XVIII веке и обозначал музыку, исполнявшуюся на открытом воздухе.

Жанр ноктюрна возник ещё в Средневековье. Тогда ноктюрном называли часть религиозной католической службы, исполнявшуюся на рассвете (как православная заутреня). Из числа сугубо религиозных жанров ноктюрн вышел в XVIII веке, превратившись в камерное произведение, исполняемое в ночное время на открытом воздухе (Nachtmusik). К современному пониманию жанра классический ноктюрн не имел никакого отношения (не был лирической миниатюрой) и часто писался в форме сонатно-симфонического цикла (например, Маленькая ночная серенада Моцарта).

В основе ноктюрна лежит обычно широкоразвитая певучая мелодия, благодаря чему ноктюрн представляет собой своеобразную инструментальную песню. Обычно ноктюрны пишутся для фортепиано, но встречаются также подобные сочинения для других инструментов, а также для ансамблей и для оркестров.

Первым композитором, писавшим ноктюрны в современном значении этого слова, являлся Джон Филд. Он создал 18 фортепианных ноктюрнов, до сих пор входящих в репертуар пианистов.

Дальнейшего расцвета жанр фортепианного ноктюрна достиг в творчестве Фредерика Шопена. Он написал 21 такую пьесу. В ранних работах Шопена (например, в знаменитом ноктюрне Es-dur, Op. 9 №2) заметно влияние Филда; позднее композитор начал усложнять гармонию, и даже использовать более свободную форму.

Ноктюрн стал настоящей визитной карточкой романтизма. В классической концепции ночь была олицетворением зла, классические произведения заканчивались триумфальной победой света над тьмой. Романтики же, напротив, предпочитали ночь — время, в которое душа открывает свои истинные черты, когда можно мечтать и думать обо всём, созерцая тихую природу, не отягощённую суетой дня. Ноктюрн Шопена, пожалуй, самый известный из романтических; именно ноктюрновая фактура (пленительная мелодия, парящая над аккомпанементом, состоящим из баса и ритмической фигурации изысканной гармонии) стала визитной карточкой композитора. Шуман чутко изобразил музыкальный стиль Шопена, поместив его своеобразный музыкальный портрет в одну из пьес фортепианного цикла «Карнавал» (№ 12 — лирический ноктюрн). Ноктюрны писали также Карл Черни, Ференц Лист, Эдвард Григ, русские композиторы — Глинка (два своих ноктюрна он написал под впечатлением от музыки Филда), Балакирев, Чайковский и другие композиторы.

Среди оркестровых сочинений этого жанра наиболее известен ноктюрн из музыки Феликса Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Выдающимся образцом импрессионистической музыки являются Три ноктюрна («Облака», «Празднества», «Сирены») Клода Дебюсси.

В XX веке некоторые композиторы пытались переосмыслить художественную сущность ноктюрна, отображая с его помощью уже не лирические ночные грёзы, а призрачные видения и естественные звуки ночного мира. Начало этому положил ещё Роберт Шуман в цикле Nachtstücke, более активно такой подход проявился в сочинениях Пауля Хиндемита (Сюита «1922»), Белы Бартока («Ночная музыка») и ряда других композиторов. С самого начала Шопен ощутил ноктюрн как некое единство с ярко выраженным жанровым стилем – характерными чертами мелодии, фактуры, гармони, формы.

В отличие от «Песен без слов» Мендельсона, в мелодиях шопеновских ноктюрнов нет непосредственных связей с бытовой лирикой. Они удалены от повседневности, возносятся над бытом. Прекрасные в своем совершенстве, они являются слышимым воплощением романтического идеала. В большинстве своем это широкие кантиленные темы, яркие образцы инструментального bel canto. Нередко они близки мелодиям итальянских оперных арий (например, тема ноктюрна № 2). Показательно, что во всех ноктюрнах – медленные темпы, подчеркивающие эту певучесть.

Однако, ноктюрновая мелодика Шопена – далеко не только «пение на фортепиано». Кантилена всегда очень органично сочетается с речевой выразительностью и чисто инструментальными приемами развития, а также богатейшей орнаментикой и танцевальными элементами, в результате чего возникает характерный для шопеновского стиля сплав – синтетическая мелодика.

Синтетический тип мелодики отличается удивительным равновесием инструментального и вокального начала, «речевого» характера с напевностью и танцевальностью, текучести и рельефности. Обладая выразительностью живой человеческой речи, она не превращается в речитатив, сохраняет свою непрерывность. Очень часто ее структурной четкости способствует элемент танцевальности, присущий многим шопеновским темам. Особенно ярко синтетическая мелодика представлена именно в жанре ноктюрна.

Типичной ноктюрновой фактурой является фигурация на основе обертонового ряда, которая дает ткань, развернутую из одного басового звука. Такой принцип приводит к совершенно новой фортепианной певучести: вся фактура поет, создавая единый, неразрывный и непрерывно длящийся фон — обобщенное выражение романтически одушевленного пространства.

Почти все ноктюрны изложены в контрастных 3х частных формах, где образный контраст между крайними частями и серединой нередко подчеркнут и жанровыми элементами.

***«Ноктюрн»*** Э. Грига произведение лирического, кантиленного характера.

Пьеса написана в трёхчастной форме в тональности До мажор.

Кантилена (итал. cantilena «песенка» от лат. cantilena «пение») — широкая, свободно льющаяся напевная мелодия как вокальная, так и инструментальная. Кроме того, термин также обозначает напевность музыки, напевность её исполнения, способность певческого голоса к напевному исполнению мелодии. Оба эти значения восходят к названию средневекового музыкально-поэтического жанра. Также это понятие часто применяют мастера, производящие музыкальные инструменты. Получившийся инструмент может иметь "кантилену", а может быть лишён её. Последний считается браком, т.к. не отвечает требованиям "певучести". Для проверки качеств инструмента используется довольно простой тест: извлекается аккорд с максимальным количеством открытых струн. Если время "затухания" звучания аккорда превышает 30 секунд, то "кантилена" есть, если это время составляет менее 30 секунд, то такой инструмент лишён "кантилены" и является продуктом "второго сорта".

***Кантиленные произведения для фортепиано требуют определенного мастерства, "умения" петь на инструменте. Детей нужно учить исполнять кантилену с первых шагов.***

Ноктюрн начинается мягким, покачивающимся, нисходящим движением баса, на фоне которого звучат короткие, опадающие мотивы - «предвестники мелодии». Они напоминают голос ночной птицы, таинственный и загадочный.

Сама мелодия сдержанно-спокойная, как парус, наполненный попутным ветром, скользит по призрачной глади ночного моря навстречу неизвестному….

***……..****Далеко в море вода синяя-синяя, как лепестки самых красивых васильков, и прозрачная-прозрачная, как самое чистое стекло, только очень глубока, так глубока, что никакого якорного каната не хватит. Много колоколен надо поставить одну на другую, тогда только верхняя выглянет на поверхность. Там на дне живет подводный народ. Только не подумайте, что дно голое, один только белый песок. Нет, там растут невиданные деревья и цветы с такими гибкими стеблями и листьями, что они шевелятся, словно живые, от малейшего движения воды. А между ветвями снуют рыбы, большие и маленькие, совсем как птицы в воздухе у нас наверху. В самом глубоком месте стоит дворец морского царя — стены его из кораллов, высокие стрельчатые окна из самого чистого янтаря, а крыша сплошь раковины; они то открываются, то закрываются, смотря по тому, прилив или отлив, и это очень красиво, ведь в каждой лежат сияющие жемчужины и любая была бы великим украшением в короне самой королевы……*

*Мелодия – «царица музыки»,* в ней заключается смысл кантилены. Множество факторов влияют на её интонационное содержание (национальные, стилевые, жанровые моменты, индивидуальность исполнителя).

Все звуки мелодии Ноктюрна должны быть выслушаны и выдержаны. Это пожелание автора. Следует внимательно всмотреться в текст и скрупулезно выполнить все авторские ремарки.

*Tenuto (тэнуто) -* выдержанно: обозначение предписывает выдерживать полную длительность ноты; иногда имеется в виду легкое превышение длительности.

В процессе исполнения организация игровых движений зависит от направления развития горизонтальных мелодических линий. «Дыхание» рук должно быть естественно и пластично.

Проблема заключается в исполнении мелодии и аккомпанемента одной рукой.

*Способ проучивания:* Мелодию петь, аккомпанемент играть. Затем, когда слуховые представления о соотношении музыкальных пластов станут вполне определёнными, попытаться в сдержанном темпе исполнить всю фактуру одной рукой. Здесь важно обратить внимание на слуховой контроль и концентрацию внимания в процессе проучивания. Художественные, интонационные задачи решаются одновременно с вопросами пластики и организации игровых движений. Тут же, в начальный период работы над музыкальным текстом, выбирается удобная для реализации смысловых задач аппликатура.

**Эпос.**

Водяные (марменнилл) и русалки (маргигр).

Моряки и рыбаки, когда на море спокойно, иногда видят, как из глубины спокойных вод поднимаются водяные и русалки. Водяной имеет темный цвет и выше талии выглядит как человек, а ниже — как рыба. Русалки выше пояса очень красивы, но ниже пояса, как и водяные, имеют рыбий хвост. Детей водяных и русалок называют мармаелерами. Иногда этих мармаелеров ловят рыбаки, которые забирают мармаелеров домой, чтобы узнать свое будущее, поскольку эти морские существа способны его предвидеть. В наши дни редко кто утверждает, что видел русалку или слышал, как она поет. Моряки не любят русалок, поскольку встреча с ними обещает шторм.

Очень опасно причинять им вред. Один моряк однажды приблизился к русалке так близко, что она положила руку на планшир его корабля. Он ее за это ударил. В ответ русалка наслала шторм, в котором рыбак чуть не погиб. Святой Олаф во время одной из своих пиратских экспедиций встретил в море русалку, которая своей сладкой песней хотела усыпить моряков, чтобы после этого утянуть их в море. Считалось, что если русалке удалось утянуть моряка и после этого он плыл к кораблю, это обещало несчастье, если же он плыл от корабля, это было хорошим знаком.

**Подземные жители.**

В Норвегии подземные жители — к которым относились турсы (туссы), ваетты и карлики, и иногда хулдры, ниссы и эльфы — были на удивление многочисленны. Туссы, или тролли, были ростом с человека и населяли горные хребты и холмы. В стародавние времена их было столь много, что ни один христианин не мог жить в Норвегии, пока христиане не стали заключать с троллями смешанные браки. Как и люди, они имели дома, церкви, личные вещи и прекрасный скот, который пасся по ночам под присмотром женщин-сторожей или черных собак. Все туссы имели правильные формы, но были бледного или синего цвета. Когда опускалось солнце и начинались сумерки, у них жизнь только начиналась. В местах, где они обитали, слышалась восхитительная музыка, но для людей, которые проходили мимо, задерживаться у них было опасно — особенно для молодых женщин, которых они особенно любили, — поскольку часто, особенно в прежние времена, юных девственниц они уводили с собой в горы. Также им нравились человеческие дети, и они меняли их на своих собственных, не столь красивых и энергичных. Однако было достаточно перекрестить ребенка или положить в его колыбель любое железное изделие любой формы, чтобы туссы не пытались подменить его.

На Севере относились к этим сверхъестественным существам с почтением. Считалось, что когда наш Господь сбросил с небес падших ангелов, некоторые из них упали в ад, но те, кто был менее греховен, задержались в воздухе, в воде и под землей.

**legato**

Прививать навыки легато (*Лега́то* (итал. legato «связанный») в музыке — приём игры на музыкальном инструменте, связное исполнение звуков, при котором имеет место плавный переход одного звука в другой, пауза между звуками отсутствует. Легато показывает, что ноты играются или поются гладко и связно. То есть, в переходе от ноты к ноте не должно быть никакой промежуточной паузы. Техника *легато* необходима для залигованного исполнения, но в отличие от связности (этот термин понимается для некоторых инструментов), не запрещает реартикуляцию. В нотной записи легато обозначается дугообразной линией — лигой, объединяющей ноты, исполняемые легато. Также может обозначаться словом *legato* около соответствующей группы нот. *Легато*, как стаккато, является своего рода артикуляцией. Существует промежуточная артикуляция, называемая либо меццо стаккато или нон легато) и *портато* (Штрих *портаменто* представляет собою соединение легато с деташе, сфорцандо или маркато. Если нужно исполнить штрихом *портаменто* несколько одноименных звуков, течение звучания не прекращается. Но, чтобы они не слились в один, необходимо перед окончанием каждого звука (или созвучия) резко уменьшить его силу, а начало нового звука (созвучия) подчеркнуть возобновлением прежней силы звучания. В этом случае между звуками перерыва не будет, однако начало каждого из них будет легко различаться. Притом, каждый новый звук можно исполнять *деташе, маркато* и сфорцандо, но, в отличие от обычных штрихов, где между звуками существуют минимальные цезуры, здесь вместо цезуры будет звучание предыдущего звука (созвучия) на пианиссимо.

*Портаменто* является одним из способов педализировать звучание баяна при сохранении его четкости и определенности. Особенно широко оно применяется, если нужно сохранить непрерывность звучания. Такая необходимость возникает, в частности, при частой смене динамики, как, например, в конце первого эпизода «Русской пляски» Чайковского, где аккорды сфорцандо чередуются с аккордами пиано. Здесь желательно не прерывать звучания и вместе с тем ясно показать появление аккорда после сфорцандо.

Портаменто очень интересно также в кантиленном материале: оно придает кантилене особый характер, ибо каждая нота подчеркивается, а звучание не прекращается. Это одинаково возможно как на повторяющихся звуках, так и в мелодических последованиях.

Шопен создал 20 ноктюрнов. Его подход к этому жанру в принципе не менялся на протяжении всего творческого пути; но, будучи концентрированным выражением шопеновской лирики, ноктюрн яснее других жанров отразил эволюцию стиля композитора.

**Ноктюрны Шопена**

Самые первые ноктюрны Шопена (№ 19, ми-минор, № 1 си-бемоль минор и № 2 Ми-бемоль мажор, а также изданный посмертно ноктюрн до-диез минор) возникли под несомненным влиянием Фильда. Они еще очень явно связаны с кругом интонаций бытового романса, славянской вокальной лирики.

Мягкий, оттеняющий контраст образов в названных ноктюрнах сменяется (в № 3, Си-мажор и № 4 Фа-мажор) резким, конфликтным соотношением основных, собственно ноктюрновых разделов и бурных, драматичных средних частей, что намного расширило образный диапазон жанра. В отношении материала эти ноктюрны представляют более заметный отход от бытовой основы.

В ноктюрне Фа-диез мажор (№5) обращает на себя внимание связующий переход к новому фактурно-интонационному материалу середины, что придает форме некоторое сходство с сонатностью.

Шестой, соль-минорный ноктюрн целиком уподобляется сонатной экспозиции. Вообще соль минор в лирике Шопена — тональность особой искренности, исповедальности. Тему этого ноктюрна больше, чем любого другого, можно уподобить процессу раздумий, фатально (как и в главной теме Первой баллады) возвращающемуся к одной мысли: нисходящей квинте «ре-соль». И подобно внезапному, свыше данному исходу (после страстного нарастания в связующем разделе) звучит 2-я часть ноктюрна – возвышенный и отрешенный хорал (Фа мажор), вслед за которым уже не может быть возврата первого состояния, а только — попытки синтеза всего, что было. Такой синтез дается в коде ноктюрна. Так, в постоянном обновлении тематизма развертывается вся композиция этого сочинения, которая вполне могла бы перерасти в крупную свободную форму поэмного типа.

Таким образом, Шопен в ноктюрнах с разных сторон подходит к грани, отделяющей миниатюру от крупной формы, но не переходит ее. И только один раз – в до минорном ноктюрне № 13 – миниатюра становится настоящей поэмой со сквозным развитием, острейшим контрастом образов и трагической развязкой. От экспрессивной, но сдержанной мерно-траурным, маршевым движением мелодии через нарастание в средней части достигается совершенно новое состояние в репризе — порывистое, беспокойное движение, устремленное к трагическому срыву в последних тактах пьесы.

**Интересные факты.**

*Звонок с того света.*

Григ дал в городе Осло большой концерт, программа которого состояла исключительно из произведений композитора. Но в последнюю минуту Григ неожиданно заменил самый последний номер программы произведением Бетховена. На следующий день в самой крупной столичной газете появилась очень ядовитая рецензия известного норвежского критика, который очень не любил музыку Грига. Критик особенно строго отнесся к последнему номеру концерта, отметив, что это «сочинение просто смешно и совершенно неприемлемо». Григ позвонил этому критику по телефону и сказал:

— Вас беспокоит дух Бетховена. Я должен вам сообщить, что последнее произведение, исполненное в концерте Грига, сочинил я!

От подобного конфуза с несчастным опозоренным критиком случился инфаркт.

***Задачи в работе над мелодиями певучего склада.***

*(Работа над достижением певучего звука, певучего legato).*

Чтобы ученику было ясно вокальное начало, можно познакомить его с романсами Грига, самим подобрать слова к данной мелодии. Увлечение вокальной лирикой и чудесный расцвет её в творчестве Грига были в значительной мере связаны с расцветом скандинавской поэзии, будившей воображение композитора. Стихи норвежских и датских поэтов составляют основу подавляющего большинства романсов и песен Грига.

Среди поэтических текстов песен Грига — стихи Ибсена, Бьернсона, Андерсена.

**БУРЕВЕСТНИК**

Живет буревестник на гребне утеса, -

Я это от старого слышал матроса.

Он в пене сверкает крылами и стонет,

Скользит над волнами и в море не тонет,

Качается мерно на зыбкой лазури,

При штиле молчит и кричит перед бурей.

То реет под тучей, то с гребнями рядом,

Как наши мечты между небом и адом.

Тяжел он для воздуха, легок для моря.

Вот, птица-поэт, в чем и радость и горе.

И хуже всего, что ученый с опаской

Рассказ моряка счел бы сущею сказкой.

(Ибсен)

В песнях Грига встаёт большой мир поэтических образов, впечатлений и чувств человека. Картины природы, написанные ярко и живописно, присутствуют в огромном большинстве песен, чаще всего как фон лирического образа («В лесу», «Избушка», «Море в ярких лучах сияет»). Тема Родины звучит в возвышенных лирических гимнах («К Норвегии»), в образах её людей и природы (цикл песен «Со скал и фиордов»). Разнообразной предстает в песнях Грига жизнь человека: с чистотой юности («Маргарита»), радостью любви («Люблю тебя»), красотой труда («Ингеборг»), с теми страданиями, которые встречаются на пути человека («Колыбельная», «Горе матери»), с его мыслью о смерти («Последняя весна»). Но о чём бы ни «пели» песни Грига, они всегда несут ощущение полноты и красоты жизни. В песенном творчестве Грига продолжают свою жизнь разные традиции камерного вокального жанра. У Грига множество песен, основанных на цельной широкой мелодии, передающей общий характер, общее настроение поэтического текста («С добрым утром», «Избушка»). Наряду с такими песнями есть и романсы, в которых тонкая музыкальная декламация отмечает нюансы чувствований («Лебедь», «В разлуке»). Своеобразно умение Грига соединить эти два принципа. Не нарушая цельности мелодии и обобщенности художественного образа, Григ выразительностью отдельных интонаций, удачно найденными штрихами инструментальной партии, тонкостью гармонической и ладовой окраски умеет конкретизировать, сделать ощутимыми детали поэтического образа. Важно дать ученику красочное представление о Норвегии, ее природе и традициях.

В данной пьесе достаточно *плотная фактура*, которая требует тщательного анализа и проработки. Чтобы более ярко представить тембровые краски каждого пласта музыкальной ткани сочинения можно его инструментовать.

Необходимо соблюдать баланс между мелодией и аккомпанементом (в л.р. два самостоятельных голоса: мелодия - подголосок в нижнем голосе и аккомпанемент в среднем). Нужно обратить внимание на распределение веса, координацию движений и воспитание чуткости в кончиках пальцев.

Синкопы исполняются мягким движением руки «из клавиатуры», что способствует уменьшению подачи веса. Синкопированное, гармоническое наполнение фактуры служит лишь фоном, на котором развивается солирующий голос. «Грузное» исполнение может «утопить» мелодию.

***Работу над пьесой нужно начинать с тщательного анализа и проработки сопровождения.***

Для того чтобы лучше услышать и понять самостоятельность голосов, стоит поучить двумя руками партию левой руки. Бас играется ощущением «сверху»: рука «берёт дыхание» и мягко опускается в «донышко» клавиатуры. Аккорды берутся кончиками пальцев движением «из клавиатуры», в продолжение горизонтального развития музыкальной мысли. «Мягкое» запястье подхватывает и продолжает движение.

*А. Рубинштейн: «Чем больше вы придумаете, прочтете, тем ярче и интересней исполнение».*

Самое главное в работе с учеником - воспитание фантазии, красочной, звуковой.

Основная работа над произведением ведется в классе, с максимальной отдачей, на пике эмоционально - образных представлений.

Думать на сцене о чем играешь – ВРЕДНО! Остаются только эмоции. Об этом говорил своим ученикам К. Н. Игумнов.

Этот ноктюрн - маленькая ступень к ноктюрнам Шопена.

**Стоит обратить внимание на исполнение трелей.** Трель должна звучать легко и «полётно», подобно крыльям бабочки, мотылька. (Переходы от дуолей к триолям должны быть незаметны). Она исполняется при помощи быстрых движений пальцев с одновременным использованием колебательных движений кисти. Для усиления звука такие колебательные кистевые движения увеличиваются. Г. Нейгауз советует при длительном исполнении трели, во избежание утомления руки, играть её различными пальцами, «ловко их заменяя при игре».

***Средняя часть –***

*…..Часто по вечерам, обнявшись, всплывали пять сестер - русалочек на поверхность. У всех были дивные голоса, как ни у кого из людей, и когда собиралась буря, грозившая гибелью кораблям, они плыли перед кораблями и пели так сладко о том, как хорошо на морском дне, уговаривали моряков без боязни спуститься вниз. Только моряки не могли разобрать слов, им казалось, что это просто шумит буря, да и не довелось бы им увидеть на дне никаких чудес — когда корабль тонул, люди, захлебывались и попадали во дворец морского царя ….*

Левая рука «дышит» (объединяющее движение на 4 звука, плавный перенос).

В правой руке опасность представляют "квакающие интервалы". Исполнять двумя активными кончиками пальцев одновременно, движением «из клавиатуры». Ясно представлять «горизонталь». Верхний голос играть без замаха пальца, «поющими» подушечками «соскальзывающим» движением. Вес руки распределяется в пользу верхнего голоса. Окончания мотивов требуют гибкости запястья.

***Третья часть*** возвращает нас в образный мир первой части.

……*Над морем поднялось солнце; лучи его любовно согревали мертвенно-холодную морскую пену, и Русалочка не чувствовала смерти; она видела ясное солнце и какие- то прозрачные, чудные создания, сотнями реявшие над ней. Она видела сквозь них белые паруса корабля и розовые облака в небе; голос их звучал как музыка, но такая возвышенная, что человеческое ухо не расслышало бы ее, также как человеческие глаза не видели их самих. У них не было крыльев, но они носились в воздухе, легкие и прозрачные. Русалочка заметила, что и она стала такой же, оторвавшись от морской пены…..*

Педаль- для романтиков это яркое, сильное средство выразительности. С её помощью создаются гармонические накопления. В данной пьесе она не просто «запаздывающая», в такой плотной фактуре ее нужно постоянно "проветривать" за счет мелких вибраций ноги. Применяя такую педальную технику, мы можем, сохраняя бас, «подчищать» верхний регистр. Остается тон в басу, «гармоническое наполнение» исполняется аккуратнее («начинка пирога»).

Чем ниже регистры, тем аккуратнее, чутче педаль.

Главным «инструментом» в педальной технике является УХО! Использование педали зависит от акустики зала, от индивидуальных особенностей инструмента и, конечно, он наших слуховых представлений.

***Агогик*** *(от греч. agogn - увод, унесение) - небольшие отклонения от темпа* (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обусловливающие выразительность муз. исполнения. Термин "агогика" применялся в др.-греч. муз. теории; в совр. музыкознание введён в 1884 X. Риманом, разрабатывавшим общую теорию муз. исполнения. Ранее явления, относящиеся к области агогики, обозначались как "свободное Tempo rubato ". Агогика способствует выделению тактового и мотивного членения произведения, подчёркивает особенности его гармонической структуры. Связанные с фразировкой и артикуляцией, агогические отклонения возникают параллельно музыкальной динамике и как бы вытекают из неё; в затакте лёгкое crescendo обычно сочетается с небольшим ускорением темпа; на звуках, приходящихся на сильное время, темп, как правило, слегка замедляется, т. е. их длительность растягивается (так называемый «агогический акцент», обозначаемый в нотном письме знаком или над нотой), в diminuendo и на слабых (женских) окончаниях прежний темп восстанавливается.

***Рубато, tempo rubato (дословно «украденное время», от итал. rubare «красть»)***— варьирование темпа при исполнении произведения академической музыки, несколько отклоняющееся от заданной композитором нотации. Один из элементов трактовки произведения исполнителем.

Все меняется как время. Музыка романтического характера не может быть исполнена в едином темпе. Что-то меняется в характере. Всегда есть скрытая программность.

Содержательную сторону произведения помогут раскрыть авторские рекомендации, музыкальные термины, динамические оттенки, штрихи. («Смысл произведения нужно искать между строк»). Чем больше подробностей ученик увидит, работая с текстом музыкального сочинения, тем глубже, интереснее будет его интерпретация.

Исполнение «Ноктюрна» Грига предполагает практический опыт работы над подобными, достаточно развёрнутыми сочинениями для фортепиано. Наличие хорошо развитого тембрового, инструментального слуха. Профессиональных навыков исполнения мелодии и аккомпанемента одной рукой, распределения веса кисти и всей руки между ведущим голосом и сопровождением. Умения одновременно контролировать несколько пластов музыкальной ткани. Учащийся должен обладать хорошо организованным, пластичным пианистическим аппаратом, позволяющим воплотить художественный замысел сочинения с помощью звуковых, красочных возможностей фортепиано.

Этот опыт юный пианист может постепенно приобрести в работе над пьесами из сборника детских пьес С. Майкапара "Бирюльки", изучая маленькие шедевры из циклов фортепианных миниатюр П. И. Чайковского и Р. Шумана "Детский альбом" и «Альбом для юношества».

***Посадка***

При исполнении подобных сочинений нельзя сидеть «скованным» за инструментом. В противном случае это будет мешать естественному переносу рук в подвижном темпе из одного регистра в другой, плавному развитию горизонтальных линий. Зажатость будет мешать мягкому, глубокому погружению в клавиатуру, не позволит плавно «скользить», передавать вес с одного звука на другой.

*Исполнительская пластика* – обязательное условие при игре кантилены.

Пытаться играть, не глядя на клавиатуру, стараясь услышать себя как бы со стороны. При этом корпус следует чуть отклонить назад, тем самым обеспечив свободу движения рук. Игра в темноте позволит обострить тембровый, гармонический и мелодический слух, конкретизировать («прочистить») педальные момент.

**III. Список литературы**

1. Астафьев 3. Григ. Изд. «Музыка», Ленинград, 1984 г.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., Музыка», 1988 г.
3. Тимакин Е. Воспитание пианиста. - М., 1994 г.
4. Мильштейн Я. Очерки о Шопене. М., «Музыка», 1980 г.

**IV. Приложение.**

Основные произведения Э. Грига:

Сюита «Из Времен Хольберга», Op. 40

Шесть лирических пьес для фортепиано, Op. 54

Симфонические танцы ор. 64, 1898)

Норвежские танцы ор.35, 1881)

Струнный квартет соль минор Oр. 27, 1877—1878)

Три скрипичных сонаты Oр. 8, 1865

Виолончельную соната ля минор Oр. 36, 1882)

Концертная увертюра «Осенью» (I Hst, ор. 11) ,1865)

Sigurd Jorsalfar ор. 26, 1879 (три оркестровых пьесы из музыки к трагедии Б. Бьёрнсона)

Wedding Day at Troldhaugen, Op. 65, No. 6

Heart Wounds (Hjertesar) From Two Elegiac Melodies, Op.34 (Lyric Suite Op.54)

Sigurd Jorsalfar, Op. 56 — Homage March

Peer Gynt Suite No. 1, Op. 46

Peer Gynt Suite No. 2, Op. 55

Last Spring (Varen) from Two Elegiac Pieces, Op. 34

Piano Concerto in A Minor, Op. 16

Камерно-инструментальные произведения:

Первая скрипичная соната F-dur соч. 8 (1866)

Вторая скрипичная соната G-dur соч. 13 (1871)

Третья скрипичная соната c-moll соч. 45 (1886)

Виолончельная соната a-moll соч. 36 (1883)

Струнный квартет g-moll соч. 27 (1877—1878)

Вокально-симфонические произведения (театральная музыка):

«У врат монастыря» для женских голосов — соло и хора — и оркестра соч. 20 (1870)

«Возвращение на родину» для мужских голосов — соло и хора — и оркестра соч. 31

«Одинокий» для баритона, струйного оркестра и двух валторн — соч. 32

Музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт» соч. 23 (1874—1875)

«Берглиот» для декламации с оркестром соч. 42 (1870—1871)

Сцены из «Олафа Трюгвасона», для солистов, хора и оркестра соч. 50 (1888)

Фортепианные произведения (всего около 150):

Небольшие пьесы (соч. 1 издано в 1862 г.); 70

содержится в 10 «Лирических тетрадях» (изд. с 70-х гг. по 1901)

Среди крупных произведений: Соната e-moll соч. 7 (1865),

Баллада в форме вариаций соч. 24 (1875)

Для фортепиано, в 4 руки

Симфонические пьесы соч. 14

Норвежские танцы соч. 35

Вальсы-каприсы (2 пьесы) соч. 37

Старонорвежский романс с вариациями соч. 50 (есть орк. ред.)

4 сонаты Моцарта для 2-х фортепиано в 4 руки (F-dur, c-moll, C-dur, G-dur)

Хоры (всего — с посмертно изданными — свыше 140):

Альбом для мужского пения (12 хоров) соч. 30

4 псалма на старинные норвежские мелодии, для смешанного хора

a capella с баритоном или басом соч. 74 (1906)