

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»
Гуманитарно-педагогическая академия
Кафедра музыкальной педагогики и исполнительства

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОСВОЕНИЮ ДИСЦИПЛИНЫ
«СПЕЦИАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ»**

Направление подготовки: 53.04.06 Музыковедение и музыкально-прикладное искусство

Направленность: Музыкальная педагогика

Квалификация выпускника: магистр

Ялта – 2017 г.

Методические рекомендации по дисциплине «Специальный инструмент» составлено в соответствии с рабочей программой в помощь студенту при анализе и интерпретации музыкальных произведений.

Цель: подготовка высококвалифицированных преподавателей, обладающих фундаментальными знаниями и практическими навыками в области музыкально-педагогической и концертно-исполнительской деятельности, развить у обучающихся способность аналитического восприятия художественных произведений, сформировать потребность в общении с искусством посредством изучаемой дисциплины.

Задачи:

- развитие у студентов музыкально-творческих и инструментально-исполнительских способностей;
- формирование широкого музыкального кругозора студентов через овладение ведущими стилями и жанрами мировой музыкальной культуры;
- развитие умений грамотно, стилистически и технически верно исполнять музыкальные произведения;
- формирование навыков самостоятельной работы над музыкальными произведениями;
- развитие у студентов навыков чтения с листа, транспонирования и подбора по слуху, игры в ансамбле и аккомпанемента;
- совершенствование умений анализировать музыкальный материал, давать словесный комментарий к исполняемым произведениям.

В качестве музыкального материала для различных форм работы на индивидуальных занятиях выступают классические и современные сочинения отечественных и зарубежных авторов. Индивидуальные планы-программы составляются преподавателем в инструментальном классе на каждый семестр к началу занятий индивидуально для каждого студента (с учетом развитости его художественно-технической культуры).

Требования к уровню освоения содержания дисциплины:

Студенты должны знать:

- стили и направления музыкального искусства;
- структуру музыкальной культуры общества;
- творческие стили композиторов;
- исполнительские стили;
- музыкальный репертуар школьной программы;
- концертный репертуар композиторов разных школ и направлений.

Студенты должны уметь:

- проводить интерпретационный анализ музыкального материала
- осуществлять художественно-техническое воплощение композиторского замысла
- в короткие сроки эскизно разучивать музыкальный материал, подбирать по слуху.

Методические рекомендации по организации учебно-исполнительской работы
Индивидуальный план на семестр должен включать в себя:

- полифоническое произведение;
- сочинение крупной формы или циклическое произведение;
- одну-две разнохарактерные пьесы;
- этюд;
- технико-инструктивный материал (гаммы, арпеджио, аккорды,
- упражнения на различные виды исполнительской техники);
- произведения для чтения с листа, эскизного разучивания;
- произведения для игры в ансамбле и аккомпанемент (согласно учебному плану);

- два-три произведения из репертуара по слушанию музыки в школе.

Две разнохарактерные сонаты Скарлатти.

Сонаты Скарлатти- это явление итальянской клавесинной школы 18 столетия.

Выделяются свежестью, остротой мелодического и гармонического языка. В них используется много украшений, где используются украшения типа форшлагов и трелей. Указанные художественные задачи требуют соответствующего исполнения мелизмов: их надо играть упруго, темпераментно, с типичным для итальянцев огоньком. Сонаты Скарлатти надо изучать систематически еще в учебных заведениях, знакомиться с различными их типами. Сонаты должны быть разнохарактерными. Тогда молодой исполнитель сможет по настоящему оценить всю многогранность искусства великого итальянского композитора: сочность народного колорита, изумительную даже для современного слуха смелость гармонического языка, изящество и виртуозный блеск, поэтичность, черты подлинного драматизма и героики. Относительно расшифровки украшений в своих сонатах Скарлатти не оставил никаких указаний поэтому в спорных вопросах орнаментики следует всегда исходить из характера самой музыки.

Этюд.

Этюды- это произведения для развития техники. Произведение подбирается в зависимости от того, какой вид техники нужно «подточить» Основное назначение инструктивных этюдов- выработка пальцевой техники. В первую очередь это различные типы гаммообразного изложения, затем приемы репетиционной одноголосной игры и игры ломанными интервалами, обеспечивающей пальцевую независимость и гибкость кистевых движений. При постепенном овладении различными видами техники перед студентом ставится ряд задач. В первую очередь следует акцентировать внимание на навыках беглости в сочетании с ритмо- динамической точностью исполнения. Однако пальцевая подвижность предполагает свободу, пластиность, ритмичность игры, организованность движений всей руки(в плече, локте, кисти), связанных с непосредственными пальцевыми движениями. Так, при естественном положении локтя большое влияние на развитие пальцевой техники оказывают своего рода комбинированные движения в кисти- сочетание плавных боковых (горизонтальных) с пружинящими эластичными (вертикальными) движениями. Упущение всех этих моментов приводит к явлениям мышечной зажатости, скованности. Особо обращать внимание на аппликатуру.

Хорошо темпированнный клавир. Прелюдия и фуга И.С.Баха.

Бах в сильнейшей мере индивидуализировал отдельные голоса. Тематический материал его произведений выделяется большей характерностью и яркостью. Многие полифонические произведения Баха замечательны тем, что любой из голосов, если сыграть его от начала до конца, представляет собой логично развивающуюся, содержательную мелодию. Индивидуализация отдельных голосов в полифоническом произведении сочетается у Баха с замечательно острым и новым для своего времени ощущением вертикали. Поэтому Бах справедливо считается не только крупнейшим полифонистом, но и замечательным мастером в области гармонии. Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы необходимо с самого начала понять его форму, тему, характер. Существенную сторону работы составляет совмещение горизонтального, линеарного слышания с одновременным слышанием голосов по вертикали, обращать внимание на получающиеся звуки, в результате чего несколько нивелируется гармоническая основа.

Классическая соната (Л. Бетховен, И. Гайдн, В. Моцарт)

При разучивании произведений крупной формы необходимо в первую очередь следить за метроритмической стороной исполняемого. Ритмическая точность и артикуляционная ясность в игре должна сохраняться в любом темпе. Для осознанного исполнения надо проанализировать форму произведения. В формировании музыкального

образа большую роль играет точное соблюдение динамических оттенков. Необходимо также уделить внимание соответству образного строя духу времени и эпохи исполняемого композитора.

Сюита или партита И.С. Баха.

Среди сюит И.С.Баха менее сложны Французские сюиты. Они открываются аллемандой и состоят из нескольких небольших по размеру танцевальных пьес; основой цикла служат, как и обычно в сюитах, аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Написанные позже Английские сюиты и особенно партиты при сопоставлении с Французскими сюитами позволяют выявить характерную эволюцию бауховского сюитного цикла. Если у французских клавессинистов сюита постепенно распадается на отдельные миниатюры, то у Баха, напротив, наблюдается стремление развить крупную циклическую форму. По своему содержанию сюиты И.С.Баха отличаются от современных им произведений этого типа большей глубиной и контрастностью образов. В общих чертах в них сохраняется связь с типичными танцевальными формулами. Во многих пьесах заметно стремление к насыщению ткани полифонией. Очень значительны некоторые медленные части, преимущественно сарабанды,- лирико- филосовские центры цикла.

Сонаты Л.В.Бетховена.

Бетховен- величайший строитель крупной формы. При работе над его сонатами обратить внимание на метод бетховенского сквозного монотематического развития и мастерское использование приемов фортепианного изложения для достижения разнообразных художественных целей. Его сонаты воплощают титанический образ мужественного героя- борца. Ему противопоставлена враждебная человеку стихия «судьбы»

2 разнохарактерные миниатюры Ф.Шопена

Практически все пианисты считают Фридриха Шопена «фортепианным» композитором и высказывают ему многочисленные «респекты». Но мало кому удается его сочинения адекватно сыграть. Все знают популярнейшую цитату «Шопен, этот нежный гений гармонии» из книги Ференца Листа, но практически никто не понимает, почему Лист сказал именно так (действительно, почему именно гармонии, а не мелодии?). Все считают Генриха Густавовича Нейгауза гениальным фортепианным педагогом, но далеко не каждыйнятно объяснят, почему его любимым композитором был Рихард Вагнер, который ничего для фортепиано не писал. Все восхищаются педализацией Александра Скрябина, но никто не может ее освоить. А фортепианные произведения Оливье Мессиана почти никто не играет, потому что не понимает, как это играть.

Все эти проблемы имеют одну природу. Обычно у пианистов, как правило, очень узкий кругозор. Если среднестатистическому пианисту сказать «Шопен», кто-то вспомнит мазурки, кто-то вспомнит баллады, кто-то ноктюрны, кто-то сонаты или скерцо. А Нейгауз вспомнил бы Вагнера. Поэтому Нейгауз это Нейгауз, а среднестатистические пианисты — это среднестатистические пианисты и не более того.

«Нежный гений гармонии» — читали. Очень хорошо. Непонятно? А вам известны листовские «Поэтические и религиозные гармонии» для фортепиано? Нет — тогда все ясно. Посмотрите. Это музыкальная версия книги о Шопене.

Прелюдии и фуги Д.Шостаковича

В одном из своих выступлений Шостакович сказал: «Музыкальный гений Баха мне особенно близок. Мимо него невозможно пройти равнодушно... В моей жизни Бах занимает важное место. Каждый день я играю одно из его произведений. Это моя наущенная потребность, и постоянный контакт с музыкой Баха даёт мне чрезвычайно много» [5, с. 307].

Будучи вдохновенным и смелым развитием бауховских традиций, цикл Шостаковича является одновременно и вполне новаторским по отношению к ним. В сборниках много общего, что идет от самого принципа написания по-лифонической

пьесы. Но в то же время они отделены друг от друга двумя столетиями, и это не могло не проявиться в своеобразии каждого из них.

В Двадцати четырех прелюдиях и фугах Шостакович осуществил идею воссоздания баховской полифонии средствами собственного музыкального языка, начиная с почти чистой стилизации (прелюдия cis-moll и её «истоки» — прелюдия cis-moll из первого тома Баха) и вплоть до тотального хроматизма, где тональность оказывается уже чисто условной (фуга Des-dur).

Если рассматривать баховский цикл как утверждение художественной полноценности равномерно темперированного строя, то цикл Шостаковича — это утверждение художественной полноценности нового ладового мышления. Композитор органично сочетает в своем полифоническом письме эпоху стаинных натуральных ладов и эпоху мажоро-минора, вершиной которой можно считать полифоническое творчество Баха. Именно в этом синтезе возникает третий, новый тонально-ладовый ряд, необычайно расширенный и богатый по своим возможностям. Все три стиля применяются автором и изолированно и, чаще, в смешении, сохраняя при этом ясность ладовой настройки и всевозможных ее трансформаций.

Сочинение Шостаковича в целом обладает чертами и сборника, и цикла. Первая особенность обусловливается разнообразием характера и содержания отдельных пьес. Вторая — определенной логической последовательностью прелюдий и фуг, которая проявляется как в тональном плане (расположение прелюдий и фуг по квартово-квинтовому кругу), так и в общей структуре построения (первая фуга обладает чертами начала пути, диатонична, воплощает образ покоя и уравновешенности, последняя же основана на принципе развития двойной фуги, масштабна, оркестрова, что только подтверждает ее завершающее значение по отношению к циклу.)

Шостакович, так же как в свое время Бах, расширил жанр фуги. Он превратил её из экстраординарного (после Баха и Генделя фуга использовалась в основном как исключение) в типичное явление, придал ряду фуг подлинно симфоническую масштабность. Из способа раскрытия и утверждения содержания, заключенного в теме, фуга у Шостаковича часто превращается в средство раскрытия «перспектив», конечного переосмыслиния темы.

Важнейшей чертой цикла является синтез «баховского» (развития темы по принципу «ядро — развертывание») и «песенно-русского» (с национальными жанровыми элементами, широтой дыхания, рассредоточенностью развития, склонностью к асимметричному метру (5/4, 7/4), специфической ладовой основой) начал.

Практически всем темам Сборника присуща жанровая определенность. Есть пьесы глубоко драматические и полные пессимизма (прелюдия b-moll, фуга h-moll), отличающиеся специфическим шостаковичевским юмором (прелюдия H-dur, фуга B-dur) и гротеском (прелюдия fis-moll, фуга As-dur), лирические (прелюдия f-moll, фуга g-moll), на основе танцевальных ритмов (прелюдии и фуги H-dur, Des-dur), в «этюдном» стиле (прелюдия a-moll), пьесы отражающие детский мир (фуга D-dur), близкие к русской традиции (прелюдии G-dur c-moll, фуга d-moll) и опирающиеся на интересные собственные лады Шостаковича (фуги As-dur и Es-dur).

Сочетание высокого мастерства и глубокой содержательности Двадцати четырёх прелюдий и фуг Шостаковича определило огромную впечатляющую силу цикла.

Двадцать четыре Прелюдии и Фуги Д. Д. Шостаковича завоевали прочное место на концертной эстраде и в педагогической практике и приобрели значение третьего тома «Хорошо темперированного клавира».

Литература

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – С.-Петербург, 2004. – 474 с.
2. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество. – М.: «Советский композитор», 1980. – 304 с.

3. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича – Л.: «Советский композитор», 1970. – 260 с.
4. Д. Шостакович. Проблемы стиля. – Сб. тр. Вып.149 / Изд-во РАМ им. Гнесиных. М., 2003. – 154 с.
5. Мейер К. Дмитрий Шостакович: Жизнь, творчество, время. – СПб.: Ком-позитор, 1998. – 559 с.

Шопен Этюды

Вместе с Листом Шопен явился создателем нового вида фортепианной музыки -- концертного этюда.

Этюд - пьеса, основанная только на одном-двух строго определенных технических приемах (это могут быть гаммообразные пассажи, ходы по трезвучиям, изложение октавами, двойными терциями и др.). Множество этюдов, написанных в XIX веке в целях развития техники игры на всевозможных инструментах (например, пианистами Муцио Клементи, Карлом Черни, скрипачом Крейцером), являются собой не более чем упражнения, лишь немногим из них присуща музыкальная содержательность.

Этюды Шопена и Листа -- высокохудожественные концертные пьесы. Большие технические трудности, свойственные каждому из этюдов этих композиторов, всегда обусловлены и подчинены раскрытию яркого художественного замысла.

Многие из этюдов Шопена были созданы еще в Варшаве. Свою работу над двумя сериями этюдов, по двенадцати пьес в каждой тетради, Шопен завершил уже в Париже (опусы 10 и 25). По художественному замыслу они удивительно разнообразны. В основе каждого обычно лежит только один образ (контрастные сопоставления присущи лишь отдельным этюдам). Некоторые из них отличаются блестящим, светлым колоритом, есть среди них и капризно-шутливые (скерцозные). Другим, напротив, присущ грустный, меланхолический или драматический характер.

Бытовой электронная метеостанция на праздник. ; металлические дровяные каменки банные печи своими руками.

Каждая из двух тетрадей этюдов завершается пьесой взволнованного, гневно-протестующего характера. Мы уже отмечали, что эти этюды возникли под впечатлением трагического известия о подавлении польского восстания. За двенадцатым этюдом первой тетради закрепилось название <<революционного>>. Но тот же подзаголовок можно было и двум последним этюдам из второй тетради (соч. 25, ля минор и до минор).

Этюд ля минор из второй серии известен как <<Зимний вихрь>>. В этом названии удачно воплощена стихийная мощь крутящихся, словно бы вихревых пассажей. На сумрачном <<вьюжном>> фоне в басах звучит грозно-торжественная мелодия героического марша, словно бы возникшая из интонаций польских революционных песен.

Неповторимо своеобразны прелюдии Шопена. В этих небольших ярко-выразительных пьесах композитор выступает как создатель нового вида романтических инструментальных миниатюр, самостоятельных, несмотря на скромные подчас размеры.

В прошлом название <<прелюдия>> означало вступительную пьесу. Совсем небольшими <<прелюдийными>> вступлениями издавна предварялись песни и хоры, в них не только устанавливались лад и тональность, но обычно полностью воспроизводилась и вся мелодия. В конце XVII и в XVIII веках прелюдия становится художественно самостоятельной пьесой, предваряющей хорал, танцевальную сюиту или полифоническое сочинение (фугу).

Прелюдии Шопена -- не вступления, они ничему не <<предшествуют>>. Это чаще всего сравнительно небольшие, но содержательно и по форме законченные пьесы. За очень немногим исключением каждая из прелюдий воссоздает только один какой-либо образ. По отношению друг к другу отдельные прелюдии ярко контрастны: вслед за стремительно быстрыми, воздушными по своей окраске пьесами следуют произведения медленного движения и скорбные (прелюдии ля минор, ми минор, си минор), за драматическими -- лирически светлые, умиротворенные или величаво торжественные.

Коротенькая седьмая прелюдия -- ля мажор -- словно бы песенка народного склада в ритме мазурки. А в небольшой трагической прелюдии до минор (No 20) слышна поступь похоронного марша. Многие прелюдии, как уже говорилось, невелики, миниатюрны, но у Шопена встречаются пьесы и довольно широких контуров, например, восьмая, а также пятнадцатая прелюдии. Заключительная прелюдия ре минор -- своего рода драматическая поэма, воссоздающая (как и оба Шопеновских этюда в до миноре) напряженную грозовую атмосферу польского восстания.

Романтические произведения (Шуберт, Шопен, Шуман, Брамс, Лист.)

Романтизм (фр. *romantisme*) — явление европейской культуры в XVIII—XIX веках, представляющее собой реакцию на Просвещение и стимулированный им научно-технический прогресс; идеальное и художественное направление в европейской и американской культуре конца XVIII века — первой половины XIX века. Характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображением сильных (зачастую бунтарских) страстей и характеров, одухотворённой и целительной природы. Распространилось на различные сферы деятельности человека. В XVIII веке романтическим называли всё странное, фантастическое, живописное и существующее в книгах, а не в действительности. В начале XIX века романтизм стал обозначением нового направления, противоположного[1] классицизму и Просвещению.

Музыкальный романтизм проявил себя во втором десятилетии XIX века, был явлением исторически - новым и вместе с тем обнаруживал глубокие преемственные связи с музыкальной "классикой".

В изучении и исполнении произведений композиторов-романтиков находят место приподнятость душевного строя и возвышенность чувств, драматическая контрастность, углубленная патетика, искренний лиризм. Родоначальниками эпохи романтизма являются такие композиторы как: Лист, Шопен, Шуман, Григ, а в более поздний период зародился музыкальный "импрессионизм" Дебюсси, Равеля, Скрябина.

Фортепианные миниатюры Шуберта, "Песни без слов" Мендельсона, шумановские фортепианные циклы, ноктюрны, прелюдии, баллады Шопена - все это богатство преобразило старые жанры и формы, оно вошло в музыкальную сокровищницу мира и приобрело важное значение в классической музыке.

К важнейшим сферам творчества композиторов-романтиков относятся: лирика, фантастика, самобытность в исполнении характерных национальных мотивов (пример Э.Григ). В инструментальной музыке композиторы-романтики особенно склонны к фортепианной миниатуре. Короткая пьеса становится для художника-романтика фиксацией момента, беглой зарисовкой настроения, пейзажа, характерного образа.

Стилевые особенности композиторов-романтиков.

При исполнении произведений мы можем почувствовать относительную простоту, близость к первоистокам - к песне, танцу.

В стилистике музыки эпохи романтизма очень важную роль приобретают средства ладовые и гармонические. Поиски новой выразительности связаны с двумя параллельными и взаимосвязанными процессами с усилением функционально - динамической стороны и с усилением красочности гармоний. Первый из этих процессов - динамика - это насыщение аккордов в пьесах альтерациями и диссонансами, что обостряло их неустойчивость, усиливало напряжение, требовавшее разрешения в дальнейшей игре. Такие свойства исполнения произведений композиторов-романтиков выражало типичное для этого стиля "томление", поток "бесконечно" развивающегося чувства, что с особенной полнотой воплотилось в произведениях Шопена, Шумана, Грига. Разнообразие колоритности, красочности звука извлекались из натуральных ладов, с помощью которых подчеркивался народный или архаический характер музыки. При изображении фантастических, сказочных или причудливых образов огромная роль отводилась целотонной и хроматической гаммам.

В романтической мелодике действовали следующие тенденции: стремление к широте и непрерывность развития фразировки. У многих композиторов романтической эпохи в произведениях встречается "бесконечная мелодия" с огромными многотактовыми лигами. Особенно это прослеживается в произведениях Шопена, Чайковского, раннего периода 80х - 90х годов Рахманинова: его элегия, мелодия, романс, серенада и т.д.

Огромное значение при знакомстве с музыкой композиторов-романтиков имеет звукоизвлечение, чувство "стиля", здесь очень важно отметить, что в работе над фразировкой в той или иной пьесе необходимо, чтобы фразы подхватывали одна другую, цеплялись друг за друга, образуя гирлянды, но вместе с тем не налезали друг на друга.

Рассказывая о стилевых особенностях исполнения на фортепиано музыкальных произведений композиторов-романтиков, профессор Ленинградской консерватории В.Х.Разумовская писала: "Я борюсь с симметрией, стараюсь преодолеть метр и скрыть "синтаксические швы", благодаря такой фразировке и нюансировке получается текучесть и певучесть звука и легато чувств". Необходимо в исполнении лирических произведений чувствовать дыхание, оно может ощущаться через прикосновение: полный воздуха фон, дышащие басы, аккуратная педаль.

О стилевых особенностях музыки Ф. Шопена Лист сказал следующее: "Его музыка напоминает цветок вьюнка, который покачивает своими венчиками на необычно тонком стебле. Эти венчики необыкновенной красоты из такой благоуханной и нежной ткани, что рвется при малейшем прикосновении". Шопен является "вершиной" исполнительского искусства эпохи романтизма.

Исполняя музыкальные произведения эпохи романтизма, нужно помнить, что для достижения нужного "звучка" - бархатного и неземного необходим и особый дар и трудолюбие и чувство стиля. Как говорил Нейгауз: "Звук - это святыня, берегите звук как золото, как драгоценность, он зарождается в предзвуковой атмосфере, его рождение - таинство, очень важно найти необходимую "меру звука".

И.С.Бах Хорошо темперированный клавир

Хорошо темперированный клавир (нем. Das wohltemperierte Klavier), BWV 846—893, — цикл произведений И. С. Баха, состоящий из 48 прелюдий и фуг для клавира, объединённых в 2 тома по 24 произведения. Полное название — «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги во всех тонах и полутонах, касающихся как терций мажорных, так и терций минорных. Для пользы и употребления жаждного до учения музыкального юношества, как и для особого времяпрепровождения тех, кто уже преуспел в этом учении; составлено и изготовлено Иоганном Себастьяном Бахом — в настоящее время великого князя Анхальт-Кётенского капельмейстером и директором камерной музыки»; часто для обозначения произведения используется аббревиатура ХТК.

Первая часть была написана Бахом в 1722 г., вторая — значительно позже, в 1744 г. Полное название, приведённое выше, было написано на титульном листе автографа первой части; вторая часть была озаглавлена просто как «24 новые прелюдии и фуг»

Название произведения предполагает использование клавишного инструмента (сейчас обычно эти произведения играют на фортепиано или клавесине), настройка которого позволяет музыке звучать одинаково хорошо в разных тональностях. (Такой настройкой, например, является используемый сейчас 12-полутоновый равномерно темперированный строй.) Во времена Баха были распространены другие системы настройки, например, среднетоновый строй. Это означало, что одно и то же произведение, исполняемое в разных тональностях, звучало несколько по-разному, а частое использование хроматизмов и модуляций создавало впечатление расстроенности инструмента и диссонанса. Это накладывало на музыку той эпохи ограничения, и Бах хотел показать музыкантам все преимущества новых музыкальных строев. (В настоящее время ведутся дискуссии о том, являлся ли действительно имевшийся в виду Бахом строй равномерно темперированным, или лишь был близок к нему.)

Эти преимущества заключались в возможности использования модуляций и хроматизмов без всякого ограничения, а также в равноправии всех тональностей. Хотя работа Баха не была единственным сборником произведений для всех тональностей, она стала наиболее известным и убедительным аргументом перехода к новому строю. Впоследствии это привело к тому, что гармония стала одной из основ классической музыки. Бетховен, в произведениях которого часто встречаются модуляции далеко за пределы основной тональности, находился под влиянием ХТК. Возможность равноправно использовать все тональности и свободно переходить из одних в другие для создания специфических ощущений у слушателя была полностью реализована в эпоху романтизма. В конце концов, в XX веке это привело к растворению тональной системы вообще: в атональной музыке Арнольда Шёнберга равноправными являются все звуки.

Кроме использования всех тональностей, ХТК известен большим спектром нововведений по части техники и выразительных средств. Ни один композитор, кроме Баха, не смог создать столь живые и яркие произведения в форме фуг, и многие его последователи сверяли себя с его произведениями.

Позже другие композиторы, вдохновлённые примером Баха, писали свои сборники из 24 прелюдий и фуг. Например, в середине XX века Дмитрий Шостакович написал цикл подобных произведений.

Первая полная запись ХТК была произведена Эдвином Фишером между 1933 и 1936 гг.

Произведения композиторов импрессионистов

К. Дебюсси и М. Равель - самые яркие представители импрессионизма в музыке. Творчество этих композиторов включает большой круг разножанровых произведений, предназначенных для разных исполнительских составов. Музыкальный язык импрессионистов яркий, насыщенный, но очень сложный. Мы решили, что лучше осуществить знакомство школьников с музыкой импрессионистов на примере фортепианных сочинений для детей: "Детский уголок" К. Дебюсси и "Моя матушка-гусыня" М. Равеля, поскольку в них музыкальный язык достаточно упрощен. И даже один из авторов (М. Равель) говорил, что "намерение воспроизвести в этих пьесах поэзию детства привело... к упрощению моего стиля и очищению моего почерка". (цит. по 21, с. 84). Хотя мы не исключаем возможности использования других сочинений этих композиторов (как целиком, так и в виде фрагментов). Предлагаемый материал может служить пособием для учителя музыки, желающего познакомить учеников с детскими фортепианными сочинениями импрессионистов.

В 1908 году К. Дебюсси написал цикл из 6 пьес для фортепиано под названием "Детский уголок". Это произведение он посвятил своей горячо любимой дочери Эмме: "моей дорогой маленькой Шушу с нежными извинениями отца за то, что последует". Все пьесы "Доктор Gradus ad Parnassum", "Колыбельная Джимбо", "Сerenада кукле", "Снег танцует", "Маленький пастух", "Кукольный кэк-уок" - это небольшие зарисовки, в которых композитор мастерски создал образы и картины детства.

В "Детском уголке" К. Дебюсси обратился к форме сюиты, возрожденной композиторами-романтиками. Новая "романтическая" сюита существенно отличалась от старинной своим содержанием и композиционными чертами. В сочинении композитора-импрессиониста находим такие ее принципы, как: а) стремление к конкретности музыкальных образов, к программности, которое проявляется у К. Дебюсси в названии не только цикла, но и каждой миниатюры; б) свободное тональное сопоставление частей: все пьесы написаны в разных тональностях (C dur, B dur, E dur, d moll, A dur, Es dur), с явным преобладанием мажорного лада. Сочетание мажорных тональностей с оживленными темпами не случайно - оно явно отражает жизнерадостность, любознательность, подвижность, свойственные поведению детей. С этим связано и достаточно жанровое разнообразие пьес (среди них есть жанровые сценки - "Сerenада кукле", "Кукольный кэк-

уок", "Колыбельная Джимбо"; портретные зарисовки - "Маленький пастух"; волшебный пейзаж, рожденный детской фантазией - "Снег танцует").

Одной из характерных черт сочинения стала его юмористическая окраска. Музыкoved Н. Копчевский пишет, что тонкий авторский "юмор заключен уже в английских заголовках сюиты и ее частей - это как бы шутливое обращение отца к ребенку, который воспитывается под руководством английской "мисс"" (15, с. 171). Юмористическое настроение создает пародирование этюдов М. Клементи (сборник "Gradus ad Parnassum" - "Путь к Пarnасу") и известной музыки Р. Вагнера ("Тристан и Изольда"). Переосмысление тем и музыкальных образов этих сочинений ярко проявилось в первой и последней пьесах цикла.

Фортепианная сюита К. Дебюсси "Детский уголок" - произведение, в котором воплощен наивный и мудрый, сказочный и реальный, забавный и грустный, а целом чудесный и добрый мир детства. И хотя сочинение было создано в начале века, главные герои сюиты - кукла, игрушечный слон, пастушок - любими, близки и понятны современным детям.

Первая пьеса цикла называется "Доктор Gradus ad Parnassum". Ее заглавие связано со знаменитым циклом этюдов М. Клементи. Систематические упражнения в технике игры на фортепиано, предлагаемые М. Клементи в виде этюдов - один из путей, постепенно приближающих юного пианиста к вершинам исполнительского мастерства. Сочинение же К. Дебюсси "Доктор Gradus ad Parnassum" охарактеризована самим автором как "род гигиенической и прогрессивной гимнастики, следовательно подобает играть эту пьесу каждое утро натощак, начиная умеренно, чтобы закончить оживленно" (цит. по 17, с. 68). В словах композитора звучит тонкая ирония в адрес всевозможных технических упражнений. Ее подчеркивают авторская ремарка "ровно и без сухости", мягкость фигураций, созвучия, насыщенные секундовыми сочетаниями. Фактура основана на ровном и непрерывном движении шестнадцатых, прекращающемся ненадолго - в центральном эпизоде, где композитор изображает рассеянность ученика.

На индивидуальных практических занятиях осуществляется работа над музыкальными произведениями различных жанров и стилей, раскрытие специфики исполнения сочинений полифонического плана, крупной формы, разнохарактерных пьес, технико-инструктивного материала, подготовка к публичным выступлениям, накопление концертного репертуара, а также репертуара для слушания музыки в общеобразовательной школе. Целенаправленно развивается комплекс музыкально-творческих способностей: музыкального слуха, метроритма, памяти, музыкального мышления, творческого воображения, двигательно-моторных умений и на-выков и т.д., формируются умения аннотировать музыкальный материал и составлять словесный комментарий к исполняемым произведениям.

В процессе самостоятельной работы в условиях домашних занятий продолжается работа по освоению музыкального материала, начатая в классе под руководством преподавателя. Студент приобщается к самостоятельному решению усложняющихся художественно-технических задач, осваивает новый музыкальный материал в ходе чтения с листа и эскизного прохождения произведений, знакомится с научно-методической литературой, прослушивает грамзаписи.

В ходе исполнительской практики у студента воспитываются артистические качества и эстрадное самочувствие, проверяется рациональность и надежность наработанных умений и навыков, осознаются реальные и потенциальные возможности.

Примерный перечень требований к экзамену (публичным выступлениям)

Оценивание качества исполняемой программы исходит из следующих критериев:

- соответствие исполнения требованиям программы курса;

- содержательность, осмысленность исполнения, понимание авторского замысла и стилевых особенностей исполняемых произведений;
- владение различными средствами выразительности, исполнительскими приемами (разнообразие туче, тонкость нюансировки, педализация и т.д.), а также основами исполнительской техники;
- инициативность и самостоятельность мышления, индивидуальное своеобразие интерпретации;
- исполнительская свобода, творческий настрой.

Общие принципы работы над музыкальным произведением

Индивидуальные занятия (практическая дисциплина)

Организация учебного процесса в классе фортепиано характеризуется разносторонней и целенаправленной деятельностью преподавателя, которая включает в себя музыкальное, исполнительское и личностное воспитание студента.

Основной целью индивидуальных занятий по классу фортепиано в вузе является углубленное развитие:

- исполнительской памяти;
- музыкального и логического развития;
- внимания;
- сценической воли
- интереса работы с методической литературой.

Принцип подбора репертуара

Репертуар должен отвечать современным требованиям музыкальной педагогики, воспитывать художественный вкус, формировать эстетические принципы и способствовать приобретению профессиональных навыков, развивать творческий облик будущего бакалавра музыки.

Акцент в подборе репертуара делается на индивидуальные особенности каждого пианиста, степени его одаренности, музыкального развития и специальной подготовки и перспектив профессионального развития.

В индивидуальных планах будущих бакалавров музыки следует учитывать положения:

Доступность- т.е. соответствие произведения возможностям данного пианиста;

Последовательность- по степени возрастания исполнительских трудностей как с технической , так и с художественной стороны;

Разнообразие- основное место занимает классическая музыка, произведения самых различных эпох, композиторских школ и направлений, лучшие произведения прогрессивных современных зарубежных, советских, казахстанских композиторов.

Важным разделом индивидуального плана является работа над гаммами, этюдами и другим учебно- воспитательным материалом.

Являясь основным руководителем, педагог специального класса должен следить за работой своего студента в других классах, особенно необходим тесный контакт между руководителями специального класса, класса камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства.

За время обучения студент обязан подробно изучить определенный репертуарный минимум. Последовательность изучения и его объем зависит от степени подготовки и индивидуальных особенностей студента. Однако, сверх установленного минимума произведений, необходимо проводить работу по систематическому ознакомлению студента со всей основной литературой.

В зависимости от художественно-образного содержания изучаемого музыкального произведения, особенностей его структуры и формы нужно строить работу над всеми

средствами выразительности, какие использовал композитор в каждом конкретном сочинении. Главнейшими из них являются: артикуляция, фразировка, динамика, агогика.

Работая над артикуляцией и фразировкой, студент должен глубоко проникать в структуру музыкальной речи. Здесь необходимо ясно различать фонетический (характер штрихов) и синтаксический (строение мотивов, фраз, предложений и т.д.) уровни. В зависимости от характера звучания и логики музыкальной речи решаются и технологические задачи исполнения - выбор соответственных приемов звукоизвлечения (туше, мех), применение тембровых регистров, нахождение звукового баланса партий правой и левой рук.

Динамика и агогика наполняют музыкальную речь гибкими изменениями временного и интонационного плана. Общая линия развития динамики в произведении непосредственно зависит от логической последовательности всех элементов музыкальной речи, что и обуславливает необходимость тщательного анализа всех средств выразительности в процессе работы над музыкальным произведением. Из соподчиненной логики фонетического и синтаксического уровней в процессе работы будет последовательно выстраиваться основной - композиционный уровень в единстве формы и всей архитектоники сочинения, что и является конечной целью любой интерпретации, воссоздающей в реальном звучании художественный замысел композитора.

Процесс работы над музыкальным произведением можно условно разделить на три этапа. На первом - обучающийся должен как можно больше узнать о сочинении, понять предстоящие технические и художественные задачи, представить конечное звучание. Наиболее трудоемким является второй этап - отбор выразительных средств и работа над ними. Большинство методистов выдвигают на первый план в данный период проблемы фразировки, отработки технических трудностей на основе оптимально установленной аппликатуры (как правило, путем многократных повторений в замедленном темпе однородных по структуре построений). В качестве результата данного этапа работы должно выступать свободное и уверенное владение студентом всеми средствами выражения художественного содержания произведения. На третьем этапе синтезируется все, что было сделано ранее.

Условность такого этапного деления заключается в том, что обучающийся постоянно возвращается к повторениям сделанного, к дополнительной проработке трудностей, совершенствует приемы звукоизвлечения. Отсюда проистекает основной путь изучения любого музыкального произведения: от общего (создания музыкально-звукового представления о произведении в целом) - к частному (отработка элементов) и опять к общему, но в новом качестве (создание целостного художественного образа).

Нельзя злоупотреблять таким приемом звукоизвлечения, как фильтрование звука. Излишнее усиление звучащей длительности чаще всего искажает характер произведения, делает исполнение чрезмерно чувствительным. Следует помнить при работе над старинной и классической музыкой, что стилистически верным средством выразительности (в отличие от фильтровки) является ступенчатое крещендо (за счет более сильного звучания каждого последующего звука по сравнению с предыдущим). Для произведений данного стиля характерны размеренность движения, подчеркнутая ритмичность коротких звуков, строгость и сдержанность чувств, относительная динамическая ровность отдельных построений, динамическая контрастность структурных единиц.

Выразительность тематизма - главная задача в разучивании музыкальных произведений. Для ее решения предлагает добиваться следующих результатов:

- точно соблюдать штрихи и динамические оттенки, стремиться, чтобы туше и усиление и ослабление звучания были естественными, негрубыми и отвечали бы характеру произведения;
- начало и конец музыкальных фраз играть тише, чем середину, если в нотах нет специальных указаний о силе звука;

- аккомпанемент не должен заглушать мелодию;
- внимательно вслушиваться в свою игру и следить за тем, чтобы исполнение музыкального материала соответствовало характеру произведения.

Особого внимания заслуживает работа над тематизмом в произведениях классической полифонии (составляющих большинство в учебно-педагогическом репертуаре), так как если хорошо будет освоена тема - с легкостью будут пройдены и этапы ее развития. В полифонической фактуре, где голоса двигаются разными длительностями, многоплановость звучания достигается следующим образом: вступление каждого звука основного голоса дается на более высоком динамическом уровне, громче, чем звуки остальных 9 голосов. При переходе движения к подголоскам фразировку следует осуществлять только по элементам основной темы, прислушиваясь к ладово-гармоническому тяготению.

В такой же степени акцентируется разучивание тематизма в сочинениях крупной формы; лишь после этого рекомендуется переходить к сопровождению. Самое главное в работе над произведениями крупной формы - постоянное ощущение целостности. Иногда в методической литературе встречаются предложения изучать крупную форму не подряд, а подробно учить текст с разработки, или выпуская ее, учить экспозицию и репризу. В классической сонатной форме при анализе и разучивании текста определенную помочь студентам оказывают знакомые формульные построения.

Методические рекомендации по работе с инструктивно-техническим материалом

Освоение инструмента, приобретение и совершенствование игровых навыков невозможно без изучения инструктивно-технического материала в процессе всего курса обучения. Техника - это комплекс выразительных средств, которые должны рассматриваться с учетом задач звукоизвлечения: техника динамическая, штриховая, артикуляционная, агогическая и т.д.

Освоение инструктивно-исполнительской литературы должно быть связано со звуковыми задачами. Исполнительскую технику необходимо рассматривать не только как двигательную, но и как слуходвигательную. Звуковая задача диктует выбор адекватных двигательных приемов. Развитие техники идет успешно лишь в том случае, если студент при каждом проигрывании гаммы или арпеджио решает определенную музыкальную задачу, контролирует слухом характер звучания, соблюдение динамических оттенков, штрихов, ритма.

Работать над технико-инструктивным материалом можно различными способами звукоизвлечения. Но предпочтение следует отдать приему нажима и штриху легато, так как нажим более всего развивает технику пальцев, а легато дает полную звучность. При игре легато пальцы не поднимаются высоко над клавишами, следовательно, экономятся силы и время, легче добиться беглости исполнения.

Включение того или иного этюда в учебный репертуар определяется двумя взаимосвязанными задачами:

- освоением и развитием определенного вида техники;
- подготовкой обучающегося к преодолению технических трудностей художественном произведении.

В первом случае преследуется цель разностороннего технического развития студентов. В его программу последовательно включаются этюды на различные виды техники, причем каждый этюд должен быть несколько выше возможностей обучающегося: тем самым обеспечивается его постоянный технический рост. Во втором случае нужно брать этюды, содержащие тот вид техники и те элементы движения, которые встречаются в произведении.

В ходе освоения курса студенты должны быть нацелены на активное усвоение педагогического репертуара различных стилей и жанров, а также дополнять эти

материалы самостоятельной работой по изучению рекомендованной преподавателем литературы, прослушиванию аудиозаписей, просмотру видеоматериалов. Следует записывать все события, имена, факты, названные преподавателем, четко обозначая степень их важности в русле рассматриваемой проблемы.

Выпускник должен быть подготовлен к деятельности в качестве преподавателя всего комплекса дисциплин специального цикла в профессиональных учебных заведениях в рамках избранной специальности. В связи с этим специалист должен знать достаточно широкий диапазон педагогического репертуара, при этом хорошо ориентироваться в уровнях сложности и владеть тактикой последовательного изучения репертуара (по возрастанию технической и художественной сложности).

Изучение педагогического репертуара даёт основу для качественного педагогического показа – одного из важнейших методов в исполнительской педагогике.

Метод педагогического показа только тогда является эффективным, когда показ представляет собой качественное исполнение произведения с акцентированием внимания на стилевых особенностях сочинения и его художественном своеобразии.

Помимо этого, студентам необходимо уметь проводить методический анализ произведений педагогического репертуара и обзор прочитанной литературы.

Рекомендуемая литература (нотная и методическая)

1.Малых В.К. Вопросы звукоизвлечения в классе баяна, аккордеона Методические рекомендации. – Сыктывкар, 2010.

2.Показанник Е. История исполнительства на баяне, аккордеоне, домре, балалайке, гитаре: Программ Лихачёв Ю.Программа по баяну и аккордеону. Современная развивающая методика обучения СПб.: Композитор, 2013. - 64 с., обл. а для муз, вызов по специальности «Народные инструменты». – Ростов н/Д: РГК, 2003.

3.Г. Шатковский "Развитие музыкального слуха" Музыка 1996 год.

4.В. Мотов "Развитие первоначальных навыков игры по слуху" Москва 1981 год.

5.Г Шахов "Теоретические основы преподавания транспонирования на баяне" Москва 1981 год.

6.Методические указания в специальных классах ДШИ и ДМШ с 19год.

7.Акимов "Школа игра на баяне"

8.Говорушко "Основы игры на баяне"

9. В. Лушников "Школа игры на аккордеоне"

10.П. Серотюк"Хочу быть баянистом"

11.Г. Бойцова "Юный аккордеонист"

Ноты:

Кусяков А. Дивертисмент для готово-выборного баяна. – Ростов н/Д: РГК, 1998. – 20 с.

Кусяков А. Осенние пейзажи: Сюита № 2 из цикла «Времена года – времена жизни»: для баяна и аккордеона.– Ростов н/Д: РГК, 1999. – 20 с.

Стравинский И. Восемь миниатюр. Пульчинелла. Черный концерт / Транскрипции для готово-выборного баяна Ю. Леденева. – Ростов н/Д: РГК, 2003. – 56 с.