Министерство культуры Российской Федерации

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение "Новгородский областной колледж искусств им. С.В. Рахманинова"

Методическая разработка

# Концепция современной фортепианной методики

Работа соответствует требованиям ФГОС СПО специализации

«Инструментальное исполнительство»

Вид инструмента «ФОРТЕПИАНО»

**Автор: Калинина Ольга Павловна,**

преподаватель НОКИ им. С.В. Рахманинова.

Великий Новгород

2021г.

**Аннотация.**

Методическая разработка адресована студентам СПО и ВПО, педагогам. ученикам ДМШ и их родителям.

# Концепция современной фортепианной методики

**Оглавление**

1. Вступление .............................................................................................................................стр.2

2. История клавира - предшественника Фортепиано ........................................................ .... стр.3 3. Фортепиано .............................................................................................................................стр.6

4. Музыкальное образование .............................................................................................. ....стр.10

5. Актуальные проблемы современного фортепианного обучения ................................ .....стр.16

6. Стратегия и педагогические задачи ............................................................................. .....стр.19

7. Педагогические технологии, используемые на уроке .................................................. ... стр.20

8. Анализ музыкально-выразительных средств при работе над произведением.......... ......стр.23

9. Формирование психомоторного исполнительского навыка ..................................... ......стр.26

10. Основные этапы и содержание работы над произведением .................................... .... ...стр.31

11. Задачи для преподавателя ............................................................................................. .......стр.34

12. Работа над Музыкальным произведением (задачи для ученика) .............................. .....стр.35

13. Законы музыкальной выразительности.......................................................................... .....стр.37

14. Ежедневное разыгрывание пианистов. Основы развития техники. ........................... .....стр.40

15. Работа над гаммами Гаммы – основа виртуозности .............................................. ...... стр.42

16. Работа над октавами и аккордами ................................................................................ ........стр.45

17. Работа над арпеджио. Ломанные, короткие, длинные арпеджио.......................................стр.47

18. Этюды. Анкета для анализа Этюда и Пьесы ........................................................................стр.51

19. Работа над классической сонатной формой. Анкета для анализа сонатного allegro........стр.56

20.. Функции педали. Воспитание навыков педализации...........................................................стр.62

21. О развитии навыков работы над полифонией ......................................................................стр.63

22 Интонационные символы барокко. Таблица ........................................................................стр.73

23. План составления схемы полифонического произведения..................................................стр.75

24. Педагогическая стратегия развития.......................................................................................стр.77

25. Заключение................................................................................................................................стр.79

26. Приложение. Словарь музыкальных образов по Кирюшину...............................................стр.81

27. Список рекомендованной литературы....................................................................................стр.97.

# Концепция современной фортепианной методики обучения

“Учитель учит до тех пор, пока он сам учится,

без стремления к дальнейшему образованию

в человеке Учитель умирает”

Б.М. Рейнгбальд

**1. Вступление**

**Музыка!..** (с греч: - игра муз, **муза** – мысль, идея; или - богиня, покровительница искусств, «Ика»-«Ыка» - игра). Отец Муз - Зевс любил наслаждаться их **беседой и игрой** - музыкой (гр. мифология). Музыка – это язык общения, язык для передачи идей, образов, пережитых ощущений, фантазий и даже сложных философских концепций.

Музыка - искусство универсальное, впитывающее в себя элементы поэтической речи, танца, торжественных гимнов, драмы, трагедии, комедии, ораторского красноречия, героических баллад, пасторалей, охотничьих, колыбельных, лирических песен, военных маршей и т.д.

Музыка - это искусство интонации, своеобразное отражение действительности в звучании. Творческая, художественная деятельность в музыке направлена **на звуковой материал**, организуемый в высотном, временном, тембровом, динамическом, артикуляционном отношениях с целью воплощения особой образной мысли, ассоциирующей состояния и процессы внешнего мира, *внутренних переживаний* человека со слуховыми впечатлениями.

В процессе исторического развития интонационные элементы и законы их организации обретают логическую самостоятельность и собственную жизнь, хотя символически сохраняют многозначную связь **со словом и историческим контекстом**. Появляется *автономный музыкальный язык,* способный выразить одновременно и конкретность переживания, и обобщенность мысли. (Лад, тональность, гармония, структура - форма, полифония, различные жанры, стили).

Чтобы музыка была востребована - необходимы подготовленный слушатель и подготовленный **интерпретатор-исполнитель музыкальных произведений** (“Триада” Б.В. Асафьева). Необходимость музыкального образования понимали уже в странах древнего мира - Египте, Китае - где храмовые, дворцовые, военные и др. музыканты проходили индивидуальное обучение. В Древней Греции (9-8 в.в. до н.э.) наряду со специальным обучением в частных школах игре на кифаре (лире) и искусству аэдов (певец-сказитель) было принято **обязательное** музыкальное образование юношества, ввиду особого назначения, которое придавалось социально-политической, воспитательной **роли музыки в полисе (городе) и государстве**.

В период средневековья музыкальное образование связано главным образом с церковью: школы при монастырях и соборах, а с 13 века при Университетах; в ремесленных музыкальных корпорациях осуществлялась подготовка певцов, канторов, инструменталистов.

В эпоху Возрождения развитию музыкального образования способствовали реформа музыкальной **нотации и нотопечатания** (1-ый печатный светский нотный сборник “Парфения” выпущен в 1528г.- Франция). В это время идеалом музыканта становится **образованный музыкант - универсал: исполнитель-композитор**, певец, кантор, педагог, музыкальный ученый (например, И.С. Баха, Ф.Л. Куперен, Ж.Ф. Рамо)

**2. История клавира - предшественника Фортепиано**

Предшественники современного фортепиано – монохорд (известен с 6-го века до н.э., напоминает кифару), спинет (12-13 век, типа гусли), клавесин - 14-15 века (Франция), чембало - 15 век (Италия), верджинал 15-16 века (Англия) - относятся **к струнно-щипковой механике;** а клавикорд (“ключ к струне) - 15 в. (Франция, Италия) - к группе струнно-ударных инструментов с металлическими тангентами, которые при нажатии касаются струны и остаются прижатыми, звук получается очень нежный и тихий, способ звукоизвлечения - осторожное прикосновение к клавише. Возможна нюансировка громкости и эффекты “вибрато” через клавишу. На нем рекомендовали (Куперен Ф, Бах И.С.) начинать первые занятия с ребенком, т.к. мягкость туше, и возможности **филировать звучность** обусловят правильное музыкальное представление ребенка о звуке; а затем переходить к клавесину - с более ярким звуком, с различными регистрами, 2-мя мануалами, использовавшимся и как сольный инструмент, и как камерный, в ансамбле с др. инструментами.

Исторически - *способы звукоизвлечения,* *технические приёмы игры* и **методика обучения игре** на этих инструментах - были тесно связаны с каждым из этих инструментов:

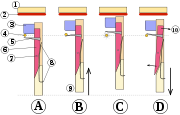
* Монохорд, кифара, лира, арфа – щипковые (пиццикато), струнно-щипковые, без нюансировки звука.
* **Спинет,** клавесин – (диапазон от F большой октавы – до f3), 2 комплекта струн, способ игры **non legato.**



**- клавикорд** - струнно-ударный, возможна была вибрация пальцем на клавише и нюансировка звука, способ игры – non legato;

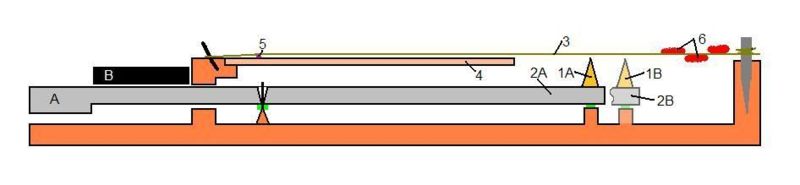
 



[](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Clavecin_sautereau_fonctionnement.svg)

Функция толкачика : 1 — ограничитель 2 — фетр, 3 — демпфер, 4 — струна 5 — плектр (язычок), 6 — лангетта (от фр. languette), 7 — ось, 8 — пружина, 9 — толкачик, 10 — escamotage de la languette et du bec — **A** : исходное положение, демпфер на струне — **B** : нажатие на клавишу: поднятие толкачика, демпфер освобождает струну, язычок приближается к струне — **C** : плектр защипнул струну, струна звучит, высоту выскакивания толкачика ограничивает планка, обитая снизу войлоком — **D** : клавиша отпущена, толкачик опускается, плектр в лангетте при верхнем положении толкачика удерживается отведённым в сторону специальной пружинкой, отчего опускаясь вниз он не задевает струну повторно, а демпфер заглушает вибрацию струны.





6 – фетровые глушители.

В конце 17, начале 18 века были созданы блестящие исполнительские и композиторские школы клавесинной музыки: У. Берд (Англия), Ж. Шамбоньер, Ж.Ф. Рамо (1-ое исследование о гармонии), Ф. Куперен (Франция), Д. Скарлатти (Италия), Гендель, Бах (Германия), Бортнянский (Россия).

**- Hammerklavier** - прямой предшественник фортепиано - струнно-ударный инструмент, молотки обиты кожей или войлоком, существовал педальные рычаги под клавиатурой,

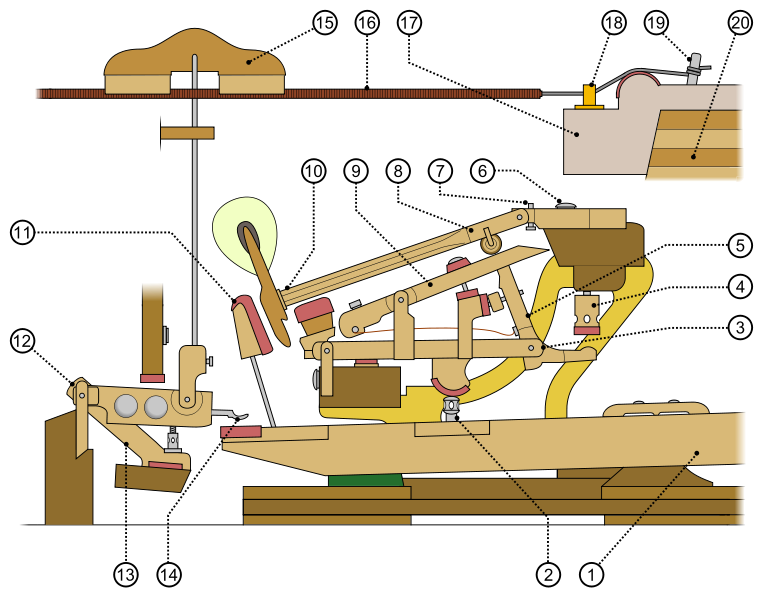
или как на рисунке - возможна педальная (типа органной) клавиатура для нижних регистров:



**3. Фортепиано**

Во II-ой половине 18 века в европейской практике использовались фортепиано с **венской механикой**, с прямой передачей “клавиша-струна”, обладающие рассыпчатым, звонким, но слабым звуком (эпоха Гайдна, Моцарта).

В 1770году нидерландский мастерБеккерссоздал вЛондоне фортепиано **с английской** механикой, где клавиша с молотком и со струной была соединена ненапрямую, а с помощью двойной ременной передачи, что давало более мощное, насыщенное звучание, поддержанное ножной педалью.

**10 – молоточек, 11** – **фленгер.**

Впервые слово - “рояль” было применено в качестве **эпитета** к инструменту, созданному в 1774 году в Дрездене, мастером И. Вагнером (clavecin royal), диапазон 6 октав.

Ради объективности следует сказать, что после Французской революции 1789 - 1793гг. быстро менялись социальные условия и **роль музыканта** претерпела изменения: от исполнителя камерного музицирования - к исполнителю-солисту в больших залах, для большого количества слушателей *разных сословий.* Проявилась **новая этическая функция музыканта** - от “придворного” - к “трибуну-просветителю” демократических масс (эпоха “бури и натиска”). И время потребовало новых инструментов для больших залов, б**о**льшей силы звучности, новой фортепианной техники.

Так же быстро менялся инструмент: не тихий, нежный клавикорд, а фортепиано с яркой динамической палитрой звука, с эффектом педали, и с сопротивлением клавиши уже не 12-15 граммов, а (после предложения Бетховена) с сопротивлением ≈50 граммов! Это совершенно другая техника игры! И если яркие виртуозы интуитивно постигали, что требуется вес всей руки, то обычная педагогическая мысль запаздывала; и многие пианисты расплачивались за этот разрыв между вновь возникающими требованиями *музыки и инструмента и старыми приемами игры - болезнями рук (Шуман*). Вера в многочасовые “выстукивания”, механические повторения как в единственное и универсальное средство выработки техники, тормозило развитие слуха, музыкального мышления и притупляло внимание музыкантов.

После усовершенствования **С. Эрара** (Франция, фабрика Плейеля) в 1821 г. рояль стал обладать “двойной ременной передачей”, и **фленгером**  в механике “клавиша-молоток” (см. схему выше\*), что позволило существенно обогатить технические возможности (скорость всех ostinato - репетиций!) и соответственно **палитру образов** (Лист “Тарантелла”, “Кампанелла”).

Последние существенные усовершенствования внес **Ф. Лист (1811-1886 г**.) - это расширение диапазона клавиатуры до 7,5 октав.

**В**  **1860 г**. мастера фабрики **братьев Стейнвеев** (Англия**)** заменили стальную раму на чугунную, что позволило натягивать струны перекрестным способом до 20 тонн (!) и рояль по своим возможностям, действительно стал королем инструментов.

Рубинштейн А.Г. восклицал на уроке с Гофманом И.: “Разве это один инструмент? Нет! Это 100 инструментов, это оркестр!” - тем самым подчеркивая полифоническую, многослойную звучность, и артикуляционные, динамические возможности инструмента.

Так исторически сложилось, что фортепиано (форте - громко, пиано - тихо) стало универсальным инструментом, и все значительные композиторы были блестящими пианистами, либо прекрасно владели инструментом: Куперен, Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Лист, Брамс, Чайковский, Равель, Дебюсси, Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович, и многие другие. Профессия концертного пианиста появилась только тогда, когда созрели определённые общественные условия и культурные эстетические потребности (запросы):

1. К XVIII веку произошло большое и разнообразное *накопление репертуара* - в разных жанрах, формах и видах музицирования - домашнее, салонное, публичное;
2. Роль инструмента переросла из роли только *аккомпанирующего инструмента, или ансамблевого,* в инструмент **солирующий;**
3. Репертуар стал технически **виртуозным,****требующим отдельной (особой!) тренировки;**
4. Демократизация социума, общественные культурные запросы конца 18-го начала, 19-го века потребовали *больших залов, больших инструментов*, в отличие от камерного *элитного музицирования галантной* эпохи.

Современный концертный рояль:



Современная эпоха – это эпоха разочарования после перестройки, время потери цели, высокого смысла жизни, мотивации для творчества. Эпоха в чём-то перекликающаяся с началом 20-ого века: некий «постмодернизм»: «гламур», «симулякры», «ёрничанье» - *разрушение смыслов*. Искусство развивается как памфлет, (подмена подлинных ценностей культуры ложными, гламурными целями – симулякрами.) Композиторы, как и писатели вынуждены «обслуживать» нуворишей с их неразвитыми культурными запросами, массовые средства информации перестали знакомить слушателей с высокими образцами как отечественной, так и западноевропейской культуры. В результате - моральный упадок и культурная музыкальная деградация всей нации и, главное, нового юного поколения россиян.

И всё-таки Культура – это история достижений человеческого Разума, таланта, гениальных прозрений, глубоких философских концепций, «высоких дум» и чувств. И наиболее гениальные творения проявились там, где человек (гений) познал Бога, и Неизбежность, Трагедию и Человеческое горе, Предательство и Самопожертвование; и, не смотря на все разочарования, сохранил высокий **нравственный идеал** **цели человеческого существования. В музыке это:** Бах, Бетховен, Гайдн, Моцарт, Мусоргский, Римский- Корсаков, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович и многие другие.

**4. Музыкальное образование**

В период средневековья музыкальное образование связано главным образом с церковью: это школы при монастырях и соборах, а с 13 века - при Университетах; а также музыкальное образование можно было получить в ремесленных музыкальных корпорациях, где осуществлялась подготовка певцов, канторов, инструменталистов.

С конца 16-го века музыкальное образование **разделилось** на общее **и специальное,** которое осуществлялось в консерваториях, в церковных музыкальных объединениях и высших музыкальных школах.

**Первая консерватория была открыта в Неаполе** в 1537 году, в Болонье – в 1625 году, в Париже – в 1793 году, в Берлине - в 1791году, и многих других городах с различными специализациями.

**В России**: первые Консерватории открыты**: в Санкт-Петербурге – в 1862году**, **в Москве – в 1867году** по инициативе братьев А.Г. и Н.Г. Рубинштейнов.

Интересно, что до открытия консерватории в Неаполе, это была *школа для сирот*, которых обучали к**а**нторскому искусству и игре на различных инструментах.

В 18 – 19 веках наряду с государственным образованием сосуществовало частное обучение по типу индивидуальных мастерских: «мастер – и его ученики» - это школа Калькбреннера в Париже, пансион Зверева в России, и др. А также частные уроки мастеров: известных пианистов и композиторов, таких как К.Черни, Ф. Шопен, Ф.Лист и др.

Подходы к организации аппарата, к приемам игры на клавире (общее название всех клавишных инструментов) существенно менялись в зависимости от инструментов (клавикорд, клавесин, молоточковый клавир, современный рояль), от социальных и эстетических вкусов эпохи, а так же от индивидуальных особенностей личности и характера того или иного композитора, его виртуозных и психофизических возможностей.

**Первые трактаты об инструментальной музыке появились в XVI веке:** «Трансильванец» - в 1515году, автор – аноним, монах трансильванского монастыря, учение о композиции автора Агрикола М.- в 1529 г., и многие другие и среди них наиболее полное, развернутое методическое руководство по клавирному искусству,это **трактат Франсуа Куперена (1668-1733) “Искусство игры на клавесине”,** опубликован в 1716 году.

В трактате собраны воедино принципиальные соображения и практические советы крупного мастера, он первый, кто последовательно разработал вопросы **методики** **первоначального** **обучения**: необходимость занятий в раннем возрасте – с 6 лет, необходимость планирования всей работы, распределения времени, принцип постепенности и прочности, причём - “сначала - практика, затем теория”; он описывает положение корпуса, рук, пальцев, туше (“мягкость туше зависит так же от возможно более близкого расстояния между клавишами и пальцами”).

Ф. Куперен 1-ый разработал систему упражнений в пальцевой технике, в двойных терциях, где **впервые** употребил 1-ые пальцы обеих рук, беззвучную подмену пальцев, двойные трели, что свидетельствует о его безусловной виртуозности; дал новую нумерацию пальцам, исходя не из 4-х, а из 5-типалой позиции; что является сегодня обычным употреблением. Он дал полную таблицу всех украшений с расшифровкой и аппликатурой.

Ф. Куперен придавал большое значение фразировке, динамике, “вкусу” (стилю), гармонии: “Полезно, чтобы лица, обучающие молодых людей, постепенно внушили им знание интервалов и модуляций, каденций совершенных и несовершенных, аккордов и цифрованного баса. Это сформирует у них своего рода локальную память (слухомоторную), которая придаёт ученикам уверенность и помогает сознательно поправляться, когда они ошибаются” (Хочется сразу вспомнить завет Нейгауза Г.Г. - “Учитель игры на фортепиано должен быть прежде учителем Музыки”). Важны суждения Куперена об отношении с учеником и его родителями и другие вопросы обучения, которые остается актуальными и в наши дни.

Но если Ф. Куперен отдавал предпочтение *женским рукам,* считая их более гибкими и приспособленными к игре на клавесине, то с появлением Hammerklavier - (молоточкового клавира) - фортепиано и современного рояля, а также новых акустических условий получила предпочтение *мужская сильная рука*, хотя все требования - воспитания беглости, свободы, гибкости, стиля, глубины художественно-музыкальной интерпретации остаются в силе и сегодня.

Нельзя не подчеркнуть особые “**педагогические” заслуги И.С. Баха (1685-1750)** в создании школы полифонического мастерства, охватывающей все ступени развития ребенка: это нотные тетради, маленькие прелюдии и фуги, 2-хголосные инвенции для клавикорда, 3-хголосные симфонии, сюиты, партиты, и ХТК в 24 тональностях - “Прелюдии и фуги”, которые и сейчас являются истинной школой современного пианиста. И.С.Бах первый поддержал равномерный темперированный строй клавира (по системе Мерсенна, 17 в.), что дало новый толчок к **развитию техники** и умению пользоваться **тональностями с большим количеством знаков и соответствующей аппликатурой**. Полифония - как ни один другой жанр развивает не только слуховую виртуозность, но и саму технику (механику) – а именно – независимость пальцев, их гибкость и координацию, т.к. исполнение 2-х голосов в одной руке требует разного динамического и тембрального прикосновения.

**Муцио Клементи (1752-1832)** английский педагог и пианист**,** основатель лондонской школы пианизма, создав замечательную школу этюдов “Gradus ad Parnassum” для фортепиано и воспитав плеяду учеников-виртуозов - (Калькбреннер, Крамер, Мошелес, Фильд и др.) - заслужил эпитет “отец фортепианной музыки”. Сегодня ни один пианист не проходит мимо замечательных и полезных этюдов этого Мастера. Школа **Клементи** оказала сильное влияние на творчество Й. Гайдна и Л.В. Бетховена; но методические рекомендации в его трактате **“Метода для фортепиано**” в основном касаются вопросов только технической тренировки и развития пальцев. Надо сказать, что некоторые этюды очень трудны, т.к. обладают насыщенной фактурой, сочным, мощным звучанием, ярким художественным материалом, и довольно объёмны. Играя этюды Клементи, понимаешь, что этот пианист пользовался безусловно **весом всей** руки, а не только весом пальца, что говорит о его гениальном даровании, как педагога.

На практическое применение в широкой педагогической практике его технических приёмов игры потребовалось более 50 лет. Работы Деппе (1828-1890гг), Штейнхаузена (1859-1910гг), подробно объясняющие феномен весовой игры, появились в конце 19-го, начале 20-ого века.

Вклад австрийского пианиста **Карла Черни (1791-1857 гг.) в воспитание целой плеяды Суперпианистов**, в создание самой серьёзной европейской фортепианной школы вызывает восхищение и благоговение перед его педагогическим талантом! Его труд на 600 страницах «Полная теоретико-практическая фортепианная школа от первоначальных шагов до высшего совершенствования» (ор.500) ещё не получил достойной оценки и не осознан до конца.

Ученик Бетховена, он стал **известным педагогом в Вене в 15 лет!** Как исполнитель испытывал влияние М. Клементи, И.Гуммеля (1778-1837, ученик Моцарта, Сальери) Ученики К.Черни: Лист, Лешетицкий, Д\*Альбер, Т.Куллак и многие др.)

Его школа всеобъемлюща! более 1000 этюдов на все виды техники, все виды фактуры, на все штрихи, все известные жанры, образы и динамические оттенки! Школа энциклопедического характера, им обоснованы важнейшие положения по всестороннему воспитанию, развитию гармонической личности пианиста: это и чтение с листа, знание гармонии, теории, формы, стилей, различных интерпретаций, развитие воли, дисциплины, даже умение настраивать инструмент и обязательно импровизировать! И хотя его этюды называют инструктивными, с ярко выраженной технической задачей, в лучших из них он достигает совершенства образа и виртуозности, художественного стиля и технического воплощения. Черни прогрессивно рассматривает технику как «средство, с помощью которого можно передать Дух и Чувство в исполнении». Сознавая, что самая трудная часть фортепианной техники – это Гаммы, гаммаобразные пассажи и мелкая пальцевая техника, он все-таки говорил, что «каждая музыкальная пьеса уже является упражнением и часто лучшим, чем собственно этюды, т.к. ученик такую пьесу заучивает с любовью». Можно выделить несколько аспектов в его педагогике, причем в каждом из них видна преемственность с методическими взглядами Бетховена. Во-первых, Черни стремился раскрыть *индивидуальности* учеников; во-вторых, сформировать их всесторонне развитыми музыкантами, обладающими самостоятельной творческой волей и безукоризненным пианистическим мастерством. В-третьих, Черни развивал в учениках умение серьезно, планомерно работать, воспитывал дисциплину мыслей и чувств.

Конечно в каждом последующем случае Черни намечал свою последовательность в овладении пианистическим мастерством. Совершенно очевидно, что формирование столь крупных по художественному облику музыкантов, как Ф. Лист и Т. Лешетицкий, Т. Куллак и Т. Дёлер, стало возможным именно благодаря *индивидуальному* подходу Черни к каждому ученику. Исполнитель должен был, по его мнению, обладать не только совершенной беглостью пальцев и интерпретаторскими качествами, но и уметь транспонировать; прочесть с листа трудную пьесу, причем по возможности сохранить ее темп и характер; аккомпанировать, прелюдировать, разбираться в гармонии, владеть теорией музыки, даже настраивать инструмент и обязательно импровизировать.

Искусство аккомпанемента он рассматривал не только как превосходную школу овладения собственными навыками в этой области, но и как неотъемлемую составную часть общего процесса формирования исполнителя.

Как мудрый педагог, **Черни** придерживался *постепенности* и *планомерности* в обучении, предостерегал от перегрузки ученика одновременно большим количеством «правил»; по его мнению, в разумном ограничении заключается залог правильного воспитания. Черни исходил из того, что полезнее и похвальнее для исполнителя отложить концертирование на несколько лет, чем начать выступать преждевременно. Эта мысль Черни имеет прямое отношение к современной методике. Ни для кого не секрет, что не все педагоги ждут того момента, когда талант созреет, и начинают форсировать его естественное развитие, но Черни был дальновидным педагогом.

**Черни** не одобрял длительной работы над одним произведением, он считал, что пианист обязан овладеть не менее чем сотней сочинений различных жанров. Постоянное овладение всё новыми сочинениями и кропотливая творческая работа – это путь к подлинному признанию. Юного Листа он предостерегал от упоения славой от единодушных восторгов толпы, он говорил, что требовательность к своим достижениям «огромное рвение», умение «спокойно и твердо идти своей дорогой», помогут добиться чести быть признанным артистом.

Изучение пьесы Черни подразделял на три периода:

* Овладение нотным текстом;
* Игра в предписанном автором темпе;
* Анализ содержания произведения;

В рекомендуемом Черни плане есть рациональное зерно: действительно, исполнителю бывает необходимо уметь расчленить работу на определенные этапы, и тем не менее венский музыкант совершал ошибку, категорически разделяя формы работы, которые на самом деле тесно связаны между собой.

С начала 19 в. начинаются противоречия между появившейся плеядой пианистов-виртуозов, специализирующихся на концертной деятельности и рядовой педагогической практикой, направленной на музыкально-просветительскую деятельность с юнымидарованиями. Вера в многочасовые “выстукивания”, механические повторения как в единственное и универсальное средство выработки техники, тормозило развитие слуха, музыкального мышления и притупляло внимание музыкантов.

**Фр. Калькбреннер 1785-1849 г., А. Герц 1803-1888** г. - возглавляли школу для пианистов в Париже, где использовались “**руководы”, “рукоставы”, “хиропласты**” для развития техники, более того, учащимся позволялось работать, *не слушая себя, а читать в это время книги, чтобы “не соскучиться”* (Шуман воспользовался “хиропластом” Калькбреннера - в результате “переиграл” правую руку). Приемы изолированной пальцевой игры и механической тренировки не могли дать полной возможности юным пианистам соответствовать **уровню** известных виртуозов и новой фактуре их произведений.

Но среди педагогов всегда были яркие личности, кто обладал, по словам, К.А. Мартинсена, “гениальным педагогическим инстинктом” и вел учеников по линии полноценного слухового воспитания. Так строил свои занятия с великим сыном **Леопольд Моцарт**, так занимался **Фридрих Вик** со своей дочерью, прославленной немецкой пианисткой Кларой Вик (жена Р.Шумана).

**Ф. Шопен (1810-1849 г.)** свои «упражнения, этюды и пьесы настойчиво рекомендовал играть не механически, а с устойчивым слуховым вниманием, превыше всего боялся он притупления внимания и слуха...» (Мильштейн Я.И. “Советы Шопена пианистам”);

**Ф.Лист (1811-1886 г**.) требовал заниматься не машинально, он говорил, что техника рождается «из духа», а не из «механики»; процесс занятий должен быть основан на анализе встречных трудностей.

Положение дел начинает меняться на рубеже XIX-XX вв. Теоретики пианизма отвергнув атрибуты старой «механистической» школы (изолированная пальцевая игра, механистичность тренировочного процесса), пройдя сквозь полосу бурных дебатов с адептами «анатомо-физиологической» школы (Деппе (1828-1890г.), Штейнхаузен (1859-1910 г., Р. Брейтгаупт (1873-1945г.)пришли к **«психотехническому» направлению** в теории пианистической деятельности. Это означает, что в основе исполнительского процесса лежит умственная, аналитическая работа исполнителя. Этот принцип поддерживали **А.Г.Рубинштейн (1829-1894)**, **Ф. Бузони (1866-1924 г.), И. Гофман (1876-1957** г.), немецкий **педагог К. Мартинсен (1881-1950 г.)** и многие прогрессивные педагоги и исполнители.

В своей исторически значимой книге (1930 г.) «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» **К.Мартинсен** - крупный, мыслящий специалист, считал, что формирование «слуховой воли должно с первых шагов быть целью педагогики». Преподаватель фортепианной игры должен строить свои занятия так, «как если бы ему и только ему одному» было бы доверено дело музыкально-слухового образования ученика. Управление техническим аппаратом по Мартинсену исходит из «церебрально слухового центра»: - «Воля слуховой сферы, направленная на звучащую клавишу как на цель, есть как бы верховный повелитель, чьи приказы подлежат неукоснительному исполнению его слугами - моторикой и связанными с ней частями тела». Научные выкладки и выводы К. Мартинсена в основном не утратили своего значения и сегодня.

**В 20-ом веке активную роль** в развитии теории и практики обучения игре на фортепиано сыграли открытия и достижения в сферах биологии, нейрофизиологии, психологии, гипноза (суггестии), работы по психоанализу, по изучению рефлекторной деятельности Мозга и др. научные открытия. Сказалось большое влияние особенно таких работ, как работы **Жака Пиаже**, явившегося родоначальником нового **раздела Психологии – когнитивного** направления, посвящённого изучению особенностей психологии восприятия, психологии развития и обучения детей, а также способов и оптимальных методов воздействия на восприятие, понимание, запоминание, воспроизведение информации.

Известный педагог и музыкант, швейцарский теоретик **Жак Далькроз** в 20-е годы открыл много специальных школ в Швейцарии, во Франции, и в России для взрослых и детей по воспитанию *чувства ритма через* *танец*, **движение под Музыку.** В одной из таких школ училась **Айседора Дункан**, а затем и сама открыла свою школу в Санкт - Петербурге.

Огромный вклад в развитие **Российской музыкальной** **прогрессивной** педагогики и исполнительства внес **Асафьев Б.В. (1884-1949)** - псевдоним И. Глебов, ученик Лядова А.К. по композиции. Являясь основоположником советского музыкознания, он поднял осмысление вопросов фортепианного исполнительства на новый качественный уровень. Центральной, основополагающей темой его исследований является «Теория интонации», анализ музыкальной речи, а так же учение о музыкальной форме как процессе, разворачивающимся во времени. Рассматривая Музыку как одну из важных составных частей духовной жизни общества, он связывал ее с общекультурными, социальными явлениями, он раскрыл диалектику связи «исполнения» с «сочинением» и «слушанием». Процесс воспроизведения в **этой “триаде”** явился формой связи *творчества* и *восприятия.*

( \*\*\* *Как высший интуитивный способ познания мира через* ***Музыку*** рассматривает современный философ Александр Бут (США) в кн. “How the West Was Lost” («Разлом») в журнале «Континент» № 140).

Категория **“интонация”** в теории Асафьева роднит музыку со словесным языком, помогая осознать общие для них механизмы выразительности (сравните - “музыкальная риторика” 17 в. Маттезона). Мелодия в понимании Асафьева – «**душа музыки»,** т.к. она является чутким отражением главного качества - человеческой голосовой речи. Он ввел понятие **“пение рук”,** “исполнительское дыхание”, “звукоидея”, о штрихе «legato» Асафьев говорил: - “перелив звука в звук” и т.д.

В 30-40х гг. в статьях он дал определения и **эстетические ориентиры** по всем выразительным средствам музыкального исполнительства; и подчеркнул необходимость сочетания при воспитании музыканта гуманитарных познаний и музыкальных технологий, дал высочайшую оценку пианистической деятельности:

**«Искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур** интонационно-тембрового исполнительства» (“Музыкальная форма как процесс” 1930г.). Его идеи а так же плеяда талантливых пианистов-педагогов, возможно повлияли на фантастическое развитие Российской школы пианизма и выдвижение её на высокий европейский уровень в 30 -40 годы XX века, а в дальнейшем и на первые - ведущие роли в Мире!

Постепенно новая концепция исполнительства завоевала умы прогрессивных педагогов и исполнителей. Характерными чертами нового «психотехнического» направления является понимание того, что в основе исполнительского процесса **лежит умственная, аналитическая работа – работа слуха и интеллекта, творческой воли и технического мастерства** на основе свободного и гибкого аппарата.

**Русская фортепианная педагогика** вобрала в себя все лучшее в “классической” школе М.Клементи, И.Н.Гуммеля, К. Черни, Ф. Листа, и их учеников: Т. Лешетицкого, Ф.Бузони, А.Есиповой, А.Зилоти и др. великих пианистов. Так одним из первых изданных в России в **1829 году** методических трудов был переведённый на русский язык труд И.Н.Гуммеля, ученика Моцарта - «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление к фортепианной игре».

**А. И. Виллуан (1804-1878)**  Его «Школа для фортепиано» издана в **1863 и 1870г**. Он был один из **первых** профессоров Петербургскойконсерватории. Учитель братьев Рубинштейнов, он оказал сильное влияние на русскую фортепианную школу*,* в том числе и на Т. Лешетицкого. Его мет**о**да - «Школа» - состоит из двух частей – теоретической и практической. Первая отражает мнение А.Виллуана о фортепианных методах XIX века, о развитии техники, выборе репертуара, о регулярности занятий на фортепиано, о качественной стороне работы над упражнениями, о механических приспособлениях для развития техники, о работе над звуком, о посадке и постановке рук, о важности мыслительного анализа в процессе работы над произведением, о роли чтения с листа и транспонирования в становлении музыканта-пианиста. Во 2-ой, практической части даны упражнения для развития техники и для работы над звукоизвлечением. Некоторые положения из «Школы» Виллуана анализируются сегодня с позиций современной педагогики; исследуется **влияние данного пособия на развитие петербургской и французской фортепианных школ.** Просматриваетсявлияние «Школы для фортепиано» Виллуана А.И. на развитие детской фортепианной методики: в частности на появляние пособия В.В.Демянского «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье».

**Герке А.А. (1812-1870, чех) – ученик Дж.Фильда (1782-1837),** в свою очередь,Фильд – ученик М.Клементи. А.А.Герке преподавал в Петербургской консерватории в качестве профессора в **1862-1870 г.г**., у него учился М.П.Мусоргский. А.Герке характеризуется только по воспоминаниям его учеников и коллег, называвших его хранителем классических традиций (подробных материалов для изучения метода работы А. А. Герке с учениками, разыскать не удалось). Поскольку А. Герке следил за всеми новинками в области композиции и один из первых на фортепианном отделе консерватории знакомил с этими произведениями своих учеников, его педагогический репертуар для своего времени можно назвать **новаторским**.

**Т. Лешетицкий (1830-1915** ) - преподавал в Санкт-Петербургской консерватории и его ученики стали ведущими профессорами этой консерватории. Необходимым условием заключения контракта с профессором было представление последним **метόды** преподавания, по которой он и его адъюнкт (ассистент) будут заниматься. Педагогическая ответственность профессора распространялась на вверенный ему класс и классы всех его помощников (адъюнкты метόды не представляли, а работали в соответствии с методическими принципами профессора, в подчинении которого находились).

Поскольку педагогика Т. Лешетицкого сформировалась именно в годы его работы в Петербургской консерватории, **отмечается влияние методы Виллуана на Лешетицкого и его учеников** и на последующие молодые поколения пианистов.

**Есипова А.Н. (1851-1914 г.) –** ученица Т. Лешетицкого, создала одну из крупнейших русских пианистических школ (Бихтер, Боровский, Венгерова, Давыдова, Прокофьев, Романовский, Дубянский).

**Николаев Л.В. (1878-1942 г.)** - метод его преподавания основан на тщательном научном анализе причинности явлений пианистического искусства, их обобщении и систематизации, физиологическая сущность его техники - “нажимно-толчковая”: “играют пианисты всегда всей рукой, меняется только степень участия каждой части руки”, в отличие от ударной сущности “есиповской школы”. У него учился Д.Д.Шостакович.

**В московской консерватории** – наряду с Н.Г.Рубинштейном, выдвинулись школа **Сафонова В.И.** (1852-1918 г.) **и его**  ученики: Скрябин А., Метнер Н., Николаев И.А., Р. Левина, **сестры Гнесины**; Сафонов В.И. разработал проблему “умственной техники” в своей брошюре **“Новая формула. Мысли для учащих и учащихся на фортепиано” (1916 г.).**

Дальнейшее развитие тенденций “слухового принципа”, и стремления к органичному сочетанию художественного воспитания и технического обучения получило в выдающихся работах и практической деятельности 3-х “китов” Московской консерватории:

**Гольденвейзера А.Б. (1875-1961 г.) -** учился у А.И.Зилоти (1963-1945 г.) и Пабста П.А; **Фейнберга С.Е. (1890-1962 г.)** - учился у Гольденвейзера А.Б; и Нейгауза Г.Г.

**Г.Г. Нейгауза (1888-1964 г.) -** учился у Годовского Л. в Берлине.

**Ученики Нейгауза Г.Г**. - это золотой фонд как Российской, так и всей Западноевропейской культуры: С.Т. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак, Ст. Нейгауз, Т. Гутман, Е.Либерман, Т. Горностаева, А. Ведерников, Л. Наумов, Е. Могилевский, Б. Маранц, А. Наседкин, А.Малинин, С. Доренский и др.

1. **Актуальные проблемы современного фортепианного обучения**

Современный рояль (фортепиано) в достигнутом техническом и звуковом состоянии находится более 100 лет. Проблематика исполнительской техники разработана глубочайшим образом в трудах великих пианистов – классиков XX века, но в основном для взрослых, или уже играющих детей. Накоплен огромный педагогический репертуар из произведений различных стилей школ и эпох.

Но по-прежнему остаётся вопрос: как сыграть “Детскую музыку” Прокофьева, когда ребенка **это еще** интересует, т.е. в 7-9 лет (?), а уровень сложности этих пьес по программе относится к 5-6 классу (это 11-12 лет), когда этих детей **уже** не интересуют «детские» пьески, а интересуют более сложные «романтические» произведения: «Лунная соната», «Турецкое рондо» Моцарта, «Ноктюрны» Шопена и др. Проблема эффективного, быстрого и комфортного для ребёнка обучения игре на ф-но до сегодняшнего дня остаётся актуальной, как актуальна и проблема **подготовки педагогов-пианистов**, владеющих всеми навыками современного музыкально – педагогического мастерства.

Новых способов игры на рояле не придумали, хотя композиторы конца 20 века (Губайдуллина С., Щедрин Р., Денисов, П.Булез и др.) пополнили репертуар пианистов произведениями с необычными сонорными эффектами: алеаторическими “формантами” (квадрат, варьируемый по желанию исполнителя), кластерами, игрой по струнам (Слонимский), эпизодами с эффектами речи исполнителя и т.д.

И, более того, есть тенденция к упрощению музицирования по части технических возможностей: - совместное ансамблевое музицирование на основе элементарных музыкальных эффектов, что возможно даже для неподготовленных участников - шумовые сочетания, отдельные звуки в любых регистрах и ритмических рамках. Замечательно! Для подготовительного периода или начала занятий, активизации интереса и творческого воображения ученика эти формы музицирования вполне доступны и интересны.

Но как быть с репертуаром “романтиков” - Шопена, Листа, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева, где виртуозные трудности не позволяют исполнять его неподготовленным соответствующим образом музыкантам?.. И будет ли деструктивная, вне гармонии и лада музыка, согревать, образовывать, гармонизировать юную душу и давать пищу для духовных размышлений и эстетического удовольствия?

Традиции высокой (классической) культуры заключаются в сохранении наиболее значительных явлений человеческого духа как в литературе, в живописи, архитектуре, философии, так и в музыкальном искусстве и, в частности, в фортепианном исполнительстве. Репертуар современного пианиста включает в себя все лучшие образцы музыкальных стилей предыдущих эпох. Несмотря на то, что инструментарий (клавир) претерпел значительные преобразования, по-прежнему востребованы сочинения Рамо, Куперена, Баха, Генделя, Моцарта и Гайдна, Равеля, Чайковского и Мусоргского и многих других композиторов прошлого. Но чтобы эти сочинения звучали в соответствии с замыслом композитора, с присущей ему манерой, артикуляцией и выразительными средствами, необходимо знать и владеть этими средствами исполнения, необходимо их изучать.

И сегодня нужны эффективные результативные методики, помогающие ребёнку быстро и легко ориентироваться в нотном тексте и на рояле, помогающие ему реализовать своё эстетическое и музыкальное чувство.

Необходимо всеобщее музыкальное образование россиян.

XX век дал нам новые педагогические концепции Б.Бартока, З.Кодаи, К.Орфа, Ш.Сузуки, и многих др. педагогов - практиков, ученики которых являются сегодня Лауреатами, известными концертантами. Мой опыт и педагогическая практика показывают, что ребенок получает более глубокое и разностороннее представление о явлении, если он действительно его изучает за инструментом “практически”, а не теоретически, как в общеобразовательной школе. Здесь уместно вспомнить Нейгауза Г.Г., который сказал: “Мой идеал - это всеобщее музыкальное образование для детей, каждый ребенок должен овладеть каким-либо инструментом. А универсальный инструмент - это рояль”. И далее: “Мне хочется обратиться к учителям начальных классов школ с призывом: - побуждайте детей обучаться игре на инструменте, научите их любить классическую музыку, посещайте концерты, повышайте свою культуру икультуру окружающих вас детей и родителей!” (из книги “Воспоминания, статьи, размышления” 1951-1964 год). Как актуальны эти слова, особенно сегодня, в 2010-е годы! Здесь можно вспомнить и К. Мартинсена, который писал: **“Произведение искусства может быть пережито и воссоздано в индивидуальной форме, или же оно вообще не будет пережито и воссоздано. Это относится как к начальным, так и к высшим ступеням обучения”.**

Попытки оценить исполнительское искусство снаружи - мало что дают для понимания его свойств и гармонизирующего смысла. Чтобы действительно познать суть искусства, надо оказаться внутри цепи – быть включённым в сеть напряжения этого тока. Тогда будет понятно, что мы все - есть часть этой цепи – главной сущности и цели Искусства – это движение к Истине. Когда глубина и сила напряжения, неодолимое стремление к совершенству – ведёт к познанию главной сущности Искусства – увидеть/услышать/ Бога – как совершенство звука, совершенство смыслов, как правду, как цель и путь.

Отсюда вытекают главные **сверхзадачи и цели музыкального образования и обучения,** которых я придерживаюсь и ставлю в основу процесса обучения, как на уроках по специальности, так и на лекциях и семинарах в курсе «Методики обучения игре на фортепиано»

**I** - **Научить ребенка понимать музыкальный язык и** **его:**

***- закономерности***:

* **мелодия** – это речь музыки, декламация, пение, мелодекламация (речитатив);
* **гармония** – это цвет музыки: напряжённость («краснота») доминант, «вопросительность» субдоминант, или покой тоники, магнетизм и сила Кадансов и т.д.
* **динамика** – это результат взаимодействия мелодии + гармонии + фактуры;
* **жанр** – это результат **энергии** движения, форма организации музыки, (вид, подвид форм)
* **размер (метр)** определяет **форму** движения, пластику рук и т.д.
* **тонально-ладовая структура** – влияет на **форму** произведения, его архитектонику и кульминацию.

***- выразительные возможности***:

* звук имеет → **тембр**, тембр требует своего
* **туше** (способа касания клавиши), **туше** ведёт к определенному →
* **штриху и артикуляции,** которая влияет на
* **музыкальный образ** произведения**,** музыкальный образвозбуждаетдальнейшее
* **воображение** исполнителяи т.д.

***- конструктивные связи***:

* интонации складываются в мотивы,
* мотивы сливаются во фразы,
* фразы - в предложения, предложения в - периоды, и рождается
* **целостная форма произведения** на основе сквозного ладо - гармонического тяготения.

**II - Научить технике игры,** очень сложной и трудоемкой части исполнительства:

а) освоить процессы **релаксации аппарата (освобождения)**, и соответствующие упражнения для этого;

б) освоить процессы быстрой **мышечной мобилизации** через ***идеомоторные***представления правильных игровых ощущений; штрих – это комплекс **образных (слуховых)**представлений и **физических** ощущений, переходящий в **навык** – приём, symbol или «штамп» в положительно профессиональном смысле;

в) освоить технологию активных, **развивающих движений и упражнений** через

взаимодействие всех частей аппарата (4-х, -5-ти ступеней уровней веса), на основе музыкальных представлений (слухо-моторный комплекс) и рационально организованной тренировки.

**III** - **Способствовать развитию индивидуальных особенностей** художественной натуры ученика: реализации его личности, самосознания, накоплению им эмоциональных, духовных впечатлений для дальнейшей самостоятельной деятельности (участие в концертах, в конкурсах, игра в ансамбле, чтение с листа, сочинение, самостоятельное разучивание любимых пьес и т.д.).

1. - **Научить профессиональному** способу **(навыку)** мышления

в процессе регулярных занятий:

* активному, **требовательному слуху** - вслушиванию в процесс создания звука, интонации, мотива, фразы и т.д.
* **слуховому контролю за** **ритмической энергетикой** – внутридолевой, долевой, внутритактовой, фразировочной и т.д.
* **мышечному контролю за уровнями веса руки** при считывании длительностей, долей такта, сильных и слабых тактов и т.д.
* **сценической выдержке, сценическому поведению,** умению направлять стратегический слух (внимание), опережая звукоизвлечение, успевая корректировать будущее звучание от предыдущего, выстраивая перспективу, и управлять необходимыми эмоциями.

Каждый из этих разделов обширен и труден, а их объединение в органический сплав представляет собой суть **“комплексного**” метода музыкальной педагогики. Сокращая или уменьшая один из перечисленных разделов, педагог непременно дезориентирует мышление ученика, создавая одностороннее представление об исполнительском искусстве.

Комплексный метод предполагает, на мой взгляд, не только дать методику и принципы занятий, знания, умения, навыки, по обучению детей игре на ф-но. Но и предполагает расширить представление студентов о последних научных достижениях в психологии, структуре и работе человеческого мозга и сознания, которое управляет всем комплексом способностей человека, его музыкальным восприятием и **воспроизведением на основе творческого воображения.**

**6. Стратегия и педагогические задачи**

Задача моей концепции – это сформировать **оптимальное** творческое мышление, направленное на стратегию постоянного развития собственной личности и личности ребёнка. Для успешной реализации этих целей необходимы способы, которые бы позволяли построить педагогический процесс *интересно* для ученика и *продуктивно* для его развития. Необходимо сосредоточить внимание на следующих задачах

**1.** Выявление **резервов** и **возможностей** в детской психологии **восприятия**, и, соответственно, развитие всех **интеллектуальных “зон” мозга** (см. главу «Определение способностей»)

Необходимо как можно раньше заложить в ребенке “готовность к обучению” (Дж. Брунер) через правильные – профессиональные структурные коды (ключи). Как можно раньше усвоить нужный способ мышления и дать рычаги для этого, т.е. элементарные приемы на **доступном** ученику языке.

Например, ребенку 5-ти лет: - “Волшебные звери, жившие в лесу и в море, назывались интервалы; маленькие, колючие, с 2-мя белыми иголками звались секунды; они были очень злые и, если прилипали к песенке (человеку), то “портили” ее (играть знакомую попевку с секундой-форшлагом) - они жили: “ми-фа” - принцесса, за 2-мя черными скалами, а принц - “си-до-р” - за тремя черными головами дракона - поищем их?” Можно играть в ансамбле. Или: “лад” - это когда все звуки ладили между собой и была у ни королева - Тоника, ей все кланялись” (играем Д7-Т, ребенок играет ступени лада: - V →I; или задаем вопрос- «Как тебя зовут?» ( D7) - ребенок отвечает «Таня» (T). (См. « Краткий словарь музыкальных образов» по сказкам Кирюшина В.Н).

Таким образом, в процессе «**игры**» - сказки, ребёнком усваивается музыкальное понятие и процесс действия - “манипуляции с предметами” или с понятием. А это есть необходимое правильное музыкальное мышление («ключ»)

В 1991 году в секторе педагогической практики мною была разработана и внедрена групповая методика специального фортепиано в “0” классе. Этот метод “погружения” в музыку на уровне речи, когда первичным является практика, накопление музыкальных впечатлений, создание *перцептивной* базы для качественного скачка к следующему этапу развития.

Со старшими детьми и студентами это обязательное посещение концертов, знание инструментов оркестра, слушание музыки по нотам с последующим анализом, чтение с листа в ансамбле. А для накопления исполнительской практики и опыта - ученики выступают перед родителями, записываются на аудио-CD, DVD, выступают в концертных залах, на фестивалях и конкурсах, только тогда ученик начинает понимать и реально представлять всю картину будущей творческой исполнительской деятельности.

**2.** Как можно раньше развить **самостоятельность** ученика, творческое **воображение**, волю, ответственность. Для этого необходимы соответственные навыки и приемы работы с Текстом музыкального произведения. С первых шагов я предоставляю ребенку **проявить себя:**

*а)* Право выбора музыкального произведения обязательно принадлежит ученику, но из нескольких, определенных программой и уже *знакомых* по исполнению др. учениками, или слышанное в концертном исполнении. Если же он затрудняется, тогда я “влюбляю” его в это произведение методом анализа и “восхищения”. Как правило, ученик с удовольствием разбирает и работает над таким сочинением из чувства ответственности за свой выбор.

Стратегия моего выбора музыкального произведения состоится на объективной *готовности* ученика сыграть эту пьесу хорошо, но и получить новый импульс к развитию. Часто даю произведения, превышающие рамки Программы, с целью “интенсивного развития” учащегося (на перспективу).

*б)* В классной работе через слуховое восприятие «включаю**» интеллектуальные ресурсы учащегося:**

**развиваем логический интеллект** - строим схемы голосов по Таблице (см.раздел «Полифония»), форму произведения в виде ладо-тональной схемы, анализируем гармонию в цветовых пятнах (Т-синяя, Д-красная, S-жёлтая, VI- голубая, и т.д.), анализируем фактуру, аппликатуру, штрихи, динамику, уровни веса руки (1-ый уровень веса - это вес пальца, 2-ой уровень веса - это вес кисти, 3-ий уровень– вес предплечья, 4-ый – вес плеча, 5-ый – вес корпуса).

* при озвучивании произведения, в начале работы **реализуем I закон “музыкальной выразительности” - развитие интонационного слуха:**

**это интонационно-динамическое** выявление выразительности речи, мотивов, фраз, характерных *интервалов* с пением сольфеджио и с подбором стихов, подтекстовок, раскрывающих смысл интонаций и мотивов. (например: Инвенция Баха 2-хголосная C-Dur, на главную тему поём - «Я помолится в храм пришла (пришёл), наш Бог – наш друг, поможет мне понять себя, поможет мне понять друзей, и т.д.»

* **затем II закон “музыкальной выразительности” - “энергетический**”: развитие ритмической и психической энергии в ученике выявляем с помощью дирижирования по внутридолевой пульсации, долевой пульсации - движение (тяготение) энергии внутри такта, затем во фразе, в предложении; выявляем слабые и сильные такты на основе гармонических тяготений; (см. гл. 15).
* **III-ий закон “музыкальной выразительности”** - это “законы динамических соотношений” голосов, рук, звуков в аккордах и динамических, ритмических исключений: акценты, синкопы, и др.
* **Эмоциональный уровень** интеллекта активизируется, когда начинается показ наинструменте, подбор метафор, словесных подтекстовок, стихов. Приучить ученика грамотно (профессионально) читать нотный текст - это не только визуально осознать его, но и услышать внутренним слухом - пропеть его музыкальной интуицией: (вижу - слышу - играю - переживаю).

Рефлексивная оценка (осознание) сыгранного произведения на уроке - обязательна. («прозвучало ли произведение так, как ты хотел и что-то не получилось так, как ты хотел?»)

Так проверяется уровень осознания, уровень грамотности, уровень самореализации личности в данном виде деятельности – в прочтении авторского текста, в концертном исполнении.

**7. Педагогические технологии, используемые на уроке**

* 1. **Групповая технология (как с «0»-вками, так и со студентами**) – позволяет уч-ся не только индивидуально поработать над проблемой, но и сопоставить свою позицию с мнением другого, войти в межличностные отношения, узнать лучше себя и самореализоваться.
  2. Чтобы **индивидуальное** **обучение** было продуктивным необходимо опираться на **творческие** и **познавательные** способности уч-ся. Это возможно, если осуществлять цель и планирование учебной деятельности и, вместе с тем, развивать гибкость, способность импровизировать, фантазировать, перестраиваться (рефлексировать). Разговаривать с учеником - вести диалоги, рассказывать о жизни композиторов, пианистов, слушать вместе интерпретации и т.д. Это создание **комфортного** психологического микроклимата: шутки, свободы в обмене мнениями, дать ученику рассказать о своих чувствах, ощущениях. В совместной работе употреблять слово «МЫ», «мы с тобой», а не «ты должен...»

**3.** Использование **классических**, зарекомендовавших себя методов: «наведение», «аналогии», «ассоциации», «сравнения» (самостоятельный подбор, картинок, стихов и героев к произведениям), «рассказ», «объяснение» на доступном языке, комментарии, совместный подбор слов - «экстрактов» к каждому эпизоду или разделу произведения, приёму и т.д.

**4.** **Артистическое**, одухотворённое, профессиональное исполнение педагогом произведения целиком или частями с комментариями и без них.

**5**. Использование **«проблемного метода»** обучения: например, написать свою характеристику с актуальными задачами на будущее; или подобрать серию упражнений для развития своей беглости, или нарисовать цвет всех ступеней всех гармоний – в левой руке, или изобразить графику звуковысотности, выбрать произведения на будущий семестр и т.д. Обсуждение проблемы будит оперативное, аналитическое мышление ученика, студента.

**6. «Ролевые игры», «театрализация» процесса:** «ты – учитель, я – ученик, найди у меня ошибки!»; «сыграй как Мальвина», или «как Карабас-Барабас», «исполни произведение в стиле (жанре) этюда», или в стиле «ноктюрна» (колыбельной), и т.д.

* совместное с педагогом чтение с листа в 4-ре руки помогает развивать интуицию, налаживает эмоциональный контакт с учеником.

**7. Спирально - веерный метод обучения -** это способ изучить какую-либо проблему – от «общего к частностям» и «от частного к обобщению» - через анализ и сравнение, через «манипуляцию с предметами» и собственное «умозаключение».

Пример с Интервалами: они жили в лесу, прыгали на ножках, переворачивались (обращались), были чистые (умывались), большие и малые, увеличенные и уменьшённые. Затем переходить к конкретике: секунды – были все! с 2-мя иголками, но одни голодные (малые), а другие с чёрной мухой в животе и т.д. Затем в игре песенки или попевки закрепить конкретный интервал.

**8. Применение психотехник,** **оптимизирующих** волю ученика, эстетическую и нравственную мотивацию к исполнению, его интеллект; сначала - «похвала», затем – «критика»; *положительная суггестия* - внушение, лёгкий гипноз, (разговаривая с учеником – положите свою руку на его плечо, желательно, левое).

**9.** Применение **средств современной коммуникации** и информации: Internet, CD, DVD.

**10.** Применение **нового репертуара**: джазовых, алеаторических композиций, аранжировок известных мелодий из мюзиклов, «высокую» народную музыку и т.д.

**11.** Музыкальная педагогика это не только точная наука, но и Искусство, а значит **Эвристический способ мышления и объяснения** – это основной метод работы, как за инструментом, так и при объяснении любой проблемы: *новый взгляд* на проблему, новый ракурс, *необычный* приём, *абсурдное* сравнение, или сопоставление и т.д. («**Мысли** как гений!»)

**12. Расширение психического (**кругозор, знания) **пространства личности через:**

* **осознание** эмоционального опыта в диалоге с учеником о «героях» мифов, сказок, литературы, поэзии, кино, телевидения, Интернет, о философии жизни и смерти и т.д.
* использование **«метода аналогий»:** активизировать стилевое чувство учащегося - через анализ и сравнение музыкальных средств в других сочинениях этого же автора (**метод аналогий**), либо с произведением аналогичного жанра другого композитора (Ноктюрн Шопена - ноктюрн Чайковского, или «музыкальный момент» Des Рахманинова). Необходимо сформировать понятия об «общем» (жанре) и «индивидуально-субъективном» (музыкальные средства, ресурсы) в творчестве изучаемого композитора - это даст ключ к более глубокому пониманию характера исполняемого произведения, более высокий уровень исполнительского мышления ученика;
* **воображение**, умение *создавать* информационные образы и артефакты, манипулировать ими, т.е. развивать творческое мышление ребёнка: сочинение попевок на стихи, подбор аккомпанемента, варьировать или сыграть транскрипцию попевки, песенки, пьесы, этюда и т.д.);
* **оптимизировать нравственную** мотивацию к **творчеству, раскрывая ораторскую и познавательную сущность искусства** и эстетику исполнительства, совместно обсуждая с ребенком досуг семьи, моральные и жизненные ценности) и т.д.,

Будущее за теми педагогами и исполнителями, которые умеют создавать яркие привлекательные образы для ученика, способны к обучению и прогнозированию.

**13. Развивать гибкость и пластику аппарата** через слуховое воображение и **идеомоторные представления** о фортепианных формулах и приёмах через тактильные символы-образы. См. Символика (Symbols) «гаммы», «арпеджио», «аккордов» и т.д.

**14. Персонификация, персонализация** всех фактурных элементов текста: мелодии, штрихов, гармонии, всех двигательных элементов процесса, всех вспомогательных движений в процессе игры и работы.

**15**. **Использование Мнемотехники** для развития всех видов памяти ребёнка. Для этого насыщать сознание ученика *яркими образами и запоминающейся информацией* использование видеографики, видеосимволов, просто графики, рисунков для создания скорости восприятия, устойчивой памяти, и прочности запоминания, скорости воспроизведения:

* - графическое изображение мелодии, жеста на бумаге, ⮏ ⮍ , ⌃⌃⌃⌃⌃
* - изображение фразировки: ◀◁◁ («ёлочка-crescendo»), ▷▷ («ёлочка-diminuendo») ▶◀ («фраза-бантик»), ◀▶ (фраза- домик)
* - изображение Формы произведения: ▲▲▲, вариации: 🞄⦁●🞇🞉⊙ 🞚🞚🞚🞛🞛🞜

**16. Контрастная вариативность** в работе над техникой и музыкальным произведением:

* сыграть очень тяжело - «**танком**», а затем
* в «**балетных** **тапочках**» или «на пуантах» на пианиссимо, либо беззвучно,
* «**пение**» всех элементов фактуры! пение с подтекстовкой, адекватной по смыслу и образу!
* «пальцевое **стаккатирование**» всех элементов фактуры,
* **активизация** внутридолевой пульсации (счёт вслух по ), и с дирижированием по четвертям,
* агогическое «**расшатывание**» ритмо-метра («agoger» - франц. - воровать) в связи с интонированием длинных и сильных звуков, гармоническим тяготением т.д.

**17.** Приёмы «шоковой терапии» как в положительном, так и в отрицательном смысле («когда ты это сделаешь..., то у тебя обязательно получится»; или: «если ты не ..., то я не смогу идти дальше... » и т.д.).

**18. Активизация внутридолевой пульсации, как способа существования психической энергии исполнителя при постижении произведения**; долевая пульсация познаётся через счёт вслух, дирижирование, и сопровождение *ostinato* на рояле с педагогом и самостоятельно.

* Дирижирование + игра! пр. и левой рукой по очереди, это создает правильную *пластику жестов и развивает координацию* и независимость рук.

**19.** Главный приём обучения **интонированию** – это «**пение** **с глиссандированием**» **-** всех элементов фактуры!

* Пение с **подтекстовкой**! Подбор слов – педагогом, а затем учеником! (стихи, попевки)
* Слышание и осознание всех вертикальных интервалов: медленно играть – называть и вслушиваться в вибрации и в послезвучие.

1. **Сенсорные приёмы воздействия**: игра «рука на руке» (рука ученика на руке педагога) : когда надо показать соотношение пластических жестов 2-мя руками и т.д.

**21**. Игра **с педагогом вдвоём** при чтении **с листа,** в ансамбле, совместное слушание и обсуждение музыки на уроке. Исполнение произведений педагогом.

* + приём «Рука на руке» (рука ученика лежит на руке педагога и наоборот) очень эффективен для быстрой передачи штриха, движения, опоры и т.д.

1. **Накопление музыкальных и культурных впечатлений**! Создание **перцептивной** базы знаний, слуховых идеалов и предпочтений. Это – основа дальнейшего развития! Только когда заполнены файлы в голове, тогда можно и самому творить, искать варианты, сопоставлять, анализировать и т.д., т.е. задействовать у ученика **все разделы его** **Интеллекта.**

Поэтому необходимо покупать билеты на концерты для **их** родителей! Приучать **их с детьми** посещать все значимые концерты: вокальные, хоровые, оркестровые, и конечно фортепианные, а также хореографические, балетные, оперные и т.д. Так как - ФОРТЕПИАНО – это **ретроспективный** инструмент, он подражает, изображает, копирует, имитирует уже увиденное, услышанное, уже осмысленное явление.

Игра на рояле – это удовольствие! и она *естественна* – как ходьба, прыжки, бег, плавание и т.д. А язык общения должен развивать ученика, давать ему новую эстетическую, этическую нравственную, духовную информацию и удовлетворение.

**«Душа – это функции тела!» (Аристотель)**

* 1. **Анализ музыкально-выразительных средств**

**при работе над произведением.**

Рука – это орудие Разума! (Д. Брунер)

Работа над музыкальным произведением - **это длительный, поэтапный, варьируемый возвратно-поступательный процесс, результативность которого проверяется только на СЦЕНЕ.** Возможно сравнить этот процесс с работой актёра над сложной ролью в театре, с выучиванием текста, с поиском мимики, пластики, интонаций и т.д. Но пианист играет не за одного актёра, а за весь ***полноголосый «спектакль».*** Работа над музыкальным произведением – это бесконечное выслушивание во все подробности и изгибы, во все детали фактуры и их гармоничное сочетание, это поиск вариантов музыкального образа: штриха, движения, агогики, педали и т.д. («Ученик должен понять, что прекрасное разнообразно и до расточительности щедро в своих проявлениях, плохое же едва отличимо одно от другого, однообразно, скупо» Нейгауз Г.Г.).

Но прежде, чем начать работу над произведением, необходимо ясно представлять художественную **цель**, (конечный результат), **задачи** и **пути** достижения цели, не только педагогу, но и ученику!

Необходимо воспитание **осознанного отношения к музыкально-выразительным средствам композитора и исполнителя**. Воспитание этической ответственности за качество воплощения авторского музыкального образа; ответственности перед слушателем за выразительность своей музыкальной речи, за мастерство и ясность технического воплощения: за *точный темп*, за свободу и гибкость своего аппарата при прочих музыкальных и сценических требованиях.

**Авторские музыкально-выразительные средства и роль интеллектуального контроля** при их анализе и воплощении:

Жанр Метр

Ритм Лад, тональность

Гармония Фактура

Тембры, регистры Артикуляция (штрихи)

Динамика Форма

Фразировка Агогика, педаль и др.

Анализировать исполнительские средства пианиста. Их рациональное и психоэмоциональное влияние на воплощение образа :

**I.** Фундамент и основа пианиста – это свободный вес его Руки и её частей, знание законов рациональной аппликатуры, контакт с инструментом, развитая беглость (скорость и сила пальцев), выносливость. Одним словом – ТЕХНИКА – это главное средство для выступающего пианиста. И как бы стыдливо не ставили её на 2-ое, 3-е место, без неё как «без денег» или как «без рук», или «без ног» - на рояле не поиграешь. Знание и эффективное использование индивидуальных весовых и двигательно-скоростных особенностей своего аппарата обеспечивает музыкальную выразительность и техническую надёжность в любых темпах и условиях сценического волнения при выступлении.

**II. Любовь к данному произведению или автору, и восхищение им как со стороны педагога, так и ученика –** это главный *двигатель* всей последующей творческой работы над произведением и его воплощением на сцене с помощью индивидуальных исполнительских средств:

**1) Чувство Времени – держать пульс, ритм, метр:**

* удержание темпа, управление темпом и АГОГИКОЙ (на основе понимания интонирования и гармонических тяготений)
* понятие *«Ремесленник»* - это качество звука, **ясность дикции.**Владение точным временем *-* пульсом, ритмом, метром через авторскую ясную **артикуляцию** и двигательную координацию
* поняти*е* «*Художник»* - **это устремление***,* тяготение к сквозному ладово-гар­моническому развитию, через **тяготение к устою**, к К6/4.
* **Формообразование:** выпуклость кульминаций, динамика крупных построений – террас-периодов, разделов и т.д.

**Выразительное «Интонирование»:**

* понятия: *«Вокальная филировка звука»,* вибрации звука, слышание «послезвучия», натяжение интервалов – агогика, тяготение ступеней, звукопереливание;
* *весовое – силовое* наполнение интервалов, «уровни веса» - слуховое осознание (предслышание) веса своего аппарата для разнообразной микродинамики и нюансировки;
* понятие «Звуковедение»- это слуховая стратегия, или штурманская карта слухового воображения:- расслоение слуха на **3 стадии: помню «**что» уже сыграл, слышу «что» сейчас играю, и предслышу «как» буду дальше играть. Расчёт артикуляции и туше – прикосновения к клавише.
* **Акустическая** динамика: понятие акустического слуха, вибрационного слуха - биений звуковой волны, соотношений-соподчинений этих волн («форма» **вертикальной** акустики) и соотношение и развитие горизонтали - общего акустического наполнения и разряжения (**горизонтальная** форма акустики). Акустическая ориентация в различных залах - слышание реверберации звука от противоположной стены, «наполненности» зала звуком, и т.д.

**3) Тембр и звукоподражание** – предслышание штриховой краски (артикуляции) и опережающее управление ею, степень остроты-глубины и яркости слухового представления и физического воплощения (имитации), роль культурного и слухового воображения (багажа) исполнителя;

**4) Стилевая, слуховая информативность –** знание творчества автора (других его произведений), его жизни, биографии, интересов, идей, друзей, увлечений и т.д..

**II**. **5)** **Сценическая выдержка:**

* Эмоциональный и рациональный **«расчёт» на сцене -** добавить эмоции или притушить их, какой нюанс динамики, чувства, мимики добавить – убавить. Слуховой динамический и артикуляционный контроль.
* **Корректировка психомоторики,** мышечных и психических реакций на образ – эмоцию у разных учеников: атлетик, пикник, астеник, грацильный тип. **Темперамент** – как способ возбуждения и торможения эмоциональных реакций и состояний. Развивать **самокорректировку психомоторики** (См. гл. «Определение способностей»).
* **Техническая состоятельность**. Развитие и тренировка аппарата на основе **идеомоторных** представлений. Тренировка скорости, беглости, силы, выносливости, воли.
* **Профессиональное мышление в экстремальных условиях сцены:** предупреждение эффекта «ускоренного чувства времени», активизировать «слуховой контроль», «предслышание» всей фразы через внутреннее пение, помнить о «штурманской карте» - об исполнительском плане «включений» и «автопилоте», о «переключениях» слухового внимания на узловые моменты формы в процессе игры.
* **Артистизм** - способность получать дополнительную энергию на сцене, «зажигаться» и зажигать слушателей; чувство соразмерности, гармонии и естественности при исполнении, умение справляться со сценическим волнением, обращая его в «свою» пользу. Желание выступать перед публикой.

**6)** Положительно оптимизировать **нравственную (этическую) и эстетическую мотивацию исполнительства** через образы доступные возрасту ребёнка (от простого: «тебя хочется слушать» до ораторской, просвещенческой функции искусства и т.д.

**Существуют 2-ве исполнительские традиции:**

* - «Аутент***и***чная» - максимально прибл**и**женная к авторской эпохе, эстетике, акустике, тембрам, динамике, приёмам игры и психофизике автора, его инструментарию и т.д.
* - «Субъективно-психологическая» или «Творческая» - передающая Дух, авторскую Идею, Замысел, не преследующая цели играть только на старых инструментах эпохи, когда жил автор и т.д.

**9. Формирование психомоторного исполнительского навыка**

**Воспитание пианистического мышления.**

Прежде чем формулировать особенности предлагаемого метода, хотелось бы обратить Ваше внимание на сам термин **"пианистическое мышление**" и, предупреждая возможные недоразумения в связи с различными его толкованиями, порассуждать вместе.

Если **музыкальное мышление -** это способность оперировать **звуковыми** **образами**, то **пианистическое мышление** - **это уже оперирование звуковыми** **образами с одновременным двигательным ощущением** **процесса возникновения звуков.**

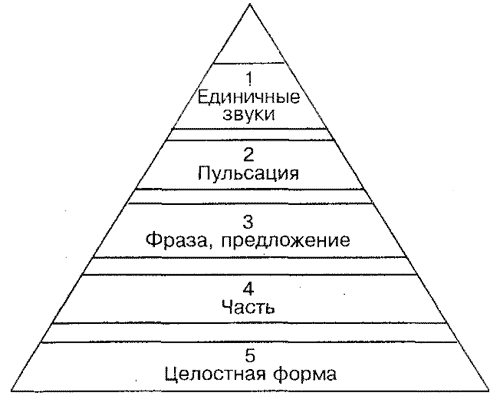
Следовательно, поставив перед собой цель обучить ребенка управлять слуходвигательными представлениями, педагог должен:а) развить его слуховые представления на основе понимания музыкального языка;   
б) развить двигательные представления ученика, дав ему возможность легко мыслью, вызывать различные двигательные ощущения и, таким образом, управлять движениями,  
в) создать гармонию между слуховыми и двигательными представлениями ученика на основе психоидеомоторных мыслительных действий (актов).

**Основу метода обучения игре на фортепиано составляют:**

* **принцип укрупнения контролируемых кадров**, применяемый в процессе этой работы (под "кадром" понимается представляемый отрезок музыкальной мысли)

### схема поэтапного формирования образа-представления в работе над музыкальным произведением (см. ниже)

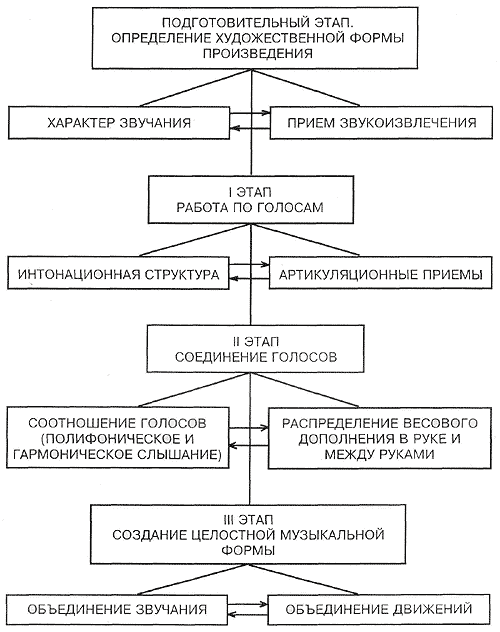
### ПРИНЦИП УКРУПНЕНИЯ КОНТРОЛИРУЕМЫХ КАДРОВ



### КРАТКАЯ СХЕМА ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗА-ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

### В РАБОТЕ

### НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ



* **Принцип укрупнения контролируемых** кадров - позволяет органично переходить от слухового **контроля за каждым звуком**
* **к мысленному созданию целостной формы.**

Под "контролем" понимается **одновременное** **представление** **звука** (тембра, штриха), **двигательных ощущений (силы веса руки и пальцев)**, включающих управление клавишами, затем **звукоизвлечение и проверка состояния покоя в руке**.

Вначале контролируется каждый звук, далее - только звуки, попадающие в пульс (остальные исполняются подсознательно), потом первый звук фразы удерживается в представлении и мысленно соединяется с ее последним звуком. Вся фраза выстраивается как замкнутая целостность в пространстве. То же самое проделывается с предложением, частью. И, наконец, исполнитель контролирует только целостность звучания и единство потока энергии от мышц спины, через руки, ладони, кончики пальцев и клавиши в струны.

Схема работы над произведением и принцип укрупнения осваиваются ребенком **постепенно.** В результате изучения первой темы **"Ритм"** ученик приобретает способность создавать гармонию слуховых и двигательных представлений при извлечении одного звука, а также начинает мысленно организовывать звуки в пространстве и во времени (это соответствует подготовительному этапу на схеме и первым двум ступеням принципа укрупнения).

Изучив вторую тему **"Интонация",** ребенок уже способен оперировать мотивами и фразами (первый этап схемы и третья ступень принципа укрупнения).

Завершив изучение третьей и четвертой тем **"Полифония" и "Гармония",** ученик мыслит двумя и более голосами, соединяя их в пространстве и во времени (второй этап схемы и четвертая ступень принципа укрупнения).

После освоения пятой, последней, темы "**Музыкальная форма"** ребенок подготовлен к самостоятельной работе над музыкальным произведением, самостоятельному формированию целостного образа-представления (третий этап схемы и пятая ступень принципа укрупнения).

Каждая тема делится примерно на 4-6 уроков, занимая определённую часть времени от урока. Урок состоит из 4-х аспектов:

* развитие образных представлений (эмоций, эмпатии - сопереживания)
* развитие слуховых представлений (тембры, гармоническое тяготение, устой-неустой),
* развитие двигательных представлений (штрих–жест, пластика на основе идеомоторных ощущений)
* формирование слухопсиходвигательных представлений ученика: комплексного ощущения – т.е. условного слухопсихомоторного рефлекса - навыка.

В ежедневные занятия ученика необходимо включать:

* упражнения для развития силы и беглости пальцев
* чтение с листа (одно произведение),
* работу над произведением за инструментом и *мысленное* его исполнение
* слушание музыки в зоне ближайшего и перспективного развития

**Схема работы над музыкальным произведением.**

**«Пианист-Режиссёр и Оператор съёмки»**

Когда начинается цельное исполнение (III – IV этапы в работе) важно активизировать стилевое чувство учащегося - через анализ и сравнение музыкальных средств в других сочинениях этого же автора (**метод аналогий**), либо с произведением аналогичного жанра другого композитора (Ноктюрн Шопена - ноктюрн Чайковского, или «музыкальный момент» Des Рахманинова). Необходимо сформировать понятия об «общем» (жанре) и «индивидуально-субъективном» (музыкальные средства, ресурсы) в творчестве изучаемого композитора - это даст ключ к пониманию творчества этого композитора.

Чтобы «вжиться в роль», т.е. выиграться в произведении, требуется достаточное длительное время, и постоянно включенное слуховое воображение. В развитии воображения огромную роль играет слуховая база учащегося, его перцептивный опыт, жизненный кругозор и техническое совершенствование аппарата, который может способствовать проявлению творческой инициативы, а может и сдерживать.

Эффективно помогает рефлексивному сознанию и дает импульс к самостоятельности - запись на магнитофон и последующий анализ этого исполнения и др. способы.

* Например: транспорт в другую тональность, аранжировка фактуры по принципу упрощения, игра вдвоем с педагогом в ансамбле и по очереди, пение внутренним слухом и дирижирование, и обязательно игра в медленном темпе, в певучей манере с включенным слуховым контролем;
* Работа «по кадрам» - это как в спорте, в киноиндустрии: отдельную сцену надо **довести до совершенства**! т.е. сделать **несколько разных дублей!!**

Правополушарное мышление мозга отвечает за возникновение метафор, аналогий, нюансов, но оно работает в расслабленном состоянии альфа-ритмов, в состоянии медленных мозговых волн, вот почему в репертуар всех юных пианистов я обязательно включаю кантиленные произведения. Они дают возможность и время услышать, почувствовать и выявить тончайшие нюансы вибрации звука, а также лирические, духовные потоки подсознания и воображения. (**Созерцание – это простор для Святого Духа).**

Моя педагогическая задача создать предпосылки, условия для формирования образа-представления в сознании ученика: раскрыть язык музыки, гармоническую логику, характер звука через яркие метафоры, показ, вариативность туше и другие средства - научить «мысленному» проигрыванию, мысленному чтению музыки сразу ушами: – **«вижу – слышу»**, в отличие от «вижу - играю – слышу». Это способ как бы «беспредметного действия», т.е. работает активный внутренний слух и слуховое воображение исполнителя

Р. Шуман наставлял юных пианистов: «Ты должен настолько себя развить, чтобы понимать музыку, читая ее глазами».

**10. Основные этапы и содержание работы над произведением:**

**I этап работы над произведением: Подготовительный**

Цель - музыкально-психологическое ознакомление ученика с произведением; создание своего исполнительского замысла; грамотное исполнение в медленном темпе.

а) Скорость освоения учеником I-ого этапа работы над произведением зависит от прочности навыков чтения с листа, а именно от:

— знания «языка нот»;

— умения определять структурную, смысловую логику музыкального текста;

— точной двигательной реакции на сигналы нотного текста.

Рекомендуется читать музыку глазами до игры — «разведка глазами» (Баринова М.);

б) Роль образных, программных установок, аналогий, ассоциаций;

в) Постановка исполнительских задач на уроке: артикуляция - характер движения руки;

г) «Аранжировка» пьесы в облегченном варианте, передающем главную мысль сочинения: мелодия плюс бас; «гармонический скелет»; в фуге — исполнение только тем или «метроритмический скелет» на крышке; игра вдвоём с педагогом и т.д.

**II этап работы над произведением - Аналитический**

1. Цель - воспитание профессионального отношения ученика к тексту, грамотность прочтения и видения текста:

а) ключевые; «случайные знаки» — тональная ориентация слуха;

б) интервальный состав, количественный состав аккордов;

в) все обозначения штрихов, лиг, пауз, фермат, переносов;

г) динамические обозначения, акценты;

д) все неизвестные термины;

е) ритмические фигуры и их соотношение с внутридолевой пульсацией;

ж) аппликатурные указания и сознательная ориентировка ученика в аппликатурных формулах.

2. Отдельно посвятить время работе над мелодией, выразительным интонированием, артикуляцией и фразировкой, звуковым воплощением. Отдельно работать над элементами выразительности в левой руке.

3. Анализ ладово-гармонических связей, тональный план сочинения. Работа по фразам, предложениям. Выявление кульминаций. Динамический план произведения.

Полезно с учениками составить схему-модель сочинения по тонально-тематическому плану.(см. главу 22 )

4. Тщательное проигрывание — работа над тембральными и регистровыми красками. Тонкая нюансировка. Педализация отрабатывается с каждой рукой отдельно.

5. Чередование синтеза и анализа: возвращение к первоначальным этапам для усовершенствования на новом витке.

Выучивание наизусть желательно на раннем этапе синтеза. Использовать произвольную память, а не автоматическую – т.е. не ждать, когда пьеса «запомнится сама». В ином случае возможны «провалы» памяти на сцене.

Эскизное разучивание произведений ограничивается I-ым и II-ым этапами.

**III этап работы над произведением – Концептуальный или Синтез**

Цель — создание полной развернутой музыкально-психологической концепции исполнения — интерпретации:

1. Эмоциональная раскрепощенность и динамическая яркость характеристик;

2. Исполнение в темпе целиком. Тренировка выдержки и расчетливости в исполнительских средствах.

3. Достижение свободы и блеска в техническом воплощении.

Роль чередования быстрого и медленного темпа в работе над произведением, работы по нотам и без нот. Роль беспедального контроля. Возвращение к элементам работы II этапа.

**IV этап работы над произведением: Публичное выступление**

Сцена — это проверка правильности всей системы работы в классе, это итог всей системы обучения ребёнка, где все компоненты взаимосвязаны: музыкальное мышление, слух, память, двигательные навыки, ритмические, динамические представления, контроль за дисциплиной и режимом занятий.

Необходимо прививать ребёнку чувство ответственности перед слушателем и вместе с тем любовь к игре на сцене, умение «общаться» со слушателем:

**1.**  Создание концертной обстановки задолго до выступления:

— запись на магнитофон;

— концертная форма одежды;

— умение кланяться, входить, садиться, вставать и т.д.;

— открытая крышка рояля;

— «домашние» концерты: перед родными, перед игрушками, друзьями и т.д.;

— умение концентрировать внимание на начале произведения:

внутренний слух начинает **раньше играть на 2-4 такта**;

**Репетиция в зале** — это мгновенная акустическая корректировка темпа, динамики, педали, соотношения звучности - требует быстрой реакции **слухомоторных навыков.** Все звуковые эффекты и градации динамики звука должны корректироваться с расчетом на полный зал (публика вбирает в себя часть звука и обертоны).

**2. Предконцертный режим поведения и питания**: - за 2 дня - ничего острого, солёного, жареного, жирного; не пить много воды, чтобы не отекали пальцы. Только фрукты, овощи, щадящая диета, можно шоколад, какао. Регулярно очищать кишечник.

— не менять резко распорядок дня и привычный уклад жизни,

— больше гулять на свежем воздухе – в парке, у воды;

— беречь силы за 2-3 дня - м**е**ньшие физические и психические нагрузки, не смотреть слишком трагические фильмы, постановки, ни с кем не ссориться и т.д.

— в день концерта не «гонять» целиком программу, а только репетировать «начала», трудные «эпизоды» **и играть упражнения, гаммы;**

— знание психологии (особенностей психомоторики, темперамента) ученика и подбор нужных **установок для него** (устных и **письменных)**;

— аутотренинг, самогипноз, дыхательная гимнастика, лёгкая физзарядка в течение дня.

Волнение — «подъем» и волнение — «паника». Во втором случае – примешивается «нечистая совесть». (С недоработанными, «сырыми» сочинениями педагог не должен выпускать ученика на сцену).

**3.** Повтор пройденных пьес через определенное время позволит закрепить в памяти эти пьесы надолго, позволит накопить концертный репертуар учеником.

**4**. Обязательно поощрять ученика за самостоятельное разучивание пьес.

Возможно рассматривать всю работу над музыкальным произведением по определённым **педагогическим уровням – блокам:**

**1-ый уровень** – обеспечение грамотного прочтения авторского текста. **Строгая зона работы**, логический контроль педагога и ученика: ноты, ритм, штрихи, паузы, позиционные и аппликатурные решения, первичная координация рук.

**2-ой уровень** – художественно- эмоциональное, образное прочтение текста: мотивно-весовая и фразировочная организация, интонирование, динамика, < > ritenute, и поиск адекватных образных ассоциаций – «ключей», слов «экстрактов».

**3-ий уровень** - стилистическое прочтение авторской звучности: особенности тембральных красок, особенности прикосновения – туше, особенности пластики рук и жестов, особенности формообразования тематизма (гармонии, модуляций, отклонений) и формы произведения в целом.

**4-ый уровень** – выявление индивидуально-значимой манеры исполнения данного произведения как с точки зрения жанра, так и с точки зрения ученика; **Творчески-варьируемая, свободная зона** работы – выявление и обоснование манеры преподнесения данного сочинения для слушателя, либо создание индивидуальной манеры (для конкретного ученика). «Сценическое общение» со слушателем основано на изучении психологических черт личности автора пр-ия, особенностей его мировоззрения, философии, темперамента и т. д.

**11. Задачи для преподавателя**

Работа над произведением содержит несколько последовательных этапов (3-5) и **спирально-веерный принцип** протекания процесса:

1-ый этап – Чтение **Ритмического скелета** – на крышке, 1рукой, 2-мя руками, совместно с преподавателем, игра 1-ной рукой(или мелодии) с дирижированием другой рукой, и наоборот; определение основной Артикуляции;

2-ой этап **- Анализ мелодий**:по интервальному составуи натяжению, **по мотивам, по** вершинам и устремлению к К4/6,по фразам, предложениям и периодам. Пение вслух всех мелодий!!! То же в левой руке: анализ мелодической линии **баса;** Техническое устройство: позиции- аппликатура, соединения позиций, анализ смены в движении и координация туше баса и фигураций;

3-ий этап - **Синтез:** соединение только *мелодии и линии баса,* *мелодии и фигурации*; в полифонии - соединение голосов по парам.

- Анализ гармонических вертикалей, их тяготений – «**неустой**  **в устой» и** далее, тяготений в Каданс, сложение осмысленных предложений. **В технике**: освоение обобщающей координации и пластики *метра* внутри такта и внутри фразы. (См. раздел «Законы музык. выразительности», ч.II – «Энергетический закон»: пластика внутри такта – играя 1-ую долю – запястье идёт вниз🡻, 2-ую долю – запястье идёт чуть вверх🡽, 3-я доля опять вниз 🡾, и 4-ая доля вверх🡹. Подробная динамика и её нюансы. Качественная педализация отдельно с каждой рукой. Выучивание наизусть – произвольное, (но не автоматическое).

4-ый этап – **Репетиционный** - конечный темп натренировывать по отдельным эпизодам (по 4-8-12-16тактов); единый темп контролировать через внутридолевую пульсацию (счёт, + метроном); проучивать трудные места специальными (развивающими) приёмами по принципу контраста, находить «слова-«экстракты», т.е. применить приёмы интенсивной «терапии». Научиться играть сочинение **подряд 3-4 раза без остановок!** (как на «бис») Акустические репетиции в залах помогают тренировать исполнительскую дисциплину, волю, создают предварительный исполнительский план - «штурманскую» карту пианиста. Знакомят с возможными недостатками инструмента: особенностями люфта педали, глубиной хода клавиатуры, её сопротивлением, с особенностями звучания регистров данного инструмента и т.д.

5-ый этап – **Возвращение** (**на новом витке)** ко 2-му, 3-ему этапам для уточнения **стилевых** деталей артикуляции, туше, динамики, для выявления **самостоятельного отношения** ученика к исполняемому произведению; а главное - для устранения «замыливания ушей» и «заигрывания пальцев» при быстром и многократном проигрывании произведения.

6-ой этап– **Чтение с листа:** 1-2е пьесы в день, это развивает скорость **«расшифровки»** любых текстов, приучает к быстрой *разведке* глаза, и тренирует уши к *предслышанию логики* музыкального развития сочинения. Кто хорошо читает, тот быстро разбирает музыкальную фактуру, любой муз. текст. Кто много читает, тот развивает интеллект, расширяет кругозор, («заполняет файлы» памяти полезной информацией).

👓

☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ 🖐 🕮 🖐 ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟ ☟

**12. Работа над Музыкальным произведением (задачи для ученика)**

«Работа над музыкальным произведением – это процесс бесконечного **вслушивания**.» (Нейгауз.)

Работа над музыкальным произведением - это **детализация** звучания и поиск вариантов различных соотношений этих деталей: постоянный слуховой «**анализ – синтез»** - как по горизонтали так и по вертикали нотного текста ;

1) Анализ авторских средств: «вижу-слышу» точные **ноты**, «слышу- знаю» **тональность** (ключевые знаки),

* + 1. «чувствую» энергию размера пьесы и считаю вслух! - её пульс, сильные доли, понимаю и подчёркиваю **жанр** пьесы.
    2. Анализ штрихов, лиг-хореев, лиг-мотивов, динамики, акцентов.
    3. Анализ Аппликатуры – точнейшим образом проверить по нотному тексту!!! (определи **позиционные** формулы в каждом виде фактуры)

**I . Работай отдельно каждой рукой:**

5) Простучи ритмический рисунок на крышке инструмента со счётом по внутридолевой пульсации вслух! Сыграй правой р. со счётом по шестнадцатым: .

6) Вычлени **мелодию**, - играй пр.р. и пой нотами с дирижированием по восьмым левой рукой, и наоборот;

7) Вычлени **линию** баса – сыграй и спой нотами, просчитай так же, как правую с дирижированием.

8) Плавно **«обведи»** все мелодические подъёмы и спады *вспомогательными* *горизонтальными* движениями к 5-му пальцу («качели», «пронации») и горизонтальными движениями к 1-ому пальцу – («мостики», «супинации»); Динамически «раскрась» все мелодические подъёмы нажимами в дно клавиатуры.

**9) Расчлени** мотивы, фразы, предложения **с** помощью дыхания кисти и мягких по звуку окончаний. (отдельно к.р.)

**10) Объедини** несколько мотивов в единую фразу, используя тяготение слабых долей в сильные и общее устремление к К4/6. (отдельно к.р.)

**11)** Наполни **весом длинные и высокие звуки** по примерной таблице, см. ниже **☟:**

Помни о соотношении рук и длительностей на рояле, используй разные уровни веса между руками:

- - всё «крыло», **IV--V уровень в**еса (пальцы + кисть+ предплечье + вес плеча + корпус).

- - **III-ий уровень веса** (пальцы + вес кисти + вес предплечья (локтя))

- - **II уровень веса** – это вес пальца + вес кисти,

- **- 1-ый уровень** **веса - это вес пальца**, чёткий подъём, острые «коготки»;

**II. Работа двумя руками вместе:**

**12)** Медленно, с удовольствием вслушиваясь в интервалы, **сыграй «вертикали»** (гармонический скелет):

- мелодия + басовый голос, (правая рука + левая рука),

- мелодия + фигурации; ( правая рука + левая рука),

- анализируй интервалы, стройно складывай гармонию на основе сильного звучания баса.

**13)** Раскрась гармонии по басу: Т(синий), S(жёлтый), Д(Красный)), К4/6(Малиновый), II(зелёный), VI(жёлто-голубой); III-(розово-голубой), VII (фиолетовый)

**14**) Организуй  **пластику** запястий каждой руки («дыхание») во время игры по размеру**,**

грамотно: 1 доля 2 доля 3 доля 4 доля

**15)**  Выпиши все термины в тетрадь – найди перевод по словарю.

**Цель работы:**

Воплотить истинный замысел автора произведения и получить наслаждение от звучания рояля и общения с гением, реализовать свой музыкальный талант.

**Задачи :**

Накопить репертуар для выступлений на концертной эстраде, и приобрести много исполнительских навыков игры, а также - друзей и поклонников твоего таланта

**Помни:**

Музыкальное произведение в нотах – это «зашифрованное послание» («письмо»), которое надо расшифровать правильно и точно, чтобы узнать, что хотел сказать автор.

Музыкальное произведение в звуках – это твои живые чувства и мысли, которые удалось понять - «расшифровать» и воплотить в реальное звуковое представление.

***Вдохновение – это внезапное проникновение в Истину! Вдохновение – это момент Истины в Искусстве!***

**Мастерство и звук живут в кончиках пальцев и в гибкой кисти! Требовательный слух контролирует наше горячее сердце, ум рассчитывает и соразмеряет наши силы!**

**III.**  Для **развития** силы и скоростипальцев обязательно учи виртуозные эпизоды во всех произведениях и все технические формулы приёмами на forte и активными пальцами:

* Приготовление звука **«с замахом»** следующего пальца
* Приготовление звука **«с места»** – «с клавиши»
* «Пунктиры» с длинной и короткой нотой активными пальцами
* Акценты по 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 звуков: (**с подтекстовкой**)

, , , ,

**f p f p 3 3 4 5 6 7 8 и т. д.**

* «Остановки-пробежки»:
* «Шагом – шагом – побежали»**, «побежали**– шагом- шагом».
* «Болтушки» - играть по ***два соседних звука*** дуолями, триолями, квартолями, секстолями, и т. д. с акцентами на 1-ом звуке, потом на 2-ом, 3-ем, каждой рукой отдельно и вместе и т.д.
* Противоположным штрихом – на *staccato*, на *legato*, на *leggiero*, либо non legato или legato
  + «Совмещённые» приёмы исполнения**:** - правая рука – **ровно** – на ***f***

(в параллельных движениях) и наоборот

- левая рука – **пунктир**, на ***р***

- правая рука – ***legato*** – на ***f***

и наоборот

- левая рука – ***staccato*** – на ***р***

* Транспонироватьв другую тональность (отдельные эпизоды) на ½ тона выше или ниже.
* Играть «Весовыми толчками**»,** каждый звук играть от плеча – на 4-ом уровне веса с освобождением.
* Играть «С закрытыми глазами», (или без света), «наощупь», «близко» к клавишам
* Играть «Откинувшись на спинку стула», достигая полной свободы после толчка («развалившись» на стуле)
* Играть «В тонких перчатках» - для тренировки точности попадания в середину клавиши.
* Спеть внутренним слухом по нотам и без рояля; (по методу Иосифа Гофмана)
* Спеть внутренним слухом без нот и без рояля, с яркой динамикой, агогикой и в эмоциональном тонусе, с дирижированием. (укрепление памяти всех видов для сценического тренинга).

**13.** **Законы музыкальной выразительности**

**(фортепианной акустики)**

для эффективной самостоятельной работы пианистов за инструментом,

с целью воспитания акустического слуха и грамотного звуковедения.

**I-ый Закон -**  **Интонационно - динамической** выразительности всех горизонталей в фактуре произведения:

**а)** Мелодия идёт вверх 👆, интонируй **crescendo**, если идёт вниз👇, то интонируй **diminuendo:**

• •

• •

• •

• •

1. К нисходящему басу 🖣 (гармонический «корень») возможно небольшое **crescendo:**

• •

• •

• •

•  •

**c)** Гармонический неустой играть в напряжении: к **неустою D7 - делать crescendo:**

**Т - D7 - T**

**d)** В движении к КАДАНСУ - всегда играть **crescendo** и устремление

🎜 🎜 🎜 🎜 🎜 🎜 🎜 **К6/4**

**II-ой Закон – Энергетический - метро-ритмического биения и моторных опор.**

**1. а)** внутридолевое тяготение | | | к 1-ой шестнадцатой каждой доли и небольшое крещендо – «нажим» вниз, в клавиатуру.

**б)** внутритактовое тяготение **-** | | | |

(к 1-ой доле каждого такта)

**в)** тактовое, метрическое, фразировочноетяготение

**| + | - | + | - | + | - | + |**

**| - + | - | + | - | + | - |**

**2.** Энергия пластики, **организация опоры рук внутри такта:**

**| 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |**

**3. Исключения** из «**правильной опоры» рук:**

«гемиолы», синкопы, «лиги-хореи»,т.д. ⭣ ⭣ ↕ ↕ ⭸ ⭳ ⭨ ⭥ ⭥ ,

**III-**ий **Закон звуковых, динамических соотношений голосов по вертикали**

**(уровень о**пор, уровни веса рук**)**

**1**. **Динамическое соотношение Голосов в 2-х руках одновременно:**

* - восходящиймотив 🖞👆 «активный»🡽 надо играть crescendo,
* **-**нисходящий мотив 🖟👇 «пассивный»🡾 надо играть diminuendo.
  1. Динамическое соотношение звучания различных длительностей в 2-х руках, и опоры рук - регулируется на основе взаимодополняющей ритмики и динамики:

пр. р**. - пр. р. - ♫♫♫ ♫**

л.р**. - ♫♫♫♫♫ лев. р. -**

* Динамическое соотношениевеса рук в фактуре**: мелодия + фигурация, +бас:**

опора**🡇** **мелодия 🡇 3-4** уровень веса

опора⭬ **фигурации**  ⭬ **1-2** уровень веса

опора **🡓 бас** -  **- 🡓 2-3** уровень веса

**4.** Соотношение корпуса и рояля при создании формообразующей динамики (эффект приближения и удаления «камеры» оператора) регулируется:

* - «приближаясь» корпусом к роялю (к объекту звучания) на crescendo, и
* - «удаляясь корпусом» от рояля (от объекта звучания) на diminuendo:

🢣 🢣🢣🢣

🡸🡸🡸🡸

**14. Ежедневное разыгрывание пианистов**

**Основы развития техники**

**Профессиональное возмужание начинается с осознанного «послушания» и самодисциплины.**

(Из устава каменщиков-масонов)

**« Рука – орудие разума»**

(Брунер, американский психолог)

Принцип разыгрывания – разогревания аппарата пианиста строится на основе анатомических особенностей нервных импульсов, идущих от **мозга** и позвоночного столба, и поступающих **сначала** **в крупные скелетные мышцы** и суставы, и только потом - в мелкие (кисти, пальцы). Поэтому важно сначала разогреть крупные мышцы спины – трёхглавые (трицепсы), затем (двуглавые)- бицепсы, предплечье, запястный сустав и, наконец, пальцы, и их кончики.

Поэтому **оптимальный** для здоровья вариант следующий:

1. **Играть Аккорды**, тонические трезвучия с обращениями с использованием 4-ого уровня веса с «крылом» всей руки:
   * в характере - **легато**, **портаменто** – граве,

* в характере нон-легато, маркато в темпе – анданте,
* в характере стаккато, с использованием 3-его, 2-ого уровней веса (предплечье-кисть) с цепкими пальцами в темпе модерато и аллегро.

1. **Играть Арпеджио ломанное**  с активной ротацией лучезапястных (предплечье) и плечевых суставов –мышц:
   * играть вариант с удвоением интервалов (тремоло): 1звук «до» (1палец) +3звук соль (3-ий палец) со словами «я играю на рояле»; 2-ой звук «ми» + 4звук «до» слова те же,
   * в различных штрихах: маркато, леджиеро, нон-легато, легато-сэкко (сухое легато).
2. **Арпеджио короткое играть** на легато-легатиссимо ( глубокий контакт) со вспомогательными движениями в запястье: «качели-мостики» с различными упражнениями в разных темпах

**Аппликатура пр. р.**- тоническое трезвучие **1-2-3-5-,**

--------//----------- тон. секстаккорд: **1-2-4-5,**

-------//----------- квартсекстаккорд : **1-2-4-5.**

**Аппликатура левой руки**: тоническое трезвучие **5-4-2-1**,

-------//------------------- секстаккорд **5-4-2-1,**

--------//------------------ квартсекстаккорд **5-3-2-1 ;**

* играть, собирая пальцы «в ладонь», с остановкой на 5-ом пальце –вверх пр. р. .(«качели»), то же л. р. но сверху вниз.
* играть с остановками на 1-ом звуке (1-ом пальце), с пробежкой по остальным звукам - пр.р. вниз с 5-ого пальца, то же л.р. вверх. но сверху вниз.
* играть также с остановками на 2-ом звуке арпеджио, на 3-ем, на 4-ом. (акценты), как отдельно каждой рукой так и вместе. , ,

**4. Двойные терции, играть** на «весовых толчках» с освобождением руки, с акцентом на каждом звуке, затем по дуолям, по триолям, по квартолям со словами, «подтекстовкой».

* аппликатура двойных терций **для правой руки**: **3 4 5 2 3 4 5**

**1 2 3 1 1 2 3 🡽** вверх.

* аппликатура для **левой** руки играть🡽 вверх: **3 2 1 3 2 1 1**

**5 4 3 5 4 3 2 🡽** вверх.

играть в тональностях от всех белых клавиш.

**5. Двойные сексты**

* **сексты**: в До мажоре аппликатура для правой р. вверх:🡽

ДО -- **4 5 4 5 4 5 4 5**

МИ --- **1 2 1 2 1 2 1 2**

* аппликатура для левой руки вниз: 🡾 **ДО**  **1 2 1 2 1 2 1 2**

**МИ 4 5 4 5 4 5 4 5**

**6.** ***Хроматические терции двойные (малые)***

- Аппликатура: правая рука🡽:// ми-бемоль **3 – 4 – 5 – 3 - 5 - 3 - 4 - 3 - 4 - 5 - 3 - 5 -** // до --------- **1 - 2 – 1 - 2 - 1 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1**

- Аппликатура левой руки🡽:

**ми- бемоль // 2 – 1—1—2—1---2---1—2—1—1—2—1—2—**

**до--------- / /4—3—5—3—5— 4—3—4—3—5—3—5—4—**

играть с различными акцентами:

* по 2-ве, по 3 , по 4-ре, по 5 , по 6 ,по7, по 8 в разных мотивных структурах с акцентами: (ямб, хорей, амфибрахий) с подтекстовкой, например: «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя, то как зверь она завоет, то заплачет как дитя», или «Красное солнышко светит в окошечко, красная девица косу плетёт» и т. д., и с «пробежками и остановками».
* *один голос играть легато*, другой – стаккато и наоборот.
* играть в разных ритмах: пунктир, «ломбардский» пунктир (с короткой ноты) и т. д.
* играть с «пробежками – остановками»
* играть в прямом движении, в расходящемся и т. д.

**7. Гаммы:**

«Гаммы надо играть упоительно, с наслаждением и красивейшим звуком на легато» утверждал один из великих пианистов-педагогов 20-ого века Г.Г. Нейгауз. - « Гамма – это красивейшая мелодия». Самая симметричная гамма и самая удобная для руки пианиста это Ми-мажор, Ми-бемоль мажор, ми-минор гармонический и До маж. Но целесообразно играть **гаммы в тональностях изучаемых произведений.**

Играя в подвижном темпе **помнить о горизонтальных движениях крупных частей** аппарата:

* о **ведущем** **линию** плече, верхней части туловища, а также об опоре на левую ногу при движении вверх, и на правую ногу при движении вниз.
* о **супинации** и **пронации** лучезапястных суставов («рулить» как на велосипеде) и др. упр.
* учить их **рельеф** по позициям: **3 + 4 3+ 4, 3 + 4, 3 + 5** в правой руке и

-----------//------------------//-- **5+ 3, 4+ 3, 4+ 3, 4+ 3** в лев, руке (в до маж.) отдельно каждой рукой.

* играть упражнение в виде **«кластеров**»: трихорд+тетрахорд, отдельно каждой рукой,
* и вместе **пр.р** . **3 + 4, 3 + 4, 3 + 4 одновременно !**

**л. р. 4 + 3, 4 + 3, 4 + 3**

* играть упражнение в виде **«винтиков**» по позициям отдельно каждой рукой,
* игратьупражнение **«пробежки – остановки**» по позициям 3+4, с остановкой на крайних звуках (пальцах) позиции—на ***3-ем, на 4-ом в правой руке☝, 3-ем и на 4-ом☟, в лев. руке.***
* играть **раскатки** по позициям, с остановкой на последнем звуке со словами: «я весёлый бегемот, вот у меня разболелся живот» и др. упражнения, см. «Работа над гаммами» ниже.

**15. Работа над гаммами**

**Гамма** – это музыкальная **линия**, рисующая «устремление», «полёт», движение чувства или образа к «цели».

Развитие **образно-музыкального** понимания линеарной символики гаммы происходит через **пение**, через **мелодическое** представление о гамме, как о 2-х тетрахордах, через **внутриладовое** и **гармоническое** тяготение, через штрихи – **легато.**

Примеры: Черни соч. 299 Этюд № 1,2,5 До мажор, Бетховен Концерт №3 до минор-темавступления в оркестре, и другие примеры.

**Основной способ исполнения– это перенос веса руки с пальца на палец** с помощью **горизонтального** скользящего движения крупных частей аппарата—**плеча**, корпуса, а также **перемещения** веса тела с правой **стопы** на **левую** при игре вверх, и наоборот. (непрерывное перетекание веса руки через конец пальца в дно клавиатуры)

**Вспомогательные**  движения – это ведущие и направляющие крупные части аппарата: корпус, плечо, локоть, пронационный и супинационный поворот кистей при игре вверх или вниз.

1. **Формирование позиционного мышления на основе кластеров:**

* играть трихорд + тетрахорд: в правой руке вверх☝: 3+4+3+5; в л. р, вниз☟: 3+ 4+3+5.
* играть из **середины**  в расходящемся движении двумя руками в гаммах с симметричной аппликатурой: «кластерами», «пробежками», «винтиками», и др.
* Специальные упражнения для формирования пальцевого ощущения собранности пястья - «посыпание» ( «солью» или «сахаром»); элементы «берёзки»: («шелест листьев»), «рыба « Глиссанда»» и др. упражнения.
* Левой рукой учить играть **сначала** **сверху вниз☟** чтобы сохранить у ученика понимание симметричной последовательности позиций в двух руках 4+3+4+3+4+3🡸 🡺 3+4+3+4 +3+4+3+5

1. **Предварительное** развитие «проблемных» пальцев ( 1-ого и 5-ого) и соответственно приёмов **подкладывания** 1-ого пальца и **перекладывания** через 1ый : 2-ого, 3-его, 4-ого через упражнения:

* играть «овражки», (на подкладывание 1-ого пальца под 3-ий, под 4-ый)
* играть «раскатки», упражнение для перекладывания 3-его и 4-ого через 1-ый палец
* играть «болтушки» - как «трели» между 1и 2-м звуками, между 3 и 4 –ым звуками гаммы и 5-6, 7-8.
* играть гаммы только **двумя** пальцами вверх и вниз *каждой рукой отдельно* : **1-2, 1-3, 1-4, 1-5**.

и др. упражнения.

**3.** Каждой рукой добиться полного ЛЕГАТО в **медленных** и **средних** темпах: четверть равна = 50-60 ударов в минуту, затем –70 ударов, затем 80 ударов, 90, 100 ( на 4-ре шестнадцатых ) с пением со словами:

* «Я иг- ра –ю на ро - я - ле, я иг— ра - ю, **как по - ю.»**
* «Я иг----ра---ю на ле--га---то связ—но, связ—но , как по—ю»
* Я умеренно шагаю**, модерато** я играю»
* « Мои пальцы побежали на АЛЛЕГРО заиграли»
* «На **крещендо** звук усилить, на **диминуэндо**  увести»
* «Я играю всё **стаккато**: прыг-скок, прыг-скок, прыг да скок» и т. д.
  1. **Развитие независимого пальцевого удара через специальные упражнения:**
* играть с приготовлением пальца с «места», т.е. с клавиши,
* играть с приготовлением пальца с «замахом» над клавишей
* играть с приготовлением следующей клавиши (пальца) одновременно с игрой предыдущего,
* играть в пунктирном ритме для активизации **снятия** пальца, играющего короткую ноту,
* играть пробежки -остановки для активизации пальцев, играющих быстрые пассажи: ♬♬♩♬♬♩♬♬
* играть трели между двумя соседними звуками с подтекстовкой и акцентами на 1-ом звуке из 4-х и т.д.
  1. **Учить различными ритмическими рисунками:** ( триолями , пунктирами, ломбардскими ритмами) с пением со словами:
* « Тан -цы, тан- цы, тан-цы, тан—цы, как хочу я танцевать: вальсы, польки, и мазурки, полонезы и фокстрот.» и др.
* « Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет, он бежит себе в волнах на раздутых парусах»
* «Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя, то как зверь она завоет, то заплачет как дитя»
* «Я умеренно шагаю,  **модерато** я играю «Я умеренно шагаю,  **модерато** я играю
* На **триоли:** «Эти триоли играются чётко и счёт будет: раз-два-три, раз-два-три раз»
* Французский пунктир, ломбардский пунктир и др. упражнения.

**Гаммы – основа виртуозности:**

«Гаммы надо играть упоительно, с наслаждением и красивейшим звуком на легато» утверждал один из великих пианистов 20-ого века Г.Г. Нейгауз. « Гамма – это красивейшая мелодия».

Самая **симметричная гамма и самая удобная для руки пианиста это Ми-мажор!** А так же Ми-бемоль мажор, и До маж; ми-минор гармонический, до мин. гарм, т.е. все гаммы - условно симметричные по клавиатурному рельефу

* учить **рельеф** гамм по позициям: **3 + 4 3+ 4, 3 + 4, 3 + 5** в правой руке и
* **-----------//-------------------//------- 5+ 3, 4+ 3, 4+ 3, 4+ 3** в лев, руке (в до маж.) отдельно каждой рукой: пр.р.☝🡩, а лев.р. обязательно сначала сверху вниз ☟🡓🡇.

* играть упражнение в виде **«кластеров**»: трихорд+тетрахорд, отдельно каждой рукой,
* играть упражнение в виде кластеров - **«винтиков**»- отдельно каждой рукой, на leggiero!
* играть позиционными **кластерами обеими руками вместе** на 4 октавы:

**пр.р.** **3 + 4, 3 + 4, 3 + 4**

**и л. р. 4 + 3, 4 + 3, 4 + 3** одновременно !!!

* игратьупражнение **«пробежки – остановки**» по позициям 3+4, с остановкой на крайних звуках (пальцах) —на 3-ем, на 4-ом в правой руке☝, на 1-ом пальце делать остановку, играя вниз; то же самое в левой руке.
* играть только крайние звуки позиций каждой рукой отдельно, на 4-ре октавы 🡩🡓, без остановки (упражнение Нейгауза)
* играть **раскатки** по позициям, с остановкой на последнем звуке со словами: «я весёлый бегемот, вот у меня разболелся живот»
* играть **пунктиры**: и
* играть гамму только **1ым и 2ым пальцами, а так же 1+3, 1+4, 1+5,**  по любым клавишам!
* играть в разных ритмах с **акцентами**: по 2-ноты на один толчок, по 3 (триолями), по 4-ре (квартолями), по 5(квинтолями), по 6(секстолями), по 7(септолями)
* играть **трелями**: 1-ая нота со 2-ой; 3-я с4-ой, 5-ая с 6-ой, 7-я с 8-ой, 9-ая с 10-ой, как дуолями, так и триолями.
* играть 2-ва звука **легато**, следующие 2 звука играть **стаккато**, и наоборот.
* играть, **прибавляя по звуку, с акцентом и остановкой на последнем звуке**, разгоняясь постепенно, с темпа «анданте» до «престо» (упражнение **«стоп-кадр»).**
* играть **совмещённые штрихи**: пр.р. играет легато, а левая рука одновременно играет стаккато, и наоборот
* правая рука играет триоли, а левая рука играет дуоли, и наоборот.
* прав. р. играет ровно по восьмым, а левая пунктир, и наоборот.
* играть упражнение «**Хозяйка и служанка»:** пр.р. играет свои полные позиции, а л.р. «огрызки» от своих позиций, т.к. зависит от своей «хозяйки». И наоборот: л.р.играет полные (правильные позиции), а пр.р. «огрызки».
* играть с **яркой динамикой** на одной динамической волне, и на двойной волне (по 2-октавы крещендо) с наполнением **и уплотнением уровня веса руки** с 1-ого на 2-ой или 3-ий.

Играя в подвижном темпе **помнить о горизонтальных движениях крупных частей** аппарата:

* **о** **ведущем** **линию** плече, верхней части туловища, а также об опоре на левую ногу при движении вверх, и на правую ногу при движении вниз.
* **о**  **супинации** и **пронации** лучезапястных суставов («рулить» как «на велосипеде») и др. упр.

**16. Работа над октавами и аккордами**

Октавная и аккордовая техника - это самые сложные виды фортепианных формул, относящиеся к **крупной технике** пианиста, требующие большой силы, выносливости, рационального расчёта и точных движений при большой скорости движения музыки и часто при больших скачках.

**Октавы можно трактовать как: а)** – символ смелости, мужества, ***ловкости*, блеска**, силы духа, **объединённой коллективной воли и мощи** (например, воинов в героике боя) примеры: К. Черни соч. 740 № 32 Этюд до мажор, Геллер Этюд ре минор, Ф.Лист Этюд «Героика» - каденция (октавы), П.И Чайковский «Думка» - Каденция, и др.

**Аккорды –** это символы хорового пения: молитвы (медленные темпы), или в быстром темпе: колокола, символ единства народа, нации, группы; а так же: - фестиваль, праздник, фейерверк, танец, пляска, марши, галопы и т.д.

-из репертуара ДМШ: Кабалевский Д.Б. «Токкатина» (аккорды), Рахманинов Прелюдия cis соч.3№ 2 (аккорды: «хоровые», «колокольные», «симфонические» и «martelato») и др. пр-ия.

**б)** – символ радости и изящества, **устремления** в движении скачки или танца. Например: К.Черни соч. 740 № 49 Этюд Соль мажор: крайние части («октавное кистевое» стаккато 2-3 уровня), а средний раздел – изящные октавы «легато-леджиеро» запястевого типа, Майкапар «Токкатина»- средний раздел – аккорды «мартелато».

Воспитание **технологии** и **слухового** **представления** в «**октавной технике»** - следует начинать с учеником «0» класса с подготовительных упражнений.

**1 Предварительные, организующие руку, упражнения**:

* - специальные упражнения для постановки и укрепления 3-его, 5-ого, 1-ого пальцев:
* -«шалашики», «медведь и теремок»
* -«брейк» для 1-ого пальца: «раздвижная дверь», «кататься на 2-ом пальце, как с горки», «ворота закрыть- открыть» и т.д.
* -«до свидания – до свидания» - для внутренних ладонных мышц,
* -«5-ый палец держит спичку или письмо - бумажку»,
* -«1и5-ые пальцы держат карандаш» по размеру ладони, и «хлопают в ладоши только кистями рук» с карандашом в руке - и др. упр.
* - игра на рояле «перелётов», - «перебросов», - «перекрещиваний» (рука через руку) из терций, кварт, квинт, секст, трезвучий, (3-хзвучных аккордов), октав.
* исполнение октав и аккордов быстрым «весовым толчком» с быстрым освобождением руки и др. упр.

А затем продолжить работу над интервалами: квинтами, секстами, вводя **трезвучия (Т3/5, Т6, Т 6/4),** ставя следующие педагогические задачи:

* - воспитание первоначального **слышания** (понимания*)* «Ансамблевого» звучания 2-х звуков—терций, квинт, кварт, секст, и **октав** как совместного пения 2-х голосов (девочки + мальчики, мама + папа, скрипка + виолончель, труба + валторна),
* -воспитание умения (навыка) **вычленить голосом** – спеть, затем акцентировать **пальцем** любой мелодический голос из 2-х звуков (из интервала), из 3-х звуков (трезвучия), из 4-х; из октавы уверенно выделять 5-е пальцы (верхний и нижний звук)
* «**складывать**» аккорд по одному звуку, уметь *слушать и петь*  – **длинный** звук (первый), играть упражнение, как с верхнего звука, так и с нижнего звука.
* «убирать» аккорд по одному звуку, вслушиваясь в **остаток** звука
* добиваться *одновременного*, **компактного** звучания всех 3-х звуков при свободной руке и глубоком опорном звучании рояля (контакт на основе 5- принципов: непрерывное, перетекание, веса руки, через конец пальца в дно клавиатуры) с последующим освобождением руки.
* Играть аккорды в разных штрихах: portamente, non legato, staccato (кистевое), legato (запястевое – с «ложным» снятием и быстрым посылом вниз) и др.

**2.** Качественно освоить главные 2 вида октав: **«кистевые» и «запястьевые»** . (Для детей – это возможны сексты: Дювернуа Этюд До мажор - на сексты),

**3**. Качественно освоить главные 3 вида аккордов:

* **-** «**кистевые**» с цепкими пальцами, оркестровые; (напр.Этюд Черни-Гермер № 30, соч.299 № 40
* - «**локтевые – мартелато»** (Ё. Накада Быстрый Этюд- martelato, Кабалевский Д.Б. «Токкатина»);
* - **аккорды «Легато»:** запястево-крыловидные, на 4-ом уровне веса, *мелодические*, *хоровые* по тембру – Черни-Гемер № 20, Черни 299 № 27;

**4**. Освоить основной приём структурирования октав и аккордов в мотивы – это «РИКОШЕТ»- т.е. смешанный способ из 2-х разных уровней веса, применяемый для выделения сильных долей такта, или начала мотивов.

**5**. Необходима предварительная работа по **развитию навыка «держания свода» кисти**. Без устойчивого свода, опирающегося на пястные косточки длинных пальцев 2-,3-,4-ого, дальнейшее формирование аккордовой и октавной техники практически очень проблематично, т. к. исполнение октав требует **расширения (раздвижения-натяжения) ладони,** и некоторой потери естественного природного соотношения в мышечном натяжении кисти, ладони, запястья и лучевых суставов:

***-*** при игре октав появляется угол **внешнего разворота** (поворота) кистей по отношению к лучезапястному суставу (локтю): от 0\*градусов до 15\* – 30\* градусов, в зависимости от длины пальцев и ширины ладони каждого пианиста. Соответственно, чем меньше ребёнок и его рука, тем сложнее ему управлять октавной техникой. ( ⮲⮳‌)‌

**6**. В октавной технике движущей мышечной силой являются *продольные мышцы руки* – **сгибатели** и **разгибатели** (внутренняя и тыльная часть всей руки до плечевого сустава). На них падает огромная нагрузка при исполнении «кистевых», «локтевых»(martelato) - **октав** и аналогичных (по технике движения) **аккордов**.

Поэтому необходимы **предварительные** **развивающие упражнения на рояле**, укрепляющие, и специально готовящие **разгибатели** к интенсивной работе:

* играть гамму октавами, и на каждом звуке исполнять *репетицию* по триолям, (дуолям, квартолям, секстолям) со словами, по соответствующим ритмическим акцентам, каждой рукой отдельно и вместе, используя штрих кистевой (стаккатной) октавы,
* тот же материал использовать для закрепления навыка «запястьевой» («легатной») октавы.
* играть октавы только одним 5-ым пальцем, *симулируя движения 1-ого пальца* (для этого держать ладонь раскрытой)
* то же упражнение для 1-ого пальца, **симулируя** движения 5-ым пальцем.
* играть октаву в виде короткого форшлага к 5-ому пальцу.
* играть октаву в виде короткого форшлага к 1-му пальцу.
* играть октаву в виде ломаной октавы с нагрузкой (акцентом) на 5-ом пальце.
* играть октаву в виде ломаной октавы с акцентом на1-ом пальце.
* играть октаву с карандашом под 3-ими пальцами для держания свода и пястных косточек.

**7.** Для развития и **укрепления силы кончиков пальцев и пястного свода** играть аккорды:

* играть аккорд - арпеджиато к 5-ому пальцу, с акцентом на пятом пальце, также и левой рукой.
* играть октаву с «начинкой» (с терцией, квартой) в различных ритмах – жанрах: ¾, 4/4, 2/4 – в виде марша, польки, галопа сарабанды и т.д.
* играть аккорды – «мартелато» (на 3-ем,-4-ом весовом уровне) по очереди между руками, меняя ведущую руку 1 раз – ведущая левая, 2-ой раз – правая.
* играть аккорды в разных **штрихах** («пиццикато», «стаккато», «портаменто», «легато», «легато-маркато», на разных уровнях веса и опоры)
* играть октавы и аккорды в разной **динамике, чередуя мотивы на и ;**
* В различных «**стилях»**  (изучаемых по специальности произведений): «клавесинном», «органном» стиле, «бетховенском», «шопеновском», «рахманиновском» и т.д. (примеры штрихов и стилей из исполняемых сочинений) и др. упр.

**17. Работа над арпеджио.**

Музыкальная символика АРПЕДЖИО—это взволнованность, «маленькие волны», спиральное «кружение», «завихрение» в устремлении к **цели,** содержит эффектыпейзажной звукописи. (Радостное в мажоре, грустное - в миноре) примеры: Черни соч.299 Этюды №№ 3, 7, 12, 19, 32; соч.740 №№ 2, 6, 12,

1. Способ исполнения - перенос веса руки с пальца на палец, с помощью вспомогательного движения:

5 1 5 1 1 5 1 5

* «**качели**» к 5-ым пальцам обеих рук

и

* «**мостики» -**   к 1-ым пальцам обеих рук..

л.р. вверх-

5 1 5 1 пр. р. вниз: 1 5 1 5

1. Подготовительные упражнения:

* «лианы» - «скакалки» (делать с учителем), «кисточки художника» делать кистью -пальцами рисовать круги на стене; «до свидания-до свидания» - делать всей кистью от запястья.

* Основное подготовительное упражнение на рояле: собирание пальцев в «щепоть» к 5-му пальцу правой руки—вверх **на движении** **качели⮍⮍; и** -собирание пальцев в « щепоть» к 1-ому пальцу при игре арпеджио вниз **⮏⮏⮏**
* Для левой руки всё то же самое, но наоборот.

1. Сложность исполнения одновременно 2-я руками — в сложной **координации** 2-ух разных движений: **«качели»** в правой руке и **«мостик » -** в левой руке**. С**ледует показать ребёнку на вспомогательных движениях: 2-мя руками с педагогом, взявшись за кончики пальцев, раскрутить руки «скакалкой»-«лианой», но **разновременно;** пр. р. начинает с «качели» через **низ**, а лев. р. начинает движение с «мостика» через **верх**.
2. Развивающие упражнения:

* «**раскатки»**: вверх и вниз по2-3раза один аккорд со словами «море волнуется, море волнуется, море шумит» с остановкой на 5-ом пальце (пр.р. вверх к 5-му, а лев. р. вниз к 5-му пальцу)
* **«остановки**» на 5-ом пальце и «пробежки» по остальным 3-ём звукам со словами: «я лечу наверх, лечу наверх, лечу наверх» и т. д.:

**, |**  | | | и т.д.

**1 2 3 5 | 1 2 4 5 , | 1 2 4 5 | 1 2 3 5.**

^ ^ ^ ^

* «**Остановки»** на 1-ом пальце с пробежками по остальным 3-ём звукам,

| | | | и т.д.

^ ^ ^ ^ ^

каждой рукой отдельно, попозже - вместе.

* **«остановки- пробежки»** на 2-ом звуке, на 3-ем, на 4-ом звуке - каждой рукой отдельно, позже вместе: и т.д**. ;** и т.д.;и т.д.;
* игра «**пунктирным ритмом**» с длинной ноты, и с короткой (акцент на 2-ом и 4-ом пальце)
* игра по 2-а звука в виде **трели** – «болтушки»: 1+2нота (1и2пальцы), 3+4нота (3и5пальцы) и т. д. каждой рукой отдельно и позже - вместе
* играть **трели по 3-олям**: 1+2звук, 3+2звук, 3+4звук, 1+4звук, (сл: «красное солнышко светит в окошечко» и т. д.) каждой рукой отдельно и вместе.
* играть в **триольном ритме квартоль** (эффект «скользящего» по разным пальцам ***акцента****)* каждой рукой отдельно и позже вместе.

В старших классах необходимо заниматься развитием *полифонического* слышания и овладением навыками акустического и артикуляционного расслоения (полифонизации) арпеджированной фактуры:

* играть **с разноуровневыми** штрихами и весом: «акцент» на 1-ом звуке – маркато, а 3 остальные звука играть «леджиеро»; и слушать линию 1-ых звуков от каждого аккорда («скрытый» голос). и т.д.
* исполнять арпеджио в различных метрических организациях - **размерах**: на 2/4, ¾, 4/4, и др. упражнения из художественных сочинений.

**Ломанные короткие арпеджио**

**1.** Музыкальная символика **ломанного арпеджио** – это энергия «скачки», образ движения, устремления, мужества и силы в жанре «качча» (охотничья песня), либо возбуждённость и взволнованность «альбертиевых» басов, сопровождающих мелодию.

Примеры - К.Черни соч.299 №№ 10, 20; соч. 740 №№ 4, 12, 14. С.Прокофьев соч.12 Прелюд До мажор.

**2**. Способ исполнения: сложное комплексное сочетание 2-х видов координации-

а) переноса веса руки с пальца на палец (как при игре простого короткого арпеджио) и

б) активного **ротационного** движения (пронации и супинации) в предплечье и плече.

**3.** **Подготовительные упражнения**: а) «неваляшки» на крышке фортепиано,

б)«закручивание или выкручивание лампочек», в) «закрутить гайку» или «ручку» и др.

**4**. **Развивающие** упражнения **на рояле:**

* играть из аккорда сначала **квинту**: 1-ым и 3-им пальцами, потом **сексту**: 2-ым и 5-ым пальцами ввиде двойных нот - на весовом «толчке» каждую, штрих – «портаменто», или «маркато»;
* играть в виде **«болтушки»** 1+3ими пальцами (до+соль) со вспомогательным движением «ротация», равномерно *(одинаково по высоте)* поднимая пальцы с кистью; выравнивая звук по слуху; со словами на разные акценты (дуолями, триолями) на штрихе secco legato, legato-marcato, пальцевое портаменто, **но не легато**.
* то же упражнение со звуками «ми+до» 2+5 пальцами ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
* **«пробежки – остановки»** с акцентом на 5-ом пальце и активным замахом 1-ого пальца для дальнейшей пробежки (при движении вверх), на *активной* *ротации*, звук полный и сочный (задействован весь вес руки):) -
* **«пробежки – остановки»** с акцентом на 1-ом пальце, с выше изложенными требованиями;
* играть с акцентами (или остановками) на 2-ом пальце с активной ротацией;
* играть с акцентом на 3-ем пальце при **активной** **ротации**.
* играть **пунктиры** с длинной и короткой ноты:  , ,
* «шагом-шагом, побежали»: сначала 4-ре ноты в медленном, затем 4-ре в быстром темпе: ♩ ♩♩♩| ♬♬ | ♩ ♩ ♩ ♩| ♬ ♬ | и наоборот.
* исполнение двумя руками, те же приёмы

**5.** **Развитие полифонического слуха:**

* выделить с помощью акцентов и ротационных замахов 1-ого пальца *нижний* *голос,* затем *верхний*, и по желанию *любой* другой.
* при игре вверх – выделять нижний голос – (5-ый палец по левой руке), при игре вниз - выделять верхний голос по5-му пальцу правой руки и наоборот,
* играть с метрической организацией в разных размерах: на 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 и т.д.
* играть, *задерживая крайний голос* как в двухголосии: для 1-ого пальца играть штрих **портаменто**, а для 3-ёх шестнадцатых играть штрих **леджиеро,**
* играть в разных **штрихах**: легато, легато-легатиссимо, маркато, стаккато и др.
* играть со «смешанными» штрихами: 2 звука –легато + 2 звука - стаккато, и наоборот;
* играть в темпе ларго, ленто, модерато, аллегро, престо и т.д

# Длинное арпеджио

**1**. Музыкальная **символика** длинного арпеджио- это создание длинной, «долгой» волны напряжения, устремления к цели. В мажоре - это может быть движение «струи» фонтана, полётность, «баркарольность»; в миноре - это может быть гудящий морской вал, «шум» - «рокот» толпы, раскаты колоколов, грома и т.д.

Например: К. Черни соч.740 этюд № 2, 21, 50; Черни-Гермер 2-ая тетр. этюды № 19, 20; Ф.Шопен Этюд № 24.

**2**. Технология исполнения длинного арпеджио – это сложный комплекс нескольких координационных движений при **ведущем** **горизонтальном движении** корпуса и плеча:

* - **скольжение** 3-х-палых позиций (исключить из внимания на первом этапе освоения подкладывание 1-ого пальца)
* -**активные** **пальцы** внутри позиции – штрих леджиеро «jeu perles», пальцевое «артиколато» с хорошим отскоком пальца от клавиши «под ладонь».

**3**. Подготовительные упражнения:

-«закручивание гаек» 3-мя пальцами правой руки при движении вверх

-«закручивание гаек» 4-мя пальцами левой руки при движении вниз

-«летящая чайка, ухватывающая 1 рыбку (позицию)» на крышке, каждой рукой отдельно

-«летящая чайка выхватывает позицию-«рыбку» из клавиатуры», сначала одну, затем две позиции, затем 3, 4. Играть каждой рукой отдельно: правой р. вверх, а левой вниз.

Важно следить за **горизонтальным движением корпуса и плеча**, за плавным **переносом** опоры тела с левой стопы (и бедра) на правую стопу (бедро).

**4**. Развивающие упражнения для подкладывания 1-ого пальца и перекладывания 3-его,4-ого через 1-ый:

* **«раскатки»** из 3-х позиционных звуков + 1 звук из следующей позиции:

«до-ми-соль+ **до**», вверх и вниз каждой рукой отдельно, **для прав. руки** пальцами

«**1- 2 - 3- (+1)⭡**вверх и **3-2-1⭣-** вниз (со словами, подчёркивающими по очереди каждый слог - ямб, хорей, амфибрахий: «солнышко ясное катится по небу», «мой весёлый, звонкий мячик», «полетели далеко».

* «раскатки» из 3-х позиционных звуков **+ 2-ва звука** из следующей позиции:

«до-ми-соль+**до+ми**» **⭡** и вниз**⭣** , каждой рукой отдельно пальцами: **1+ 2 + 3 (+1-+2)+1+3+2+1** ,

со словами, и сольфеджио т. д.

* «раскатка» **для левой руки вверх**: **5—4—2—1 + 4** и вниз, затем **5—4—2—1 +4 +2** и вниз, играть с подтекстовкой, с сольфеджированием.
* «раскатка» для левой руки **сверху вниз**: **⭣** «до-соль-ми **+ до**» и вверх; «до-соль-ми +**до +соль**» **⭣** и вверх; пальцами **1 – 2 - 4- (+1+)– 4 – 2 - 1**, **1—2— 4+ (1+2+1)- 4 – 2 – 1**.
* «раскатки» **2-мя руками**, прибавляя по 1 звуку, затем по 2 звука, по 3 и т. д.
* «раскатки» по Тоническому трезвучию – от «до» до следующей ноты «до» (от 1-ого пальца до следующего 1-ого), затем по Тоническому секстаккорду от **«ми» до «ми»**

( от 2-ого пальца - до следующего 2-ого) – аппликатура дана по пр. р.следующего 2-ого) - по ем по Тоническому секстаккорду от "ий) и т. д.)), также по **Т6/4.**

* то же играть 2-мя руками по **Т3/5, Т /6, Т6/4.**
* играть прибавляя по звуку с акцентом и остановкой на последнем звуке (упражнение **«стоп -кадр»**), начиная с игры одного1-ого звука и доходя до 16–ти звуков.

1. **Динамические особенности:** при исполнении в 4-ре октавы - распределение опор и динамик:

* при игре вверх опора на *басовый регистр* в л. р.(примерно 1,5 октавы) - *имитация оркестрового* *звучания контрабасов, духовых и т.д.*
* при игре вниз - опора на *верхние регистры* в правой руке (до середины клавиатуры), далее – по басу; и другие варианты;
* при исполнении арпеджио вверх – **крещендо,** возможен вариант и наоборот.
* при исполнении арпеджио вниз - **диминуэндо**, но возможен вариант крещендо к басу.

**6.**  Качественное исполнение длинного арпеджио требует воспитания навыка разнообразного прикосновения—**туше**, а значит, развития соответствующего стилевого **слухового воображения** и **представления**:

* сочный певучий звук в «стиле Рахманинова» - в штрихе legato-legatissimo,
* рассыпчатое «легато – леджиеро» (legato-leggiero) в «стиле венских классиков»,
* напевное «легато-легато» (legatissimo) в «стиле Шопена» и т. д.

1. Полифоническое расслоение фактуры длинного арпеджио: БАС +фигурация + СОПРАНО.

**7.**  Для творческого и технического развития ученика применять различные ритмические и метрические варианты организации длинного арпеджио: дуолями, триолями, квартолями, секстолями, септолями и октолями на единицу времени и другие упражнения.

1. **Работа над Этюдами**

Этюд – это оптимально короткое виртуозно-художественное произведение для **развития и закрепления** как определённого *музыкально*-*технического приёма*, так и главных *исполнительских качеств*: силы, воли, физической и психической выносливости, т.е. для закрепления **слухопсихомоторного навыка**.

Этюды можно условно разделить на инструктивные и художественные.

* 1. **Инструктивный этюд** – это произведение, где используется 1-2 динамических стереотипа или 1-2 фортепианные формулы; часто с лаконичной мелодикой и простыми гармониями, в 1-о или 2-хчастной репризной форме. (Шитте, Лемуан, Гедике, Крамер, Черни – Гермер, и т.д.)
  2. **Концертный этюд** – это произведение, где используется более 2-х стереотипов фортепианных формул и фактур, с развитой и выразительной мелодико-гармонической и ладовой композицией, часто с высоким - художественно значимым образом или идеей: Шопен, Лист, Рахманинов, Некоторые этюды Черни из 299(№21, 24, 38 и т.д.) и 740 ( №№ 8, 12, 50), Майкапар Токкатина, Ё.Накада Быстрый этюд и т.д.

Методика выбора этюдов должна учитывать:

1. Равномерное, комплексное развитие техники, охват всех основных формул.

2. Индивидуальную недостаточность аппарата ученика.

3. Укрепление и развитие определенного навыка (гаммообразной техники, либо аккордовой техники).

4. Этюд необходим как *вспомогательная* тренировка для развития определенных навыков встречающихся в конкретном музыкальном произведении.

5. На раннем этапе обучения эффективна методика выбора коротких этюдов: «лучше меньше по объёму, но больше по количеству». В средних классах можно выбирать более трудные, и нацеленные на определённое персональное развитие ученика и его способностей.

**Общие принципы работы над этюдом:**

— Определение жанра, анализ фактуры этюда, размера; анализ аппликатуры, позиционных структур и мотивов.(Педагогический показ и чтение с листа учеником)

— Работа в медленном темпе – это будущий фундамент правильной быстрой игры, по принципу «укрупнения кадров», подбор подходящих движений в каждой руке отдельно.

— Постепенное осознание «позиционных комплексов» и «динамических стереотипов» — как алгоритмов и схем слухопсихомоторных навыков.

— Фразировка, опорные кульминационные точки в движении, координация рук в штрихах, динамике.

— С увеличением темпа действует принцип экономии движений (быстро — значит «близко» к клавиатуре).

— Чередование быстрого и медленного темпов в работе обязательно: чтобы равномерно работали 2 полушария мозга (альфа-волны и бета-волны) – чтобы не «замыливалось» ухо на качество каждого звука, и не «заигрывались» пальцы.

— Вспомогательные упражнения обязательны, т.к. - «Техника - это накопление разнообразных движений и экономное их расходование». (Ф. Лист).

Например:

а) контрастные штрихи, контрастная динамика;

б) «пробежки-остановки», «шагом, шагом - побежали»;

в) пунктирные ритмы;

г) «перенос рук» в далекие регистры (пр.р. - вверх, л.р. - вниз);

д) «беззвучный способ» с сохранением опоры;

е) транспорт с сохранением аппликатуры;

ж) совмещение приемов одновременно;

з) исполнение подряд 2-3 раза, без отдыха;

и) «весовые толчки», «рикошет»;

к) «в темной комнате», в «перчатках» и т.д.

## **Анкета для исполнительского и педагогического анализа этюда**

1. Определите возможный **жанр** (характер) этюда, исходя из размера, темпа, специфики аккомпанемента и авторских указаний:

* «качча» - охотничья песня \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* танцевальные основы: - полька, - галоп, - марш, - тарантелла, - жига, - вальс,
* прелюдия, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другой \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

2. Определите **вид этюда** по **художественной** значимости его в репертуаре ученика

* - инструктивный \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - концертный \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

3. Определите **фактуру этюда** по преобладающему типу **технических формул:(** нужное подчеркнуть):

* **гаммаобразная**, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ – хроматическая\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **арпеджированная**: короткое арп\_\_\_\_\_\_\_\_\_ длинное арп\_\_\_\_\_\_\_\_ ломанные арп.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **аккордовая**: - 3-хзвучная,\_\_\_\_\_\_\_ - 4-хзвучная,\_\_\_\_\_\_\_ - «смешанная»\_\_\_\_\_\_\_, - другое\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **октавы**: -«лёгкие – леджиеро»\_\_\_\_\_\_ «октавы – маркато»\_\_\_\_\_\_октавы -легато, \_\_\_\_\_\_ ломаные \_\_\_\_\_\_ октавы,\_\_\_\_\_\_ смешанный тип октавной техники\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **на мелкую технику**: - «позиционную»,\_\_\_\_\_\_\_\_(«пятипальцевую»)\_\_\_\_\_\_\_\_ «смешанную»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **техника двойных нот:**  терций диатонических\_\_\_\_\_\_\_\_\_ - хроматических\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

смешанный тип двойных нот, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

* **передача** из руки в руку\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **репетиции**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* техника «**мартелато**»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Определите **форму этюда** на основе гармонического и **тонального** плана (по Кадансам), по смене фактуры и другим муз.- выразительным средствам:

* 2-х-- частная репризная,
* 3-х частная простая,
* 3-хчастн. с контрастной серединой,
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**5.** Определите **исполнительские** **штрихи** в главной партии отдельно в правой и левой руке этюда и уровни **веса** игрового аппарата (нужное подчеркнуть, указать такты):

* -правая рука: - легато, легатиссимо, портаменто, нон легато, стаккато, стаккатиссимо, маркато, леджиеро, легато – «сэкко» (сухое), «артиколато» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* -левая рука \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* уровень **веса** правой руки\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* уровень **веса** левой руки\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**6**. Определите преобладающую **интонационную** структуру **мотивов** (**ямбические или** **хореические мотивы**) в пр.и левой руке отдельно:

* - прав, рука – главная тема - (указать №№ тактов) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - левая рука – главная тема \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**7**. **Определите** преобладающие игровые движения, характерные для данного типа фактуры (укажите №№ тактов, в которых встречается соответствующий тип движения)

* - «скольжение»: \_\_\_\_\_\_ корпуса,\_\_\_\_\_\_\_\_ плеча,\_\_\_\_\_\_\_ локтя,\_\_\_\_\_\_\_ кисти, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - «качели» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - «мостики»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - ротация с замахом 1-ого пальца,\_\_\_\_\_\_\_\_\_ ротация с замахом 4-5-х пальцев,\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - «супинация» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* - «пронация»,\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**8.** Определите наличие **«динамических стереотипов»** (форм движения руки). Какое количество тактов содержит каждый стереотип (укажите №№ тактов) в каждом случае:

* 2-утакты, -\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, 4-хтакты\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, 6- такты \_\_\_\_\_\_\_\_\_, 8- такты\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**9**. Используемые **аппликатурные** **приёмы** при исполнении этого этюда (укажите №№ тактов):

* наличие позиции 3-х палых \_\_\_\_\_\_\_\_\_ 4-хпалых\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 5- палых\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* позиции «узкие» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_--«широкие»\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* подкладывание,\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* перекладывание, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* репетиции, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* скольжение пальцев ( 1-ого, 2-ого, 4-ого, 5 –ого)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* наличие мелодических «скачков», \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* наличие «беззвучной подмены пальцев» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**10**. Характер **динамики**: (указать №№тактов)

* контрастный\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* волнообразный\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* террасообразный\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* «смешанный» тип динамики\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**11.** Какие **виды** **педализации**, можно применить, исходя из стиля и характера музыки?

(указать №№ тактов)

* метро – ритмическую \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* динамическую\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* гармоническую\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* артикуляционную\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

## Назовите уровень трудности по году обучения или по классу.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

## Какие навыки уже должен иметь ученик, для хорошего исполнения этого этюда?\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

## 

## Целесообразность **использования этого этюда** в педагогическом репертуаре (указать какие №№ тактов или эпизоды этому способствуют):

* для развития конкретного вида техники\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для тренировки приёмов к музыкальному произведению из репертуара уч-ся\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для закрепления ранее полученных исполнительских приёмов и навыков \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для подготовки к более высокой ступени технического развития \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для развития дифференциации (независимости) пальцев\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для укрепления цепкости пальцев\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для развития выдержки, воли \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* для развития силы и крепости пальцев\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другое \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**Анкета для исполнительского анализа пьесы**

**1.** К какому **стилю** относится пьеса или творческий почерк автора:

* барокко, классический, «галантный», «салонный», «романтический»(ранний, средний, поздний), «импрессионизму»,»экспрессионизму», «модерн», «постмодернизм»(нужное подчеркнуть) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* другие варианты \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**2** .**Жанр** пьесы (нужное подчеркнуть):

* Кантилена: песня, романс, ноктюрн, серенада, колыбельная, баркарола, ариозо, ария, хорал, и т. д. (нужное подчеркнуть)
* Танцевальные элементы: менуэт, сарабанда, куранта, аллеманда, вальс, лендлер, мазурка, полька, галоп, марш, качча, хороводная, рондо, жанровые сценки и т. д.(нужное подчеркнуть).
* Другие основы: прелюдия, импровизация, фугато. ......................................................

**3. Форма** пьесы (нужное подчеркнуть):

* 1-частная, из 2-4-х предложений;
* 2-хчастная (репризная)
* 3-хчастная простая
* 3-хчастная с контрастной серединой
* 3-хчастная сложная: АвА СдС АвА
* куплетно-вариационная
* рондо
* другое

**4**. **Тонально – тематический план пьесы по партиям: (**указать тональность и стрелкой модуляцию в новую тональность):

гл. т. (её элементы), 2-ая тема(её элементы), \\ средний раздел\\ реприза.

----------------- -------------------------- ----------------------- ------------------

1. **Артикуляционные** характеристики главных тематическихэлементов и разделов обозначить в штрихах и тембральных характеристиках:

* вступление:(например:legato - певуче, как скрипка)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* главная партия (тема)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* развитие или 2-ая тема (новый материал)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* средний раздел (разработочный)-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* реприза (если есть изменения)-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* кода (если есть изменения)-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**6**. **Характеристика мотивов** главной партии: (указать №№ тактов)

* одномотивна,(образное решение)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* 2-а и более мотивов (образное звучание каждого элемента) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* с элементами развития (разработки) внутри главной темы \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* контрастна по тематическому материалу или конфликтна-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. **Характер варьирования разработки**:

* «мотивное вычленение» из главной темы (указать №№тактов)..................................
* «мотивное вычленение» из другой темы................................................................
* контрастный новый материал...................................................................................
* преобразования ( характера) пьесы на основе «лейтмотива».................................
* вариационный принцип: фактурные добавления, опевание, каденционные вставки,
* другое.........................................................................................................................

**8. Характер динамики по разделам** (указать №№ тактов)

* контрастный.......................................................................
* волнообразный........................................................................
* террасообразный........................................................................
* смешанный....................................................................................................
* наличие р, sp, sf , fp , ff, fff, акцентов, фермат, и других обозначений..........................
  1. **Использование видов педализации (указать №№тактов)**
* интонационной...................................................................................
* метро- ритмической...................................................................
* динамической ............................................................................
* гармонической.................................................................................
* артикуляционной.................................................................................
* другие функции педали ( фразировочная, формообразующая и т.д.)......................................
  1. **Характер фразировки:**
* симметричная :по 2-4 такта;( предложение по 8т.т.)-..............................................................
* не симметричная: по 10-12т.т.- .................................................................................................
* наличие «гемиол»(перемещение сильной доли такта)указать такты........................................
* наличие секвенций (указать такты)....................................................................................... .....
  1. **Особенности гармонического языка:**
* тональный план пьесы.........................................................................................
* отклонения, в какие ступени (указать такты)-..............................................................
* модуляции, в какие тональности -(указать такты)..........................................................
* наличие необычных альтераций, в каких гармониях, функциях (указать такты)..........
  1. **Технические сложности**

**- о**собенности фактуры (тип фактуры**):** романсовый 3-хслойный,................................

- «гитарный»...........................................................................................................................

- «аккордовый»,...................................................................................................................

- полифонический тип: подголосочный, контрастный, имитационный, смешанный.......

- наличие виртуозных эпизодов (указать такты).................................................................

**-** уровень трудности по классу или году обучения..................................................

* 1. **Педагогическая целесообразность изучения данной пьесы:**
* для развития кругозора...............................................................................................................
* для развития и закрепления навыка – **легато,**
* для развития и закрепления др. штрихов.................................................................................
* для развития тембрального и динамического воображения и соответствующей **артикуляции**
* для развития эмоциональной сферы (например, быстрых переключений)...........................
* другое……....................................................................................................................................

**19. Работа над классической сонатной формой**

**Краткий обзор основных аспектов.**

I. Сонатно-симфонический цикл и инструментальная соната представляют собой **высшую форму гамофонно-гармонического мышления конца XVIII и начала XIX века.**

Период формирования гамофонно-гармонического мышления можно условно очертить с 1580 года — годы творчества композиторов «Флорентийской камераты». К концу XVIII века возникли первые оперы — «драма на музыке» — Люлли, Куперен Луи, Перголези

Утвердились три типа гамофонии:

— аккордовый (моноритмичный, хоральный);

— мелодия плюс аккорд или его фигурация;

— полифонизированный («оркестровый», «кончерто гроссо»).

На формирование сонатного жанра повлияли:

а) традиции народных («венецианских») комедий с 2-4 лицами, с введенными речитативами, а не разговорами, как во французской комической опере;

б) спектакли Бомарше, Мольера, и французская комическая опера с определенным сюжетом и «набором» героев: «слуги», «молодая любовная пара» — лирические герои; «комические старики»; сюжетная схема особенно ярко проявилась а операх Перголези «Служанка-госпожа» (1732) и Моцарта «Свадьба Фигаро» (1786);

в) высокие традиции ансамблевого музицирования «Мангеймской школы» (братья - Ян, Карл Стамицы, Рихтер, Фильц, Каннабих):

— их ансамблевая сыгранность, непревзойденная в Европе;

— эмоциональность, яркость музыкальных образов;

— характерные мелодические обороты — «Мангеймские вздохи», задержания;

— динамические контрасты «соло-тутти», эффектные длительные крещендо и диминуэндо;

— определившийся контраст тонального сопоставления главной и побочной тем Т—Д — в экспозиции.

Сформировавшийся к концу XVIII века гамофонно-гармонический тип мышления обладает **специфическими особенностями музыкального языка.**

1. Устоявшиеся тональные связи внутри формы сонатного аллегро: Т—Д—Т, либо Т—IIIн—Т;

2. Строгое метроритмическое соподчинение музыкального материала, как внутри такта, так и внутри предложения, периода, всей части; единство пульса и темпа;

3. Кадансирование — как способ структурирования формы;

4. Способ изложения — аккорд, как вертикальное «единство» звуковой волны:

— фактурное;

— ритмическое;

— ладофункциональное;

— акустическое,

даже при его ритмической или фактурной разработке.

Свертывание многоголосия в аккорды рождает новую идею — гармонического развития, опирающуюся на иной тип формообразования - на единство всех голосов:

— при нарастании напряжения и спада;

— общность кульминаций (точка «золотого сечения»);

— одновременность цезур, дыханий;

— симметричность структур, как чередование устоя и неустоя, напряжения и покоя.

5. Выделение, вычленение мелодии, ее индивидуализация, выразительность ведет к яркой декламационности и, следовательно:

— к обилию «оттенков речи» - артикуляционных обозначений;

— к обилию различных украшений - мелизмов (эстетика галантного стиля);

6. Специфические традиции оркестрового мышления композиторов «Венской школы» требуют от исполнителя хорошего знания тембров и специфики штрихов струнных и духовых инструментов при исполнении эффектов «эхо», «соло-тутти», «перекличек», «диалогов», «вопросов-ответов»;

7. Характерное наличие признаков композиционной драматургии (формообразования) и связь их с элементами оперной музыкальной драматургии:

а) наличие ясно выраженного центрального конфликта (контраста), раскрывающегося в тональном и интонационном противопоставлении 2-х партий (высокий уровень обобщения), либо 4-х партий (с развитыми связующей и заключительной) — в этом случае усиливается элемент театральности, конкретизации образов-состояний (4-темперамента).

Например: **Бетховен Соната №20 I часть, №21 I часть;**

б) последовательность раскрытия замысла или этапы: **экспозиция** (Т-Д) – завязка драмы, содержит Главную партию (Т) – преимущественно активный, внутренне контрастный характер - символ мужества, энергии; связ. п. – которая построена на материале гл.п. – развивает или завершает её, модулируя в доминанту – в Поб. п.(Д). Побочная п. – лиричность, жанровость образа - символ женственности, изящества – контрастна главной. Далее Заключительная партия – завершает Экспозицию, содержит элементы побочной партии.

— разработка (развитие) — мотивно-тематическая, на материале главной и побочной тем. Тональная неустойчивость, структурная незавершенность. Различные масштабы разработки в ранних сонатах Гайдна, и в поздних Бетховена. Кварто-квинтовые, секундовые, терцовые тональные планы в модуляциях. «Эпизод» вместо разработки, его драматургический эффект.

— реприза (развязка). Наличие «органных доминантовых придыктов» — особый случай нагнетания кульминации. Появление нового качества: тональное сближение между партиями; возможность изменения тем, масштабов, варьирование, перестановки. Виды реприз: «ложная», «статическая», «динамическая», «зеркальная», «субдоминантовая».

— кода (послесловие, эпилог, заключение). В некоторых случаях - новая фаза развития, разработка. На материале экспозиции, либо на новом материале.

8. Классический концерт — жанр соревнования солиста с оркестром. Особенности формы: двойная экспозиция, сольная каденция («монолог») — как кульминация сонатного аллегро.

Драматургическое единство, сквозное развитие на основе интонационного родства партий, на системе «лейтмотивов».

Классические, ранние сонатины К.Ф. Баха, Д. Скарлатти, Чимароза, Бенда — подготовительный этап к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена.

II. Воплощение произведений крупной формы классического стиля требует знания особенностей музыкально-выразительных средств «венских классиков» (стилевых навыков).

1. Изменение образного содержания музыки по сравнению с «барокко». В центре — человек, его духовный мир, размышления, поэтическая лирика (песня, танец), героическое начало.

Звучность стала более пластичной, гибкой, красочно изысканной. «Счастливое сочетание рисунка и краски» (К. Тиме о Моцарте).

Моцарт — мастер психологических состояний, настроений.

Бетховен — мастер драматического нагнетания, развития, столкновения и взаимопроникновения, показал процесс становления образа.

Гайдн — в лучших своих произведениях достигает и того и другого, давая полную, объемную картину мировосприятия жизни, поднимая простое, повседневное, здоровое начало до уровня философских обобщений.

2. При выборе динамики произведения важно помнить об:

— оркестровом мышлении классиков (камерный состав Гайдна, Моцарта; и полный состав оркестра Бетховена);

— о тембральных контрастах, перекличках, сопоставлениях различных групп оркестра;

— об особенностях звучания молоточкового клавира Моцарта (фортепиано Вальтера у Моцарта весило 60-70 кг, вес пружины 20-30 г, без стальной рамы);

— фортепиано Штейна у Бетховена. Увеличение веса пружины, расширение регистрового диапазона. Появление стальной рамы в 1825 году;

— принципе авторской «фактурной» динамики, при скупости авторских указаний Гайдна, Моцарта, (прием «светотени»);

— употребление сфорцандо в качестве интонационной выразительности, (fp), контрастная динамика Гайдна, Моцарта;

— акцентирование слабых долей такта, внезапное пиано после крещендо, принцип волнообразной динамики у Бетховена, как сильное драматургическое средство.

3. Артикуляция.

Дробное членение, мелкие мотивы, короткое дыхание, ямбические и хореические структуры, короткие лиги, лиги-штрихи - исполняются пальцевыми приемами (Моцарт, Гайдн). Принцип «речитации» — расчленения (нон легато). Технология звукоизвлечения по принципам классической «механической школы»:

— игра круглыми цепкими пальцами («коготками»);

— низкое положение запястья, что дает возможность быстро отскакивать пальцу от клавиши;

— игра «близко к клавиатуре» при живом гибком запястье (система тренажа в XVIII-XIX вв. — «хиропласты», «рукоставы»);

— соотношение рук в «пользу» правой: главенство мелодического начала. (Бетховенская артикуляция — основана на ином принципе — «легато», «объединяющие лиги»);

— разнообразие штрихов; легато, портаменто, стаккато - тембровая основа их воплощения.

**4. Выбор темпа зависит от жанровых особенностей сочинения:**

— от артикуляционных подробностей и обозначений;

— от обилия мелизмов и их сложности;

— от указанного размера и ритмической пульсации.

Важно помнить об отличии размера от «С» и от  — разница в определении «единицы движения» в такте:

В размере - единица движения — это четверть ;

В размере «С» — единица движения - это половинная;

В размере  — единица движения - это целая, как «алля брэвис» -

Для исполнения сочинения в едином темпе (I части) необходима специальная работа над внутридолевой пульсацией, над единой долевой пульсацией (дирижирование одной рукой, другой — играть, и наоборот).

Для выявления крупных структур (фразировки, предложений, периодов) полезно объединить такты (на основе гармонического тяготения) в «сильные» и «слабые».

5. Усвоение учеником характерных *фактурных формул* требует от педагога раскрыть координационное соотношение рук в горизонтали и вертикали:

- барабанные басы, (один повторяющийся звук)

- «маркизовы» басы, (ломанные октавы)

- «альбертиевы» басы (разложенное трезвучие, аккорд)

- «ломанные 4-х звучные арпеджио»;   
Динамизация, усложнение, уплотнение фактурных формул у Бетховена (техника мартелато, унисонные пассажи, ротационные виды, разложенные Д7, каденции и др.).

6. Педализация. Важно помнить о реальном «звучании» и образном значении пауз, фермат, штрихов у классиков. Возможно ритмическое применение педали, динамическое, (сфорцандо), артикуляционное, элементы гармонической педали. Педализация у Бетховена более обильная, чем в произведениях Гайдна (ранних) и Моцарта. Обертональные эффекты в 17 сонате Бетховена – это новаторское применение колористической педализации.

7. Выбор сонаты для ученика определяется характером, содержанием музыкального образа, насыщенностью и многообразием тематического материала и метроритмическими трудностями.

На ранних этапах развития ребёнка приемлемы «мажорные» сочинения, с контрастной драматургией (в отличие от конфликтной). Полезно начинать с сонатин Клементи, Бетховена, Диабелли, К.Ф. Баха, Мелартина, Бенды;

Важен *особый жанровый настрой ученика к исполнению концерта* - где требуется масштабность, яркость, отвага, виртуозный блеск, дух лидерства и т.д.

8. Соната - обязательный жанр в развитии пианиста на всех этапах его обучения.

Классическая крупная форма способствует развитию диалектического мироощущения — как единства и борьбы противоположностей; развивает чувство пропорции и соразмерности; волю, навык быстрых эмоциональных переключений в едином потоке времени, организует, дисциплинирует личность и развивает функциональный гармонический и архитектонический слух.

**Анкета для исполнительского анализа сонатного Allegro**

1. К какому **периоду** относится данная соната:

* *ранний классический период (1760-1770г.г.)*
* *средний классический период(1780-1790г.г.)*
* *поздний классический период(1800-1820г.г.)*

*2*. **Вид сонатного allegro:**

* сонатина (без разработки) .............................................................................
* соната с двойной экспозицией и разработкой //:-----://...................................
* соната с развитой разработкой и динамической репризой ............................
* соната-«КОНЦЕРТ» с кодой, каденцией. ......................................................
* соната – вариации .........................................................................................
* соната – фантазия .........................................................................................
* соната с ложной репризой .........................................................................
* другое ..........................................................................................................

3. **Тонально –Тематическая схема** главных разделов (указать тональности):

- ***экспозиция*** -

гл.п.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_св.п.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_п.п.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_закл.п.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

***- разработка*:**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_/-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_//\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

***- реприза*:**

\_\_\_\_\_\_\_\_гл.п.\_\_\_\_\_\_\_\_св.п.\_\_\_\_\_\_\_п.п.\_\_\_\_\_\_\_\_\_закл.п\_\_\_\_\_\_\_\_кода.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

4**. Интонационная характеристика главной партии:**

* однотемна (тема-ядро) ...............................................
* двухтемна (контраст) ................................................
* двухтемна (конфликт) .................................................
* многотемна ................................................................
* с элементами развития(разработки) .......................
* другое ...................................................................

5. **Характер связующей партии:**

* на материале гл.п. ....................................................
* на новом материале ................................................
* св.п. отсутствует ......................................................
* другое………………………………………………

6. **Характер побочной партии:**

* контрастна главной партии .................................................
* конфликтна гл.п. ....................................................................
* на интонациях гл.п.(наличие лейтмотива) ..........................
* многотемна (многосоставная) ..............................................
* с элементами развития (разработки)...................................
* другое……………………………………….......................

7. **Характер заключительной партии:**

* на материале поб.п. ..........................................
* на новом материале ........................................
* на элементах главн.п. .....................................

1. **Характер варьирования в разработке**:

* мотивное вычленение гл.п. (указать такты) ....................................................
* мотивное вычленение п.п. (указать такты) .....................................................
* на новом материале .........................................................................................
* смешанный вариант .......................................................................................
* наличие «эпизода» внутри разработки ..........................................................
* «эпизод» вместо разработки ............................................................................
* Другое………………………………………………………………………….

**9. Характер репризы:**

* «статическая» .......................................................................................
* «динамическая» ....................................................................................
* «динамическая»с расширением (кода, каденция) .............................
* наличие «ложной репризы» ..................................................................
* «зеркальная» реприза (поб.п.- св.п.- гл.п.) ..........................................
* другие варианты ………………………………………………………

10.**Жанровые признаки allegro**:

* дивертисмент ................................................................................................
* «симфоническая» увертюра ........................................................................
* «квартет» \_\_\_\_\_\_\_\_струнный, \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ духовой \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* «оперная сцена» :опера-буф, опера-seria, опера-heroic .............................
* танцевальные элементы: менуэт, марш, галоп, сицилиана, качча, аллеманда, пастораль…
* трагическая исповедь ...................................................................................
* лирико-романтическая исповедь ...............................................................
* другое ............................................................................................................

11.**Артикуляционные** характеристики:

* гл.п.-----легато, маркато, леджиеро, нон легато, портаменто,…другое\_\_\_\_(каждый элемент)
* связ.п.-------------- ------- ------------- ------------- --------------- ------------ --------------
* поб.п. ---------- --------- ----------- ------------- ------------ --------- ----------
* закл.т. -------- -------- ---------- ------------- ------------- ------------ -----------

12. **Характер динамики.**

* контрастный
* волнообразный
* террасообразный
* «смешанный» тип динамики
* Другое ............................................................................................................................

13. **Использование педализации**  (указать такты):

* ритмической.........................................................
* метрической.............................................................
* интонационной..........................................................
* динамической................................................................
* гармонической.................................................................
* фразировочной...............................................................
* другие варианты.............................................................

14. **Уровень трудности** по **классу** или году обучения.

класс (примерно)....\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

15. **Целесообразность использования** этой пьесы в педагогическом репертуаре:

* для развития кругозора ......................................................................................
* для развития чувства метро–ритма....................................................................
* для развития артикуляционной палитры пианиста .........................................
* для развития тембрально-звукового воображения ученика .............................
* для укрепления цепкости кончиков пальцев ......................................................
* для развития контрастных переключений эмоционального и артикуляционного характера
* для закрепления ранее полученных исполнительских навыков..............................................
* в качестве подготовки к более высокой ступени обучения ..............................................
* другое..............................................................................................................
  1. **Основные художественные функции педали:**

а) *темброво-колористическая* – обогащающая звучность яркими акустическими пятнами;

б) *динамическая* - усиливающая звучание звука, аккорда, доли, фразы, кульминации;

в) *гармоническая* - объединяющая звуки одной гармонии в единый комплекс;

г) *метроритмическая* - подчеркивающая сильные доли, кадансы, синкопы в танцевальных пьесах, сонатах, токкатах;

д) *артикуляционная* - подчеркивающая ярко выраженные хореические мотивы и акценты в ямбических структурах;

е) *связующая* - технологическая, педаль — «легато», для связи мелодических скачков, аккордов, басов;

По **технологии исполнения** педализация разделяется на:

а) *прямую* педаль — одновременно со взятием звука;

б) *запаздывающую* педаль — сразу после взятия звука;

в) *предварительную* — перед взятием звука;

г) «*полупедаль*» — нажатие педали неполное, и быстрая смена педали, при которой демпферы успевают заглушить звуки верхнего регистра, а колебание басовой струны не прекращается;

д) *тремолирующую* педаль — это вибрирующая педаль, возможна при глубоком нажатии для обогащения кульминации, сложных октавных и других пассажей.

**Принцип запаздывающей педали — основа педальной техники.**

«**Фактурная педаль»** - термин употребляется по отношению к фактуре произведений поздних классиков, *романтиков и других стилей*, когда автор не выставляет обозначения педали, но она необходима, чтобы *подчеркнуть или продлить гармонический бас*, или объединить звуки одной гармонии на этом басу. Например в «альбертиевых басах» (аккорд разложенный), «маркизовых басах» (ломанные октавы), в романсовой, серенадной, вальсовой и другой танцевальной фактуре или в специфической гармонической фигурации типа: Шопен Этюд №13 As-Dur;

**«техническая»** педаль – это термин для обозначения «незаметного» соединения мелодических скачков на запаздывающей педали;

**«пальцевая**» педаль - термин для обозначения *продления басового звука* ***пальцем,*** *вместо педализации* в узкой гармонической позиции альбертиевых басов в стиле венских классиков.

**Педализация — творческий процесс**; это важнейший профессиональный навык, зависящий от знания стиля и жанра исполняемого произведения, творческой индивидуальности исполнителя, слухового контроля и технической оснащенности.

**2.** Педализация в **начальном** этапе обучения используется строго в ограниченном диапазоне, выписывается педагогом в нотах и тщательно отделывается с левой и правой рукой отдельно.

В подготовительном периоде необходимо уделить внимание специальным упражнениям для ног и **координации ноги с рукой** при тщательном слуховом контроле. Желательно начинать с упражнений на запаздывающую педаль в медленных темпах:

а)

**\* р \* р** нажать педаль на 2-ую четверть, считать вслух обязательно)

б) (нажать педаль на 2-ую ноту, в медленном темпе)

**\* р \* р**

- считая вслух шестнадцатые, например: играть гамму одним пальцем.

Важно не допускать «педальных толчков» на бедро - на всю ногу, на всё *тело пианиста и его руки*, при смене педали. Этот процесс должен протекать плавно и при минимальном подъёме стопы.

Постепенно увеличивать темп, доводя его до очень быстрого; при этом следить за слитностью ноги с лапкой, бесшумностью снятий и взятий. Проанализировать на слух *холостой ход* педали на данном инструменте, запоминая угол сгиба стопы. Координировать всю работу слуховым контролем. («Педализируем ушами, а не ногами»).

**3. Педагог расставляет педаль в нотах ученика**(лучше это сделать заранее, тогда это вызовет его любопытство и интерес), объясняя **значение** её художественной функции и образный звуковой эффект. Педагог рассказывает и показывает необходимую **технологию** действий руки (штриха, опоры) и стопы.

В работе над произведением важно возвращаться к **беспедальной** игре для контроля артикуляционных и интонационных моментов («беспедальный контроль»).

Охарактеризовать взаимосвязь педальной звучности и весовой опоры рук в различных сочетаниях на музыкальном материале.

Более старшим ученикам полезно давать задание - самостоятельно расставить педаль в лёгких этюдах, пьесах, объяснить ее значение и звуковой эффект за инструментом.

**21. О развитии навыков работы над полифонией**

Задача педагога

«Сделать трудное – привычным,

привычное – лёгким, лёгкое – прекрасным!»

/К.Станиславский/

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.*

Современная фортепианная педагогика с большим доверием относится к музыкальному интеллекту детей. Опираясь на опыт Б. Бартока, К. Орфа, педагог 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. Педагог 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, педагог 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 педагогом 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-подпаска, 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. Это 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,** как одно из видов творческого музицирования детей необыкновенно полезно. 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 педагога, 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 педагога: 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») – педагог, 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 - пятизвуковая 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. (пр. 1) 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 (пример 2). 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.**

Так как **стреттная** имитация в полифонии И. С. Баха является очень важным средством развития, то педагог, 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.

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» – это 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. Вокальные сочинения - арии и хоралы, входящие в сборник, - предназначались для исполнения в домашнем кругу баховской семьи.

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 педагога**, 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 в параллельном F-dur?e; вторя 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 двутактные фразы: первая фраза звучит более значительно и настойчиво, вторая носит более спокойный, как бы ответный характер. **Для уяснения вопросо - ответных соотношений** Браудо предлагает следующий педагогический прием: педагог и ученик располагаются за двумя роялями. Первый двутакт исполняется учителем, ученик отвечает на этот двутакт-вопрос исполнением второго двутакта – ответа. Затем роли можно переменить: 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 – это 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 на piano; 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 – непременная черта любого полифонического произведения. Поэтому так важно показать ученику на примере d – moll- ного 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).

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 («Волынка»). Еще одной отличительной особенностью баховского стиля, которую выявил И. Браудо и назвал **«приемом восьмушки», является контраст в артикулировании соседних длительностей: мелкие длительности играются legato, а более крупные – non 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 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 «Ночной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. Здесь важны три момента:**

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

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником **«Маленькие прелюдия и фуги»,** а от него протягиваются многие нити **к «Инвенциям»,** «**Симфониям**» и «**ХТК**». Хочу подчеркнуть, что при изучений 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, голосоведения, 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 их 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 играется целиком, **отчетливость** **интонирования** каждого мотива обязательна. Для этого полезно поиграть тему с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива tenute.

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 tenute.

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.

Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить ребенка различать

**основные типы мотивов:**

1. мотивы **ямбические**, которые идут со слабого времени на сильное;

2. мотивы **хореические**, 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 в произведениях Баха произносится расчленённо: затактовый звук стаккатируется (или играется non legato), а опорный исполняется tenute.

Особенностью артикуляции **хорея** (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 хорея. 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 работе над **темой,** еще без сопровождающих голосов, слух ребенка сразу же надо включить в переживание паузы, 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 **несимметричность** **фразировки** **Баха**, о которой обязательно должны знать ученики. Начинаясь со слабой доли такта, тема свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчивается 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 (интонационные) 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 неспокойно, 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».*

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

Итак, определив характер звучания темы, ее артикуляцию, фразировку, кульминацию, сыграв несколько раз «**тематический скелет»** пьесы (играть **только темы**, заучивая тональный план, их регистровку и динамику), 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 педагогов возникает вопрос: как исполнять **имитацию** – подчеркивать ее или нет. Однозначного ответа на этот вопрос не существует. В каждом конкретном случае следует исходить из **ладотонального** строения пьесы и Риторической традиции барокко: «Теза – Антитеза – Синтез» (Тоника – Доминанта – Тоника).

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 считал целесообразным в тех случаях, когда основной характер произведения связан с постоянным чередованием мотивов, с постоянной переброской их из одного голоса в другой. Перекличка голосов входит в этом случае в основной образ произведения. Именно с подобной перекличкой связан светлый, не лишенный юмора характер Инвенции № 8 F – dur, Маленькой прелюдии № 5 E – dur (ч. 2)

Вслед за освоением темы и ответа начинается работа над **противосложением (контрапунктом)** по аналогичному принципу. 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, затем нижнем**.

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 – непременное 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 *перекладывания 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.

**Способы разучивания**:

* 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 играется 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 non legato или staccato);
* исполнение всех голосов на piano, прозрачно;
* исполнение голосов ровное при специально сосредоточенном внимании на **одном** из них;
* исполнение **без одного голоса** (этот голосов представлять себе внутренне или **петь**), то есть играть в 3-хголосной инвенции или фуге голоса по «парам»: сопрано + бас;
* играть: сопрано + альт; аль + бас, вслушиваться в вертикальные интервалы, в соотношение динамики голосов, на основе длинных звуков и ясного проведения ТЕМЫ.
* **Переключение** **слухового внимания** на главные интонационно-тематические мотивы в каждом из голосов – по очереди, при исполнении фуги целиком в 2-3-4 голоса

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.** Анализ формы фуги и **динамическая** дифференциация разделов произведения архитектонически исполняется контрастно, или террасообразно:
* **ТЕМА – Интермедия: играть** как - «близко»f и «далеко»P
* 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 **архитектоническая динамика,** при которой **смена (стык)** больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

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 педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней.

**22. Интонационные символы барокко**

**Таблица общепринятой интонационно-мотивной символики И.С.Баха**

**по трактовке А.Швейцера, Б. Яворского, В.Носиной, Эр.Бодки и др. исследователей.**

| **Характеристика интонаций и мотивов из произведений Баха** | **S – символическое значение мотива** | **Произведения, где встречается мотив** | **Другие особенности** |
| --- | --- | --- | --- |
| 1. Интервал **«Секунда» 2** ♫♫♫♫ - задержание, апподжиатуры; (suspirato)-вздохи. | Symbols (S)- вздоха, жалобы, S человеческого  страдания и печали. | 3-хголосная инвенция  №9 f-moll, 3-хголосн:  -c-moll, и др. | восходящие-  как просьбы,  нисходящие-  как жалобы. |
| 2. Интервал **Терции 3** : : : : **(трихорда)** ⭧⭨ ●•‌‌‌ •• | S-«Сына Божьего»,  «Аgnus Deiy»,  Юбиляция. ликование,  колокольный перезвон в мажоре. | повсеместно | входит в состав  других мотивов. |
| 3. Интервал **Кварты – 4**  **символ креста 🞧 🕇 🕇🕇**  (чистая)  **Тетрахорд** -🡽- постижения веры Господа, хорал: «Теперь возблагодарите все Господа» | S-истовой веры, «верую»(Credo),  S-креста животворящего 🕇🕇🕇🕇  Первое причастие, S –вхождения во Храм | Встречается во всех произведениях.  2-голосн.Инвенция C-dur тема. | особо прослушивать,  выделять - маркато.  легато, портато,  нон легато. |
| 4. Интонации **Тритонов –** уменьш. кварт и квинт | **S-предательства**, распятия, страдания Спасителя на кресте  «cruces fixues», passus dirisculas – принятые Крестные муки | Часто встречается на кульминациях в драматическом напряжении | особо прослушивать,  выделять - маркато.  легато, портато,  нон легато. |
| 5. Интонация **Квинты 5 (🡽 или 🡾)** | S- Святого Духа, Утешителя. посланного от Бога-Отца | повсеместно  2-хголосная Инвенция C-Dur | Слушать, выделять |
| 6. Интервал **Сексты 6 м.** | S- жертвенной **любви** **Иисуса** к людям  S- Его жертвы и прощения на кресте человечества. | 3-гол. Инвенция c-moll | входит в мотив «жертвы», играть Dolente; (печально),  легато. Входит в состав др. мотивов |
| 7. Интонация **Септимы 7,**  🡽 🡾 | S-нарушения **заповедей**, 7 смертных **грехов**, протест против неверия. | 2-гол.Инвенц. d-moll,  Маленькая прелюдия  d-moll | используется для усиления драматизма в кульминациях, штрих маркато, артиколато. |
| 8. Интервал **Октава 8** вверх  или вниз: | **Sanctus –«Святой боже»,** олицетворяет число «8»- S –святости, цельности; бессмертия величавая поступь | 2-голос.инвенция  C-dur, F-dur;  3-голосная a-moll,  f-moll, F-dur, чаще  в левой руке. | вверх-с оттенком юбиляции, вниз- с оттенком страдания. |
| 9. Интервал **Нона 9** | S- нарушения 10-ти заповедей, S греха, сожаления о жертве. | 2-голос. инвенции  d-moll, f-moll, 3-голосн. c-moll | используется для усиления драматизма в кульминациях, штрих маркато, артиколато. |
| 10. **Мотив – «морден**т»  (из 3-4-х звуков), или мотив-группетто: | S-исполненного пророчества, «исполнения воли Господа» («да сбудется», «Amen») | 2-гол. Инвенция E-dur №6, 2-гол.h-moll № 15, ES-dur 2-гол.  встречается повсеместно | S-«высшей» власти, мудрости,  часто встречается  в Кадансах. |
| 11. **Гаммаобразные** мотивы вверх (“catabasis”)- 🡽 | S-«Воскресения», Богоявления, воскрешения Иисуса; (ангелы Света) | 3-гол. Инвенция  c-moll (№2),  E-dur(№6) | Исполнять полётно, легато, леджиеро |
| 12. . **Гаммаобразные** мотивы вниз (“anabasis”)- знаки печали, положения во гроб  🡾 | S-«нисхождения» к  смерти (ангелы Смерти) | 2-голосная Инвенция  f-moll, c-moll, 3-х голосн: G-dur№10 | Исполнять полётно, легато, леджиеро |
| 13. **Хроматические** последования,  и «секунда +секста +секунда»  **2 +4 +2**  **нисходящие хроматические**  **последования** | S-**страдания, несение 🕇** ,  S-искупления на Кресте.  (закрытая кварта)  S- **несения** Креста, **🕇**  **движения** к Смерти.  (“anabasis”, “a profoundis”) | входит в состав многих произведений | входит в состав многих тем  легато, легато-маркато. |
| 14 **Тоническое Трезвучие** в виде арпеджио, ломанного арп.  в миноре ------------- | S- **Троицы**, **Воскресения**,  **Юбиляции**, **Ликования**  («Душа веселися, наш праздник настал»-хорал).  S-пеленания, оплакивания Иисуса, положения во гроб. | Инвенция G-dur 2-хгол, F-dur (6-крылый  Серафим)  3-хгол.Инвенция  g-moll | декламационное  легато, маркато.  Легато, легато-маркато. |
| 15. Разложенный **Т 6/4** **Квартсекстаккорд - 4+3 =**  † (кварта) + терция (Иисус). | S- жертвы, сожаления о грехе (предательстве), символ **оплакивания.**  **символ Христовой веры:** | 2-хгол. Инвенция a-moll, 3-хгол. c-moll | легато, легато-  артиколато, портаменто. |
| 16. **Ломанные** **интервалы** **2,3,4,5,6,7,8 -**  в Мажоре----  миноре----------------------------- | S-Воскресения, Искупления,  сошествия Духа Святого, (колокольности).  S-неверия, сомнения в вере, или **«раскачивающийся** матрос»-пошатнувшаяся вера. | ХТК 2т. Прелюдия-  C-dur  Маленькая прелюдия  c-moll из 2-й тетради, использ. повсеместно | легато- портато  (сочное)  легато  легато-маркато |
| 17. **Тетрахорды нисходящие,**  **(по секвенциям)** | S- пеленания, оплакивания, положения Иисуса во Гроб. | Повсеместно,  Инвенция C-dur 2-голосная – первая интермедия | легато |

**23. План составления схемы и анализа**

**полифонического произведения.**

Пример составления схемы по тактам 2-х или 3-хголосной Инвенции:

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Сопрано (тема)**  тональность | **Т** С | **П-1** | Интерм | **П-2** |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| **(Альт) (тема)** |  | **Т-G** | **Интерм.** | **П1** |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| Бас (тема) |  |  | Интерм | **Т**  d-moll |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

**1**.Анализ **ТЕМЫ:**  **символическое значение** главного интонационного ядра по таблице: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

* образные ассоциации с Евангелическими сюжетами.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* мотивное членение темы: ямбическое\_\_\_\_\_\_\_\_ или хореическое, \_\_\_\_\_\_\_\_ смешанное\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* артикуляция ТЕМЫ (штрихи) и её мотивов\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**2.** Определите **Жанровые признаки** на основе анализа размера, ритма и фактуры:

* танцевальные: \_\_\_аллеманда,\_\_\_\_ куранта,\_\_\_\_\_ жига,\_\_\_\_сицилиана,\_\_\_\_гальярда,\_\_\_\_
* другие танцы\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* хоральные (lachrymose, dies area, agnus deiy) и др.
* оркестровые: увертюра\_\_\_ пастораль,\_\_\_ дуэт,\_\_\_\_\_трио,\_\_\_\_квартет, \_\_\_\_\_\_
* ариозо,\_\_\_\_ ария,\_\_\_\_ ариэтта,\_\_\_\_\_\_ песня.
* импровизация (№№тактов)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_.
* другие признаки.\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**3**. Анализ **ПРОТИВОСЛОЖЕНИЙ** – контрапунктов :

* мотивное членение: ямб \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ хорей \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* интонационное ядро (интервал) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* ритмическое устройство \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* **артикуляция противосложения (штрихи) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**
* определить удержанное противосложение (№№тактов)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* определить не удержанное противосложение: (№№ тактов)\_\_\_

**4.** Характер **ИНТЕРМЕДИЙ:**

* определите **интонационную** основу интермедий:\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* есть ли материал ТЕМЫ (№№тактов) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* есть ли материал ПРОТИВОСЛОЖЕНИЯ (№№тактов)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* или другой интонационный материал \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* «развивающие» или «завершающие» интермедии (№№ тактов) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* "удержанные" или построенные всегда на новом материале (неудержанные)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**5**. Определите **ФОРМУ**  произведения: (указать №№ тактов)

* по тональному плану (строгий раздел и свободный раздел) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* по наличию КАДАНСИРОВАНИЯ: \_\_\_\_\_ 2-х ч.,\_\_\_\_\_\_\_ 3-х ч.,\_\_\_\_\_ 3-х ч.-репризная.

по другим признакам (знаки репризы)\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. **ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ назначение пьесы:**

* для какого года обучения можно использовать пьесу \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* в репертуаре какого ученика (по темпераменту, по уровню развития) \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
* с какой целью работать над произведением

: – развитие интонационного слуха, - развитие ритмического слуха, - развитие полиритмического навыка, - развитие разнообразной артикуляции в одной руке,

* развитие полифонического слышания, - развитие тембрального слышания,
* развитие дифференциации в исполнении динамики в одной руке, --
* совершенствование туше(прикосновения) при игре 2-хголосия в одной руке, и т. д.
* другое назначение \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**24. Педагогическая стратегия развития в 3-х компонентах:**

| **Знание репертуара.** (**Педагогические задачи)** | **Ученик** **Диагностика и развитие** **способностей.** | **Педагогическая стратегия.**  **Методы воздействия на ученика.** |
| --- | --- | --- |
| **1**. Знание репертуара ДМШ по классам и по:  -- Количеству необходимых в каждом классе сочинений, т.е. знание «программы - минимума»; по 3-ём уровням сложности.  -- Классификации репертуара по техническим и фактурным трудностям,  -- Классификации репертуара по жанровому разнообразию;  -- Классификации репертуара по  музыкально – художественным образным задачам:  -- Классификации репертуара по назначению в годовом плане ученика  (на экзамен, для развития, на концерт академический, для закрепления навыков, для удовлетворения эстетической потребности т. д.).  **2.** Знание особенностей (выраз. средств) **исполнительского стиля** разных **композиторов** и эпох.) Особенности работы над **воплощением «строгой» зоны авторского текста:**  - определение идеи, образа пр-ия,  -анализ ритма, метра, аппликатуры, ---строение мотивов, фразировки;  - принципы артикуляции, туше, звука;  -особенности звучания инструментов  авторской эпохи и авторские тембры;  --особенности авторской расшифровки и воплощения орнаментики: **; ;**  - авторской динамики: <>  -авторская агогика: riten, и т.д.  б) Особенности работы над **«эмоциональной» зоной текста:**  - особенности озвучивания **фактуры** в данном **жанре;**  - технические особенности фактуры (позиционные, аппликатурные);  - особенности воплощения **формы** произведения и его разделов;  **3.**  Изучение **характерных**  *исполнительских* особенностей **жанров:**  **--**Этюдов (инстр-ых, концертных);  --Пьес – кантиленных, танцевальных, виртуозных, хоральных и др. жанров;  -- Полифонии - прелюдии, инвенции, фуги, фугетты, канона;  --Сонатное Allegro и его варианты,  --Вариации: и способы варьирования муз. материала  **4.** Развитие **оперативного мышления** будущего педагога, это:  --**подбор определенных «целевых»** программ (или произведения) для определенного ученика с целью решения определённой педагогической задачи.  **--«умение» (навык) составить комплексный репертуарный план для** развития определённых, (недостающих) и т.д. качеств ученика по разным уровням:  - для «слабых»,  -для «средних»,  - для сильных» учеников.  **5.** Умение осуществлять – **целостный, стилевой, структурный, художественно-музыкальный**  (исполнительский) анализ произведения за инструментом, в классе для ученика и, соответственно, на экзамене  **6. Подготовка к уроку педагога:** - **Исполнение** программы учеников.  - Выбор **формы и содержания урока** для конкретного ученика.  -Реализация **индивидуального** подхода в музыкальной педагогике:  -выбор **задач** для данного этапа работы над определенным произведением.  **7.** Развивать в ученике **любовь к музыке**  **-** через исполнение высококачественного репертуара и  *--слушание высококачественных* интерпретаций на концертах и в записях,  --читать специальную литературу о композиторах, пианистах и т.д.  **8**. **Задача педагога**  **«Сделать трудное – привычным,**  **привычное – лёгким, лёгкое – прекрасным!»**  /К.Станиславский/ | **1**. Знание **структуры способностей** (задатков) человека:  а) зоны интеллекта головного мозга (7-8), их процессы и взаимодействие,  б) особенности **восприятия, памяти, воображения, воспроизведения** ребёнком информации - по возрастам;  в) типы личности по психоэмоциональным реакциям: «холерик», «сангвиник», «меланхолик», «флегматик»,  г) типы личности по психофизическим реакциям: «атлетик», «пикник», «астеник», «грацильно-инфантильный»;  д) Общий уровень развития интеллекта ребёнка, уровень его кругозора, опыта, адекватности музыкальных понятий и качество информационных «ключей», прочность нейронных связей;  **2.** Развитие **слуха** и **разновидностей слухового анализа.**  а) Способы развития слуха через **речь, пение**, декламацию, исполнение музыки с прохлопыванием, с движением под музыку, с дирижированием.  б) **Ритм, метр, пульс**– как слухомоторная эмоционально-мышечная реакция на музыку. Способы развития чувства ритма, темпа, через внутридолевую и долевую пульсацию, дирижирование, совместную игру с педагогом, интонационное натяжение.  в**) Артикуляция** – развитие **качества** речи - есть развитие **качества техники** и **артикуляции.**  г) т**ембральное, гармоническое** развитие **слуха** через *персонализацию* ступеней, интервалов, функций лада, регистров, через сравнение, аналогии, ассоциации;  г) воспитание **внутреннего слуха**, и **слухового представления** на основе ладового, мелодического, динамического гармонического слухового многовариантного анализа, (опыта), и *повтора этих* действий «про себя» - т.е. мысленно.  **3.** Изучение и **развитие**  **моторнодви-гательных**  навыков ребёнка - на основе его **индивидуальных данных**:  -- «рост-вес», телосложение, длина рук,  -- гибкость суставов запястья,  -- длина и крепость пальцев, **цепкость концов** пальцев, растяжка и **дифференциация** (независимость пальцевого удара, особенность его туше (прикосновение к клавише).  **4.**. Анализ и развитие рабочих способностей ученика: самодисциплины, трудолюбия, воли к преодолению трудностей, **рациональности** в труде, **соблюдении режима** дня и регулярности в занятиях и т.д.  Обязательно учить в классе конкретным способам домашней работы, проводя урок на тему «Как ты будешь работать дома».   1. Уметь составить полную **творческую** характеристику на ученика с анализом его успехов и задачами на перспективу.   Подбирать репертуар согласно индивидуальным вкусам ученика и необходимости его поэтапного развития. Давать произведения высокого композиторского качества, с яркими мелодическими, гармоническими, метроритмическими красками, в том числе и современные джазовые, танцевальные произведения.   1. Обязательно **беседовать с учеником и его** **родителями** об успехах и   - недостатках развития ученика и –  - задачах на ближайшее и перспективное будущее.   1. Быть **духовным** наставником для ученика,   - воспитывать хороший вкус во всех сферах его жизни и творчества,  - помогать родителям в трудные периоды переходного возраста ученика налаживать  общение с ним и окружающими его людьми, и т.д. | **1**. **Эмоциональный способ**  **влияния:**  а) - выразительное исполнение педаго-  гом пьес из репертуара ученика с последующими комментариями  образа и настроения;  б)- выразительное пение педагога;  в) - совместное пение с учеником мелодии, подголосков, 2-х голосия;  г) - совместная игра (исполнение) с учеником разных партий рук и голо-  сов в его произведении;  д) - **дирижирование** исполнением ученика;  е) - использование выразительной мимики, интонаций голоса, артистизма,  ж) - положительная суггестия: внушение уверенности, похвала; |
| **2**. **Рациональный способ**  **воздействия на ученика:**  а)- *словесное пояснение* на доступном ребёнку языке; обсуждение, дискуссия;  б) - *подбор поэтических метафор*, слов- «экстрактов» на высоколитературном языке:  младш. кл. – это «язык сказок», визуальных образов (картинки, рисунки, мультики);  сред. кл - это и сказка, стихи и шутка, и серьёзные рассказы о явлениях жизни и искусства;  старш. кл.- это «наводящий» метод, или «многовариантный» приём работы для самостоятельного выбора или вывода учеником);  в)- *метод сравнений, муз .аналогий* (жанровых) и визуально-наглядных **ассоциаций** (картины, рисунки, схемы);  г)- исключительно редко можно применить метод «отрицательного»  показа (в качестве шутки, сатиры).  **3. Сенсорно-тактильный** способ воздействия предполагает передачу технического приёма (штриха, опоры), движения руки или пальца через субъективные осязательные ощущения  педагога - ученику:  -«рука-на-руке»,  - « нажим на плече», ----  -«нажим на колене»-  - «палец-на-пальце», -  -«поглаживание» плеча или позвоночника при его «зажиме», и т.д.  **4. «Классические» педагогические** приёмы:  -**Приём «Наведение» -** наводящие вопросы ученику, подводящие его к правильному выводу.  -**Приём** **«Подкрепления» -** похвала за правильные действия, за конкретный приём работы ребёнка, акцент на + моментах работы;  -**Приём** **«Закрепления**» - *повтор* правильных, удачных движений, действий ребёнка.  --**Приём «Расширение поля зрения» -** подбор *аналогов*, *метафор*, либо  *ассоциаций*, либо другого, **аналогичного** жанра пр-ия, или усиление динамики, акцентов*, поиск вариантов исполнения*  из нескольких правильных записей, прослушанных с учеником.  **5. «Эвристический»** **приём** в работе – это  применение **противоположного («неправильного»)** действия, приёма, динамики, туше, аппликатуры, штриха, акцентов, ритма, жанра, стиля;  *транспорт в другую тональность,* перенос партий рук в другие регистры,  исполнение «как бы» в другом **жанре,** темпе и т.д. Осуществление неожиданного ракурса в привычном действии (применение «абсурда», «игры в театр»: чрезмерностей в динамике, или полном её отсутствии, или стаккато вместо legato и наоборот. Одним словом - «поиграть», «побаловаться» с материалом.  **6. «Суггестивные» приёмы** воздействия - это применение внушения, лёгкого гипноза с оптимизирующими, положительными установками для неуверенных в себе учеников**.**  1) **- «новизна»,** например в голосе, в вашей интонации, в поведении и т.д.  2) – **«категоричность**» в требованиях,  в объяснениях, в изложении причин;  3) - «**безусловная, безошибочная любовь**» к ученику;  4**) - «исключительная альтернатива**» т.е: «если ты не..., то ты не сможешь...»,  или «я не смогу сделать то-то, если ты не выполнишь это», и т.д.  5**) -«сочувствие, эмпатия**» по отношению к неудачам ученика, или его огорчениям, переживаниям;  6**) -«осознание»,** анализ учеником своего поведения, сценического самочувствия, игры; и осознание возможности их  изменить, улучшить, регулировать («рефлексия»).  7) *для убеждения* собеседника положите ему **«руку на плечо».**  Часто эти приёмы носят характер «терапевтической пощёчины»: пробуждают в ученике *новое осознание*, *расширение мироощущения*, *новое доверие* в общении с вами. |

«Только очень сильное *воображение* рождает событие»

«Долго и счастливо живут только те, кто *постоянно* *решает* *новые* задачи»

Н.Бехтерева (директор института физиологии мозга).

**25. Заключение**

Культура – это история достижений человеческого Разума, таланта, гениальных предвидений, открытий, новых философских концепций, «высоких дум» и чувств. И наиболее гениальные творения проявились там, где человек познал Бога - как Идеал, Истину. И не смотря на все горестные разочарования, сохранил высокий нравственный идеал *цели человеческого существования*. В Музыке – это: Бах, Бетховен, Гайдн, Моцарт, Малер, Рахманинов, Прокофьев, Шостакович и многие другие.

Попытки оценить исполнительское искусство снаружи - мало что дают для понимания его свойств и гармонизирующего смысла. Чтобы действительно познать суть искусства, надо оказаться внутри цепи – быть включённым в сеть напряжения этого тока. Тогда будет понятно, что мы все - есть часть этой цепи или потока – главной сущности и цели Искусства – вечного движения к Истине. Когда глубина и сила напряжения, неодолимое стремление к **совершенству** – все ведёт к познанию главной сущности искусства – увидеть/услышать/ Бога – как совершенство звука, совершенство смыслов, как правду, как цель и путь.

Современный «титанический» пианизм требует огромного труда, в силу своего многочисленного и трудного репертуара, разнообразия стилей и школ. («Когда большой композитор творит свои произведения, он одновременно с музыкой создаёт стиль их исполнения» - Нейгауз Г.Г.) Поэтому необходим труд, самодисциплина, ежедневный режим занятий (помимо общеобразовательных дисциплин), что способствует созданию целеустремлённой, организованной личности.

Музыкальная педагогика конца XX и начала XXI века накопила большой и разнообразный педагогический опыт, как отечественный, так и зарубежный. Обогатилась новыми оригинальными идеями и различными практическими разработками педагогов-новаторов; привлекательными системами музыкального воспитания и образования детей, обучающихся на **фортепиано**. Российские музыканты-педагоги 20-го века внесли много ценных открытий, психологических и дидактических приемов в процесс обучения детей игре на фортепиано, о чем свидетельствует успех и всемирное признание Российской фортепианной школы.

Задачи (идеи) **творческого** **музицирования**, высокие требования к замыслу и музыкальному **стилю** **исполнения**, к формированию **личности** исполнителя поставили в своё время такие русские музыканты, как Яворский Б.Л., Асафьев Г.В., Гольденвейзер А.Б., Нейгауз Г.Г., Савшинский С.И. и их видные ученики.

Открытия в **психологии** познания и обучения (когнитивная теория Пиаже) повлекли новые открытия в области исполнительской психологии: появились труды Мартинсена К., новые дидактические концепции К. Орфа, Б. Бартока, З. Кодаи а также опыт многих других выдающихся пианистов и музыкантов.

Современную **российскую** **детскую фортепианную педагогику обогатили** замечательные «фортепианные школы» Артоболевской А.Д., Баренбойма Л.А., Мальцева А., Тимакина В.М., оригинальные **идеи** Кирюшина В.В., Шатковского Г.,. и многих других талантливых учителей музыки.

Современная музыкальная педагогика — это постоянный поиск новых творческих приёмов воздействия на ученика; это — открытый, динамический процесс, вбирающий в себя все лучшие достижения психологии, суггестологии (техники внушения), музыкознания, теории и анализа способностей, информатики, коммуникации и других областей человеческого знания.

Требование гуманизации образования, выдвинутое психологами, педагогами, предполагает большое внимание к развитию **творческих способностей ребенка**, лучших его личностных и **коммуникативных** качеств.

Психология детского восприятия, особенности мышления, эмоциональной реакции и свойства памяти одаренных детей требуют своеобразного педагогического мастерства, особых приемов педагогического воздействия (как например, метод — «манипуляции с предметом», т.е. со звуком, с приёмом и т.д.) при высоком пианистическом мастерстве и незаурядной личности педагога.

Руководствуясь целью воспитания разносторонне грамотной, нравственно ориентированной и творчески инициативной личности музыканта-педагога, я использую из огромного багажа знаний и опыта, накопленного лучшими музыкантами- педагогами, те методы и приёмы воздействия, которые наиболее продуктивны для данного ребёнка, или студента, или группы. Приёмы, которые помогают выявить его индивидуальную художественную натуру и его творческие возможности.

В современных условиях подготовка педагога - пианиста заключается в воспитании широко образованного человека, ориентированного на истину и добро, знающего духовные, художественные ценности предыдущих стилей и вооружённого целостной системой приёмов и навыков исполнения музыки «барокко», «рококо», «классицизма», «романтизма». Владеющего навыками прочтения и исполнения «неоклассического», «модернистского» репертуара ( Скрябин, Прокофьев, Равель, Барток, Щедрин, Слонимский, Мессиан и др.). Конечная цель - воспитать пианиста, умеющего грамотно и творчески озвучить текст любого нового автора, с любой нотацией и пунктуацией, и с другой стороны, специалиста, оснащённого современными методами работы с детьми, которые позволят раскрыться любому юному дарованию.

**26. Приложение.**

Задача педагога

«Сделать трудное – привычным,

привычное – лёгким, лёгкое – прекрасным!»

/К.Станиславский/

**Краткий словарь музыкальных «образов»**

по мотивам музыкальных сказок  **Кирюшина В.Н.**

для подготовительного «0» класса пианистов

1. **Клавиатура. Рельеф. Названия клавиш.**

**Клавиша – «ключ» к струне! (**Молоток к струне).Показать вибрацию струн, как они щекочут пальчик, когда звучат. Показать жёсткую связь клавиши с молотком и демпфером (глушителем).

* Поставить ребёнка на стул, чтобы он увидел **рельеф клавиатуры сверху**! (2чёрн. + 3чёрные).
* Спуститься и, стоя по всей клавиатуре погладить эти клавиши: до ре – 2и3-м длинными пальцами, а фа соль ля погладить -2-3-4-ми длинными пальцами, или сразу поиграть в виде перелётов «рука через руку».

**1)** **Стояли 2 чёрные скалы**- «ДО-ди» и «РЕ-ди» (до# и ре#). Так их называли утром, когда всходит солнце (движение вверх ☝), а вечером их звали: «МИ-ба» «РЕ-ба» (ми- ре), (движение вниз☟).

Педагогические действия:

* Играть ввиде кластера: 2-3им и 2-3-4 пальцами «поглаживания» и «перелёты»
* играть «перелёты» через октаву ⮶⮷⮶⮷🕊 способом «рука через руку» на каждом звуке, по очереди;
* также играть одним пальцем: по очереди - 2-ыми, затем 3-ими, 4-ыми - как аккомпанемент к попевкам, в ансамбле с педагогом.
* Разучить простейшие попевки на 1-ом звуке –«Дин-дон», тренируя каждый палец по очереди и т.д.

Между чёрными скалами, посередине текла **волшебная РЕ-ка**. Слева стоял До-мик, а через РЕчку МИшка ходил на работу на Фа-брику, где СОЛЬ лежала во дворе (солили рыбу, репу и др.), а ещё выше летала ЛЯсточка и пищала: «СИ-СИ-СИ-ний хвост дракона!!!Спасайтесь в ДОмике!»

* Играть разрешения D7-T. Нарисовать накладную клавиатуру с названными «героями». Вариант: СИ можно назвать сиренью, а за нею новый домик (2-ая октава)

**2)**. Дракона звали утром «ФА-ди, СОЛЬ-ди, ЛЯ-ди» (☝), а вечером, уставшего и летящего

вниз-(☟) «СИ-ба, ЛЯ-ба,СОЛЬ-ба». ( Упражнение на рояле: «Поглаживания чёрных клавиш 2+3пальцами, с перелётами» по очереди руками, каждой отдельно, и т.д. (играть стоя за роялем).

*Вариант:* Средняя голова ДРАКОНА – была главная. У правого уха сидел зверёк ЛЯ-ба, У левого уха сидел зверёк СОЛЬ-ди (утро-вечер. понятие энгармонизма).

Ля-ба всегда звал (нашёптывал) лететь Дракону влево☟), а Соль-ди нашёптывал лететь вправо(☝), Дракон ***злился как ДИССОНАНС***, не знал, что делать и летал только прямо. (Соль # -или ЛЯ это центр симметрии клавиатуры, как и РЕ-РЕка).

**Педагогические действия:**

* - Нарисовать КЛАВИАТУРУ, вырезать отверстия для черных клавиш; всех героев **раскрасить**, или **приклеить**.
* - Играть «Перелёты» на всех **звуках** и называть их. ⮶⮷⮶⮷
* - На **каждой ноте разучить** простенькую попевку - «ДИН-дон», «Сорока», «Серый кот...» любую считалочку.
* - Играть и петь **слова** и петь **«особым-волшебным»** музыкальным языком: **сольфеджио;**

**3) РИТМ.** Музыка – имеет *шаги - доли*, песня «дышит» (вдох-выдох), «стучит» как твоё сердце! Послушай! (играть марши, песни, колыбельные, вальсы и т.д. хорошо выделяя сильные доли). Давай прохлопаем «шаги-доли» в разных песенках и маршах, польках, колыбельных и т.д.

Педагогич. действия:

- Записывать в тетрадь «музыкальные шаги» всех имён: ма-ма, ма-моч-ка, Ми-ша, Ми-шень-ка, и т.д., цветов: ро-за, ро-зоч-ка, ро-маш-ка), палочками : длинные шаги - и короткие шаги , затем объединить короткие перекладинами, , как-будто они взялись за ручки.

* **КРУГ – это нота целая**. Приготовить 8 кругов из цветной или белой бумаги, размером с чайное блюдце Ровно согнуть и разрезать круги на половинки, четверти, позже - на восьмушки, вместе с ребёнком на уроке! Выкладывать попевки из этих длительностей на клавиатуре, на столе, на полу. Затем нарисовать на каждом **отрезке *долей****—шагов –* ***ноты:*** ♫♫♫♫ , позже и шестнадцатые.

**4) ТАКТ** – это квартира, где 1-доля- это папа, 2- это дочка, 3- мама, 4- сын.

**5)** **РАЗМЕР** – номер квартиры, который напоминает сколько человек – долей-шагов – живут в квартире.

**6) Тактовая черта** – это стенка за которой был папин кабинет, или за которой спал энергичный ПАПА – очень сильный, сильная доля, сильный шаг, сильная энергия

**2. Звукоряды**

– целые дни сидели на работе, занимаясь неизвестно чем, писали бумаги, ставили печати, им говорили, что это важно, и они верили, - после работы звукоряды **бежали становиться** **в длинные очереди,** чтобы покататься на карусели или на американских горках, или на электричке, поезде и т.д. Это было их любимое занятие, ведь в очереди мы стоим все в ряд.

Они любили *сладкое*, но все доставалось **Т1** и их приближённым Гексахордам. (1+ 6)

**Цель - познакомить и запомнить** звукоряды:

- зрительно – их расположение на клавиатуре, и

- на *слух определять* - «сколько звуков ходят»?

- *артикуляционно* – сольфеджио *–* ***звукоряды выговаривать!***

- играть все **последовательности** из 2-х, 3-х, 4-х, 5-ти, 6-ти, 7-и звуков(гаммы)

- в **их позиционном правильном положением на клавиатуре.**

**1)** «Если звуки встали в ряд – получился **ЗВУКОРЯД!**» - петь на «до-ре-ми-фа-соль, соль- фа-ми-ре-до» и с аккомпанементом Т -D-T. **Звукоряды**- это Змейки; охотились за «головами»: все хотели стать «гексахордами и гаммами» с 6-ю и 7-ю «головами».

**2*)******ДУОЛЬ*** *-* Самый маленький звукоряд – это (секунда), всего 2-головки, или 2-е иголки. Лучше начать с МИ-ФА (принцессы) и СИ-ДОра (принца) **1+2 пальцы**.

* Петь «трель» МИ-ФА как будто она дрожала от страха, петь ДО-РЕ, затем РЕ-МИ, затем ФА-СОЛЬ, СОЛЬ-ЛЯ, ЛЯ-СИ, СИ-ДО. Сначала со словами, хлопать, прыгать, приседать, потом петь сольфеджио в разных ритмах. / «Я секунда злая, колючая. Как колючка, ко всем приставучая»/

Пение-игра в звукоряды: Вопрос – «Это что за звукоряд?»

Ответ – «Это двое встали в ряд,

И поют: дуоль, дуоль!»

Пальцы рядом приготовь!»

* Петь и прыгать, качаться, приседать, с игрушками в руках, с «пакетами воздуха и звука», в разных ритмах и темпах с подтекстовкой: , , , , , и др.симметричные сочетания.
* Играть то же 2-ыми и 3-ими пальцами: сначала по очереди ДВУМЯ руками, через 3-4 урока-

одной рукой. На каждый звукоряд обязательно попевка (распевка, подтекстовка) со словами! Параллельно вести запись в тетради этих попевок палочками и слогами: Длинная нота- - ТА, - ти, - ти, - ТА-А! - ТА-А-А-А.

***3) ТРИХОРД***- «трое ходят», 3 головы, 3 ножки имел. Усвоить понятие: 3 звука равны = 3 клавишам и 3-ём слогам, 3-ём хлопкам. 3 клавиши = 3-м пальцам подряд.

Испытать на столе, *клавиатуре* все варианты «3-х пальцевых ходов»: 234, 123, 345;

* **Педагогические действия**: Педагог за роялем: петь с подтекстовкой, в разных ритмах, тональностях, **играть** кластерами – «Перелёты», постепенно переходить к игре пальцами, в виде секвенций: для пр. р.- сверху вниз☟🡓 с подтекстовкой; для левой р. снизу вверх ☝🡩; затем, 2-мя руками также с подтекстовкой. («Я весёлый трихорд, я люблю хоровод») Или: «апельсин, мандарин, самолёт, вертолёт»).

Вопрос: «Это что за звукоряд?»

Ответ: «Это трое ходят в ряд!

И поют – мы Трихорд! мы трихорд!

Трое (тройку) Пальцев приготовь!»

***4) ТЕТРАХОРД*** – «с тетрадками ходил в школу». 4-ре головки, 4-ре тетрадки носил, 4- ре ручки, 4 –ре карандаша, 4-ре книжки и т.д. Усвоить понятие: 4 звука = 4-ём клавишам, 4-ре клавиши == 4-рём пальцам

* . Играть все варианты от всех звуков «4-х палых ходов»: 4321, 1234, 5432- 2345. Отдельно левой и правой рукой, вверх☝ левой, вниз☟ правой, затем по всей клавиатуре со словами «Тетрахордик в школу ходит, и тетрадки в клетку носит».

«Это что за звукоряд?»

«- Это тетрахорда ряд!

Тетрахорд с утра встаёт

И четыре пальца трёт.

Он тетрадь с собой берёт, И 4-ре ноты в рот!»

«Я тетрахорд, я тетрахорд- 4-ре пальца приготовь!»

* **Педагогические действия:** Петь с подтекстовкой, в разных ритмах, тональностях, играть кластерами – «Перелёты», постепенно переходить к игре пальцами виде секвенций: для пр. р.- сверху вниз☟🡓 с подтекстовкой; для левой р. снизу вверх ☝🡩; затем, 2-мя руками также с подтекстовкой.

***5) ПЕНТАХОРДЫ*** – «ходил с пеной на голове», любил 5 голов мыть шампунем, пента – по -итальянски - это «пять». Пентахорды – дом свой разрисовали: 55 и трезвучиями 35, квинтой 5.

Усвоить понятие: 5 пальцев = 5 клавишам, играть от всех звуков.

«Это что за звукоряд?» - Это звуков 5 подряд!

Встали рядом и поют: « Я пентахорд, я пентахорд,

я – пена-,пена- пентахорд!

Пять пальцев быстро приготовь!

Люблю я пенки в молоке,

И пену шампуня на голове!»

Через 2-3- урока ввести упражнение Ш. Ганона №1 с пропуском 2-ого звука вверх и 5-ти пальцевым спуском вниз, отдельно правой р. вверх ☝🡩, и левой р. сверху вниз ☟🡓 .

Девочка – **Силясольфами** – в **cuнем** платье – с пятью головами любила мыть пеной от шампуня свои волосы.

(Если не будешь отключаться – не потеряешь головы, *когда голова не думает то она уже не твоя*, - мы её забираем, - кричали тритоны!)

Брат рыжий **редосилясоль** –( Д – Т) Умень на него брызнул шампунем для окраски волос.

Бабушка – **миредосиля.** ( Д – Т)

Дед – **фамиредосий** ( Д – Т)

Мама – **досилясольфа**  ( Д – Т)

Ласковый папа – **лясольфамире** ( Д – Т)

Солдат (старший сын) **– сольфамиредо**. ( Д – Т) Наелся ягод **tremolo** и свалился в тряске, прося молока. (в л.р. сыграть тремоло)

* **Педагогические действия**: Петь с подтекстовкой, сольфеджио - в разных ритмах, тональностях,
* играть кластерами – «Перелёты», постепенно переходить к игре пальцами виде секвенций: для пр. р.- сверху вниз☟🡓 с подтекстовкой; для левой р. снизу вверх ☝🡩; затем, 2-мя руками также с подтекстовкой. Далее: песенка «Едет, едет паровоз» в разных тональностях – петь, сольфеджировать, играть, и аккомпанировать квинтами.
* **Упражнения Ш**.Ганона № 1,2,3, и т.д. «Я играю пентахорды, я играю очень ловко!»

***6) ГЕКСАХОРД*** любил есть КЕКСЫ. Имел 6 голов. Ходил на 6-ти лапках, 3+3. 123+123. Хватит ли 5-ти Пальцев, чтобы сыграть 6 клавиш? НЕТ!

Вот он и придумал **«ножка за ножку»** подкладывать -1-ый под 3-ий. Учить упражнение «овражки» 1-ый «прыгает» через *ОВРАГ,* который ему приготовил 3-ий палец, затем «овражек» на 4-ом пальце.

- «Это что за звуков ряд?»

«-Это шестеро лежат! И поют: – «Я гексахорд! Дайте кекса прямо в рот!»

Гексахорды любят кексы, и поют, когда жуют!»

* **Педагогические действия те же:** Петь с подтекстовкой, сольфеджио, «Гексахорд, гексахорд растолстел как пароход!» Играть с подкладыванием к. р. отдельно и вместе **пр. р. 1 2 3  1 2 3**

**л.р. 3 2 1 3 2 1**

* На каждый звукоряд (от2звуков до 6-8)выучить попевку, песенку, считалку для закрепления материала
* транспонировать трихорды, тетрахорды, пентахорды и попевки от разных звуков по слуху,
* Трихорды, тетрахорды, пентахорды обязательно играть сверху вниз правой рукой,
* и снизу вверх – левой рукой (для детей это естественное движение: «к себе»), затем 2-мя руками в параллельном движении **Упражнения Ш**.**Ганона** № 1,2,3, и т.д.

Упражнение: ТРИХОРД катался на квинте, ТЕТРАХОРД катался на квинте:- Можно назвать: «Сочиняем маленький этюдик».и т.д.

**7)** Заранее подготовить **ПОДКЛАДЫВАНИЕ 1-ого, ПЕРЕКЛАДЫВАНИЕ 3-его и 4-ого** пальцев к игре ГАММ. (упражнение «овражки», «раскатки») см. «работа над гаммами»\*

Игровые действия:

* Диезы и бемоли – песенка «знак диез, знак диез – что он означает, знак диез, знак диез ноту повышает!» (на звуках гаммы вверх) см. главу 4 «Альтерация».

**8)**  ***ГАММА -***

– это дама, гуляла с 7-ю собачками в одной руке. Но ей было не удержать всех сразу, т.к. пальчиков всего **5.** И она придумала: сначала выбегают 3 собачки – **трихорд**, потом ещё

**4** – **тетрахорд.**

«Это что за звукоряд? Когда семеро лежат?»

«Это Гамма, это Гамма, семиглавая мадама!

Семь собак она держала,

«Три-Четыре» - напевала!»

А **1-ая** собачка из **трихорда** всем под ноги «лезет», делает подножку **тетрахорду**!

освоение **3-х палой и 4-х палой позиции;**

* + упражнения: «перелёты» позиций, «скольжение» позиций, сначала одни трихорды через октаву, затем одни тетрахорды через октаву,
  + играть «скольжением»- приготовлением 3+4, 3+4, 3+4 и т.д. (л.р.играет сначала **сверху вниз ☟,** из середины, как зеркальное отражение Правой руки.)

В тональностях: C, E, ES, G, a-moll (натуральный), D, H. Пока каждой рукой отдельно.

* + В положении - 3-ий палец на МИ –играть «овражки для 1-ого пальца», со словами «я серебряный олень, бить копытцем мне не лень!»
* играть «болтушки» только 1+2 пальцами, 2+3, 3+1, 1+2, 3+4; и далее по схеме см. «работа над гаммами»
* Попевки и песенки с использованием всех звуков гаммы
* затем играть гаммы на основе «пинкода» мажора: 1 -1 -½ 1-1-1-½ , подставляя диезы и бемоли.

1. **ИНТЕРВАЛЫ –**

**- умели только прыгать,** а звукоряды бегали и кувыркались!!!

**Интервалы были большие и малые и ещё Чистые (чистюли), уменьшённые (недоношенные) и увеличенные (уродцы)**

Волшебные звери, жившие в лесу и в море (реке), называли себя **ИНТЕРВАЛЫ**

а) Маленькие и колючие, быстро бегающие и знающие большой *секрет*, были похожи на маленьких ёжиков (на колючки) были **Белые СЕКУНДЫ.** У них осталось 2 иголки. **Самые голодные и злые** назывались МИ-ФА (принцесса) и ДО-СИй (принц)

* (играть по всей клавиатуре только 1-2-ми пальцами!!! В виде «перелётов» по 1руке, и 2 –мя руками – «рука через руку»). В виде аккомпанемента к песенкам.

«**выкручивались»** друг за друга, когда надо было повысить ноту МИ#☝( ) или понизить ноту ФА ☟ ( ). Тоже и с принцем ДО-СИем.

б) Жили также в лесу **чёрные СЕКУНДЫ**

ДОди – Реди, или МИба- РЕба(вечером), |||ФАди- СОЛЬ-ди (утром), ЛЯба-СОЛЬба (вечером)||, СОЛЬди- ЛЯди (утром) и ЛЯба- СИба вечером т.д. (Во рту у них была белая клавиша –рыбка или шоколадка)

в) Большие белые секунды 2 : обе ноги в белых сапожках, Весёлые : они пообедали чёрной рыбкой (внутри черная клавиша)

* Остальные секунды - с двумя **разными лапками**: одна нога в чёрном сапоге, другая – в белом (нарисовать карточки!) Почему секунд звали **тонами**? Потому, что они были очень *тоненькие*, тонюсенькие, как ниточки.
* Играть по всей клавиатуре вверх и вниз виде перелётов, хореев, **виде аккомпанемента** с педагогом к песенкам.

Терции– были нежные, пушистые, ***прыгали*** *на 3-х лапках!* ***но средняя*** *была больная, и терция на неё* ***не наступала****, берегла её! (а* ***трихорды ходили****, наступая на все лапки!),* Были маленькие, грустные (минорные) и большие, весёлые (мажорные). Большие терции пели весёлые песни, маленькие – пели грустные песни, т.к. болели, были бедные, нищие и т.д. Но все терции звучали дружно согласованно, стройно, любили нежного Консонанса! А он их подкармливал и понимал их язык.

* Играть по всей клавиатуре вверх и вниз виде «перелётов», секвенции, виде **аккомпанемента** с педагогом к песенкам от разных звуков, во всех тональностях. (Т- D, Т-S-D)
* *Упражнение: ТРИХОРД катался на терции, квинте (или сочиняем этюды)*

**КВАРТЫ –** бегали на 4-х лапках, с жёстким панцирем, похожи на черепаху Тортиллу, каркали и квакали, картавили, букву «р» не выговаривали! Но учились! Всех призывали тоже хорошо учиться! Звучат бодро и призывно, жёстко, твёрдо, как черепаший панцирь (играть по всей клавиатуре в виде перелётов, цепочки, и аккомпанемента к песенке - **Маршу! Сначала** 2-мя руками по 1-му звуку, затем одной рукой 1и4 пальцами, затем в две руки по кварте в каждой*,* на кварте выучить попевку, песенку – «Курочка», «Василёк», «Петушок» и т.д.

***(ТЕТРАХОРД***катался на квинте или кварте и т. д).

**КВИНТЫ** *– плавали, имели 5 лапок, были чистые, прозрачные,* пустые, **звон в голове**, ели на обед 3-х рыбок. Любили аккомпанировать всем песенкам, гудели как волынка, и т.д.

А рыбки (трихорд) внутри Квинты могли тихонько разговаривать. Упражнение на полифоническое развитие слуха и пальцев.

* Играть «перелёты» во всех видах.
* Квинта держится 1-5-м пальцами, а трихорд играть нон легато, стаккато, легато.

**СЕКСТЫ –** Это **большие и малые** олени – мальчики и девочки, съедали по 4 белых батона, давали молоко, и очень всех любили, были добрые и потягивались вверх.

* **-** играть попевку «я большой олень, умываться мне не лень», «я серебряный олень, бить копытцем мне не лень!»....
* **-** «В лесу родилась ёлочка» - петь, аккомпанировать, «Рыжий кот», «Мишка с куклой» и т.д.
* Дети играют 2-мя руками по всей клавиатуре (радуги), зетам виде аккомпанемента,
* Позже: в левой руке аккомпанемент квинта- секста-квинта(T-D-T), и S-T-D-T, и т.д.

**СЕПТИМЫ –** дракон септ**и**м ДО-СИй имел 5 чёрных голов, съедал 5 белых рыбок или 1 квинту, любил сбивать шляпу у ОКТАВЫ (это он так заигрывал со своей будущей женой!) и орал страшным голосом:

«Ой, горю, пить хочу! Как жарко! Где моя жена?! Хочу к Тонике в гости попасть! сделать ей предложение, чтобы «разрешиться» - ей поклониться, а может быть - жениться!».

**ОКТАВЫ -** были очень чистые, высокие, стройные (как жирафы), и большие модницы: шляпу и туфли всегда одевали **одного цвета**, и называли себя ласково: МИ-МИ, ФА-ФА, СИ-СИ, ЛЯ-ЛЯ, и любили петь очень чисто!!! Всегда прислушивались к звуку рояля, чтобы в него попасть и слиться!

**Пед. действия**:

* Петь попевки на октаву,
* играть «рука через руку» - перелёты,
* аккомпанировать песенкам в разных октавах, от разных нот.

1. **Сказка о 2-х братьях Консонансе и Диссонансе.**

**Цель: воспитать слуховое представление о благозвучии и неблагозвучии** («что такое хорошо и что такоеплохо»).

Высоко в горах стоял Домик, где жили 2 брата. Пока они были маленькие – они дружили. Но став взрослыми Диссонанс сильно изменился: стал злым и раздражительным. Если Консонанс пел *ласковые и красивые песни*, собирал грибы и ягоды, орехи, чтобы питаться, то ДИССОНАНС начал *стрелять в зверей и птиц* в ВОЛШЕБНОМ лесу. Он подружился *со злыми колючими* секундами (МИ-ФА и СИ-ДО), септимами- драконами злыми(ДО-СИй и его женой – ФА-МИя); а также приручил змеек (ЗВУКОРЯДЫ), которые ему помогали охотиться. А КОНСОНАНС хоть и боялся Выстрелов и дрожал как листья ТРЕМОЛО (сыграть) (ягоды такие красные, растут на кустах),

но шёл готовить ужин, и всегда побаивался старшего брата ДИССОНАНСА, старался ему не перечить:

* (Играть Д7 с разрешением в терцию по всем тональностям, узнавать – где Д7, а где терция.). Консонанс дружил с нежными терциями и чистыми квинтами, и октавами (играть хорально Т, VI, S, K, D7, T).
* Играть знакомую песню с секундами , с септимами; и примеры из ф-ной литературы: напр., Шуман «Дед-мороз», Щедрин «Basso ostinato»- вступление и др.

/Когда-то очень давно, высоко в горах в маленьком домике жили 2 брата: одного из них Темноволосого и Кудрявого звали – Диссонанс, другого – очень красивого и блондина с большими голубыми глазами – Консонанс. Пока братья были маленькие – они жили дружно, любили друг друга. Но как только подросли, Диссонанс сильно изменился. Он стал злым и раздражительным, все его не устраивало в жизни и поэтому очень часто, он срывал зло на Консонансе.

Сначала Консонанс пытался успокаивать брата, помочь вернуть ему хорошее настроение – но через некоторое время понял, что это бесполезно и не стал докучать своими советами.

Так они жили, пока им не исполнилось по 20 лет. Именно к этому времени умерли родители и они остались одни. Средств на пропитание – хватило, ведь лес кругом был богатый – всюду, куда ни глянь – росли грибы и ягоды, летали птицы и бегали звери.

Консонанс иногда выкорчевывал старые пни, сжигал их и уголь продавал в городе. Диссонанс – смастерил лук и ходил на охоту, он стрелял всех зверей подряд, и их мясо тоже продавал в городе.

Кроме того, подружившись с Колючими секундами и змеями, Диссонанс брал их яд и доставлял его кому-то и получал немалые деньги, которые никогда не отдавал брату, ведшему общее хозяйство.

- Зачем тебе деньги? – говорил он Консонансу, - нам и твоих хватит, давай отложим эти на черный день.

Консонанс – соглашался, и брат уносил деньги в лес и там их закапывал.

От этого у него – появлялось хорошее настроение, и он спускался вниз в город за какими-то особыми ягодами тремоло.

Иногда Диссонанс – приходил в новой одежде. Консонанс рассматривал чудесный наряд, и Диссонанс отдавал ему старую.

Консонанс был счастлив – бежал готовить ужин.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ / / \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Однажды в горах страшная гроза – буря, тучи, молнии, горели деревья, трескалась земля. Консонанс боялся за их домик; и вдруг страшный раскат грома и выбежали из дома и увидели треснувшую сколу.

- Вот это сила» - восхищенно сказал Диссонанс.

- Если бы мне такую – весь мир бы трепетал предо мной!

- Не дай Бог! Если бы Диссонанс получил такую силу – сколько бы зла он принес людям – думал Консонанс.

Утром Консонанс проснулся, увидел луч солнца - бежал по стене:

- Как хорошо жить, сколько прекрасного на свете!

Консонанс быстро оделся и прихватил с собой любимую Терцию домибель (маленького пушистого зверька похожего на зайчика с 3-мя лапками – но одна – белая, третья – черная) – вышел из дома посмотреть, что натворила молния – необыкновенный воздух! Шли медленно – домибель – неуклюже перебирала тремя лапками (трихорд?). Она без умолку что-то трещала, Консонанс ей поддакивал ничего не понимая в её трескотне.

В треснутой скале - увидели необычный источник **розового цвета**, а рядом собралось видимо не видимо зверья и птиц – все они пили необыкновенную воду. И терция побежала и вдруг её большая лапка стала отрастать, и она как все свободно бегала на четырех конечностях.

Консонанс тоже стал пить – и !!! обнаружил, что слышит необыкновенный шум.

Терция радостно трещала:

- Я совсем здорова и молода!

И стал необыкновенно сильным и здоровым и стал понимать язык зверей, природа ожила.

Тут появился Диссонанс! и звери кричали:

- Не пускай его! Он злой!

Но Консонанс думал, что брат подобреет.

Диссонанс тоже понимает язык зверей, они плохо о нем говорят, он бы мог сразиться с дюжиной Фортов (медведи) и ударил по дереву – дерево упало, придавило терцию, та затихла.

Оживление терции с помощью мысленных желаний. Но терция на глазах стала превращаться (отрастали рога, живот и т.д.) в секту (малые интервалы: звери – в больших, а большие в малые) и убежала в лес.

Они поняли, что источник – **вода роз** – был волшебный:

* на ужин можно ловить **– глиссанду;**
* суп из **кварт;**
* жаркое из лисицы, говорящей не очень тихо – **mp**
* нежные сладкие плоды назывались - **дольче**

Сила данная водой не умирала и с её помощью Консонанс сумел привести в хлев даже диких **секст,** а звери выпившие воды и подстреленные после этого не умирали. Они просто застывали на некоторое время, а потом **обращались** в других зверей.

Значит обращение малой терции в большую сексту тоже не было случайностью – думал Диссонанс.

Интересно, распространяется ли бессмертие и на людей? – и он решил проверить это на своем брате (!?!).

Укоры совести при этом не мучили Диссонанса, ему уже давно не было близко это понятие.

Его мучил другой вопрос, как сделать, чтобы брат не догадался (если останется жив), что его «смерть» подстроил Диссонанс.

Наконец план действий созрел.

Ночью тихонько выбрался из дома и пошел в сторону родника. Подойдя к скале – он зажмурил глаза и представил себя в ней огромную пещеру - , каменная сосулька (но чтоб нельзя было её заметить).

- Хочу, чтоб мне подсказали, как можно удержать брата взаперти, если он имеет такую же как у меня, волшебную силу, - но ответа не последовало. Тогда Диссонанс побрел к волшебному источнику и хотел его забросать камнями, но тогда и он сам – Диссонанс, не смог бы пить из него и подкреплять волшебную свою силу.

Ещё раз напившись воды и прибавив новых сил, Диссонанс мысленно пожелал встретиться с волшебным Пауком – блеснул фиолетовый огонь и Диссонанс почувствовал, как закружилась голова, и он оказался рядом с огромной норой.

Всюду блестели тонкие золотые нити, Диссонанс громко крикнул. Тут же из норы раздалось страшное шипенье и показалась мохнатая лапа и выполз квартдец, и шевеля всеми четырнадцатью лапами, прошипел:

- Я слушаю, господин, - диссонанс указал на золотые нити: - сплети из них толстые прутья, и построй просторную клетку, она мне понадобиться завтра. Понял?

- Слушаюсь … , - прошипел Квартдец, и тут же принялся за работу (делать золотую клетку), - на всякий случай такую клетку сделать надо, - подумал Диссонанс, - вдруг сосулька его не убьет.

Рано утром плотно позавтракав, братья пошли в лес; Консонанс за грибами, Диссонанс на охоту; братья шли рядом, молчали. Диссонанс внезапно воскликнул:

- Смотри! Что это? - он показал на пещеру. Давай посмотрим, что там внутри? – и они зашли в пещеру. Прошли несколько шагов, как вдруг огромная каменная сосулька упала с потолка прямо на голову Консонансу. Тот громко вскрикнул и упал бездыханно. Диссонанс увидел разбитый череп и хладнокровно подошел к Консонансу, потрогал Консонанса за холодеющие руки, и пошел к выходу…

Вдруг послышался какой-то шорох, … он подошел и к своему ужасу обнаружил, что голова брата снова стала красивой как и раньше, раны зарубцевались, исчезли кровоподтеки, щеки покрыл легкий румянец!

- Брат! Очнись, - бросился к брату Диссонанс (он уже понял, что выпив с братом, так же, как виденные ими звери, стали бессмертными).

Противоречивые чувства переполнили душу Диссонанса – горечь – от того, что брат жив, и счастье – от полученного бессмертия.

- Я Бог! Я Бог, - кричало его существо, - Бог Силы! Бог Зла! Зло способствует движению, Зло заставляет человека сопротивляться и напрягать силы, Зло не дает ему успокоиться, заснуть. Значит Зло – это есть лучшее Добро.

Разговор Консонанса и Диссонанса:

- Что со мной было? Вспышка, боль, темнота, холод.

Диссонанс приглашает Консонанса пойти в необычный лес (мысленно направляя его к квартдецу, они оказались в лесу перед золотой клеткой, у которой открыта дверь).

Увидев Квартдеца Консонанс застыл от изумления:

- Зачем? … но не успел он закончить фразу, как оказался втолкнутым в летку и дверь захлопнулась.

Диссонанс пожелал, чтобы клетка никогда не открывалась.

Быстрые птицы Вивачи подняли клетку за облака, а Ветру приказал укрыть его тучами и ухаживать за ним.

......Прошло много времен. Состарившийся Диссонанс – Бог Зла – сеял Зло где только можно, и все получалось как он хотел. Но он ничего не мог поделать с животными, попробовавшими волшебную воду из родника – те были бессмертны; и они быстро размножались. Правда, звери не знали о своем бессмертии (Диссонанс так пожелал) и обращение их происходило на очень далеком расстоянии.

Например, если в одном озере умирала какая-то черепаха Кварта, то в прозрачную медузу Квинту, она обращалась далеко-далеко в другом озере.

Далеко обращались в маленьких пушных зверьков большие добрые олени сексты.

Тритоны – эти злые и хищные звери, похожие на крокодилов, были бессмертны по настоящему, и обращение было мгновенно. Уменьшённые квинты тут же обращались в своих братьев увеличенные кварты:

си – фа (к) фа – си (к)

ум. 5 ум. 4

Они – тритоны - охраняли покой любимцев Диссонанса – семиглавых драконов септимов.

Диссонанс гордился этими чудищами – септимами.

Он их долго создавал, были поначалу ошибки. Иногда вместо драконов почему-то получались маленькие колючие секунды.

Но диссонанс трудился и стал получать настоящих крылатых змеев, сначала тремя, а затем и с семью головами.

(Единственным недостатком было то, что они постоянно чихали) и говорили по очереди «Будь здоров!»).

Тритоны и еще два септима (старик Досий и жена Фамия) охраняли родник (всех убивали).

Диссонанс построил себе замок высоко в горах и жил там совсем один. Одно мучило Диссонанса – его брат, который не был так силен, но все же многое делал наперекор – наказал Паука, - посадив его в глубокую пещеру, за лапу приковал цепью.

И как только появлялись просветы в тучах – Консонанс увидел лису-меццо-пиано и научил её говорить по человечески, затем придумал какие-то звукоряды, благодаря которым люди могли петь.

Мириться Консонанс не хотел, и поэтому много лет сидел в клетке. Однажды Диссонанс под честное слово выпустил его полетать над землей и они превратились в Септим – Диссонанс с 7 головами, его брат трехголовый.

Полетели, было утро. Диссонанс не любил солнце, свет, - и всё хотел навсегда закрыть солнце, да руки не доходили.

И сейчас Консонанс понял, что случится непоправимое – Диссонанс закроет солнце навсегда – и стало, действительно уныло, шел дождь, деревья плакали, но 3 маленькие страны – Иония, Лидия и Миксолидия остались светлыми мажорными (в них жили мажоры) их не постигла участь Дории, Фригии, Эолии и Локрии – они стали минорными (грустными). «Ага!» - обрадовался Консонанс, - не безгранична твоя сила. Есть еще свет и солнце! Он улыбнулся, Диссонанс догадался, что брат помешал ему – и они стали сражаться друг с другом, но силы были не равны – семиглавый септим довольно легко побеждал трехглавого дракона. В это время они как раз пролетали над Фригией, и одна маленькая девочка видела их кровавую схватку.

Наконец измученный Консонанс не в силах больше противостоять, стал просить у него пощады: «Я не буду мешать тебе, посади меня в клетку, только не мучай меня. Делай что хочешь, тебе же от собственного Зла самому скоро станет хуже»./

**4. Страна АЛЬТЕРАЦИЯ и её жители АЛЬТЕРАТЫ.**

Это маленькие человечки, как гномы. Диезы ходили с лестницами и любили быть повыше, становиться на цыпочки и подсматривать через забор за бемолями – кто у них командир?! Диезы выбрали себе командиром фа# , а дальше построились: до#, соль#, ре#, ля#, ми#, си#).

А бемоли были ленивые и не любопытные, они терпеть не могли диезов с их лестницами и сделали всё наоборот: командиром выбрали си, а дальше строились так: ми, ля ре соль до фа. Женой фа# была си-бекар, а женой си была фа! (всегда хотели породниться).

# # # # # # # - фа до соль ре ля ми си

- си ми ля ре соль до фа Получалось всё наоборот:

А их начальник был чистюля **бекар,** любил одеваться во всё белое – **беее-кар** и все знаки отменял. **Диез**# как лестница, **бемоль** –как креслице (всех тянул присесть), а **бекар** был похож на королевский стул с высокой спинкой. Секунды злые **ми-фа** и **си-до** свой диез# и бемоль съели от голода и теперь «выкручивались» друг за друга! Иногда в королевстве альтератов наступал МИР, и они все выстраивались по очереди, помогая друг другу вверх и вниз. **Получалась Хроматическая гамма.** Её ещёзвали **ПОЛУТОНОВАЯ гамма,** потому что она ползала маленькими шагами по полутонам. А полутоны все были голодные без чёрной мухи (или шоколадки) в животе; а ТОНЫ, ТОН (большая секунда) он питался всегда одной чёрной мухой (или шоколадкой -клавиша чёрная) или белой шоколадкой – если это чёрная секунда :

**Вверх ☝🡩 помощниками были диезы** до#, ре#, фа#, соль#, ля# (всего 5) ,

а при игре **вниз -☟ 🡓,** помощниками были **бемоли**☟**,** тоже всего 5: си, ля, соль, ми, ре .

Вот поэтому, когда Солнышко **поднималось** **УТРОМ звуки (клавиши**) называли до-диез (до-ди), ре-диез(ре-ди), фа-диез(фа-ди), соль-диез(соль-ди), ля-диез(ля-ди).

А **вечером, когда солнышко опускалось вниз** клавиши и звуки называли си-бемоль(си-бе), ля-бемоль(ля-бе), соль-бемоль(соль-ба), ми-бемоль(ми-бе), ре-бемоль(ре-бе).

* Диезы и бемоли – песенка: «знак диез, знак диез – что он означает, знак диез, знак диез ноту повышает!» -= так же про бемоль (знаки понижает), и бекар (знаки отменяет)

**5. Хроматическая гамма**

**–** «хромала по малым секундам», полутонам.

Chromos – полутон, «инвалид», очень тоненький от голода, и всегда плакал, и жаловался на плохую жизнь.

Рассказ о «хозяине-охотнике и маленькой собачке»: Охотник (3ий палец) «залез» на чёрную скалу-(клавишу) и не пускает туда собачку(1палец) а собачка – (1-ый палец), он очень короткий и ему не запрыгнуть на скалу. Поэтому он становится всегда **рядом на цыпочку под скалой!** чтобы не потерять своего хозяина- охотника из виду!

И так они идут утром на охоту: охотник «играет-наступает» только **3-им пальцем** и по **чёрным клавишам**, а собачка – наступает **только 1-ым и по белым клавишам**.

Но есть на пути два помощника *собачке(1):* это принцесса МИ-ФА – она хочет *фа* играть только 2-ым пальчиком, и принц СИ-ДОр, он хочет играть *до* только 2-ым пальчиком!

**Упражнение «Охотник и собачка**»:

Собачка «облизывает» его сапоги (1-ым пальцем лизнуть- задеть по основанию 3-его пальца), но попасть на скалу на может!

**Пед. действия**: Учить сначала отрезки хроматической гаммы:

* Сначала играть отрезок ДО♯- РЕ- РЕ♯ / РЕ♮- ДО♯- несколько раз, по всем октавам.
* Затем играть отрезок ФА♯ – СОЛЬ- СОЛЬ♯ - ЛЯ - ЛЯ♯ / и вниз, по всей клавиатуре
* Затем играть отрезок РЕ♯ – МИ – ФА – ФА♯ / ФА – МИ – МИ♭ / играть по всей клавиатуре.
* в левой руке играть с 3-его пальца по 3-ий, начиная сверху вниз ☟🡓 те же отрезки!
* Левой рукой от звука от фа# (с 3-го пальца☟🡓)- фа – ми - ре#
* Затем одновременно в 2- руках играть отрезки в **расходящемся движении** от РЕ♯- в пр. р. и ДО♯в лев. р.
* Двумя руками от середины клавиатуры, от звука РЕ, и СОЛЬ*# .(*сначала отрезками).

*Ребёнок впервые приступает* ***к игре на legato****! Особенно важно следить за свободой руки. И одновременно провоцировать активный подъём пальцев при спокойной руке и хорошей опоре веса руки.*

Показ хроматической гаммы **в темпе** с названием звуков, и в образе «грозы».

(Майкапар «Летняя гроза»)

Если попрыскать на клавишу волшебным средством **ЭНГАРМОНОМ (**энгармон – как аромат цветов, или духов), то фа# мог сразу стать соль, (по другому пахнуть и звучать!); Были ещё очень сильные знаки – это дубли: ☟ , ☝.

**6. Кластеры**

**–** склеивают звукоряды на целый час.

Не спутай пузырьки – в одном - клей для обыкновенных звукорядов – в них собраны тоны и полутоны (**для диатонических гамм)**, в другом – клей **для хроматических** звукорядов – это страшные и злые, изворотливые как змея; если брызнешь отдельно на полутон, - он превратиться в колючую секунду – голодную.

А это **Целотонный п**узырек – для тонов, и **целотонного звукоряда** (он настроен на крови зеленой коровы, вторая низкая).

**Пентатонический клястер - черный** – самый старый и боится потерять 2 головы из 5

Пед. действия:

* играть кластерами аккомпанемент к песенкам в тональностях FIS, GES, AS, gis, на 1-ых уроках в ансамбле с педагогом.

**7. Одноимённые тональности:**

Брат (Мажор) и сестра (минор), или Муж (Мажор) и Жена (минор); Толстые, большие –мажоры, а грустные, тоненькие, больные - миноры.

МУЖ вошел в зал и увидел сидящую гамму соль минор играющую в карты – у неё было 7 голов и 7 собачек. Муж-соль мажор – полн**е**е и пинкод у него - ||½|||½; (Фамилия –ИОНИЙСКИЙ)

Минор – худенький, тоненький и грустные песни поёт по телефону, у которого пинкод:

|½||½|| (Фамилия – ЭОЛИЙСКИЙ или – ая)

**8. Ступени и функции**

**Функции –** это придворные, которые служили королеве и всегда ей кланялись! И очень обижались, когда их никто не узнавал, или королева им не кивала в ответ на приветствие, они говорили: - «Фу-фу, какая невоспитанность!»

* **На 1-ом первом этаже** жила Королева-**Тоника,** ходила в *синем бархатном платье* и была спокойная, *устойчивая*, уверенная в себе.
* **На 2-ом этаже** жил **стражник вводный**, ***Двойная доминанта***, он охранял королеву с топориком и всех боялся пускать к королеве! Ходил *в зелёном камзоле* и трепетал от страха! Всё докладывал Министру-Доминанте.(Тот обещал ему орден дать)
* **На 3-ем этаже** жила **дочка Медианта!** Она была грустная, т.к. часто болела! Ходила в голубой юбочке и розовой блузке!
* **На 4-ом этаже** жила **бывшая королева – бабушка Субдоминанта**, всех воспитывала, варила суп из цыплят, и звала всех кушать! Ходила в *жёлто-коричневом платье (цвета осени).*
* **На 5-ом этаже** жил муж Тоники – **Доминанта**, он был **Министром** внутренних дел. У него было ещё 4 брата (Д- министр иностранных дел, Д- подхалим секретарь, Д-маршал, Д-студент, влюблённый в Медианту) и **все жили на 5-ом этаже.** Все ходили в *красных камзолах, плащах, как мушкетёры!*
* **А также на 5-ом этаже жил брат Тоники – КАДАНС (К)** – у него был ***самый громкий голос*** в государстве! Он кричал на всех:- «Пора кончать! и всем спать!».Ходил *в малиновом камзоле* с золотыми позументами.
* **На 6-ом этаже** жила младшая сестра Тоники – **Субмедианта**, или Хромоножка-Шестая - так её прозвали, (видимо, в семье часто рождались инвалиды; или она в детстве сильно повредила себе ноги и не могла прямо ходить, а всё хромала, плакала, у неё всегда было плохое настроение. Она донашивала старые платья Тоники*- вылинявшие сине-голубые*.(отчего иногда Доминанта их путал и приходил ей кланяться, а потом разочарованно морщился!)
* **На 7-ом этаже жил стражник - Седьмой вводный**! Ночью спускался в подвал и снизу караулил вход к Тонике! Ходил в Фиолетовом камзоле – цвета грозовых облаков. (играть гармонические обороты: Т-VIIвв.-Т; Т-Д-Т; Т-S-Т; и т.д.)

Варианты:

**Синяя** собачка (1ступень) села на I стул. ее звали **Тоника**

**Оранжевая** (звали **Двойная Доминанта или Стражник**) села на **II ступень**

**Розовая** (звали **Медианта**) села на **III** ступень

**Желтая** (звали **Субдоминанта**) села на **IV** ступень

**Красная** (звали **Доминанта)** села на **V** ступень

**Голубая** с **желтыми** пятнышками (звали **Субмедианта**) села на **VI ступень**

Самая маленькая и любопытная **сиреневая (фиолетовая)** - её звали вводный тон – или **Вводный стражник**, села на **VII с**тупень собачки мужа тоже сели.

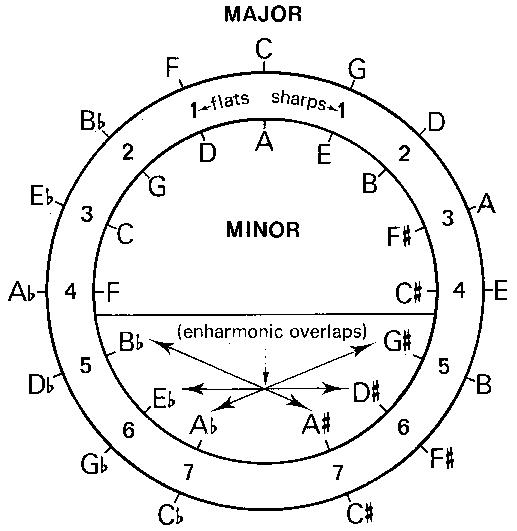
**9. Понятие Устойчивой 1-ой ступени - ТОНИКИ.**

Тоника носила синее бархатное платье, где было вышито «1» и корону. Тоника – Королева, гордая, за ней всегда было последнее слово в песенках. Ей все кланялись в конце каждой песни и она никогда не меняла своего мнения.

Пед. действия:

* Играть: Д –Т, Д7 – Т, S-D\7-T. VII7 – T, и т.д.
* На карточке рисовать как *королеву из сказк*и и разрисовывать её синим цветом.
* Допевать Т во всех песенках и попевках.
* Транспонировать попевки в другие тональности и допеть там тонику.

**10. Понятие Кварто-квинтового круга**

****

Давать в 3-ей четверти «0», и каждый год в начале 1-ой четверти, пока ученик не усвоит:

На большой «дороге» жили Мажоры (толстые и большие), от города ДО до города СОЛЬ было 5 км.(квинта), и в каждом городе прибавлялось по негритёнку, чёрному жителю – ДИЕЗУ(на7-ой ступеньке, брали чёрного стражника на работу) – вверх и вправо, или БЕМОЛЮ (4-ой ступ. «Бабушка покрасилась») на дороге вниз и влево!

* Играть ГАММЫ мажорные от всех тональностей в 1 октаву, по одной руке.
* Объяснить, что Мажоры любили строиться по 1,1, ½ , 1,1,1, ½ (тон,тон, полутон, 3 тона, полутон) это их **пинкод** или **ионический** пароль. Почему секунд звали **тонами**? Потому, что они были очень *тоненькие*, тонюсенькие, как ниточки.
* Миноры жили на «задворках», или «под землёй», или в сарае, на «заднем дворе» у Мажоров (на VI-ом этаже жила Хромоножка - грустная сестра Тоники, и домой ходила часто не вверх на 6-ой этаж, а вниз, перевернувшись «через» голову, на терцию малую (обращение интервалов) И по малому кругу ходили к друг другу в гости (см. таблицу в сб. Тургеневой и Шванюкова «Пианист-Фантазёр»)

Их «пинкод»:

**-1-1- ½ -1-1-1- ½ .**  и есть 2 ключа –гармонический и мелодический.

**11. ТРЕЗВУЧИЯ –**

Звуки любили собираться **вместе** и жить **семьями**. Все женились или выходили замуж

и рожали детей. Мажорные трезвучия - 👪

Это дружная и весёлая семья в **мажоре** и грустная 👪 в **миноре**. Трезвучие состояло из 2-х терций или из 3-х человек.

Трезвучия были Мажорные с Б3/5 и минорные с М3/5. Их звали гармониями, потому что они жили дружно внутри семьи и не ссорились.

МАМА- **Королева Тоника** жила на 1-ым этаже,

Дочка – **Медианта** - 3-ем этаже,

Папа **- Министр Доминанта на**  5-ым этаже

Пед. действия:

* по всей клавиатуре в виде перелётов играть Т3/5 – рука через руку,

С помощью пуговиц разного цвета (синий, розовый и красный).

* Аккомпанировать педагогу попевки на Т3/5,
* --------//-------------------------------------на 2-ух трезвучиях: Т3/5 и Д3/5

**12 Обращение трезвучий**.

Когда семья выходила гулять, то Тоника могла опередить всех и прыгнуть вверх (на голову папе), затем III ступень прыгнуть вверх на голову маме, и Доминанта подпрыгнуть и вернуть правильный порядок. Или: Трезвучие любило кувыркаться через голову, как и интервалы.

* правой рукой играть Т3/5, а левой р. перекладывать пуговицы в нужную клавишу.

На каждом этаже жила своя семья. (на 2ом -семья стражника, на 3-ем – семья дочки, на 4-ом - семья субдоминанты бабушки, на 5-ом – семья Министра, (Д7, К6/4 – брат тоники)...

* Педаг. действия: выученные одноголосные попевки играть с подходящими функциями в левой руке в виде Т3/5, затем используя обращение: Т- T- S6/4- T – D6 – T . («Едет, едет паровоз..»)
* сочинить прелюдии на основной гармонический путь: Т - Д6- Т; Т-S-K4/6 – D – T.

**13.** **Функции**

**–** этокогда трезвучия ходили друг к другу в гости и **кланялись**! А тому, кто не узнавал их и не *здоровался*, они кричали: - «ФУ-ФУ-ФУ!» (fuk!). А когда их узнавали они были счастливы и *гармонично* и *красиво кланялись друг другу!*

* Играть разрешения Д7- Т, в виде секвенции по квартам. (гармонический «Эллипс»)
* Черни – Гермер: Этюд № 1-2, (педагог играет пр. р. , а ученик играет левую руку.)
* Ученик играет в правой Т3/5 (сверху вниз 👇, а левой СОЛЬ – ДО 👆 навстречу вверх)

**14 Штрихи**

3 брата любили пошутить с нотками и звуками («хи» – хихикали и шипели), любили в нотах пририсовывать всякие усики и точки над нотами, и изображать разные рожицы.

а) Старший брат – **Маркато** (любил топать) – люблю собирать марки и слушать марши

б) **Стаккато** - Хитрый зверек – легко и высоко прыгаю – стаккато-прыгато – как заяц.

в) Толстяк, *тяжёлый*, все лежит, и всё лижет **legato** , любил на лыжах кататься и *обниматься*

г) тетушка **non** **legato** - её боялись (она тоже могла толкнуть).

**15** **Кони – Темпы**

**Медленные** – тяжело и медленно возили и катали песенки и детей:

**Grave** -Граве - **тяжело** вздыхал (гравий, гробы, у графа) и получал за работу 40 рублей

**Largo** -Ларго – **широко** расставлял ноги и руки чтобы никого не пропустить впереди себя, ехал очень медленно и плавно, получал 48 рублей в час.

**Lente** – любил вплетать **ленты** в гриву и заплетать косы, до минор, пел **протяжные** песни и плакал: «Клен ты мой опавший» - и все тянет, тянет, часами поет, получал за езду 55 рублей .

**Adagio** – со скоростью 60 км. в час и получал по 60 рублей.

**Умеренные темпы** ходили неторопливо:

**Moderato** – знал во всём меру и не гонял, но ездил со скоростью 80 км. в час и получал 80 рублей в час.

**Allegretto** – ездил на скорости 90км. в час и получал 90р.

**Быстрые кони- темпы**

гоняли по роялю очень быстро:

**Allegro** – носился -120км. и получал 120 руб в час

**Presto** - носился со скоростью 200 км. в час

**Педагогические действия**:

* Петь выученные попевки, песенки, пьески, аккомпанировать с педагогом *в разных темпах,*

объявляя вслух на какого коня садимся. Упражнение развивает голос, слух, чувство ритма, темпа и координацию движений.

**16 Отклонение и Модуляция:**

Если **ТОНИКА убежала** из своей страны в другую, и там оставалась, происходила **модуляция;** если она возвращалась обратно – называлось **отклонение**

Каждая страна, где правила какая-то ТОНИКА (их всего было24 страны) и ее имя было всем известно, кроме того, было известно, кто живет в этой стране – мажоры или миноры, называется **тональностью.**

Если в разных странах (мажоры и миноры) правили царицы ТОНИКИ с одним одинаковым именем, то такие тональности называются **одноименными**.

Например: *фа мажор – фа минор*

соль # мажор – соль # минор

ре мажор – ре минор

си мажор – си минор и т.п

если мажоры между собой не ссорились, а жили в ладу, **ладили** между собой про них говорили – мажорный **ЛАД** так же и о минорах – минорный ЛАД.

* Пед. действия: слушать и смотреть на клавиши, определить на каком звуке закончилась песенка, анализировать ЛАД, и 1-ую ступень называние этой тональности – государства.

**17. Вариация**

Жила была добрая волшебница тетушка Вариация. Она все время варила яйца, делала из них краски и красила одежду. Кроме того, она умела так **изменить** одного и того же человека, что его не сразу можно было узнать. Например, у кого-то она сначала изменит *форму* носа, затем *цвет* глаз, потом прирастит огромные уши или удлинит голову и т.п. А то начнет, разукрашивать его различными *тембрами* – красками звука.

Вот например, как изменила Вариация один из трихордов: сначала он был простым «ля соль фа», потом голова «ля» стала трястись, стучать – **«ля – ля – ля – соль, фа».**

После то же случилось и «фа» - ля – ля – соль – фа – фа, после «затряслось» «соль» - ля – соль – соль – соль, фа; или «ля ля –соль – соль – фа. Затем соль и и ля стали «болтать» - ля – соль, ля – соль – ля соль, фа (с начала быстро, потом медленно). Потом стали болтать фа и соль – соль фа, соль фа, соль фа. Потом на помощь «ля» прибежала вспомогательная (раз она помогала, ее так и назвали) «cubемоль»:

ля – си, ля соль, фа, и ля с ней стала «болтать»

ля си ля си ля соль фа

ля си ля си ля си ля, соль фа

**Голова** (основной звук ФА) обиделась и тоже пригласила к себе вспомогательную ми – получилось:

ля соль, фа ми, фа,

ля соль фа ми фа ми фа

далее вспомогательные **cu – b и ми** встретились: – **ля си, ля соль, фа ми - фа** и т.д.

То же происходит в левой руке.

**Пед .действия**:

* любой трихорд обрабатываем по этой схеме и задаём на дом.
* Сделать аналогичное действие с другими трихордами, тетрахордами и пентахордами и т.д.
* Анализ мелодии песенок: найти основной звукоряд (интонационный мотив) и досочинить

вспомогательные звуки, форшлаги, повторы, (эхо) и т.д.

Можно воспользоваться сб. Тургеневой и Шванюкова «Пианист-фантазёр»

**18. Динамические оттенки –**

- **были волшебниками**, они могли **изменять силу голоса, и силу рук!** (как в сказке «Конёк-Горбунок»)

В тёмном лесу жил огромный медведь - **Forte** – такая кличка у него была. Он **громко орал,** когда ему *на ногу упало* дерево и *отдавило лапу*. И таким **громким, сильным голосом** **громко пел** *или кричал* на весь лес *свои песни* и стихи, что все другие звери затыкали уши!

В лесу жили так же:

* **Piano** – это маленькая *птичка*, как колибри, пела очень сладко и тихо-тихо, нужно было **замереть,** чтобы её услышать! Как маленькая фея, или дюймовочка, которая жила в цветке – в лилии.
* **Лиса-лисонька** – её звали **Mezzo-piano** - она говорила и пела человеческим голосом, не очень тихо, но и не громко, но о-о-о-очень **нежно** и **красиво** – все её любили слушать, как голос мамы, когда она тебя обнимает
* **Mezzo-forte** – это зверёк очень похожий на волка – воет, но **не очень громко,**

(можно назвать медвежонком, у которого ещё *не прорезался* громкий голос и он поёт **не очень громко).**

* В тёмной пещере жили ста-а-а-арый Волшебник (или дракон) по кличке КРЕЩЁНЫЙ, (КРЕЩЕНДО) – итальянец, он как только перекрестит кого-нибудь, то **голос** у человека и сам человек и его песня **начинают расти всё больше и больше**, становятся **всё ближе и ближе**.
* И рядом жил его младший брат, которого звали ДИМА.- ласковый, добрый его звали уважительно «ДИМИ–Ну-ЭН-ДО». ДИМА **делал постепенно** всех зверей маленькими, тоненькими, тихими и ласковыми.

(Как в сказке про Кота в сапогах, который пришёл к Великану и попросил его показать как он превращает всех во ЛЬВОВ, а потом может сделаться *маленькой* мышкой).

* **Акценты**

хитрые, ловкие, бегали быстро и *вприпрыжку*, любили всем звукам и клавишам *неожиданно давать* **щелчка** *по голове*. И пальцы тоже научились делать *акценты*—щелчки по клавишам, когда надо выделить сильный звук в песне. Они замахивались! «И-и-и-и - Рррра-а-а-аз! и у всех зверей **искры из глаз!»** Каждый когда-нибудь ударялся обо что-нибудь головой! и кричал от боли!

Пед. действия: вместе с ребёнком разрабатываем **динамический план** и поём попевки, песенки, аккомпанируем с определёнными оттенками. Также и в произведениях, составляем **план** – **карту**  динамических оттенков – **изменений** силы или слабости голоса и **давления** **рук**  (рисуем в нотах-перепечатках знаки оттенков) на конкретных нотах.

**27. СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. 3-е изд. М., 1978.
2. Алексеев А. Д. Истории фортепианного искусство. Ч. I - III. M., 1962, 1967, 1982.
3. Алексеев А.В. Преодолей себя. Психическая подготовка в спорте. Изд.5-е, Ростов-на-Дону, 2006г. ООО «Феникс».
4. Алдер Гарри Техника развития интеллекта. СПб, «Питер» 2001г.
5. Ананьев Б.Г. Труд как важнейшее условие развития чувствительности. Вопросы психологии, 1955, №1
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-ое изд. Л., 1971. 398 стр
7. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика. Ч. I. М., 1937. Путь к музицированию. Л., -М., 1979. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974.
8. Баренбойм Л. А. За полвека. Очерки, статьи, материалы, Л., 1989.
9. Бадура-Скода Е и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972.
10. Баринова М. Очерки по методике фортепиано. Ч. 1-2, Л., 1925-1926.
11. Баринова М. О развитии творческих способностей ученика. Л., 1961.
12. Беркман Т. Индивидуальное обучение музыке. М., 1964.
13. Беркман Т. А. Н. Есипова. М., 1948.
14. Бертенсон Н. А. Н. Есипова. Л., 1960.
15. Бирмак А. О художественной технике пианиста. М., 1973.
16. Браудо И. Артикуляция. Л., 1961.
17. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Л., 1976.
18. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.,2004г.
19. Буасье А. Уроки Листа. Л., 1964.
20. Бунин В. Педагогика С.Е. Фейнберга. М., Музыка, 2000г. 80стр.
21. Вопросы музыкально-исполнительского искусства (вып. 2 - 4, М., 1958, 1962, 1967, 1978.).
22. Вопросы музыкальной педагогики (вып. 1-6, М., 1979-81, 1983—85).
23. Вопросы фортепианной педагогики. (Под ред. В. Натансона. Вып. 1-4 М., 1963, 1967, 1971, 1976).
24. Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики. Об. ред. С. М. Хентовой. Л.-М., 1973.
25. Воспитание пианиста в детской музыкальной школе. /Отв. ред. Б. Милич. Киев, 1984).
26. Воспоминания о Софроницком. (Сост., ред. Я. Мильштейна, М., 1982).
27. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. (Общ. ред. С. М. Хентовой. М. -Л., 1966).
28. Гаккель Л. Исполнителю. Педагогу. Слушателю. Л., 1988.
29. Гат. Й. Техника фортепианной игры. М., Будапешт, 1967.
30. Гельман Э. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано и способы ее обозначения. М., 1954.
31. Голубовская Н. Искусство педализации. М., 1974.
32. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Л., 1975.
33. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. Общ. ред. Д. Благого. М., 1966.
34. Гордон Г. Эмиль Гилельс За гранью мифа. М, «Классики XXI!» 2007, 352 стр.
35. Государственный стандарт Среднего профессионального образования. М., 2002г., 2011г.
36. Грицевич В.С. История стиля в фортепианном исполнительстве. М., 2000.
37. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре (Ред., вст. и прим. Г. Когана. М., 1961)., М.,2001.
38. Гуревич К.М., Борисова Е.М. Психологическая диагностика детей и подростков. М., Междунар. педагогич. академия, 1995
39. Зак Я. И. Статьи, материалы, воспоминания. М., 1980.
40. Зетель И. Н. К. Метнер — пианист. М., 1981.
41. Ильин Е.П. Психофизиология физического воспитания. М. «Просвещение», 1989, 287стр.
42. Интерпретация клавирных сочинений И.С.Баха. Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных (Академия) М., 1990г, ред.Петров Ю.П.(статьи Петрова, Носиной, Майкапара и др.)
43. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. Л., 1974.
44. Калинина О.П. «Методика обучения игре на фортепиано» Авторская Программа по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» для музыкальных училищ и училищ искусств. Великий Новгород 2002г. (Областная библиотека)
45. Кирнарская Д. Музыкальные способности. М. 2005
46. Клюев А.С. Музыка и жизнь. СПб, 1997
47. Кирюшин В.В. Музыкальные сказки 1-2 т. (частное изд. совм. с Финляндией) 1991г.
48. Коган Г. У врат мастерства. М., 1977., М.2004г.
49. Коган Г. Вопросы пианизма. Избр. статьи, вып. 1, 2. М., 1968.
50. Коган Г. О фортепианной фактуре. М., 1985.
51. Коган Г. Работа пианиста. М., 1979.
52. Коган Г. У врат мастерства М., 1980.
53. Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
54. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащихся в классе специального фортепиано. М., 1965.
55. Кременштейн Б. Педагогика Г. Нейгауза. М., 1984.
56. Крупенин А.Л., Крохина И.М. Эффективный учитель. Практическая психология для педагогов. Ростов-на-Дону.Феникс,1995, 480с.
57. Ландовска В. О музыке. М., 1991.
58. Либерман Е. Работа над фортепианном техникой. М., 1971.
59. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
60. Либерман Е. Фортепианные сонаты Бетховена. вып.3-4, Классика-XXI, М., 1998.
61. Лист Ф. Технические упражнения для фортепиано. Будапешт, 1989.
62. Ленинградская Консерватория в воспоминаниях. Л., 1962.
63. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1982.
64. Ляховицкая С. О педагогическом мастерстве. Л., 1963.
65. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1987.
66. Малинковская А. Бела Барток - педагог. М., 1985.
67. Мальцев А.Комплексная методика по творческому развитию начинающего музыканта. Психологическая основа комплексной методики; метод синхронного сольфеджирования совместно с ф-ной игрой. М.,1989г. (Издание методического кабинета Министерства культуры РФ)
68. Мальцев А. О школе и методе Ф.Лешетицкого.\\ Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. Матер. Межд.научной сессии посв.140-летию консерв. СПб. 2002г.
69. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1977, М. 2001г..
70. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора (Сост. Гурвич и Лукомский). М., 1963.
71. Музыкальное воспитание в современном мире. Материалы XIX конгресса ИСМЕ. М., 1990.
72. Мильштейн Я. И. К. Н. Игумнов. М., 1975.
73. Мильштени Л. И. Советы Шопена пианистам. М., 1967.
74. Мильштейн Я. И. Очерки о Шопене. М., 1987.
75. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983.
76. Мндоянц А. «Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике»М., 2005г.
77. Наумов Лев. Под знаком Нейгауза. М. РИФ «Антиква» 2002г 336стр.
78. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианном игры. М., 1982., М. 2001.
79. Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. М., 1975.
80. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. М., 1980.
81. Николаев Л. В. Статьи и воспоминания современников Письма. Л., 1979.
82. Оборин-педагог. (Сост. В. Кулова., М., 1989).
83. Нильсен В.В. Исполнитель, Педагог Л. 2004г.
84. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Тамбов, 1993
85. Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. Ред. Л. Баренбойма и К. Южак. М.- Л., 1965).
86. Озеров В.П. Психомоторное развитие спортсменов. Кишинёв, 1983
87. Озеров В.П. Психологические основы диагностики и формирования психомоторных способностей у школьников и студентов. Автореферат докт.псих.наук, М., 1993
88. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая работа Киев, 1975
89. Палмер Джек и Линда. Эволюционная психология. Секреты поведения Homo Sapiens. 2-е изд, СПб,- М.,«Олма-Пресс», 2003
90. Пианисты рассказывают. Общ. ред. М. Соколова. М., 1979.
91. Перельман Н. «В классе рояля» Л.,1981, М.,2002г.
92. Прокофьев Г. П. Формирование музыканта - исполнителя-пианиста. М., 1956.
93. Рафелович О. Транспонирование в классе фортепиано. М., 1963.
94. Ребенок за роялем: Пианисты-педагоги социалистических стран о фортепианной методике. - М., 1981.
95. Рузина М.С., Афонькин С.Ю. Страна пальчиковых игр: Развивающие игры и оригами для детей и взрослых. СПб.: Кристалл.1997, 336с.ил.
96. Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961.
97. Савшинский С. Режим и гигиена работы пианиста. Л., 1963.
98. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Л., 1968.
99. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М., 1964.
100. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М., 1963.
101. Система детского музыкального воспитания К. Орфа. Ред. Баренбойм. Л., 1970.
102. Смирнова М. Артур Шнабель и его эпоха С-П, 2006г.
103. Сраджев В.П. «Работа над развитием беглости» М.,2005 г.
104. Тимакин Е. Воспитание пианиста. М., 1989.
105. Терегулов Е.Д. Забытые правила. Проблемы артикуляции и агогики в клавирных сочинениях И.С.Баха. М., Композитор 1993г.
106. Учебно-воспитательная работа в фортепианных классах детских музыкальных школ (Развитие творческих навыков). Ред.-сост. Н. Толстых. М., 1976.
107. Фейгин М. Мелодия и полифония в первые годы обучения игре на фортепиано. М., 1960.
108. Фейгин М. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. М., 1973.
109. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1975.
110. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 2003г.(3-е издание)
111. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. (Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. М., 1978).
112. Фортепианное искусство на рубеже XX-XXI веков. Межвузовский сборник научных трудов под общей ред. Кошелева О.Ю. С-Петерб.,РГПУ им. А.И.Герцена 2004.
113. Хентова С. Лев Оборин. Л., 1964.
114. Хентова С. Маргарита Лонг. М., 1961.
115. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М., 1984. (Учебник для ВУЗов)
116. Шатковский Г.И. Сочинение и импровизация мелодий (метод, разработка). М., 1989.
117. Шатковский Г.И. Поурочные планы по сольфеджио и специальности для работы с учащимися 1кл.
118. Шмидт-Шкловская А. О. Воспитании пианистических навыков. Л., 1971.
119. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М., 1947.
120. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. М., 1968.
121. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы. Сост. Кузнецов. М., 1978.

# Калинина О.П.