

МБОУ ДО «Детская школа искусств г.Льгова»

**Методическая разработка
«Педализация в процессе
обучения игре на
фортепиано»**

**Преподаватель
фортепиано Телятицкая Н.В.**

г. Льгов 2018 г.

Во всех наших действиях, даже самых обыденных, мы руководствуемся какими-то правилами, навыками, привычками. Мы сами, и общество, и окружающая жизнь воспитывают в нас эти правила поведения. Человек, забывающий о корне и содержании сложившихся норм и следующий установившимся правилам жизненного поведения, становится формалистом. Искусство обладает тою же природой.

В основе каждой творческой деятельности лежат основные принципы: чувства и внимание, логика и фантазия, самоограничение и творческая свобода. Педализация – одно из средств мастерства исполнителя, могущее дать толчок мысли и воображению, помочь уловить законы и способы применения педали.

Педа́ль – душа рояля,- сказал великий русский пианист и педагог Антон Рубинштейн. Рояль как инструмент пользуется огромной популярностью у любителей музыки, причем и у слушателей и у исполнителей. Малоискушенный слушатель склонен приписывать роялю сухость и бездушие. В природе фортепианного звука есть причины для такого восприятия. Звук рояля не льется струей, подобно голосу и звуку смычковых или духовых инструментов, но быстро утрачивает первоначальную силу и гаснет. Сыгранная на рояле мелодия не представляет плавной звуковой линии, а состоит из точек. Особенно ясно это слышно при медленной игре. Привычное ухо исполнителя условно слышит непрерывную мелодическую линию. Ухо малоопытного слушателя или начинающего исполнителя воспринимает рояль как ударный инструмент. В рождении фортепианного звука присутствует механический стук молоточка о струну, соединенным с музыкальным звучанием, следствием вибрации струны. Посредством клавиши мы управляем моментом рождения звука, из этих начальных точек и составляется мелодия. Этот момент рождения звука и включает ударный призыв.

Еще одна особенность отличает рояль от других инструментов – прекращение звука демпфером. Ударность звукоизвлечения, включающая механический призыв, отсутствие физического легато - прерывность мелодических точек, прекращение звука демпфером снискали роялю характеристику сухости и бездушия. Если бы не существовало правой педали, можно бы было согласиться с такой характеристикой. Поистине – правая педаль – душа рояля.

«Борьба» с сухостью рояля принадлежит педали. Сухость – образ, относящийся к осязательному миру восприятия. Сухость – символ

безжизненности. Педаль – «жизненная влага фортепианного звучания, его дыхание, его душа». (Н. Голубовская).

« Хорошая педализация – три четверти хорошей игры на фортепиано». (А. Рубинштейн).

Руки пианиста живут исполняемой музыкой, подчиняя все музыкальному образу. Точно так же и нога, управляющая педалью, одновременно с руками все время участвует в приспособлении реального звучания к воображаемому. Подсмотреть, уточнить собственную педализацию, равно как и движение рук, невозможно. В какой именно момент нажать и снять педаль, как глубоко нажать, в какой мере и когда менять глубину нажатия – эти тонкости нельзя рассчитать. А между тем именно в тонкостях заложено творческое начало, в них кроется отличие мастера от ученика.

Педализация, как и весь исполнительский процесс в целом, опирается на художественные принципы, но и тут пианист проявляет свою индивидуальность, свой талант. Мастерство педализации воспитывается, как и мастерство игры руками, и оно в такой же мере заключается в овладении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к поставленной звуковой задаче.

Средства эти – время нажатия и время снятия педали и различная глубина нажатия. Для управления ими нужно тонкое понимание музыки, знание инструмента и, конечно, тонкий слух. Ибо педаль управляется слухом.

« Моторика бессознательно послушна приказу художественной воли – в этом и заключено мастерство». (Н. Голубовская).

Для мастерства педализации должна быть воспитана, как и во всем пианистическом процессе, быстрая и точная реакция и слуха и движения ноги на художественный образ, должен быть воспитан навык.

Если движения ноги на педали неуловимы в подробностях, это не значит, что процесс педализации не поддается осознанию. Педализацией руководит художественный образ – иногда неосознанный. Исполнитель подчиняет свою педализацию гармоническим, мелодическим, ритмическим и другим закономерностям.

Педализация – очень тонкая область фортепианного исполнительства. Стремление точно фиксировать – при помощи линий или записи

длительности – самые движения ноги противоречат зыбкой природе педализации. Нельзя точно отрегулировать гамму педальных оттенков, равно как и гамму динамических нюансов.

« С нею обращаются так, как если бы хотели заключить воду и воздух в геометрические формы» (Ф. Бузони).

Точная запись учитывает только временной момент, а глубина нажатия выпадает из поля зрения. Педализация зависит в большей степени от того, что делают руки. На разных уровнях развития и мастерства – разная педаль. Педализация есть цепь, ряд градаций. Лишь мертвое и неподвижное можно подробно описать. Живое живет и меняется. Приучать ногу необходимо следовать за приказом слуха, а не зрения, создавая при этом не механический навык, а творческий. Слуховой контроль следует относить к звучанию в целом, а не к искусственно изолированному педальному эффекту.

Педаль, как мы знаем, служит продлению звука, поэтому может заменить недостающие пальцы, удерживать звучание, когда руки не в силах более удерживать клавиши. Она способствует легато, когда оно физически неисполнимо, например при соединении многозвучных аккордов. Она удерживает гармонические сочетания превышающие количество пальцев и растяжение рук. В этом ее первичная функция.

Значение педали и в ее красочном многообразии и в мягкости звучания. Педаль придает роялю особую окутывающую и обволакивающую атмосферу.

Таким образом можно сформулировать основные свойства педали. Прежде всего – колористическое звучание рояля (окрашивание звука, создание полноты и округлости). Соединительные свойства (связующая) педали, о чем было ранее упомянуто. И, наконец, продлевающая ее свойства (фактурная педаль).

Педаль вмещает в себя определенные функции. Педалью удерживают гармонию (гармоническая педаль). Опираясь на колористические и связующие ее свойства, можно выделить мелодическую функцию. В каждом отдельном случае при работе над различными произведениями педалью подчеркиваются и выделяются ритмические (пульсация, сильная доля), динамические (сфорцандо, акценты, форте, кульминация), артикуляционные или интонационные (на фоне всех звуков подчеркивается связка, своеобразие штриха) ее функции.

Способы педализации можно разделить на две категории: по времени и по глубине нажатия. По времени нажатия различают предварительную, прямую и запаздывающую педаль. Предварительная педаль нажатая еще до игры создает колористику звучания. Прямая педаль берется одновременно со звуком (ритмическая). Как правило такая педаль не используется при исполнении легато, а встречается в начале произведения, после паузы, после стаккато, если есть какие-то звуки, требующие выделения. Чаще употребляется в танцевальных и подвижных пьесах. Прямая педаль – это разделительная педаль. Запаздывающая педаль – педаль, которая берется после звука (связующая).

По глубине нажатия различают полную, неполную, полу-педаль, тремолирующую и постепенное снятие педали.

Полная педаль – педаль нажатая до дна. Чаще всего такой вид педали используется у композиторов романтиков Шопена, Шумана, Листа.

Неполная педаль встречается чаще в классических произведениях.

«Рояль имеет нечто, ему одному присущее, неподражаемое средство, фотографию неба, луч лунного сияния – педаль». (Бузони).

Слова Бузони о лунном луче больше всего подходят к сфере звучания при неполной педали. Под неполной педалью понимают быструю подмену при педали при неполном ее снятии. Нажатие может меняться, сначала быть полным, затем ослабляться, и наоборот, быть глубоким и более мелким. Неполная педаль – средство для удержания гармонии при рискованных ее соединениях. Второе значение неполной педали – соединение отчетливости звучания при уничтожении сухости. И, наконец, третье преимущество неполной педали заключено в том, что соседство с беспедальным звучанием не создает неприятного контраста, не «режет ухо».

Градации неполного нажатия педали придают фортепианному звучанию различную тембровую окраску. О ней мало говорят, но пользуются ею все, сознательно или бессознательно, не только артисты, но и талантливые ученики.

Полу-педаль – нажатие лапки до конца, но до половины отпускается.

Тремолирующая педаль – неполное нажатие и отпускание. И так много раз.

Очень важно с детских лет создать привычку постоянного звукового контроля научить правильным приемам педализации, развивать инициативу

в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

Как надо начинать с учеником работу над педализацией – с прямой или с запаздывающей педали?

Мнения педагогов в этом вопросе расходятся. Если ребенок, прежде всего, усвоит прямую педализацию, то как показал опыт, ему уже труднее переключиться на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь».

И так начинать обучение педализации следует с приема запаздывающей педали: ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание, и у него со временем автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх).

Первое применение педали – это событие в музыкальной жизни ребенка. Необходимо для начала выбирать такие произведения, в которых педаль встречается фрагментарно. Это заставит ребенка насторожить свой слух в определенный момент, он яснее услышит появление нового звучания в результате нажима педали и исчезновения его в момент отпускания педали. Подобно тому, как используются упражнения для овладения первыми навыками звукоизвлечения и преодоления различных технических трудностей важно применять упражнения и для обучения педализации.

Первые педальные упражнения лучше строить по принципу запаздывающей педали, при которой нога опускается лишь после того, как звук взят и услышан, а поднимается вместе с появлением нового звука. Момент нажатия и снятия запаздывающей педали целесообразно отрабатывать на упражнениях с одним звуком. Берется звук и, после того как он услышан, нажимается педаль. При этом обращается внимание ребенка на изменение окраски звучания. Следующее упражнение на связи педалью двух звуков. Берется звук, затем педаль, после этого берется следующий звук и сменяется педаль. Важно осознать динамику движения: рука, затем нога. В этих упражнениях, как и во всей музыке важен принцип: вижу – слышу – играю.

Полезно после этих упражнений поиграть по тому же принципу гамму До – мажор с педалью, внимательно слушая каждый звук.

Если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения. Если в пьесе педализируется заключительный аккорд, следует приучить ребенка не снимать руки с клавишей, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно, дослушав звучание до конца. В процессе работы ученик прежде выучивает нотный текст и лишь потом включается педаль. Ребенок в своем исполнении услышит новый звуковой колорит.

Прямая педаль употребляется в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли, акценты, если они встречаются, создает ритмическую опору фразы. Важно не переусердствовать с педалью и пользоваться принципом: лучше меньше, но лучше.

Педаль нужно контролировать в медленном темпе, так как в быстром темпе ухо не успевает уловить «грязь».

Хотелось бы сказать немного о левой педали. Важно не забывать о том, что педаль вообще колористична, создает при использовании необычайные краски. Левая педаль служит для изменения окраски звука, а не для динамических оттенков.

Звуковой колорит и фортепианная фактуру произведений разных стилей очень различны. Даже для выражения относительно сходных идей и чувств композиторы – классики и композиторы – романтики, например, пользуются совсем разными средствами.

Произведения венских классиков, включая сочинения раннего Бетховена, не могли быть задуманы авторами с педалью. Мелодия имеет точно очерченный рисунок фразы и педализация не должна лишать музыкальную ткань ее прозрачности; включение педали, поддерживающей гармонию, должно чередоваться с беспедальным звучанием.

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

Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога. Мастерство педализации развивается параллельно с другими качествами и навыками исполнителя. Оно немыслимо без владения звуковых градаций, без технического совершенства, без понимания стиля

исполняемых произведений. Важно воспитывать в ученике всесторонне развитого музыканта – художника, чувствующего характер музыки, владеющего всеми техническими средствами для передачи содержания исполняемого произведения, способного увлечь слушателя глубиной и совершенством исполнения. Верный путь к наилучшей педализации пьесы – ясное представление цели и умение себя контролировать. Необходимо воспитание умения слушать и слышать себя во время исполнения.

Надо стремиться к тому, чтобы ученик приобрел такие устойчивые навыки и такой опыт педализации, чтобы ему можно было доверить самостоятельный разбор новой пьесы сразу с педалью.

Задача педагога заключается в том, чтобы после объяснения и закрепления основных приемов педализации, помогать находить педализацию в каждом отдельном случае исходя из индивидуального звукового облика произведения, из его стиля, жанра, фактуры, художественного образа и осознавать звуковую цель применения педали.

Художественная педализация произведения – это всегда творческий процесс, необходимо приучать ученика к нему как можно раньше. Работа над педализацией есть работа творческого воображения и слуха.

Список используемой литературы:

Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Москва, 1961г.

Голубовская Н. « Искусство педализации». Издание 2. Ленинград. Музыка 1974г.

Нейгауз Г. « Об искусстве фортепианной игры» гл. 4. Музыка. 1967г.

Перельман Н. « В классе рояля». Издание 4. Ленинград. Музыка 1986г.

Светозарова Н. Кременштейн Б. « Педализация в процессе обучения». Классика – XXI

Москва 2002г.

Щапов А. Г. Некоторые вопросы фортепианной техники. Москва 1968г.

Методические рекомендации к открытому уроку:

**«Работа над качеством звука в
разнохарактерных пьесах в классе фортепиано».**

Выполнила:

преподаватель по классу фортепиано

ОБОУ ДО «Льговская ДШИ»

Телятицкая Наталья Валентиновна

г. Льгов

2024г.

Содержание

Введение:

1. Тема.
2. Цель.
3. Задачи.
4. Основная часть.
5. Итог урока.
6. Список литературы.

Продолжительность открытого урока: 40 минут.

Урок проводится с ученицей 8 класса Заплаткиной Алиной.

1. Тема урока: «Работа над качеством звука в разнохарактерных произведениях в классе фортепиано».
2. Цель урока: Воспитание музыкально-исполнительских качеств ученицы.
3. Задачи урока:

Обучающие:

Обучение учащегося целесообразным и приемлемым исполнительским движениям, позволяющим добиваться различного звукоизвлечения, обучение работе над звуковой палитрой, тембром, динамическими оттенками выразительности.

Работа над выразительным интонированием мелодической линии.

Развивающие:

Развитие эмоционального отношения к исполнению изучаемого музыкального произведения с тщательным звуковым контролем.

Работа над развитием мелодического слуха.

Развитие навыков координации движений

Вырабатывание тонкого ощущения тонкого прикосновения к клавише для решения художественно-звуковой задачи.

Воспитывающие:

Воспитывать любовь к музыке, эстетический вкус;

Воспитывать усидчивость, собранность, дисциплинированность, целеустремленность.

Тип урока: комбинированный, усовершенствование знаний и умений, закрепление изученного материала (практическая работа, обобщение, контроль знаний).

Форма урока: индивидуальный урок с элементами исследования.

Методические приемы: -словесный, наглядный, практический; - активизация слуха, обращение к музыкальному восприятию ученика; - объяснительный; - развитие мышления.

Реализуемые технологии: Здоровьесберегающая: - развиваются моторика пальцев, тактильные ощущения, что положительно влияет на общее развитие интеллекта и памяти, которая будет интенсивнее развиваться. – чередование различных видов учебной деятельности.

Оборудование: фортепиано, сборники нотной литературы.

Этапы урока:

1. Организационный момент и введение в тему – 5 минут.

Определение темы, создание эмоционального настроения обучающего на исполнение произведений.

Успешность обучения в классе фортепиано ДШИ зависит от многих составляющих. Огромное значение имеет развитие воображения, образно-художественного мышления ученика, умение найти в звуках художественной пьесы художественный образ и затем реализовать его в своем исполнении. Ученик должен восстановить музыку из нотной записи, вдохнуть в нее жизнь, свои эмоции. Работа над художественным образом – это прежде всего работа над звукоизвлечением, разнообразными исполнительскими приемами, необходимыми для передачи характера музыкального произведения.

Беседа об особенностях музыки, как одного из видов искусств; при помощи каких средств музыкальной выразительности создаются художественные образы произведений и за счет чего достигается кантиленная игра.

2. Практическая часть урока -30 минут.

Работа над упражнениями. Работа над разнохарактерными произведениями и поиск средств музыкальной выразительности для достижения поставленной цели.

3. Заключительная часть. Подведение итогов урока – 5 минут.

Ход урока:

Вступление. Данная тема очень обширна и включает в себя практически весь объём работы над музыкальным произведением. Педагог по ходу этой работы, учитывая индивидуальность ученика, старается подвести его к самостоятельным поискам и решениям. Чем раньше ученик осмыслит и представит себе образное содержание произведения, пути и приемы работы над преодолением звуковых и технических трудностей, тем быстрее и плодотворнее будет развиваться его художественная и исполнительская деятельность. Работа над звукоизвлечением положительно сказывается на развитии музыкальности, художественно-исполнительского развития ученика. При исполнении мелодии следует выявить её ритмическую гибкость, мягкость, лиричность, ощущение широкого дыхания. Изучение и исполнение разнохарактерных произведений способствует всестороннему развитию у ученика музыкального мышления, а так же развитию навыков выразительной певучей игры.

Музыка – искусство звука. Работа над звуком – самая трудная и важная работа, так как тесно связана со слуховыми и эмоциональными возможностями ученика. Звуковая выразительность является главным исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного образа. Для достижения красивого звука требуется долгосрочная и постоянная работа на инструменте, необходимо интонировать, пропевать и вести каждый звук. Из этого можно утверждать, что для выразительности звукоизвлечения нужна тщательная работа над мелодией, которая обязательно присутствует в любой музыке, как в этюдах, так и в полифонии, не говоря уже о пьесах. Можно сказать, что во всякой музыке видны корни кантилены, поскольку работа над звуком включает в себя именно работу над интонированием, работу над кантиленой. В кантилене ученик должен стремиться к полному, мягкому, певучему звуку и максимальному разнообразию звуковых красок. Без работы над качеством звука сложно приобрести настоящий певучий звук. Кантилена – это мелодия, песня, которая имеет свою неперебиваемую на язык слов внутреннюю сущность. Иными словами, необходимо стремиться к такой певучести, которая позволяет сохранить в инструментальном исполнении вокальность.

У музыки свой особенный язык - язык звуков, и свои выразительные средства: мелодия, ритм, размер, темп, лад, динамика, тембр, штрихи, паузы, музыкальная форма произведения (совокупность всех музыкальных средств, выражающих содержание).

Основная часть: На сегодняшнем уроке мы поработаем над инвенцией ля минор И. С. Баха и этюдом Ми мажор опус 299 К. Черни. Перед работой над данными произведениями очень полезно уделить немного времени игре упражнений, разогреть руки. Техника нужна во всех видах искусства. На всех этапах обучения техника, как средство музыкальной выразительности, даёт возможность свободнее, глубже, полнее раскрыть содержание музыкального произведения. Необходимо, чтобы занятия упражнениями были систематическими и осмысленными. Упражнения должны быть короткие и простые. Необходимо осуществлять слуховой контроль за качеством звучания. Технические недочеты в игре ученика часто связаны не только с «неудобными» руками, но и определенными шероховатостями мыслительных процессов (торможение, отсутствие необходимой подвижности мышления, быстроты реакции и т. д.). Обычно все упражнения условно распределяются на 4 раздела:

1. Упражнения на различные виды фортепианной техники;
2. Упражнения, помогающие устранить недостатки в организации игрового аппарата ученика;
3. Подготовительные упражнения для разучивания музыкальных произведений;
4. Упражнения для разыгрывания перед занятиями и выступлениями.

Итак, начнем урок с упражнения, предназначенного для разыгрывания. Для этого используем упражнение из сборника Ш. Ганона №1. Это одно из тех упражнений для младших классов, которое почти не требует времени на разбор и запоминание. Ш. Ганон в предисловии к своему сборнику предложил играть описанные упражнения с метрономом, начав со скорости 60 четвертей в минуту и постепенно доводя скорость до 108 четвертей в минуту, без остановки. При игре очень важно высоко поднимать пальцы, следить за качественной артикуляцией и соблюдать синхронность обеих рук. Также необходимо обращать внимание на качество звука при игре. Как только упражнение уверенно освоено, в него следует добавлять акценты, переходя от механического исполнения к более выразительному. Полезно добавить движения кистью, что приблизит упражнение к реальным произведениям. Важно следить за активностью 1 пальца, поскольку от него напрямую зависит скорость исполнения. После исполнения первого

упражнения исполняет упражнение на гаммообразные пассажи в прямом и противоположном движении. Заостряю внимание ученицы на интонационный подход к исполнению этих упражнений, а также умению слушать и вести мелодию пассажа не только правой, но и левой руками.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ.

«Сколько пьес, столько и разных способов работы» (К. Игумнов). Одной из проблем, связанных с музыкальным воспитанием, является развитие технических способностей учащихся. В связи с этим, этюды являются неотъемлемой частью музыкального развития. По большей части на них нарабатываются двигательные навыки, навыки координации движений, осваиваются аппликатурные принципы и основные формулы движения, совершенствуется техническое мастерство (беглость, артикуляция, точность звукоизвлечения). Педагогическая практика показала, что, начиная с первых лет обучения игре на фортепиано необходимо уделять внимание систематической работе над этюдами. Работа над этюдами позволяет активно развивать слуховой контроль, воспитывать такие качества как воля, выносливость, быстрота реакции, тем самым способствуя активизации и мобилизации состояния во время музицирования, поддерживает хорошую техническую форму. Жанр этюда известен с 18 века. Каждый этюд заключает в себе определенную техническую трудность и служит для ее преодоления. В отличие от инструктивных этюдов, этюды Альберта Лешгорна представляют романтический характер, Каждый из них требует выразительности, сочности и плавности звучания, правильной передаче образа, эмоционального строя произведения. В данном этюде это чередование гаммообразных и позиционных движений в терцию, дециму в параллельном движении обеих рук, которые перемежаются движениями по пятипальцевой позиции. В работе над этюдом применяем аппликатурные знания по исполнению гамм. Добиваемся пальцевой ровности, хорошего контакта кончиков пальцев с клавишами (основа, без которой немислимо техническое развитие учащегося), уделяя внимание качеству звука. Для ровности используем ритмические (пунктирный ритм, группа восьмыми, группа – шестнадцатыми), динамические методы работы над техникой, а так же игру с акцентом. В понятие работы над звуком входит артикуляция. Запас артикуляционных приемов учащихся музыкальных школ относительно беден и однообразен, тогда как окраска звучаний легато, стаккато, нон легато требует разнообразия и гибкости. Этюды позволяют развить точные технические навыки, ощущение мерности движения, помогают скоординировать игровые движения. От того насколько ритмически точной

будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность. Особенное внимание уделяем правильной посадке, так как основой свободных движений является свободное положение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся, а так же основному требованию в работе над техникой – экономии движений (лишние движения – неряшливость в игре).

РАБОТА НАД ИНВЕНЦИЕЙ ЛЯ МИНОР И. С. БАХА.

Инвенцией (по латыни «изобретение») И. С. Бах назвал небольшие полифонические пьесы, которые он сочинил специально для своих учеников. Это были своего рода упражнения, необходимые для того, чтобы овладеть приемами исполнения сложных полифонических произведений, в частности фуг. Названия для своих пьес композитор подобрал чрезвычайно точно, так как его инвенции действительно полны выдумок, остроумных сочетаний и чередований голосов. Но инвенции – не только упражнения, это яркие художественные произведения, в каждом из которых воплощено определенное настроение. Бах считал, что его инвенции могут помочь начинающему музыканту не только исполнять, но и сочинять музыку. Вот как он определил в предисловиях к инвенциям их назначение: «Чистосердечное руководство, дающее возможность любителям клавирного искусства и в особенности жаждущим его изучения не только научиться играть двухголосие, но при дальнейших успехах уверенно и умело обращаться и с трехголосием... выработать певучую манеру игры и, вместе с тем, развить в себе сильное предрасположение к композиции...»

Прошу ученицу исполнить Двухголосную инвенцию №13 ля минор. Выясняем, что данная инвенция относится к инвенциям лирико-философского склада, что в ней, как ни в одной другой, явственно проступает гармоническая основа.

На данном этапе ученица свободно исполняет текст наизусть, что дает возможность работать над звуковым представлением. Однако, как бы уверенно не играл ученик двумя руками, тщательная работа над каждым голосом не должна прекращаться ни на один день. Предлагаю следующие способы работы над двухголосием для развития полифонического слышания:

1. Ученик играет оба голоса на форте и пиано, затем наоборот.
2. Играть оба голоса и в то же время один из них петь.
3. Один голос играть, другой – только петь.

Мы находимся на этапе создания целостности музыкального произведения. Определяемся с темпом и динамическим планом инвенции. Темп определяется, исходя из неразрывности фразы, а динамика проявляется при объединении частей. Необходимо учитывать так же как стилистическую особенность музыки Баха, что *allegro* – не значит быстро, а означает – весело. Темп *giusto* – обозначает – «в точное время», соразмерно с характером пьесы. В динамическом плане 2-я часть будет звучать ярче 1-й, а в 3-й (уменьшенные аккорды) – некоторая затаенность звучания, 4-я часть – кульминация всей инвенции. Музыкальный образ темы несет в себе заряд бодрости, светлого мироощущения. Для придания звучанию певучести, мягкости следует играть более прямыми пальцами, пропевать как кантилену, стараться вести мягким звуком и не выталкивать. Противосложение играть не стаккато, как написано, а, все-таки, ближе к штриху *portamento*, мягкое *non legato*.

Противосложение – это самостоятельная мелодия, самостоятельный образ. Чисто эмоционально противосложение создает образ шутливости, скерцозности, благодаря широким, острым скачкам в диапазоне октавы. Прошу ученицу исполнить противосложение. Подчеркиваю, что нужно следить за ровностью, за штрихом и не допускать разболтанности кисти.

Не менее остро стоит проблема образно-эмоционального осмысления фраз, их внутренних кульминаций, динамического развития дуэта голосов. Фраза формируется на живом естественном дыхании (как в пении). Пианистический аппарат также должен «дышать». Здесь важно учитывать все паузы, затакты, окончания фразировочных лиг, акценты – все знаки артикуляции. В тактах 3-6, а так же 8-12, звуча дуэтом, тема и противосложение одновременно приходят к своим вершинам, кульминационным точкам. В этих тактах возможна «грязь» на широких интервалах противосложения, в тот момент, когда внимание ученика занято темой. Технологические приемы для «профилактики» непопаданий следующие: полезно противосложение собрать в аккорд, в интервалы, почувствовав хорошую в них опору и «рессорность» кисти. Также хорошо поучить противосложение в правой руке «вслепую»: тогда большее внимание переключается на исполнение темы в басовой партии. Необходимо уделить внимание акцентам. Этот акцент ощущается как преодоление широкого интервала и восхождение на его вершину. Он не должен звучать грубо и резко, все вокально интонируется.

Определяем общий динамический план инвенции: экспозиция звучит динамически ровно (mf), кульминация в ней несколько сглажена; разработка богата градациями оттенков (от p к f, от f к subito p), очень яркая кульминация. Прошу еще раз исполнить инвенцию с учетом разобранного динамического плана.

В конце урока предлагаю послушать инвенцию в записи.

Для лучшего усвоения материала, прошу Алину перечислить самостоятельно основные моменты, над которыми мы работали (ответ ученицы, помощь педагога). Совместно с ученицей я оцениваю её работу на уроке. На дом задана работа над двухголосием в инвенции, над техническими особенностями работы в этюде и обязательном интонировании во время игры разнохарактерных произведений, что является залогом правильного звукоизвлечения.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Издание третье – М.: Музыка, 1988.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] /Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 2009.
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1982.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Издательство «Дека-ВС», 2007.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М.: Музыка, 2011.

Работа над пьесой С. Людкевича «Старинная песня». Старинная песня – пьеса кантиленного характера. Станислав Людкевич украинский композитор. Его музыка отличается особой певучестью, поскольку он передал и изобразил душу украинского народа, которая отличается особым лиризмом и музыкальностью. Кроме того, он был еще и музыковедом фольклористом. Станислава Филипповича смело можно назвать композитором-песенником, поскольку большая часть его творчества – это кантаты для хора и симфонического оркестра, оперы, романсы. Зерно его музыки – украинская песня. Исходя из того, что сегодня было рассказано, – Ксения, исполни песню. Это произведение имеет трехчастную форму со сменой настроения в средней части. Основное внимание при изучении пьес кантиленного характера должно быть направлено на выразительное интонирование мелодии. В первой части мелодия звучит одногласно с гармоническим сопровождением в левой руке в виде аккордов. Одно из условий достижения кантилены заключается в слаженной работе пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь до дна клавиши. При этом важно дослушивать звук до конца и ощущать горизонтальное движение и развитие музыки.

– Ксения, давай проработаем первую часть произведения по фразам, без сопровождения, с подчеркнuto выразительным интонированием. Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение. Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии – ясность. Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок. Фортепиано – инструмент богатейшего тембро-динамического потенциала. Известны слова А. Г. Рубинштейна: «Вы думаете, что рояль – это один инструмент, а это сто инструментов, ему дано имитировать голос любого музыкального инструмента, подражать любой звучности». Важно, чтобы ученик, какую бы музыку он не исполнял, слышал фортепиано темброво, мысленная оркестровка рождает это разнообразие фортепианных красок. Аккомпанемент, как я уже сказала, представляет собой гармоническое аккордовое сопровождение, Аккорда должны звучать стройно, подтянуто. В средней части мы видим смену настроения, появляется мажорная тональность (фа мажор), которая приводит к общей кульминации. Аккомпанемент здесь меняет форму изложения и звучит вторым голосом. И, после общего напряжения в третьей части, мелодия снова звучит умиротворенно, а аккомпанемент из аккордового сопровождения первой части переходит в

арпеджио, что вносит в характер музыки еще больше покоя.

– Ксения, как ты думаешь, как должен звучать аккомпанемент?

– Тихо, легко, свободно.

– Правильно, левая рука создает гармонический фон, она должна помочь сохранить мелодии крупные контуры фраз и подчиниться ей во всех деталях. Давай поделим партии правой и левой рук. Я буду исполнять мелодию, а ты – аккомпанемент, тогда ты услышишь должный уровень звучания и добьешься его, играя двумя руками вместе. Партия левой руки в третьей части написана арпеджио, как я уже и говорила, я советую тебе собрать их в одну гармонию и поиграть сопровождение выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить её ведущую роль. Это и будет твоим домашним заданием по данному произведению.

– Прежде чем приступить к работе над произведением А. Хачатуряна «Андантино», кратко характеризую его творчество. Арам Ильич Хачатурян армянский композитор, имеющий свою яркую своеобразную индивидуальность и национальный колорит. Его музыка темпераментная, жизнерадостная, привлекающая свежестью гармоний и оркестровых красок, пронизана интонациями и ритмами армянских народных песен и танцев. В своих произведениях композитор также опирается на традиции мировой, и в первую очередь, русской музыки. Музыка Хачатуряна разнообразна по содержанию и по жанрам. Автором написаны балеты, симфонические произведения, сонаты и концерты для различных инструментов, песни, романсы и хоры, музыка для театра и кино. Сочинял Арам Ильич и детскую музыку. Пьеса «Андантино», над которой мы работаем уже некоторое время из его «Детского альбома». «Андантино» - произведение со скрытой программой, в названии дано только определение темпа. Если обратиться к содержанию музыки и образно нарисовать картинку в уме, то рисуется красивый горный пейзаж, осень. Звучит печальная песня, напоминающая интонации армянской музыки, как воспоминание о весне, о светлых прошедших днях. Мелодия грустная, неторопливая, в миноре. Аккомпанемент изложен повторяющимися терциями. Низкая вторая ступень, использование квинт придает музыке восточный колорит. Пьеса написана в двухчастной форме. Во второй части мелодия повторяется на октаву выше, что усиливает чувство печали. Аккомпанемент приобретает более взволнованный характер, появляется выдержанный бас и синкопированный подголосок. Заключительная фраза звучит как печальный, но спокойный итог в среднем регистре, напоминая голос виолончели.

- Спасибо за сегодняшний урок, Ксения. Нам осталось обговорить домашнее задание. Домашнее задание можно сформулировать, используя

тему урока. Над чем мы сегодня работали на уроке?
- Над кантиленными пьесами.
– Правильно над кантиленой, учились «петь» пальцами на клавиатуре. Дома ты продолжишь работу, начатую в классе, над исполнением мелодии, аккомпанимента, употреблением педали, динамическими оттенками, работу над художественным образом пьес.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Издание третье – М.: Музыка, 1988.
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. [Текст] /Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 2009.
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1982.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Издательство «Дека-ВС», 2007.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. М.: Музыка, 2011.

Развитие технических навыков учащегося Детской музыкальной школы неотделимо от всей системы музыкально-пианистического обучения. Занятия по специальности предусматривают планомерную работу над техникой и общей музыкальной культурой учащегося. Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры, при помощи которых пианист добивается нужного художественного звукового результата. Вне музыкальной задачи техника существовать не может. Технику нельзя создавать на пустом месте, ей должно предшествовать музыкальное развитие, но лучше идти с ним параллельно. То, что мы называем «свободой» - это не отсутствие всякого напряжения мышц, а отсутствие излишних напряжений, которые являются помехой движению. Понятие «свобода» - это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц.

РАБОТА НАД ГАММОЙ

Играем гамму 1-2 или 1-3, 1-4 пальцами.

Обращать внимание на гибкость и пластичность аппарата, связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах, целесообразность и экономию движений; управляемость техническим процессом; звуковой результат как необходимый итог. Ставятся различные задачи по динамике, артикуляции, группировке. Критерием является ровность, ясность звуковой линии и аппликатурная точность. Поиграть пунктирным ритмом.

РАБОТА НАД ЭТЮДОМ

При исполнении в более подвижном темпе может привести к неровной игре «толканию» клавиш, это значит, что ученик еще не умеет переключаться с медленного темпа и «плотного» звука на сравнительно легкое звучание, необходимое при новом темпе. Нужно сначала поиграть этюд в прежнем спокойном темпе или чуть скорее, но более точно и легко; лишь после того, как найдены соответствующие ощущения пальцев и руки, можно увеличить темп, сохраняя и развивая нужное качество звучания.

Определенный эффект дает способ проигрывания этюда беззвучно (пальцы едва касаются клавиш). Важна также выработка звуковой ровности, игры с «провалами» звучания или случайных акцентов. Это достижимо только при умении слышать малейшую неровность звучания и при свободе

пианистического аппарата. Нужно добиваться **ВРЕМЕННОЙ РОВНОСТИ**: работа на маленьких кусках. Суть ровности не только в своевременном исполнении первого звука четверки, но и в равномерном распределении всего времени, отводимого на эту длительность между четырьмя звуками. Необходимо следить за исполнением последней доли в такте – она может ускоряться, приучиться дослушивать конец предыдущего такта.

При замедлении темпа в трудных местах поиграть на нон легато. В позиционных звеньях прием перегруппировки. Для беглости – метод накопления (соединение в быстром темпе 2-3 нот с прибавлением последующих).

Следить за скачками в быстром темпе зрительно невозможно, поэтому их выполнение строится на мышечном чувстве. Предусмотрительность – важное условие при чтении нот с листа, а так же при перемене движений и аппликатуры в виртуозных пассажах.

Основные **ТРУДНОСТИ**, тормозящие развитие беглости и четкости:

1. Слабые, проваливающиеся в фалангах пальцы, неустойчивый свод;
2. Зжатость, отсутствие гибкости кисти;
3. Плохое растяжение пальцев;
4. Вялость артикуляции, вязкость пальцев.

СПОСОБЫ РАБОТЫ над мелкой техникой:

- Метод ритмического варьирования (игра пунктиром прямым и обратным)
- Чередование быстрых и медленных групп.
- Способ игры с преувеличением (динамики, штрихов...)
- Репетиции на каждом звуке.
- Артикуляционно-штриховое варьирование (легато, стаккато).