

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Локтионова Оксана Геннадьевна
Должность: проректор по учебной работе
Дата подписания: 06.09.2023 11:12:08
Уникальный программный ключ:
0b817ca911e6668abb13a5d426d39e5f1c11eabbf73e943df4a4851fda56d089

МИНОБРНАУКИ РОССИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Юго-Западный государственный университет»
(ЮЗГУ)

Кафедра вокального искусства

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по учебной работе
О.Г. Локтионова
« 06 » 09 2023 г.

ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО

Методические указания
для подготовки к индивидуальным занятиям
студентов направления подготовки 53.04.02 Вокальное искусство
направленность (профиль) «Академическое пение. Музыкальное
исполнительство и педагогика»

Курск 2023

УДК 784

Составитель С.А. Петрухина

Рецензент:

Заслуженная артистка РФ, профессор И.Ф. Стародубцева


Общее фортепиано : методические указания студентам для подготовки к лабораторным работам / Юго-Зап. гос. ун-т; сост. С.А. Петрухина. Курск, 2023. 23 с. Библиогр.: с. 23.

Методические указания содержат введение, в котором даны цели и задачи дисциплины, а так же перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, рекомендации студентам для самостоятельной работы, формы контроля, методические рекомендации по освоению дисциплины, примерные зачетные требования и библиографию.

Методические указания соответствуют требованиям программы, утверждённой учебно-методическим объединением по направлению подготовки 53.04.02 Вокальное искусство направленность (профиль) «Академическое пение. Музыкальное исполнительство и педагогика»

Предназначены для студентов направления подготовки 53.04.02 очной и заочной форм обучения.

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать . Формат 60x84 1/16.
Усл.печ.л. 11,8 Уч-изд. л. 1,1 Тираж 100 экз. Заказ  Бесплатно.
Юго-Западный государственный университет.
305040, г. Курск, ул. 50 лет Октября, 94.

Введение

Методические указания по дисциплине «Общее фортепиано» составлены для самостоятельных занятий студентов направления подготовки 53.04.02 Вокальное искусство факультета лингвистики и межкультурной коммуникации. Указания ставят своей задачей помочь студентам в подготовке к занятиям по дисциплине «Общее фортепиано» в соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки 53.04.02 Вокальное искусство.

Цель дисциплины

Воспитание квалифицированных специалистов, способных использовать многообразные возможности инструмента, необходимых для решения профессиональных задач в области музыкально-исполнительской и педагогической деятельности.

Задачи дисциплины

- изучение фортепианной литературы и исполнение музыкальных произведений на высоком художественном уровне;
- совершенствование фортепианной техники, механизмов музыкальной памяти, творческого воображения, эмоциональной и волевой сфер, концентрации внимания;
- выработка самостоятельности в работе с музыкальным текстом, овладение навыками стилевого, музыкально-исполнительского анализа музыкального сочинения, расширение художественного кругозора;
- воспитание чувства артистизма, культуры и свободы исполнения.

Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине, соотнесенных с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Обучающиеся должны:

- **знать:**
- особенности исполнения произведений разных стилевых направлений;
- **уметь:**

- грамотно производить разбор нотного текста изучаемых произведений;
 - анализировать художественные и технические особенности музыкального произведения;
 - на основе анализа художественных и фактурных особенностей определять образную сферу произведений;
 - предложить и обосновать собственную интерпретацию изучаемых произведений;
 - применять навыки игры на фортепиано в работе над вокальными произведениями;
 - пользоваться специальной литературой;
- владеть:**
- игры на фортепиано в объеме, достаточном для всех направлений
 - практической деятельности;
 - игры в фортепианном ансамбле;
 - чтения с листа в соответствии с программными требованиями.

1 Некоторые рекомендации и разъяснения студентам

Лабораторные работы играют большую роль в учебном процессе по специальным дисциплинам профессионального цикла. Они являются одной из форм учебных занятий, на которых студент познает и закрепляет практические методы работы в области вокального академического инструментального исполнительства. Занятия проходят под непосредственным руководством и контролем преподавателя. На этих занятиях студент получает профессиональные рекомендации по развитию своего игрового аппарата, а так же рекомендации по освоению фортепианного репертуара, соответствующего индивидуальной подготовки студента.

Лабораторные работы представляют собой занятия в специально оборудованной аудитории имеющей рояль или фортепиано, компьютер, подключенный к интернету и принтер, для печатания нот. В процессе занятий рекомендуется просмотр и прослушивание видео- и аудиозаписей, как ведущих мастеров фортепианного искусства, так и начинающих исполнителей с последующим обсуждением увиденного и услышанного. Для своего роста и совершенствования студенту рекомендуется посещение концертов и других музыкальных мероприятий, участие в мастер-классах, просмотрах и участие в конкурсах.

Рекомендуется читать и изучать соответствующую методическую литературу.

В процессе учебы студент имеет промежуточную аттестацию, которая представляет собой форму контроля знаний, умений и навыков по дисциплине «Общее фортепиано», т.е. контрольный опрос или контрольная точка.

Контрольные точки, зачеты и экзамены представляют собой академическое выступление (прослушивание) студента, в котором оценивается музыкально–исполнительская работа, представленная перед педагогической комиссией в составе преподавателей кафедры. Все музыкально–исполнительские работы записываются на видеокамеру.

На зачете или экзамене в конце семестра исполняется два произведения – отечественного и западноевропейского композиторов по выбору:

- пьеса;
- этюд;
- полифоническое произведение или крупная форма.

В течение семестра должно быть пройдено четыре-шесть произведений:

Произведения каждого из жанров должны быть разнохарактерными. На каждом контрольном опросе (контрольная точка, зачет, экзамен), после исполнения студентом вокальной программы, для закрепления теоретических знаний и расширения профессионального кругозора студентов, задаются вопросы об исполняемых произведениях, их авторах, о фортепианном стиле, о встречающихся исполнительских технических трудностях и их преодолении и т.д.

2 Требования к музыкально-исполнительской работе на экзамене или зачете

Экзамен или зачет проводится в форме академического концерта. Музыкально-исполнительская работа студента оценивается по следующим критериям:

«Отлично» - выставляется за исполнение, образное содержание которого раскрыто с достаточной полнотой и убедительностью, студент демонстрирует понимание авторского замысла и стилевых особенностей исполняемых произведений, владеет средствами выразительности, нужными исполнительскими приемами, имеет отличную исполнительскую выдержку, исполнение целостное и законченное, не содержит текстовых и технических потерь, имеет индивидуальные интерпретации.

«Хорошо» - выставляется за исполнение, образное содержание которого раскрыто с достаточной убедительностью, студент демонстрирует понимание стиля произведения, владеет определёнными вокально-техническими приёмами, имеет хорошую исполнительскую выдержку, демонстрирует достаточно целостное исполнение, но содержит незначительные технические потери, и не везде убедительный музыкальный образ.

«Удовлетворительно» - выставляется за исполнение, образное содержание которого раскрыто не убедительно, студент демонстрирует не полное понимание стиля произведения, слабо владеет определёнными вокально-техническими приёмами, имеет не очень хорошую исполнительскую выдержку, демонстрирует не достаточно целостное исполнение, содержит значительные текстовые и технические потери.

«Неудовлетворительно» в случае, когда эмоционально-образная сторона не раскрыта, интерпретация неубедительная, студент технически не справляется с поставленной задачей, не владеет средствами художественной выразительности, вокальные произведения исполняются небрежно, теряется в тексте.

3 Методические рекомендации по подготовке к экзамену или зачету

1. К экзамену/зачету необходимо готовиться на протяжении всего учебного семестра, выполняя все задания и требования преподавателя.
2. Не пропускать занятия, а так же стараться посещать занятия других студентов, наблюдать работу, как своего педагога, так и других преподавателей кафедры.
3. Прежде чем приступить к освоению репертуара, обязательно сделать музыкально-теоретический и исполнительский анализ произведений, выявить их стилевые особенности.
4. Прослушивать аудиозаписи разных исполнительских интерпретаций с дальнейшим сравнительным анализом.
5. В течение учебного семестра закреплять и совершенствовать исполнительские навыки, необходимые для профессиональной работы: работа над звукообразованием, техникой, художественным образом.
6. Формировать индивидуальное сценическое поведение, учиться создавать художественный образ и профессиональное и эмоциональное владение собой во время концертных выступлений.
7. Просматривать видео- и аудио материалы мастер-классов, семинары-практикумы российских и зарубежных педагогов-пианистов.
8. Изучать творческое и мемуарное наследие великих исполнителей.
9. Посещать консультации, выполнять творческие задания.
10. Активно участвовать в концертно-исполнительской деятельности.

4 Вопросы для контрольного опроса

1.1.

1. В чём заключается дифференцированный подход к разновозрастным ученикам при первоначальном обучении игре на фортепиано?
2. Показать основные упражнения на освобождение аппарата, постановку, придумать им новые образные названия.
3. Какой наиболее оптимальный порядок освоения пальцев?
4. В каком порядке надо изучать штрихи?
5. Что входит в понятие «динамика»?
6. Как работать с учеником над балансом звучания мелодии и аккомпанемента?
7. Почему агогика является проявлением индивидуального творческого отношения ребёнка к музыке?

1.2.

1. Какие основные дидактические принципы развивающего обучения выявляются в процессе чтения с листа?
2. Каковы 3 необходимые условия для чтения нот с листа?
3. Каковы предварительные этапы в подготовке ученика к чтению нот с листа?
4. Почему чтение нот с листа ансамблевых пьес считается наиболее целесообразным для первоначального развития этого навыка?
5. Какие наиболее характерные ошибки встречаются на уроке игры ансамблем?
6. Почему для учеников-инструменталистов изучение аккомпанемента является первостепенной задачей?
7. Каковы этапы работы над аккомпанементом?

1.3.

1. Виды педализации, над какой педализацией целесообразно начинать заниматься?
2. Зависимость педализации от жанра, стиля пьесы.

1.4.

1. На какие этапы условно разделён процесс работы над произведением?
2. К какому этапу работы педагог всё время при изучении пьесы и

почему?

3. Назовите задачи при этапе целостного оформления произведения.

4. Какая форма работы над произведением позволяет увеличивать количество изучаемых произведений?

1.5.

1. От чего зависит форма проведения урока?

2. Как проходит урок, если изучаемая пьеса в стадии предварительного ознакомления?

3. Каков должен быть показ педагога на уроке?

4. Особенности урока по работе над ансамблем.

5. Подготовка педагога к уроку.

1.6.

1. Как воспитать у ученика дисциплину тренировки?

2. Почему происходит так называемое «забалтывание» произведения?

3. Как правильно построить домашние занятия ученика?

2.

1. Как надо планировать учебный процесс, чтобы ребёнок приобрёл необходимые знания, умения, навыки?

2. Что должен учитывать педагог при составлении индивидуального плана?

3. Почему в индивидуальный план надо включать пьесу для самостоятельного изучения?

4. Какие пункты надо обязательно включать в составление характеристики ученика?

3.

1. Какие цели преследует курс фортепьяно?

2. Что общего у инструменталистов при изучении фортепиано, каковы различия, какие специфические трудности возникают при освоении фортепиано?

4.1.

1. Какая основная задача в игре полифонической пьесы?

2. Исполнение мелизмов в произведениях И. С. Баха?

3. Каковы технические способы изучения полифонических

произведений?

4.2.

1. Как работать над «Альбертиевыми» и «Муркиными» басами?
2. В чём основная трудность исполнения крупной формы?

4.3.

1. Некоторые приёмы в работе над этюдами.
2. Перечислить аппликатурные принципы.

4.4.

1. Какие существуют приёмы изучения кантиленой пьесы?
2. Работа над аккомпанементом в пьесах малых форм.

5 Темы лабораторных работ с рекомендациями по их подготовке.

1. Музыкально-исполнительские основы игры на фортепиано на примере изучения произведений различных жанров: этюды, пьесы

Большая часть музыки, написанной для фортепиано, полифонична. Насыщенность фортепианной литературы полифонией выдвигает перед пианистом труднейшую задачу одновременного проведения нескольких голосов и их сочетания в единое целое. Изучение многоголосной музыки – основа основ воспитания и обучения пианиста. Одна из главных задач – уметь слышать и исполнять многоголосную ткань таким образом, чтобы каждый голос имел свою тембровую окраску, свою фразировку, свое динамическое развитие, но вместе с тем, чтобы сохранилась целостность интерпретации произведения. Умение слышать и исполнять полифоническое произведение связано с воспитанием внутреннего слуха и полифонического мышления. Если учащийся не слышит полифонической ткани, то его игра не будет художественно полноценной и мы не получим впечатления от живого звучания произведения. Очень важно выбирать для каждого учащегося доступные и привлекательные по музыкальной образности полифонические пьесы. Полифонию, можно разделить на три группы: Первая из них – музыка подголосочного склада, имеющая главный голос и несколько полголосков, дополняющих, поддерживающих, окрашивающих и обогащающих основной напев. Вторую группу образуют пьесы с двумя контрастирующими голосами. В большинстве из них основную по выразительности мелодию ведет верхний голос, которому противостоит самостоятельная, но интонационно менее выразительная, значительная линия баса. Контрастная полифония в основе своей имеет развитие самостоятельных линий с разной динамикой, фразировкой, штрихами, кульминационными моментами. Эту группу образуют старинные пьесы, преимущественно танцевального характера. Имитационная полифония содержит последовательные проведения в различных голосах либо одной и той же мелодической линии(канон), либо одного мелодического отрывка – темы. Примерами полифонических форм,

построенных на примерах имитации темы, могут служить инвенции, фугетты и фуги. Значительное место в ряду полифонических произведений занимают пьесы композиторов XVII-XVIII в.в.. Изложены они двухголосно, причем основную мелодию ведет верхний голос, нижний же, уступая верхнему по выразительности, все же имеет самостоятельную и непрерывную линию, включающую моменты имитации верхнего голоса. Пьесы эти являются ценным материалом для подготовки учащегося к исполнению более сложной полифонии; они способствуют воспитанию чувства стиля.

Способы работы над полифоническим произведением:

1. Отдельно каждой рукой, по голосам
2. Один голос играет преподаватель, другой – учащийся.
3. Один голос петь, а другой одновременно играть.
4. Петь на два голоса. Один поет преподаватель, другой – учащийся.
5. Сосредоточить внимание на одном голосе.
6. Знать наизусть каждый голос.
7. Играть один голос на f, другой на p (наподобие эха)
8. Игра голосов «вслух» и «про себя».
9. Игра с разных мест «вразброс».
10. Играть в разных регистрах и на разных инструментах.
11. Играть два голоса (в одной руке) двумя руками.
12. Игра голосов попарно: верхний – нижний, верхний – средний, средний – нижний.

Хочется особо подчеркнуть, что первейшей обязанностью педагога – пианиста является пробуждение в учащемся интереса, любви к полифонии. Изучение полифонии - ключ к овладению искусством игры на фортепиано.

2. Развитие двигательных навыков исполнительской техники.

Систематическая работа над этюдами, гаммами и арпеджио, упражнениями является обязательной стороной комплексного развития техники. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть неодинаковыми для разных

учащихся. Для студентов, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этюдами восполняет проблемы в текущей технической подготовке. Исполнительски же перспективные учащиеся приобретают навыки владения виртуозностью, необходимые для его будущего профессионального пианистического развития. Овладение двигательными и звуковыми качествами техники можно достигнуть путём применения различных приёмов временного видоизменения как фактурных, так и интерпретационных средств. Среди них темповые, динамические, ритмические, артикуляционные варианты. Чаще всего проработка неудающихся технических эпизодов проходит путём отдельного (на *non legato*) прикосновения каждого пальца к клавиатуре. Чтобы извлечь из этюда максимальную пользу важно обратить внимание не только на технические задачи, но и на возможно более тщательную отделку. Надо помнить, что работа над качеством звучания, фразировкой, даже в самых элементарных технических фигурах, способствует преодолению технических трудностей. При знакомстве с этюдом, помимо разбора нотного текста, полезно проделать разбор техничного места – выяснить особенности фактуры. В работе следует использовать всевозможные приёмы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда или отдельных построений, специальные упражнения. Нет нужды в каждом этюде использовать все способы. Надо выбрать те, которые наиболее полезны в том или ином случае и быстрее идут к осуществлению цели.

Задавая студенту этюды, педагог должен стремиться не только к тому, чтобы они отвечали намеченной на данном этапе цели развития учащегося, но и представляли собой известную художественную ценность, воспитывали вкус, будили воображение. Для планомерного и успешного воспитания техники пианиста необходимо, чтобы за время обучения в его репертуаре были этюды и пьесы, включающие разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразных вариантов движений как правой, так и левой руки. Для этого следует разучивать много этюдов на разные виды техники. Одни нужно доводить до возможного

совершенства, играя на память, с оттенками, другие проходить попутно, для более широкого ознакомления с различной фактурой, многими вариантами и сочетаниями видов движений и приёмов. Пианисты часто пользуются методом вычленения, разучиванием в отдельности более трудных пассажей или тактов из произведения. Повторение не должно быть механическим. Главное в этой работе, чтобы это было повторение с улучшением, стремление добиться лучшего качества исполнения. Очень популярным и полезным упражнением являются акценты через ноту, на триоли, квартоли и т.д., которые помогают выравнить пассажи. Таким методом пользовались такие корифеи своего дела как Лист, Есипова, Крейцер и другие. При такой работе следует добиваться ровности звука и ритма, строго следя за тем, чтобы ноты с акцентами, взятые разными пальцами, звучали совершенно одинаково. Переход от медленного темпа к быстрому должен быть постепенным, чтобы не разрушить приобретённые навыки. Для выработки беглости полезен метод накопления. Т.е. соединить в быстром темпе вначале две-три ноты с постепенным прибавлением последующих. Когда накапливается группа с большим количеством нот, то во избежание «забалтывания» время исполнения группы следует несколько увеличить или разделить пассаж на две-три меньшие группы. Между группами должен быть перерыв для мысленной подготовки. При переходе к быстрому темпу следует обратить внимание на то, чтобы на последней ноте пассажа руки обязательно освобождались. В преодолении любого вида трудностей существенное значение имеет предусмотрительность, умение предвидеть предстоящие трудности, вовремя подготовиться к ним. Трудные места (скачки) нужно учить не только руками, но и надо ясно представлять их себе в уме. (Г.Г. Нейгауз). Следить за скачками в быстром темпе особенно в двух руках зрительно просто невозможно, поэтому их выполнение строится в основном на мышечном чувстве.

Ошибки при игре этюдов:

1. Высоко поднятые пальцы от клавиш во время увеличения силы звука создают перенапряжение и мешают свободе движений.

2. Неправильная опора на пястную часть руки при усилении звука, создающая скованность. Целесообразно применять приём размаха или толчка путём переноса динамической нагрузки от верхних частей пианистического аппарата на крепко поставленные пальцы, с последующим освобождением.

3. Прогибание пальцев в концевом суставе. Обычно это связано с излишним давлением на пассивно неопёртые пальцы.

4. Несвоевременное снятие пальцев с клавиш, что приводит к «вязкости» и нечёткости в технике.

5. Отсутствие плавности, слитности в исполнении эпизодов мелодической техники. Причины: слишком близкая игра к краю клавиш, плохо поставленный первый палец.

3. Изучение стилевых особенностей исполнения музыки барокко, венских классиков, композиторов-романтиков, джазовой музыки, музыки XX века на основе источников по истории исполнительства и нотной литературы для фортепиано

Студенты, обладающие достаточной музыкальной подготовкой, знакомятся с произведениями, написанными в сонатной форме. Художественно-технические сложности сонатной формы положительно сказываются на музыкально-исполнительском развитии студентов.

Приступая к работе над сонатами классического типа, необходимо вместе со студентом проанализировать её основные особенности, связанные с эпохой, творческим обликом композитора. Всё это помогает лучше понять и почувствовать произведение, в работе примериться к поиску соответствующих приёмов при прочтении его фактурного рисунка.

Взяв за основу работы сонатное allegro, определим границы его основных разделов. Здесь необходимо подчеркнуть значение репризы. Она не является простым повторением экспозиции, в которой представлен основной тематический материал. Реприза синтезирует материал предыдущих частей, подводит как бы итоги

развития. Здесь следует услышать новые черты звучания основных тем – партий, решить, какой образ приобрел большее значение, какие изменения произошли по отношению к экспозиции.

Не менее важным разделом работы на этом этапе является анализ тонального плана произведения.

Работа в классе включает в себя целый комплекс задач, взаимосвязанных между собой. Вся музыкальная ткань сонатного аллегро, а это фактура, штрихи, динамика, украшения, фразировка и «дыхание» пронизана чёткой организацией метроритмического пульса. Он придаёт музыке ясность, активный и жизнеутверждающий характер. Важную роль здесь играет ощущение сильных долей такта. Особенно это важно в затактных построениях и при синкопах, потому что без ощущения постоянных центров тяготения мотивов к сильной доле в этих случаях происходит как бы смещение тактовой черты и смысл музыки искажается.

В партии сопровождения сонатин классического типа прослеживаются определённые типы изложения: встречаются барабанные, маркизовы, альбертиевы басы. Такая типизация подчёркивает принципы изложения композиторов эпохи венского классицизма.

Формально точное исполнение штрихов, нередко расчленяет и метрически дробит мелодическую линию партии. Поэтому для сохранения гибкого и естественного изложения музыкального материала надо хорошо продумать фразировку и связанное с ней «дыхание».

Следует подчеркнуть, что весь комплекс задач в работе над произведениями этого типа от начала и до конца требует неустанного чуткого контроля от студента. Он – главный «барометр» хорошего исполнения.

В работе над сонатиной важен вопрос использования педали. Как правило, сонатины классического типа исполняются без педали, но если встал вопрос от её использовании, то для сохранения ясности и чистоты фактурного рисунка педаль берётся весьма осторожно и продуманно.

Нередко в процессе работы над сонатиной возникает вопрос поиска определения и сохранения правильного единого темпа. Для этого в главной партии полезно пропеть или продирижировать её элемент, который отличается особой жанровой характерностью

(возможно, это мелкие длительности); в них темп ощущается яснее, определённое. Это ощущение перенести на начало главной партии.

И последнее: играя сонатину, студенты не очень хорошо чувствуют и сглаживают контраст между основными темами – партиями. Следует объяснить, что в данной форме каждая из них выполняет свою драматургическую роль, а главная и побочная партии являются носителями основных контрастных между собой образов и в каждой сонатине это отражается своим неповторимым набором музыкально-выразительных средств.

Наиболее частые погрешности в исполнении сонатин.

1. – неумение сохранить темповое единство до конца; это объясняется мышечной зажатостью, непродуманной аппликатурой, неясным представлением конечного темпа, плохим балансом между обеими руками, корявыми украшениями, природной неритмичностью;
2. – исполнительские погрешности объясняются рядом причин:
 - плохая технология из-за неточного приёма при взятии того или иного штриха;
 - плохая двигательная координация обеих рук;
 - плохой слуховой контроль.

«Соната» (меньше «сонатина») – происходит от итальянского слова *sonare*- звучать.

Понятия *соната* и *сонатная форма* не равнозначны.

1. соната – это циклическое, т.е. многочастное сочинение, состоящее из ряда контрастных частей: например, 1-я – сонатное *allegro*, 2-я – медленная часть, затем менуэт, рондо и т.п.
2. сонатная форма – определение внутреннего строения какой-либо части (в первую очередь сонатное *allegro*), встречающегося в сонате, концерте, симфонии, увертюре, квартете; в ней, как правило, три этапа развития: экспозиция, разработка, реприза; *Примечание:* в крупных сочинениях иногда встречается кода, выполняющая роль эпилога.

Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы.

Вариации – музыкальная форма, в которой за изложением темы следуют её видоизмененные повторения.

Тема, благодаря различным изменениям появляется в каждой вариации в новом варианте, в новом освещении, при этом не теряя своих существенных черт, по которым она узнается. Такие изменения могут иметь мелодический, ритмический, ладовый, гармонический и фактурный характер.

Исполнение вариаций требует от студента навыков переключения с одной художественной задачи на другую, выдержки. Большого объема памяти и внимания.

За основу варьирования, как правило, берётся ясная по гармонии и фактуре, хорошо запоминаемая тема. Она может быть:

- оригинальной, то есть сочинённой самим композитором;
- заимствованной, т.е. взятой из произведения другого автора;
- народной или массовой песни.

Вариации как форма могут быть самостоятельным сочинением или частью большого циклического произведения: сонаты, концерта, симфонии, сюиты, квартета и т.д.

Своеобразие вариаций заключено в сочетании у них элементов как крупной, так и малой форм. Подобно миниатюре, каждая вариация требует от исполнителя умения в немногом передать многое, но вместе с тем, при сочетании вариаций в единое целое возникают задачи, характерные для исполнения сочинений крупной формы.

Работая над вариациями, необходимо в процессе изучения находить, слышать и передавать в каждой вариации элементы темы, её характерные особенности. Не менее важную роль играет сюитно-тональная нить произведения, продуманный динамический план.

В распределении кульминаций вариации различаются по двум признакам:

- со сквозным развитием и кульминацией в финальной вариации;
- вариации, объединённые в группу со своей кульминацией в каждой из них.

Для вариационного цикла характерен не только ладовый, но и фактурный контраст, т.е. в одном произведении могут быть использованы композитором различные виды письма: гомофонно-гармонический, полифонический, аккордовый, смешанный.

Важным фактором в работе над вариациями является слуховая культура студента, его умение внутренне услышать и понять новый рисунок вариации, а затем на рояле передать его соответствующим прикосновением.

Каждый вариационный цикл несёт в себе свой характерный для него комплекс исполнительских задач, но вместе с тем есть ряд моментов, которые необходимо учитывать всегда, а именно:

1. в процессе работы вырабатывается точная и удобная в пианистическом плане двигательная координация рук как по горизонтали, так и по вертикали;
2. каждая вариация требует тщательного анализа характера фразировки и связанного с ней дыхания;
3. определение естественного движения музыки в заданном темпе, гибкая агогика, не нарушающая его – одна из труднейших задач, требующая постоянного контроля не только за метрической организацией каждой вариации, но и за темповым единством всей формы;
4. при окончательной отделке формы необходимо ещё раз уточнить развитие основного образа вариации, характер которого постепенно видоизменяется, в связи с чем требуется окончательно продумать темп исполнения.⁴

4 Подготовка индивидуальной программы к концертному выступлению.

Публичное выступление – это серьезное событие в жизни музыканта.

Поведение на эстраде, состояние во время игры, реакция на слушательскую аудиторию – все это выявляется у каждого исполнителя по-своему.

С самого начала обучения студентам необходимо прививать чувство профессиональной ответственности к публичному выступлению. Важную роль здесь играет предконцертная подготовка. Несмотря на различный характер подготовки к концерту известных музыкантов, педагог обязан придерживаться ряда необходимых для каждого, даже начинающего исполнителя, положений в этой области:

1. так, Г. Коган в своей книге «Работа пианиста» говорит: «Когда пьеса или программа выучены, то решающим условием для успешного публичного выступления является

прежде всего качество работы над ним, а то, что доделывается в последние дни наспех, звучит на эстраде сыро и неубедительно; не менее важным условием Г. Коган считает хорошее физическое состояние музыканта, т.е. чтобы руки и голова музыканта были свежими и неустойчивыми;

2. Г. Г. Нейгауз считает одной из наиболее распространенных ошибок в подготовке к публичному выступлению размежевание между домашней работой и исполнением на эстраде; пять основных правил методики Столярского помогут педагогу преодолеть такое размежевание.

В чем они заключаются?

1. все звуковые, штриховые, динамические установки детально прорабатываются в классе, но с явным прицелом для исполнения в большом зале;
2. частые репетиции в большой аудитории перед сокурсниками воспитывают чувство уверенности, выдержку перед ответственным выступлением;
3. этому способствуют и открытые уроки;
4. поведение на сцене, одежда и обувь, прическа – все это должно продумываться заранее педагогом;
5. и самое главное – вера педагога в успех ученика в том, что было сделано заранее – он доносит до слушателя ярко и убедительно.

Творческое и психологическое состояние на эстраде связано прежде всего с внутренним самоконтролем музыканта. Выступление перед публикой, как правило, вызывает большое волнение. В одном случае оно способствует яркому исполнению, в другом появляется исполнительская скованность и сухость, в третьем возможна потеря текста и даже паника. Довольно часто такое волнение, даже у очень способных, отражается на технике, темпе, ритме, качестве звука. Педагогу, учитывая психологические и музыкальные возможности студента, следует внимательно и вдумчиво проанализировать причины каждой неудачи, найти её причины.

Нередко это может быть один или ряд факторов. По мнению Г. Когана это может быть:

- «сырое», недоработанное произведение;
- подчеркнутая фиксация педагога на проблеме волнения перед выступлением;

- срыв налаженной двигательной координации так называемого автоматизма движений в самый неожиданный непредсказуемый момент. В этом случае студенту необходимо сразу же усилить сознательно-волевое управление движениями. Это возможно, если студент ясно в уме представляет фактурный рисунок пьесы и строение её, а также умеет начать игру не с начала, а с любого мотива, фразы, раздела.

Нередко, выходя на эстраду, студент берёт неверный темп по сравнению с тем, что был найден на репетиции. В силу волнения он может ускорить или замедлить пьесу. В этом случае педагогу не следует останавливать студента, необходимо дослушать его до конца и лишь после выступления объективно проанализировать причину темповой неточности.

В заключение хочется сказать, что, помимо веры педагога в своего ученика, важно воспитать в нём веру в себя, в своё исполнение – иначе играть нельзя. Во время работы нужно быть очень критичным к себе, но когда подготовка закончена, дата публичного выступления назначена, играющий должен поверить в свой успех, в свои творческие возможности.

6 Рекомендуемый фортепианный репертуар

Бах И.С. Нотная тетрадь А.М. Бах.

Бетховен Л. Детские сонатины.

Дебюсси Детский уголок.

Чайковский П. Детский альбом.

Бетховен Л. Детские сонатины. Бенда. Сонатины.

Гайдн. Вариации.

Диабели. Сонатины.

Моцарт В. Шесть сонатин.

Моцарт В. Вариации.

Чимароза Сонаты.

Черни (Гермер) Избранные этюды. Т. 1 и т. 2.

Лемуан Этюды, соч. 599.

Шитн Избранные этюды, соч. 69.

Барток Б. Микрокосмос. Т. 1,2.

Дебюсси К. Детский уголок.

Казелла А. 11 детских пьес для фортепиано.

Прокофьев С. Детская музыка.
Свиридов Г. Альбом для детей.
Чайковский Р. Детский альбом.
Шуман Р. Альбом для юношества.

Библиография

1. Андреева А. История фортепианного искусства, ч. 1 и 2. 2 изд. дополненное. - М., Музыка. 1988.
2. Андреева А. Конорова Е. Первые шаги в музыке. - М., Музыка. 1979.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. Учебное пособие. Издание шестое. - М., Советский композитор. 1992.
4. Баренбойм М. Фортепиано - педагогические принципы Блуменфельда. - М., Музыка. 1964.
5. Бодки Э. Интерпретация клавирных сочинений И. С. Баха. - М., Музыка. 1979.
6. Браудо И. "об изучении клавирных сочинений Баха в ДМШ". - М., Музыка. 1986.
7. Верхолаз В. Вопросы методики чтения нот с листа. Академия педагогических наук РСФСР. 1974.
8. Винокурова Е. Развивающее обучение в классе фортепиано детской музыкальной школы. - Астрахань, Проект "LENOLIUS", 2008
9. Домогацкая, Н. Развитие музыкальных способностей детей 3-5 лет / Н. Домогацкая. – Москва : Классика XXI, 2004.
10. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – Москва: Классика XXI, 2010.
11. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей ред Каузовой А., Николаевой Л.- М., 2001
12. Уроки Гольденвейзера / сост., авт. предисл. С. Грохотов. – Москва: Классика XXI, 2009.
13. Щапов, А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. Щапов. – Москва: Классика XXI, 2009.
14. Юдовина - Гальперина Т. За роялем без слёз, или я – детский педагог / Санкт-Петербург: Композитор, 2002.