

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
Детская школа искусств №15 г. Воронеж**

**Методическая разработка
преподавателя по классу фортепиано, концертмейстера
Коноваловой Елены Николаевны**

**О ПРОБЛЕМАХ И ЭФФЕКТИВНЫХ МЕТОДАХ
ПРЕПОДАВАНИЯ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В
ДМШ И ДШИ**

2024 г.

Рецензия
на методическую разработку «О проблемах и эффективных методах
преподавания общего фортепиано в ДМШ и ДШИ»
преподавателя ДШИ №15 Коноваловой Елены Николаевны

Написание методической разработки обусловлено желанием автора внести свой вклад в решение актуальных вопросов обучения, приближая его к запросам практики, к воспитанию культурного человека в широком смысле слова.

Е.Н. Коновалова решает две задачи. Во-первых, разрабатывает рекомендации по организации обучения, учитывая воззрения известных методистов и основываясь на собственном педагогическом опыте. Во-вторых, дает рекомендации по упрощению нотного текста с целью расширения педагогического репертуара.

Решая поставленную цель – сформировать устойчивый интерес учащихся к изучению классической музыки, автор справедливо ссылается на основные музыкально-педагогические принципы развивающего обучения, уделяя особое внимание мотивации, и приводит примеры из практики.

Анализируя эффективность подхода к работе над произведением, Е.Н. Коновалова отмечает чтение с листа в качестве базового навыка и предлагает различные приемы по его формированию, вписывая их в определенную систему. Существенными для достижения желаемых результатов обучения являются также рекомендации, связанные со структурированностью и систематичностью занятий, с осмысленностью игровых движений, с необходимостью создавать запас прочности, позволяющий справляться с волнением.

Однако не всегда рекомендации сориентированы спецификой преподавания общего фортепиано, но ввиду своей продуктивности могут быть взяты на заметку тем педагогом, который способен вместе со своими учениками раздвинуть рамки предмета. Таких педагогов можно назвать энтузиастами, новаторами.

По второму вопросу Е.Н. Коновалова излагает свое видение возможных вариантов упрощения нотного текста популярных произведений с целью поддержания интереса учащихся к классической музыке, делится своим опытом, предлагает ряд примеров, обосновывает их правомерность.

В методическую разработку включена хрестоматия, содержащая сделанные автором переложения классических произведений. Представлены 3 уровня сложности.

Учитывая актуальность поставленных проблем обучения и целесообразность предложенных способов их решения, рекомендую методическую разработку к использованию в учебном процессе ДШИ и ДМШ.

Профессор кафедры педагогики, методики и общего курса
Фортепиано ВГИИ, кандидат педагогических наук,
Лауреат международных конкурсов *Маз* / Тарасова Г.К./

Личную подпись *Тарасовой Г.К.*

ЗАВЕРЯЮ

Начальник отдела кадров
и делопроизводства

ВГИИ *Мордовина В.И.*

Содержание

Введение

- I. Основные музыкально-дидактические принципы и задачи.
- II. К вопросу о развитии мотивации и постановки целей обучения.
- III. Эффективный подход в работе над произведением.
 - 1. Чтение с листа – как базовый навык любого музыканта.
 - 2. Как систематизировать занятия на фортепиано.
 - 3. Как сделать упрощённое переложение классического произведения на примере Вокализа С. Рахманинова.
 - 4. Презентация сборника лёгких переложений для фортепиано «Новый день - новый шедевр».

Заключение.

Список литературы.

Нотное приложение.

Введение

Музыкальный инструмент фортепиано, как ни один из существующих инструментов, обладает богатейшими возможностями. Василий Петрович Гутор (1864-1947) - виолончелист, педагог-методист, ученик Римского-Корсакова, профессор Одесской консерватории писал: «...фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки...». Не случайно, курс фортепиано стал общим практически для всех музыкантов, объединив проблемы музыкального становления и формирования музыкантов любых специальностей.

Однако, в отличие от других учебных предметов в детских музыкальных учебных заведениях, предмет «Фортепиано», изучаемый струнниками, народниками, духовиками и ударниками, не оснащен в достаточной степени научно-методической литературой. Важно выявить особенности курса как учебного предмета, подчеркнуть его отличие от курса «Специального фортепиано». Как никогда актуальны сегодня вопросы о направленности всего учебного процесса на запросы практики, установка на специфические, связанные со специальностью ученика, репертуар и формы работы. Прогрессивна и основополагающая идея ориентации процесса обучения на разностороннюю музыкальную деятельность ученика, на воспитание образованного, культурного человека в широком смысле слова.

Цель: сформировать устойчивый интерес учащихся к изучению классической музыки в процессе освоения музыкального инструмента фортепиано.

I. Основные музыкально-дидактические принципы и задачи

- **Расширение и обогащение музыкального опыта.** Развивающие возможности курса заложены в том, что ученики могут исполнять многое и разное, а значит тем самым способны расширять свои знания об эпохе, художественном направлении, индивидуальном композиторском стиле.

- **Ускорение темпов прохождения репертуара.** Работа над фортепианным репертуаром у большинства учащихся других направлений осложнена именно недостатком времени для занятий дома, отсутствием инструмента, ограниченным количеством часов в учебном плане, что сильно затрудняет освоение музыкального материала. Учебная деятельность в классе фортепиано складывается из различных видов исполнительской работы. В первую очередь, сюда следует отнести такие формы работы, как чтение с листа и эскизное изучение произведений. Эскизное знакомство с произведением – это сознательное не доведение исполнения до возможного в каждом конкретном случае степени совершенства. Эскизное изучение сочинений высвобождает время для ознакомления с новой музыкой, эта форма работы, отчасти близкая чтению с листа, оказывается особенно эффективной на занятиях фортепиано, протекающих, как правило, в условиях дефицита времени. Эскизное ознакомление с музыкальным материалом является промежуточным между чтением с листа и исполнительски законченным состоянием произведения. Чтение с листа – другой эффективный способ общего музыкального развития. Именно в процессе чтения нот с листа решаются такие задачи общего фортепианного обучения, как увеличение объёма используемого музыкального материала и ускорение темпов его прохождения.

- **Межпредметная связь.** Содержание урока и способы его проведения позволяют интегрировать немало обобщающих понятий. Здесь необходимо отметить связь предмета «Фортепиано» с циклом музыкально-теоретических дисциплин. А также нужно учесть, что методика урока фортепиано и выбор средств воздействия на учащегося всегда ориентированы на его основную специальность.

- **Самостоятельная мыслительная деятельность учащихся, их творческий потенциал.** Успех обучения во многом зависит от того, насколько удалось выработать у учащихся умение самостоятельно работать, мыслить во время работы и добиваться конкретно поставленных целей.

II. К вопросу о развитии мотивации и постановки целей обучения.

Обратимся к авторитетному мнению одного из философов нашего времени Андрея Баумейстера (Киевский национальный университет им. Шевченко). Он говорит о природе мотивации, а также об учителе как необходимом звене мотивации и интереса. По его мнению, мотивация – это одна из загадок личности, загадок каждого из нас. Учитель или преподаватель должен пытаться подавать ту или иную тему в необычном или парадоксальном свете. Потому что обычное знание энциклопедий, википедий, старых учебников – это как хорошо известное, сухое знание, как вот такие «серые блоки».

Первое, что нужно сделать преподавателю – это взорвать такую систему, то есть нужно находить такие вещи, которые удивляют, ставят задачу, ставят в тупик, создают парадоксальные ситуации и через них создавать «входы», чтобы в сознании породить желание ученика самому проанализировать, глубже заинтересоваться вопросом, найти собственные пути решения на поставленные задачи. Давайте разбираться вместе, учитель и ученик, как говорится, давайте «идти в глубину». Возможна такая стратегия.

Существует старая формула, её суть в том, что открытие знаний, удивление, мотивация невозможны без личностного присутствия. Должна быть личность как посредник – учитель. Поэтому нам так важны учителя, мы ими так дорожим. Именно они открывают нам интерес к новым знаниям, к искусству, к классической музыке. По мнению ученого, тайна мотивации, тайна формирования интереса к чему-либо не раскрыта. Мы можем искать способы поймать интерес ученика, поймать удивление, поймать мотивацию, но гарантий никогда нет.

Следующий совет адресован, наверное, больше ученикам. Важно каждому из нас подумать, последить за собой, как рождается наша мотивация? Что создаёт наш интерес? Вспомнить три главных случая, когда у вас просто дико загорелся интерес. С чем это было связано? Какие факторы привели к тому, что у вас включился этот интерес? Сделать маленький эксперимент: исследовать источники своей мотивации и условия зарождения интереса. Возможно, это поможет вам дальше попадать в эти источники и сознательно запускать мотивацию. Исследуйте себя. Можно иметь мотивы и интересы, но не осознавать, как это возникает, как это спонтанно происходит. А можно попытаться, спросить, а как это, из каких источников рождается? Что может меня заинтересовать и почему? Если меня интересует что-то примитивное, пустое, ну хорошо... Но я должен тогда понимать, у меня странный какой-то интерес. Вы получите реальную картину себя. Там, где вам скучно и нужно приложить сверх усилия – возможно это как раз стоящее, настоящее. Значит нужно осознавать, нужно выбрать правильное направление развития для себя.

Вот, к примеру, скучно слушать Бетховена, но попытаться раз, другой, третий, пригласить яркого человека, пусть он объяснит, что это такое...

По мнению психолога Екатерины Патяевой (МГУ им. Ломоносова), существует семь факторов мотивации учения. Прежде всего это **интерес**, который подогревается умеренной новизной - чтобы было немножко понятно, но новое; подогревается успехом, подогревается разнообразием информации. Это первый фактор. Следующий, второй фактор – это **автономия** – свобода, возможность самому определять то, что будешь делать. Третий фактор – это **ощущение своей компетентности** («я могу»). Если ребёнку внушать, что он ничего не может, ничего не умеет, то естественно у него мотивация падает, если он, наоборот, считает, что да, я могу, то растёт заинтересованность в учении. Четвёртый фактор – это **позитивное взаимоотношение с окружающими**. Когда дети могут между собой общаться, могут взаимодействовать на репетициях, концертах – это лучше работает на учебную мотивацию, чем когда ученик один в одиночестве что-то делает. Были перечислены факторы внутренней мотивации: интерес, автономность, компетентность, позитивные взаимоотношения. Внешняя мотивация: **вознаграждение, наказание и смысл** («зачем я учусь музыке?»).

Как всё же мотивировать ребёнка к музыкальным, да и вообще к любым занятиям? Важно – полюбить сам процесс занятий за инструментом, **полюбить рутину**. В тот момент, когда ты понимаешь, что ты любишь не только вот тот кратчайший момент, когда ты вышел на сцену, но ты любишь также уроки, репетиции, процесс разбора произведения, общение с педагогом на уроке, вот тогда действительно успех не за горами. Как сделать так, чтобы ребёнок полюбил этот процесс? Конечно, один из возможных вариантов – это создать атмосферу – чтобы ребёнку было приятно приступить к этому. Кажется, что это не важно, но на самом деле, если вокруг занятия музыкой есть приятная аура, то ребёнку приятно и радостно заниматься. Здорово, когда вы как учитель, помогаете ребёнку полюбить рутину занятий.

Екатерина Олёрская - композитор, педагог, автор интенсивной методики обучения игре на фортепиано «Ручные пьесы-упражнения» - считает, что интерес и мотивация стоит во главе всего. Первое впечатление важно в жизни вообще во многих ситуациях и даже для взрослых, а тем более для детей. Поэтому на первом уроке фортепиано надо дать сразу больше понятного, сосредоточиться на том, что ученик может осознать, понять ценность этого. Очень желательно, чтобы ученик ушёл с урока окрылённый, наполненный.

Цели в обучении должны быть поставлены правильно. Ученик должен понимать, что значит цель. Даже не каждый взрослый понимает это слово достаточно глубоко. А у детей и вовсе довольно смутное представление

о нём. И поэтому нужно всё объяснить, и потом в процессе работы объяснения уточнять.

Например, можно объяснить так. Когда мы выходим из дома, у нас есть какая-то цель. Либо мы идём в школу, либо в магазин, в кино, в лес, мы не просто так выходим из дома и слоняемся туда-сюда. Вот, ты вышел из дома. Зачем? Куда ты направляешься? Например, твоя цель – магазин, и ты идёшь купить мороженое. Это твоя цель сейчас. Ты не крутишься по двору, не ходишь кругами, а направляешься прямо в магазин, желательно самой удобной дорогой.

У нас в обучении множество разных целей. Одна из важных целей – овладение техникой игры. Мы должны это помнить, а ученик должен это хорошо понимать. Иначе мы не придём к технике. Ученик будет играть одну пьесу за другой – что-то по ходу работы он будет приобретать, но если не будет конкретной цели, то не будет и хорошей техники.

С постановкой целей у нас в школах обычно всё печально. Но по умолчанию цели всё равно появляются. Например, ученику даётся программа, и у него появляется цель - сдать экзамен. Но эта цель определена неправильно, и она не точна. И это задаёт сразу расплывчатость в направлении. То есть, ученик не концентрируется на реальных профессиональных задачах, а выполняет их как бы по пути. Они даже могут его раздражать и казаться помехами. Как? Очень просто. Например, в пьесе есть трудный пассаж, он плохо получается, и ученик досадует на это, так как данный пассаж мешает ему продвигаться к цели хорошо сдать экзамен. Понимаете, возникает перевёртыш в сознании ученика. Ведь на деле именно этот пассаж является ценным материалом для развития его техники. И если бы в голове ученика была цель - обретение техники, то он воспринимал бы этот пассаж совершенно иначе, как средство достижения цели, как автомобиль, способный подвезти его до места назначения.

Истинная цель должна выражаться в постановке отдельной конкретной задачи в конкретном произведении и её решении. У нас, при интенсивном занятии техникой всегда должна присутствовать техническая цель как одна из приоритетных. Это волшебное средство, постановка правильной цели, имеет основополагающее значение в обучении.

Если мы работаем над кантиленой, у нас одна из приоритетных целей – качество звука, певучий звук, агогика, – это наша цель, а не экзамен и не зачёт. Но это очень трудно сделать, когда мы привыкли мыслить репертуаром и экзаменами.

На первый взгляд, изменение ракурса, поворот внимания с репертуара на конкретные задачи, может казаться незначительным. Ведь мы так же, как и все, учим программу, потом играем её на зачётах.

Иначе потом, позже, ученик долго испытывает недостаток средств для воплощения репертуара. Но разница колоссальная! И результат отличается очень сильно. Традиционно, репертуар — это цель, а все способы его воплощения — это средства. Начиная со средних классов, и далее, это действительно нормальное явление. Но в младших классах должно быть наоборот. Цель - конкретные навыки, программа - средство. Иначе потом, позже, у ученика не будет достаточных средств, чтобы работать над репертуаром, когда он заслуженно займёт место цели.

III. Эффективный подход в работе над произведением.

1. Чтение с листа – как базовый навык любого музыканта

Навык чтения нот с листа является наиболее важным для любого музыканта. Это навык, который значительно расширяет понимание музыки, который также позволяет изучать большое количество произведений различных стилей и жанров. Тем не менее, это самый менее развиваемый навык среди большинства начинающих музыкантов. Можно ошибочно полагать, что этот навык развивается у всех музыкантов со временем, но это далеко не так. Далеко не все учащиеся, более-менее хорошо играющие на инструменте, также хорошо читают с листа, точнее очень мало учащихся, у которых это получается. При этом большинство советов, которые можно встретить, касаются только практических элементов развития данного навыка. Проще говоря: «Хочешь научиться читать с листа – как можно больше читай с листа». Этот совет, конечно, работает. Если бездумно читать много нот ежедневно, навык улучшится, но прогресс будет продвигаться очень медленно, и вы вряд ли получите то, к чему стремитесь. Хотелось бы найти более эффективные способы и методы развития навыка чтения нот с листа. Итак, давайте рассмотрим этот вопрос более подробно и структурированно.

В самом начале следует разграничить два понятия – чтение с листа и разбор произведения. Разбор произведения выглядит следующим образом: вы смотрите в ноты и вам нужно их разучить. Вы можете медленно находить ноты на инструменте, изучать по фрагментам, останавливаться, замедлять фразы, можете один такт разбирать очень долго. Это такой медленный и вдумчивый процесс. Чтение с листа же подразумевает то, что вы сели за инструмент и сразу начали играть это произведение и желательно в нужном темпе, с нужной фразировкой, то есть близко к тому, как это должно исполняться.

Здесь проще всего сравнить этот процесс по аналогии с чтением. Как мы читаем? Могли бы мы читать, если бы не знали букв? Если мы не знаем букв, не знаем слов, не знаем грамматики, не знаем языка, всё это бесполезно. То есть первый этап – это очевидно – необходимо научиться читать и узнавать буквы, быстро считывать. Так же мы вначале учим буквы, когда изучаем иностранный язык. В музыке точно так же, то есть первый этап – это просто научиться читать ноты, произносить их вслух. Это очень важно, так как здесь ученику нужно привлекать разные модальности, научиться подключать разные области мозга, чтобы запомнить и научиться распознавать ноты.

Некоторым ученикам кажется, что нот очень много и это их вгоняет в ступор. На самом деле всё обстоит гораздо проще. Если вы запомните для начала хотя бы ноты в двух октавах – это 14 нот. Всего 14 символов необходимо запомнить на первом этапе. В русском языке 33 буквы. Вы их используете, читаете, пишете, а нот здесь намного меньше. Вы их без труда освоите. Вначале этого будет достаточно. Нужно научиться их быстро считывать и называть, то есть видеть ноту (до, ре, ля, соль и т.д.) и называть. Берёте любой нотный сборник и учитесь читать. Пока вы не научились читать ноты именно без инструмента, бесполезно переносить их на инструмент. Поэтому это примитивный, самый первый уровень, но многие именно на нём уже застревают. Именно здесь важна практика и использование каких-то простейших упражнений. Например, запомнить те ноты, которые расположены на линейках и между линейек, что гораздо проще, чем запоминать их по порядку. Это один из самых популярных вариантов, который используется в самом-самом начале обучения, буквально на первом уроке в музыкальной школе. Ученик запоминает последовательность ми-соль-си-ре-фа (это ноты, расположенные на линейках в скрипичном ключе) и фа-ля-до-ми или ре-фа-ля-до-ми-соль (ноты между линейками). Ученик старается уже мыслить какими-то общими категориями.

Итак, первый этап: ученик научился читать быстро, мгновенно ноты. Вначале это просто одноголосная мелодия. Этого достаточно уже для того, чтобы начитать что-то попробовать на инструменте, но я всё же советую «посидеть» на этом этапе какое-то время, пока не появится лёгкость, схожая с тем, как мы читаем книги, то есть мы не задумываемся о буквах, даже о словах, очень часто читаем целыми предложениями. В музыке всё происходит часто таким же образом.

Следующий этап – это понимание цепочки, к которой ученику необходимо прийти: ВИЖУ-СЛЫШУ-ИГРАЮ. Вначале это происходит часто так: ученик видит ноты, затем их играет, затем услышал, что получилось и сравнивает – хорошо это звучит или нет. В этом случае хорошо использовать какое-то известное произведение, то есть учить транскрипции, потому что

ученик сможет сравнить – звучит это так на записи или не похоже, значит он сделал какую-то ошибку или нет. В любом случае мы стремимся к выстраиванию этой цепочки: видите, слышите, как это должно звучать и уже исполняете. Здесь, естественно, помогает занятия по сольфеджио. На сольфеджио точно также развиваются навыки чтения с листа, только там вместо произнесения нот, ученик их ещё и поёт, то есть учится воспроизводить. Конечно, желательно параллельно развивать навыки сольфеджирования – пения нот с листа.

Важно сосредоточить внимание на умении играть не смотря на инструмент, вслепую. Если у ученика есть с этим проблема, пусть пробует играть с закрытыми глазами какие-то простейшие пьесы без привязки пока к чтению с листа, научить извлекать звуки на клавиатуре фортепиано без подглядывания. Естественно, периодически можно смотреть, но надо научиться чувствовать. Чтобы, когда он начнёт читать с листа, не возникала такая картина, которую очень часто можно наблюдать у начинающих: когда ученик смотрит в нотный текст, не знает что это за нота, вначале сидит и считает, что это за нота, медленно досчитал, потом надо найти её на инструменте, отсчитать клавиши... Естественно, что здесь не идёт речь ни о каком чтении с листа, потому что это очень медленный процесс и он не приведёт к нужному успеху. Это тоже самое, что учить язык, не выучив буквы и пытаться читать какие-то сложные поэмы. Это просто пустая трата времени. Поэтому ученик обязательно должен выделять какое-то время на то, чтобы заниматься в темноте, заниматься с закрытыми глазами, развивать тактильные ощущения, учиться играть на фортепиано вслепую.

Дальше, важнейший пункт, который, наверное, понимают единицы. Это связь теории музыки с чтением с листа. Связи такие же, как и в языке. Вы не читаете бездумно. Вы всё равно понимаете грамматику, синтаксис, вы понимаете значение слов. Обратите внимание, мы не можем читать текст, смысл которого не понимаем. Попробуйте взять, к примеру, сложную научную литературу или текст на языке, который пишется латиницей и не сможете его быстро прочитать. Скорее, вы ещё и ничего не поймёте. Будете запинаться, если начнёте читать вслух и т.д.

Музыка состоит из осмысленных, понятных и очень часто повторяемых логичных элементов. Если ученик их быстро считывает, именно значение этих элементов, то и быстро воспроизводит их на инструменте. Например, мы видим арпеджио трезвучия до-ми-соль-до и оно секвенцируется на большую секунду вверх, то есть ре-фа-ля-ре. Мы не читаем это как отдельные ноты. Начинающие музыканты, у кого нет навыка чтения с листа, каждую ноту видят отдельно, как отдельный элемент. Когда мы хорошо освоили теорию музыки, просто на элементарном уровне музыкальной школы,

мы видим чаще всего один или даже два такта уже как такой собранный, цельный элемент. Или, допустим, гаммообразное движение. Нам не нужно каждую ноту друг за другом считывать, мы уже понимаем, что это гамма. Допустим, пойдёт секвенция, к примеру по четыре ноты: до-ре-ми-фа, ре-ми-фа-соль, ми-фа-соль-ля и т.д. Когда мы видим такой пассаж, нам вообще не нужно его читать. Просто нужно понять принцип. Пассаж может продолжаться хоть три или четыре такта, мы уже знаем, что нужно сыграть. Естественно, не нужно читать каждую ноту отдельно, а нужно просто считать этот пассаж и увидеть, что он действительно соответствует тому, что мы предугадали.

Ученику необходимо научиться видеть ноты группами горизонтальными и вертикальными. В голове в оперативную память помещаются ноты, и вы лишь думаете, как их сыграть на инструменте, что, естественно, облегчает задачу. По сути, нужно сыграть то, что вы как будто уже знаете. Вы увидели, сразу запомнили и играете. Это в одnogолосном нотном тексте. Это горизонтально. Соответственно - вертикально. Вертикальные группы нот представляют в виде интервальных цепочек (например, мы видим секунды до-ре, ре-ми или терции до-ми, ми-соль), видим, где это прерывается и уже мгновенно можем понять, что дальше идёт. Учимся сначала считывать интервалы. Этим ученик занимается и на уроке сольфеджио, изучая теорию музыки. То есть если мы видим, что это кварта, не нужно вначале считать «до», потом «фа». Вы уже знаете, как взять кварту на фортепиано. Аккорды - точно также. Большинство аккордов предугадываемые. Не нужно считывать каждую ноту внутри аккорда отдельно. Количество аккордов в музыке ведь на самом деле ограниченное, хотя ученику кажется, что их бесконечное множество.

Что ещё касается теории музыки – это синтаксис. Естественно, если вы не понимаете синтаксис, то каждый такт вы разбираете как отдельный элемент, вы не видите и не понимаете, что куда идёт и т.д. Если же вы разбираетесь в синтаксисе, вы понимаете, что вот мотив, вот он развивается, возникает фраза, возникает предложение и таким образом, просто глядя на восьми тактовый фрагмент, вы можете, не прикасаясь к инструменту, запомнить мелодию, затем сесть за инструмент и сыграть. Это, например, очень сильно помогает в практической работе, когда нужно сыграть какую-то не знакомую пьесу. Это помогает осмысливать музыку сразу, исполнять её музыкально, даже играя с листа. Кроме того, облегчает запоминание и сразу загружает в оперативную память не разрозненные какие-то фрагменты, а сразу два, три, четыре такта, иногда и восемь.

Здесь мы подходим к тому, что нужно запоминать формулы. Музыка может быть написана простейшими элементами, то есть большая

часть пассажей, большая часть движений, которая используется в той музыке, которую мы изучаем, они являются вариантами каких-либо уже устоявшихся шаблонов. Например, если вы знаете, как звучит пунктирный ритм, уже не важно, в каком произведении он вам встретиться, вы его сразу сыграете.

Соответственно, когда ученик занимается чтением с листа и двигается по шагам, о которых велась речь выше, он обязательно должен отмечать для себя формулы, которые постоянно повторяются. Конечно, можно обратиться и к дополнительным учебным материалам, где всё структурировано, такие пособия есть, их немного, но в них описаны формулы. Ученик начинает замечать, что одни и те же элементы повторяются в разных произведениях, у разных композиторов. И в некоторых случаях, как уже говорилось, достаточно будет один раз посмотреть и ученик уже будет играть. Это уже не совсем чтение с листа, ведь ученик посмотрел и понял, что в нотном тексте, осмыслил, запомнил и играет, как будто он уже знаком с этим произведением. Это происходит именно таким образом.

Естественно, важную роль здесь играет аппликатура. Нужно понимать, как на фортепиано выстраивается аппликатура различных элементов, будь то гаммы, аккорды, арпеджио и т.д. и владеть наиболее удобной аппlikатурой. В данном случае возникает связь между нотным текстом и физиологией. Аппликатуру ученик осваивает в процессе занятия на фортепиано. Именно поэтому полезно играть гаммы, различные арпеджио и т.д. Потому что в них как бы в краткой форме сложены различные формулы, которые встретятся в музыке. И вместо того, чтобы каждый раз считывать это, ученик уже будет использовать это как наработанный шаблон.

И последнее то, к чему мы приходим в итоге, что является по сути основой чтения с листа – это предугадывание. Предугадывание нотного текста – это то, к чему ученику нужно в итоге прийти. Уметь видеть на два, три, четыре, пять и восемь тактов вперёд. То есть, когда читаешь с листа, если попробовать проанализировать, происходит всегда процесс того, что вы играете как бы следующий такт. Первый такт попал в оперативную память, пока вы его играете, второй такт считываете и т.д. Всегда идёт процесс считывания следующего такта. Конечно, в зависимости от сложности музыки. Если музыка сложная, конечно, иногда бывает в оригинальном темпе сложно или технически сыграть, или музыкальный язык какой-то необычный. К примеру, музыку Оливье Мессиана – яркого представителя неоклассицизма и додекафонии, с листа читать гораздо сложнее, чем какую-то простейшую классическую музыку.

В любом случае, как и в чтении книг, в чтении музыки происходит предугадывание. Мы видим вперёд и начинаем играть то, что находится в оперативной памяти. Для развития этого навыка бесценным

является чтение партитур, чтение фортепианных нот вместе с прослушиванием произведения. То, чем многие пренебрегают. Но если ученик уделит этому хотя бы 15 минут в день, то уже через две недели, через месяц будет заметно, как навыки чтения с листа поднимутся совсем на другой уровень. Что делать? Просто берём нотный текст любого произведения, желательно фортепианного, если мы хотим научиться чтению с листа именно на фортепиано, и слушаем музыку, глядя по тексту, как она развивается. В этом случае исчезает страх смотреть вперёд, потому что многие смотрят на такт, который они играют, потому что пытаются разобраться что же там нужно сыграть и не видят, что происходит дальше. Вам не нужно играть, вы начинаете учиться предугадыванию.

Естественно, на уроках с преподавателем, он может за это отвечать и всячески стимулировать ученика: закрывать клавиатуру, направлять ученика указками, ручками по тексту, показывать куда двигаться. Но ученику нужно самому действовать так: смотреть в ноты и пытаться на два-три такта двигаться вперёд, постепенно представляя, как это выглядит на фортепиано, как вы прикасаетесь к клавишам. Только в этом случае, при развитии навыков предугадывания, вся картина чтения с листа соберётся в одно целое, в развитый навык, который позволит вам исполнять музыку сразу, видеть и играть. Но это невозможно без развития всех этих элементов, о которых сказано выше. Надеюсь, что это поможет вам в развитии самого важного навыка для любого инструменталиста – чтения с листа.

Кстати, интересный факт, Рахманинов мог совершенно феноменально читать с листа и видел наперёд целую страницу нотного текста! Нам есть куда стремиться, друзья.

2. Как систематизировать занятия на фортепиано.

Часто возникает вопрос - сколько же времени уделять занятиям на фортепиано? Как часто подходить к инструменту и как систематический подход может изменить прогресс в обучении?

По мнению пианистки и педагога Евгении Торжковой (Москва), секрет продуктивных занятий есть. Первое – у ученика, безусловно, **должна быть система**, при систематических занятиях результат будет лучше. Допустим, у него есть 15-20 минут ежедневно. И прекрасно! Получается, что он ежедневно наращивает свои навыки от урока к уроку. Более того, 20 минут – это то время, после которого снижается концентрация восприятия материала. У короткого урока есть такое небольшое преимущество, то есть концентрация внимания позволяет усвоить материал значительно лучше. Второй плюс – когда он занимается ежедневно, то он от урока к уроку именно наращивает

навык. Если же он занимается 1-2 раза в неделю, например, в понедельник и в субботу – это очень большой интервал времени для него. Фактически в субботу он начнёт не с того, на чём закончил в понедельник, а с того, с чего начинал в понедельник. То есть наращивание навыков будет настолько минимальным, что вы с учеником даже в течение года можете наблюдать такую вяло текущую картину, прогресс очень и очень медленный. Так во всём нужна система. Поэтому гораздо лучше заниматься 20 минут ежедневно, чем 2 часа там в субботу. А ещё лучше, если ученик может уделять ежедневным занятиям 40-60 минут – это будет просто здорово! Тогда прогресс будет как снежный ком – ученик будет наращивать свои навыки, будет прогрессировать значительно быстрее.

Но одной системы однозначно недостаточно. Должна быть **структурированность занятий** ученика. Он должен понимать, что он будет делать за инструментом, как он будет это делать и, самое главное, - для чего? Поэтому, что важно? Важно ставить себе цели и к этим целям подбирать план работы. То есть то, что ученик будет делать. Соответственно, нужны подцели. А у каждой подцели должны быть маленькие ступеньки, которые приведут к конечному результату.

Часто можно услышать: я хочу научиться играть на фортепиано – это моя цель! Это не цель. Эта цель схлопнется, как только ученик столкнётся с первыми трудностями игры на фортепиано. А в любом процессе обучения мы с ними обязательно сталкиваемся. Поэтому, например, вот цель – хочу научиться играть 3-4 произведения к какому-то событию. Или цель - хочу научиться читать с листа. Вот прекрасные цели.

Теперь нужно понимать, что к этим целям мы должны выстроить подцели. Давайте, например, возьмём цель «хочу научиться читать с листа». Первая подцель – выучить последовательность нот. Следующая подцель – научиться читать ноты в басовом ключе. Да, это подцель, но не надо сразу все ноты басового ключа осваивать. У подцели ещё должны быть ступеньки – сначала запоминаю ноты-маячки, затем я осваиваю ноты малой октавы басового ключа. Следующая подцель – учусь читать ноты двумя руками и так далее. Именно такие подцели выстраивают те кирпичики, которые действительно быстрее выведут к цели. Ученик понимает на каждом занятии чем он занимается, для чего он занимается, потому что у него маячит его главная цель. И ежедневно такими шагами ученик себя к ней ведёт.

Вот, например, цель – хочу научиться аккомпанировать аккордами себе песни. Как структурировать такую цель – это будут упражнения, практические задания, создать такой мини-курс, посвящённый достижению конкретно этой цели.

И всё же, как надо правильно заниматься? Многие ученики, когда садятся дома за фортепиано, они начинают всё играть от начала до конца. Сел и сижу себе играю. Поверьте, что это совершенно непродуктивные занятия, потому как нужно чётко знать, что вы будете делать. Занятия должны быть осмысленными. Мне вспоминаются слова Рубинштейна, что «если вы занимаетесь более четырёх часов, то скорее всего вы занимаетесь неправильно». Конечно, он говорил о профессиональных пианистах, но почему вот эта цифра? Просто это то время, когда ты уже перестаёшь вообще воспринимать какую-либо информацию.

Призываю к **сознательной практике**. Если есть произведение и есть в нём эпизод, который для ученика технически труден. Так вот пусть возьмёт сегодня в эти 15-20 минут и отработает только этот пассаж. Поверьте, что это будет значительно эффективнее, нежели просто играть и бояться, что «мне ж надо всё произведение целиком сыграть, я же там всё забуду...» Не забудет. Ежедневно прорабатывая детально произведение, ученик придёт значительно быстрее к нужному результату, нежели если будет просто его наигрывать. Более того, когда мы проигрываем произведение от начала до конца, мы ещё и закатываем ряд ошибок, которые нам совершенно не нужны и потом мы ещё будем работать над тем, чтобы исправлять эти ошибки. Поэтому первое – это сознательная практика.

Второй такой совет про **запас прочности**. Часто ученики спрашивают: «Я вроде бы отработал произведение и хочу показать его вам на уроке, но начинаю волноваться, произведение всё сыпется, почему так происходит?» Это происходит, потому что у ученика пока нет запаса прочности. Хочешь на сцене играть хорошо, хочешь играть на пятёрку – играй на семёрку. Почему? Когда мы выходим на сцену или записываем видео, у нас неосознанно включается волнение, то есть кому-то я уже играю. Когда включается волнение, мы теряем процентов 30 того, что у нас было сделано. Поэтому, если нет запаса прочности – вы будете недовольны своим выступлением. Как его нарабатывать? Например, есть какой-то сложный эпизод, над которым ученик поработал и его задача теперь «вклеить» этот эпизод в произведение. Так вот запас прочности – это когда ученик может этот эпизод сыграть 10 раз из 10 и не ошибаться, и не останавливаться.

Когда ученик занимается с педагогом, обязательно нужно попробовать закрепить сразу полученные рекомендации и знания. Вот ученик их получил на уроке, и не нужно оставлять на послезавтра, а закрепить это вечером или хотя бы на следующий день. Такая практика позволяет накапливаться знаниям, потому что через 2-3 дня на самом деле ученик уже забывает 50-70% из того, что ему дал педагог на уроке.

3. Как сделать упрощённое переложение классического произведения на примере Вокализа С. Рахманинова

Произведения Сергея Рахманинова сложны для начинающих пианистов своей фактурой, гармониями и техникой исполнения. Как упростить сложные композиции маэстро, чтобы дети смогли сыграть их на фортепиано? При этом аранжировка не теряет той красоты и очарования, заложенных автором.

Совершив несколько шагов, мы сможем получить облегчённую, более доступную аранжировку, пожалуй, одного из самых красивых произведений академического репертуара, с которым справятся многие ученики.

Вокализ Сергей Рахманинов посвятил выдающейся оперной певице Антонине Неждановой. И самое интересное, что чаще его можно услышать не в его оригинальной вокальной версии, а во всевозможных аранжировках и переложениях для самых разных инструментов. Это не удивительно, поскольку на самом деле произведение великолепное, красивое, завораживает своей мелодической линией, богатством гармонии. Конечно, его хотят исполнять не только профессиональные музыканты, но и начинающие.

Но что происходит, когда ученик видит нотный текст любого произведения Рахманинова? Конечно, первое – это испуг. Ученик думает, а сможет ли он это вообще разобрать и тем более сыграть. И действительно, фактура у него написана очень сложно, потому как она и гармонически сложная, в ней очень много полифонического начала. И, безусловно, у начинающего это вызывает страх, и скорее всего он с этим не справится на своём начальном этапе. Поэтому и возникла идея сделать аранжировку более облегчённой.

Первое, что мы должны сделать – это упростить фактуру. Тональность здесь до-диез минор, в ней четыре диеза. И посмотрим первый такт на левую руку. Там гармония тоники до-диез минора. Сначала идут аккорды трёхзвучные, а затем добавляется звук и возникают четырёхзвучные аккорды. Нужно нижний звук держать, а аккорды играть. Вообще в принципе такая техническая сложность как аккорд вызывает у начинающего определённые трудности. Почему? Потому, что руки ещё недостаточно крепкие, а кончики пальцев недостаточно чуткие для того, чтобы аккорды звучали хорошо. Как правило, это получается не стройно, не вместе. Музыканты говорят: «квакающие» аккорды. По этой причине предлагаю убрать аккорды и оставить интервалы вначале (первые два такта в левой – это терция до-диез-ми), а затем только по три звука. Мелодию мы трогать не

будем, оставим какая она есть. Наша главная задача – не потерять гармоническую красоту звучания. Думаю, что это удалось.

Обратите внимание на нотный текст. Первый – это оригинальная версия, следующий – это облегчённое переложение. И даже уже визуально вы можете заметить, что в оригинале гармония и вообще нотная запись более плотная. Я намеренно записала в аранжировке длительности крупнее. Если тема в оригинале в правой руке у нас идёт шестнадцатыми и восьмыми, то в аранжировке происходит увеличение – восьмыми и четвертными длительностями. Ученику значительно легче видеть таким этот текст и тем более его разучивать, разбираясь с ритмом. По сути, ничего не изменилось, но читать стало легче.

Вокализ Vocalise

С. Рахманинов
op.34, №14
S. Rachmaninoff

Lentamente. Molto cantabile

Piano

4

5313

34

poco piu animato

mf

Вокализ

op.34 №14

С.В.Рахманинов

Недаром в музыкальных школах есть не только предмет специальности, где мы изучаем инструмент, но есть такой нелюбимый многими предмет сольфеджио. На самом деле, сольфеджио – это та теоретическая база, которая необходима начинающим музыкантам для того, чтобы с инструментом быть не на «ВЫ», а на «ТЫ». Поэтому ученики обязательно должны подкреплять свои практические занятия теоретической базой тоже.

Музыка Рахманинова буквально пронизана полифонией. Мы должны отследить не просто визуально, что в тексте много голосов и физически их сыграть, а именно прослушать движение, куда каждый из голосов пошёл. Поэтому в его музыке очень часто можно встретить подголоски. Давайте рассмотрим подголосок в партии правой руки в 4-5 тактах оригинала произведения. Исполнять ученику их трудно. Даже когда я начинающего прошу сыграть правой ярче, а левой тише – это

называется звуковой баланс – и уже трудно. А здесь нужно в одной руке распределить вес так, чтобы одни пальцы играли с большим весом, а другие с меньшим. Поэтому нам нужно избавиться от этой технической трудности для того, чтобы звучание под пальцами ученика стало более красивым, чтобы ученик смог обратить внимание именно на красоту мелодической линии. Чтобы он смог поработать над легато, над интонацией. В аранжировке в этом месте убрали подголоски для того, чтобы ученик смог сосредоточиться на звуковедении, на красоте мелодической линии, работать над легато, над фразировкой. Это должно быть лейтмотивом в наших занятиях.

Рахманинов очень любил фактуру и тему разделить между руками. Рассмотрим такой красивый фрагмент (7-8 такты в оригинале), но опять же для начинающего он труден и вот почему. Тема здесь идёт в левой руке, а окончание её уходит в правую руку ещё и в первый палец. Почему трудно начинающему? Подумаешь, левая сыграла, потом правая сыграла. Что важно, когда мы ведём красивую музыкальную линию? Это интонация. Не только как мы передаём физически палец в другой палец, то есть звук в другой звук, а именно интонационно, когда вы прослушиваете как один звук «перетёк» в другой. Поэтому предлагаю эту трудность убрать и мелодию увести в одну руку. Ученик сможет сосредоточиться на красоте мелодической линии. У вас нет этой технической трудности и при этом осталась вся красота звучания.

Рахманинов обладал потрясающе красивыми руками. Но они были не только очень красивыми, они были огромными. Поэтому для него не составляло никакого труда взять аккорд в очень широком расположении. Ученик вряд ли обладает таким размером рук, да и к тому же еще не обладает достаточной растяжкой, его мышцы и связки ещё не столько эластичны. Растяжкой нужно заниматься постепенно, но систематически. И, конечно, в будущем большие аккорды ученику тоже поддадутся. Какое чувство вызывает у ученика большой аккорд? Многие его просто не возьмут. Чаще всего начинающим предлагается сыграть этот аккорд арпеджиато. Начинаящий обязательно перед взятием этого широкого аккорда сделает паузу, потому что ему нужно найти все эти ноты, настроиться на это арпеджиато и получается «дырка» в музыке. Вот этого мы должны избежать. А вообще в принципе вот такие места вызывают у ученика психологический зажим. Он к этому месту заранее готовится, когда играет. А психологический зажим ведёт к зажимам внешним, то есть зажимаются его руки, это тут же отразится на звуке. Этого нужно избежать. Нужно поменять эти широкие аккорды на более узкие.

Вышеперечисленные шаги привели нас к вот такой более лёгкой аранжировке, с которой справятся многие ученики. При этом она не потеряла своей красоты.

4. Презентация сборника лёгких переложений для фортепиано «Новый день - новый шедевр»

Воспитание музыканта — это сложный процесс, который начинается с первых неуверенных шагов ребёнка-музыканта, а конечной целью которого является становление зрелого артиста.

Конечно, вы со мной согласитесь, что за основу необходимо взять "слуховой" путь развития - всё, что связано со звуком, звукообразными представлениями, музыкальным мышлением. Как важно научить ребёнка охватить музыкальную фразу, выявить главное и второстепенное, услышать интонацию. Активная роль музыкально-слуховых представлений, отражающих содержание произведения, является решающей в обучении.

Ученик должен быть всегда "в музыке", то есть загружен довольно большим количеством разнопланового учебного материала, куда входят произведения для эскизного прохождения, для чтения с листа, программа для выучивания наизусть, упражнения, гаммы, этюды, лёгкие пьесы для закрепления приобретенных умений и навыков.

Обучаясь игре на фортепиано, работая над техникой, ученику конечно же хочется получать удовлетворение, радость, хочется играть интересные, красивые, разнообразные произведения. Педагогу следует постоянно развивать его воображение, отклик на музыку. Процесс обучения неразрывно связан, помимо прочего, с развитием кругозора. Для этого, как нельзя лучше, подходят образцы известных произведений классической музыки.

Из опыта знаю, что ученик качественнее и быстрее осваивает музыкальное произведение, которое ему знакомо, в которое он уже «влюбился», узнаёт, которое у него уже «на слуху» и «звучит в ушах».

Хочу предложить вам такую форму работы как **разучивание фрагментов известных классических произведений с предварительным слушанием**. Ноты этих произведений адаптированы и распределены по трем уровням сложности: лёгкий, средний и продвинутый. Ученик может заняться такой работой как самостоятельно (на каникулах, на дистанционном обучении), так и на уроке с педагогом.

Так как в музыке нет отпусков и выходных, однажды мои ученики получили необычное задание на каникулы. Тогда мы назвали наш проект "5 дней - 5 шедевров". Суть была в том, чтобы за пять дней познакомиться с пятью известными классическими произведениями:

прослушать их несколько раз в оригинале, в исполнении мастеров, а затем попробовать освоить фрагмент самостоятельно на фортепиано.

Ребята несколько раз в течение одного дня слушали заданное произведение. Затем разучивали его фрагмент по нотам. И, ближе к вечеру того же дня, высылали мне видео своей игры. Мои юные пианисты были вовлечены в интересный творческий процесс и хотели продолжения! Так у меня и появился этот нотный сборник. Несколько слов о сборнике «Новый день - новый шедевр».

В сборник вошли переложения 12 фрагментов произведений классической музыки разных эпох – от Пахельбеля до Рахманинова, завоевавших искреннюю любовь слушателей, которые по праву входят в золотой фонд мировой культуры. Каждое из этих 12 произведений представлено в лёгком, среднем и сложном варианте. Поэтому нотная часть сборника разделена на три тетради:

- 1 тетрадь – лёгкий уровень;
- 2 тетрадь – средний уровень;
- 3 тетрадь – сложный уровень.

В конце сборника вы найдёте **ссылки на видео в формате QR-кодов** – легко переходя по которым с помощью вашего смартфона, вы сможете слушать выбранное произведение целиком, наслаждаясь его мелодическими линиями, впитывая красоту гармоний и ритмов, фантазируя и представляя уникальные образы и ассоциации, которые спонтанно возникнут во время прослушивания.

Выберите любое произведение, а также уровень сложности музыкального материала, который будет комфортно изучать вам или вашему ученику.

Прежде чем разучивать фрагмент на фортепиано – нужно несколько раз прослушать, «влюбиться» в выбранное произведение и «пропустить» его через себя. Будет совсем замечательно, если вы заметите, что невольно напеваете эту мелодию или она «крутится» у вас в голове. Это будет говорить о том, что пора подойти к фортепиано.

Можно практиковать так, как озвучено в названии сборника – каждый день знакомиться с новым шедевром. Также можно использовать нотный материал для чтения с листа и разучивания. Буду рада, если с помощью сборника «Новый день – новый шедевр» ваши музыкальные занятия станут интереснее и ярче! Очень надеюсь, что эти ноты вам пригодятся, и знакомство с музыкальными шедеврами у ваших учеников пройдёт увлекательно и плодотворно!

Хочу процитировать слова известного петербургского педагога Ольги Геталовой: "Первая встреча с популярнейшими классическими произведениями в доступной детям форме должна пробудить желание в дальнейшем сыграть их в оригинале".

Заключение

Подведём некоторые итоги. Ученик должен четко представлять, что без урока общего фортепиано ему не обойтись в своем специальном классе. Особенно важными в процессе обучения становятся межпредметные связи. Взаимодействие всех компонентов обучения играет важное значение для всестороннего развития.

В процессе воспитания исполнителей на различных инструментах, а также вокалистов необходима общая теоретическая подготовка. Без контакта с фортепиано на уроках сольфеджио невозможно достижение желаемого результата обучения. Отсутствие общения с фортепианной клавиатурой делает невозможными полноценные занятия сольфеджио, где закладываются основы знаний, а также выучивание партий хора, дающего ученикам возможность ощутить свой голос частью звучащего произведения. Без фортепиано невозможно и ознакомление с нотными примерами из произведений музыкальной литературы, что является главным условием для знания музыки. Все элементы обучения в школе тесно взаимосвязаны между собой.

Условия обучения в классе общего фортепиано существенно отличаются от специального фортепиано: небольшое число часов в учебном плане, ограниченные возможности домашней работы для большинства учащихся, не имеющих дома инструмент. Поэтому на уроках общего фортепиано важен индивидуальный подход к каждому учащемуся.

Таким образом, обучение игре на фортепиано делает личность учащегося многогранной, оптимизирует его творческие способности, развивает его фантазию и воображение, артистичность, интеллект, формирует универсальные способности, важные для любой сферы деятельности.

Список литературы:

- 1.Алексеев А.Д. «Методика обучения игре на фортепиано» – М., 1988.
- 2.Ляховицкая С. «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» – Л., 1970.
- 3.Юдовина-Гальперина Т.Б. «За роялем без слез, или я – детский педагог» – Спб., 2002.
- 4.Любомудрова Н. «Методика обучения игре на фортепиано» – М., 1982.
- 5.Кирнарская Д.К. «Музыкальные способности» – М., «Классика XXI», 2005.
6. В. Ныркова – «Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей» - М. «Музыка».1988г
- 7.Геталова О., Визная И. «В музыку с радостью». СПб.: Композитор, 2010.

1. Й. Пахельбель Канон Ре-мажор



2. И. С. Бах Шутка из оркестровой сюиты си-минор



3. Л. ван Бетховен Лунная соната №14 (1 ч.)



4. Ф. Шуберт Форель



5. Й. Штраус «У прекрасного голубого Дуная»



6. Л. Делиб Вальс из балета «Коппелия»



7. Л. Делиб Пиццикато из балета «Сильвия»



8. П. И. Чайковский Танец Феи Драже из балета «Щелкунчик»



9. А. Дворжак Славянский танец опус 72 №2 ми-минор



10. А. Дворжак Юмореска опус 101 №7 Соль-бемоль мажор



11. Э. Григ Утро из сюиты «Пер Гюнт»



12. С. В. Рахманинов Итальянская полька

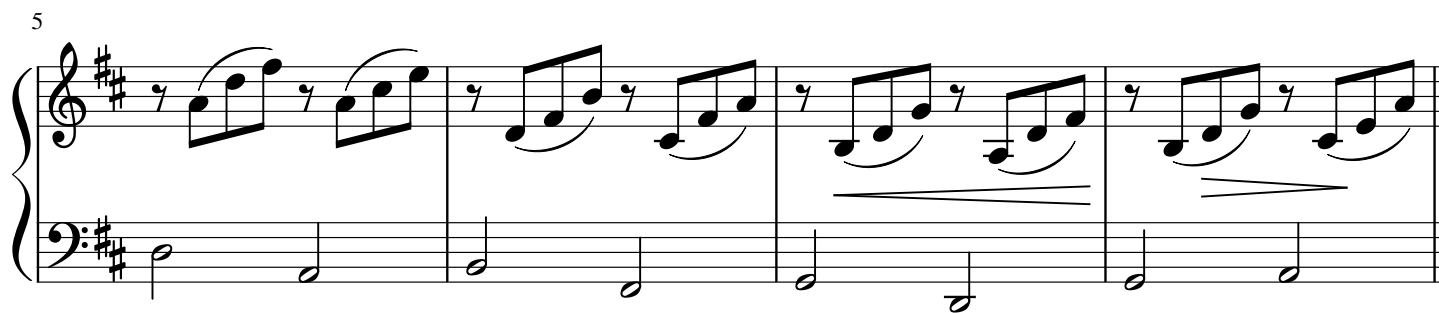


1 тетрадь - лёгкий уровень

КАНОН

ЙОГАНН ПАХЕЛЬБЕЛЬ
(1653-1706)

Не спеша



ШУТКА

(из оркестровой сюиты си-минор)

ЙОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
(1685-1750)

Скоро пр.р.



ЛУННАЯ СОНАТА

(соната для ф-но №14 до-диез минор, op.27 №2)

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
(1770-1827)

Медленно

First system of the musical score for 'Lunar Sonata' (Sonata for piano No. 14 in D minor, Op. 27 No. 2) by Ludwig van Beethoven. The tempo is marked 'Медленно' (Adagio). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first staff (treble clef) features a series of eighth-note triplets, starting with a piano (*pp*) dynamic. The second staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Second system of the musical score. The first staff continues the triplet pattern, with a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) indicated by a sharp sign on the B-flat line. The second staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

ФОРЕЛЬ

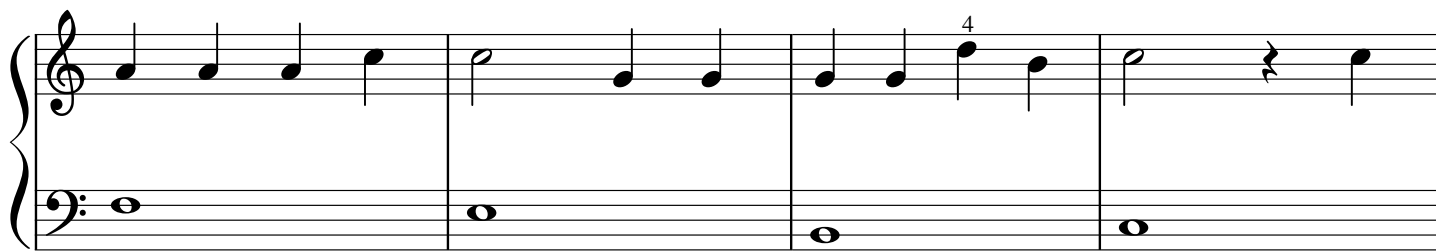
ФРАНЦ ШУБЕРТ
(1797-1828)

Оживлённо

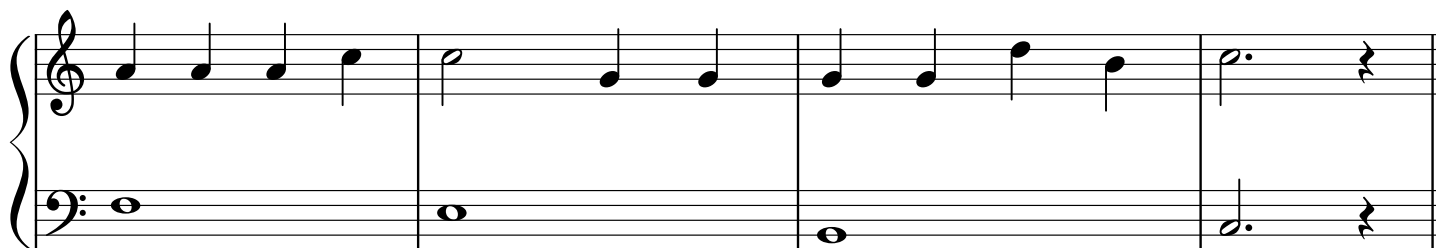
First system of the musical score for 'Forel' (Fischlied) by Franz Schubert. The tempo is marked 'Оживлённо' (Allegretto). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first staff (treble clef) features a melody with eighth-note triplets and sixteenth-note runs, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff (bass clef) provides a simple harmonic accompaniment with half notes.

Second system of the musical score. The first staff continues the melody with various fingerings indicated by numbers 1 through 5. The second staff continues the harmonic accompaniment. The system concludes with a double bar line.

13



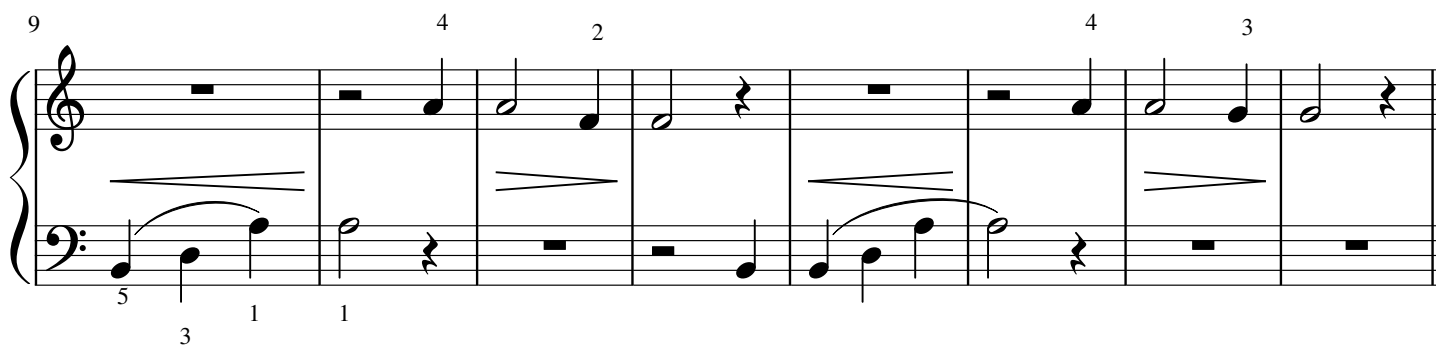
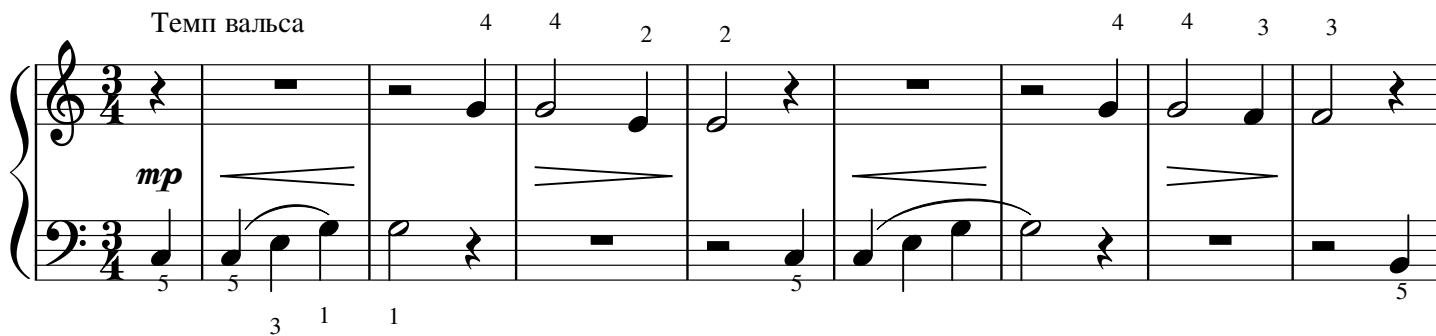
17



У ПРЕКРАСНОГО ГОЛУБОГО ДУНАЯ

ЙОГАНН ШТРАУС
(1825-1899)

Темп вальса



ВАЛЬС

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Умеренно

First system of the waltz, measures 1-8. The music is in 3/4 time. The right hand features a melody with triplets and fourths, while the left hand provides a simple accompaniment. Dynamics include piano (p) and accents.

Second system of the waltz, measures 9-16. The melody continues with more triplet and fourth patterns. The left hand has some sixteenth-note accompaniment. The system ends with a double bar line.

ПИЦЦИКАТО

из балета "СИЛЬВИЯ"

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Оживлённо

First system of the pizzicato, measures 1-5. The music is in 4/4 time. The right hand has a staccato melody. The left hand has a simple accompaniment. Dynamics include piano (p), piano (p.p.), and piano (tr). The instruction "sempre staccato" is written above the staff.

Second system of the pizzicato, measures 6-9. The melody continues with staccato patterns. The left hand has a simple accompaniment. The system ends with a double bar line.

ТАНЕЦ ФЕИ ДРАЖЕ

из балета "Щелкунчик"

ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ
(1840-1893)

Не спеша

8

пр.р.

p

л.р.

8

СЛАВЯНСКИЙ ТАНЕЦ №2

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Оживлённо, свободно

3 4 2

p legato

9

3 5 3 5 1

ЮМОРЕСКА №7

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Немного медленно и изящно

5

УТРО

из сюиты "Пер Гюнт"

ЭДВАРД ГРИГ
(1843-1907)

Подвижно

6

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ
(1873-1943)

Не скоро

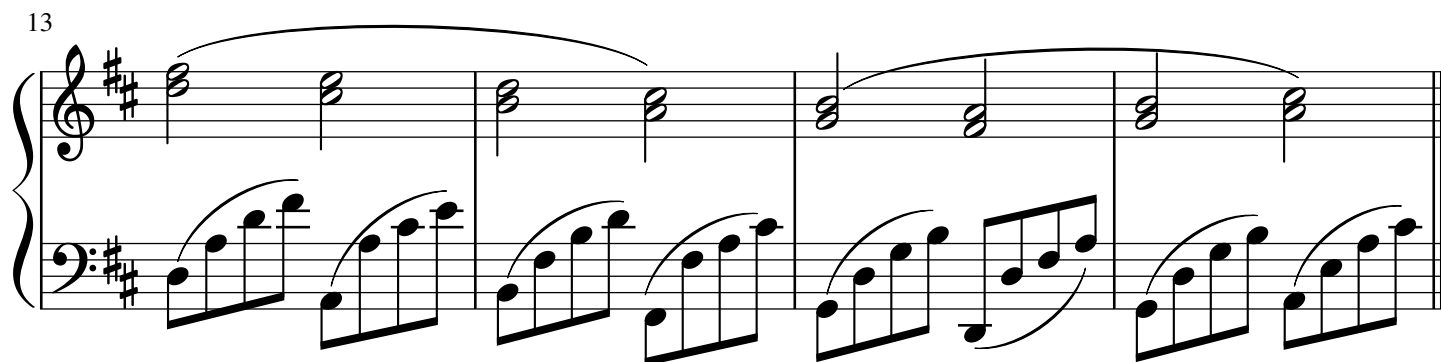
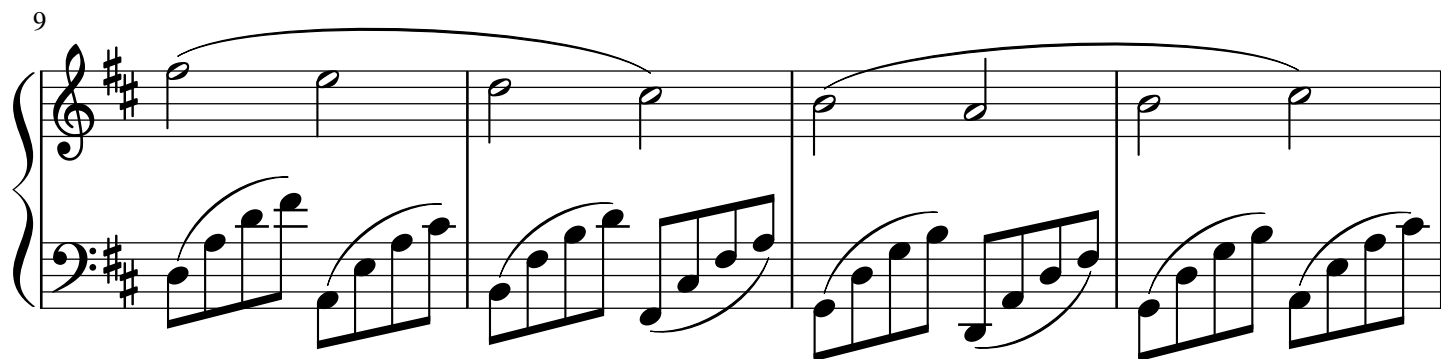
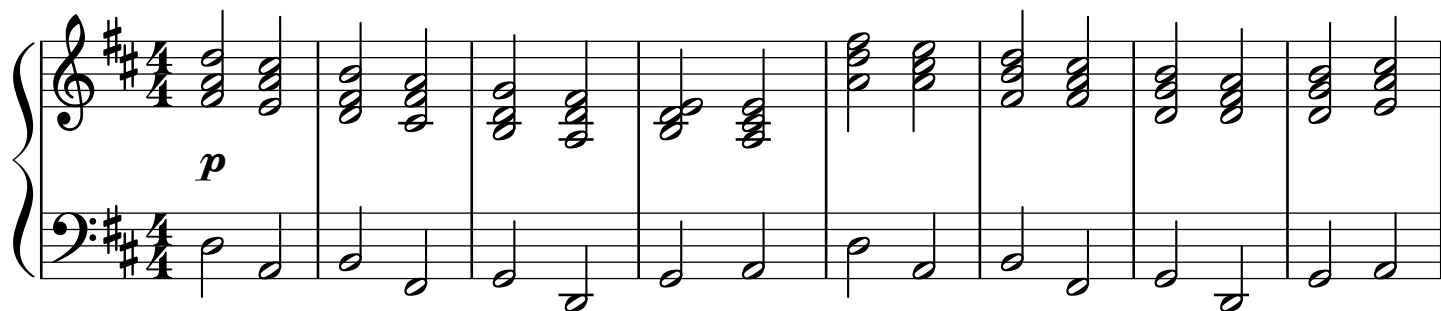
The image shows the first six measures of the 'Italian Polka' by Sergei Rachmaninov. The music is in 2/4 time and B-flat major. Measures 1-6 are shown in two systems. The first system contains measures 1-5, and the second system contains measures 6-10. The notation includes treble and bass staves for piano. Measure 1 starts with a quarter rest in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 2 has a half note D in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 3 has a half note E in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 4 has a half note F in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 5 has a half note G in the treble and a half note B-flat in the bass. Measure 6 has a half note A in the treble and a half note B-flat in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *mf*.

2 тетрадь - средний уровень

КАНОН

ЙОГАНН ПАХЕЛЬБЕЛЬ
(1653-1706)

Andante

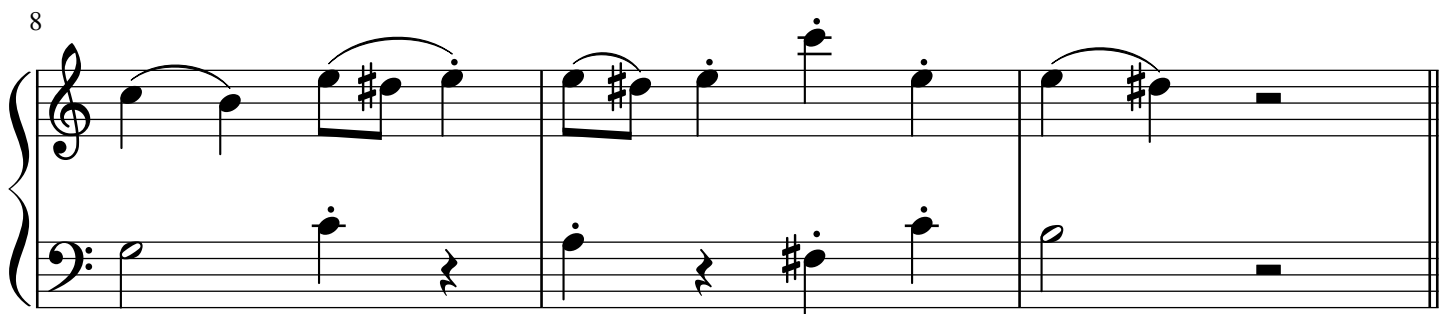
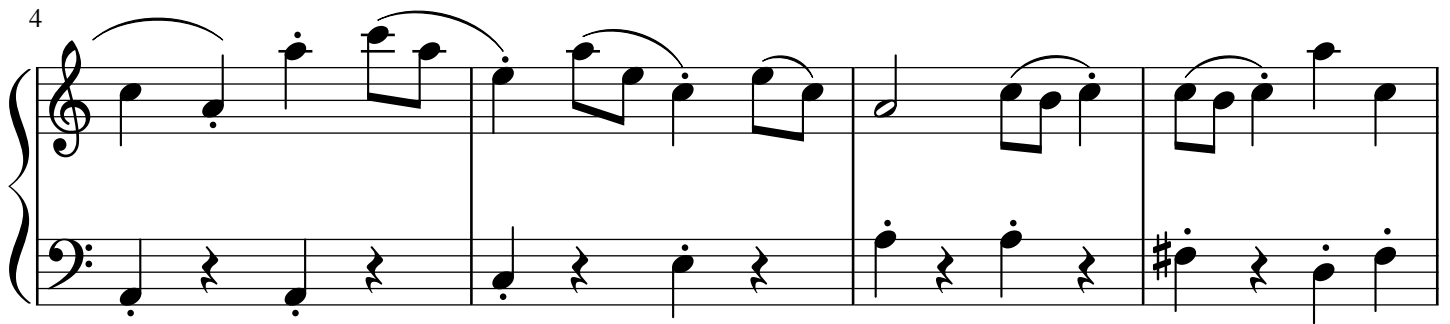
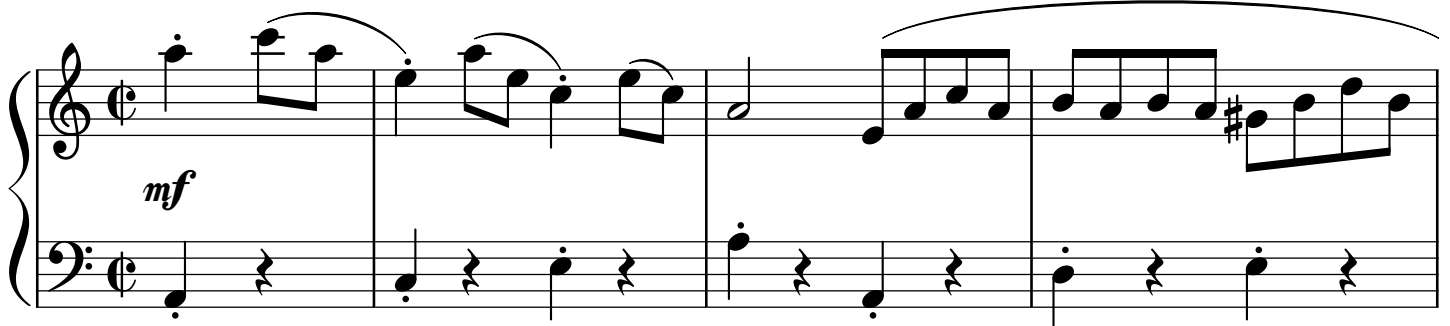


ШУТКА

(из оркестровой сюиты си минор)

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
(1685-1750)

Allegro

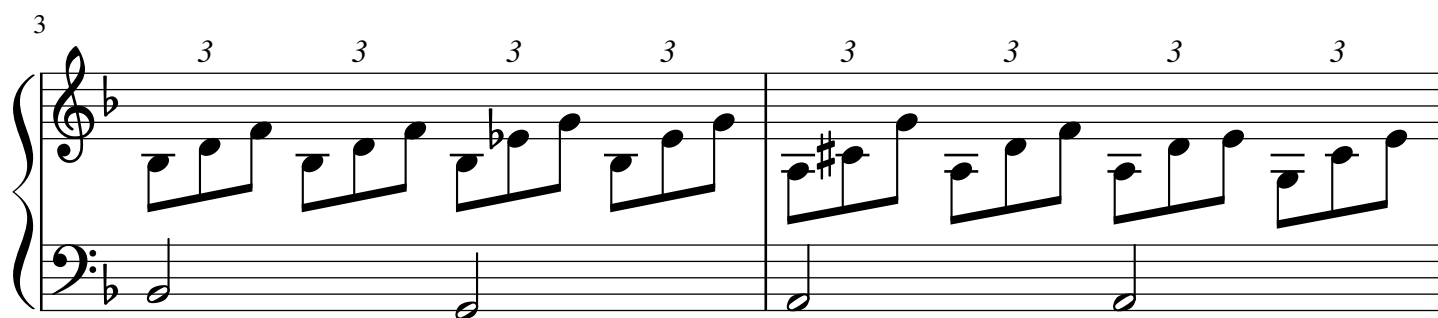
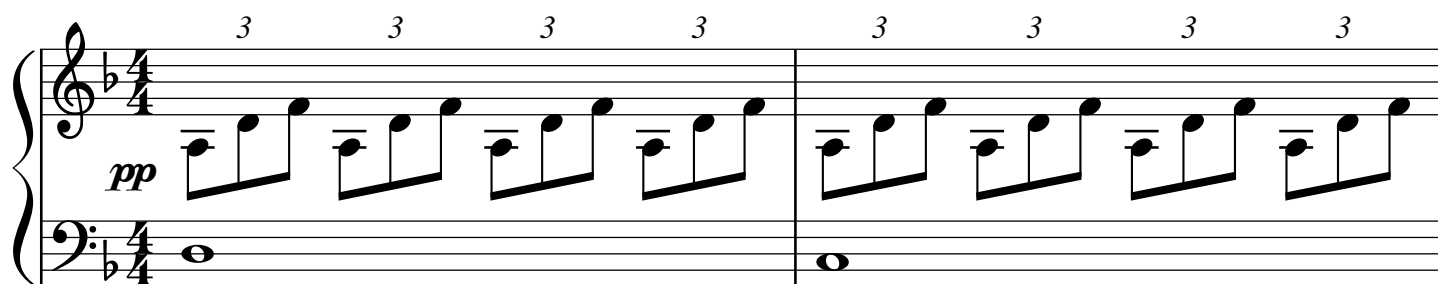


ЛУННАЯ СОНАТА

(соната для ф-но №14 до-диез минор, оп.27 №2)

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
(1770-1827)

Adagio sostenuto



ФОРЕЛЬ

ФРАНЦ ШУБЕРТ
(1797-1828)

Allegretto

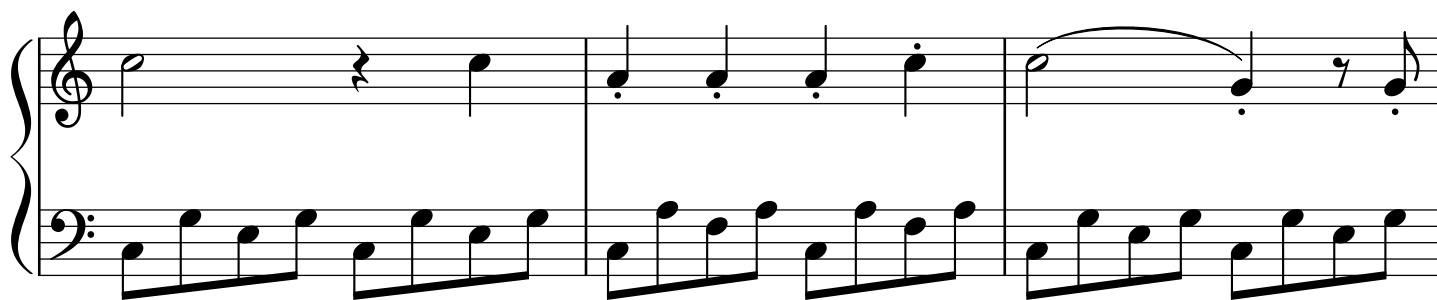
Measures 1-3 of the piece. The treble clef staff begins with a quarter rest, followed by a half note G4 (fingered 1), a quarter note A4 (fingered 3), and a quarter note B4 (fingered 5). The bass clef staff has a quarter rest, followed by a half note G3, and then a continuous eighth-note pattern: A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The dynamic marking *mp* is placed above the first measure of the bass staff.

Measures 4-7. Measure 4: Treble clef has a quarter rest, then a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 3), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 5: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 4), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 6: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 4), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 7: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 2), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern.

Measures 8-11. Measure 8: Treble clef has a quarter rest, then a half note G4 (fingered 4), quarter note A4 (fingered 4), and quarter note B4 (fingered 4). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 9: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 4), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 10: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 4), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 11: Treble clef has a half note G4 (fingered 1), quarter note A4 (fingered 5), and quarter note B4 (fingered 5). Bass clef continues the eighth-note pattern. The dynamic marking *mf* is placed above the first measure of the bass staff.

Measures 12-15. Measure 12: Treble clef has a quarter rest, then a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 13: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 14: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass clef continues the eighth-note pattern. Measure 15: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, and quarter note B4. Bass clef continues the eighth-note pattern.

16



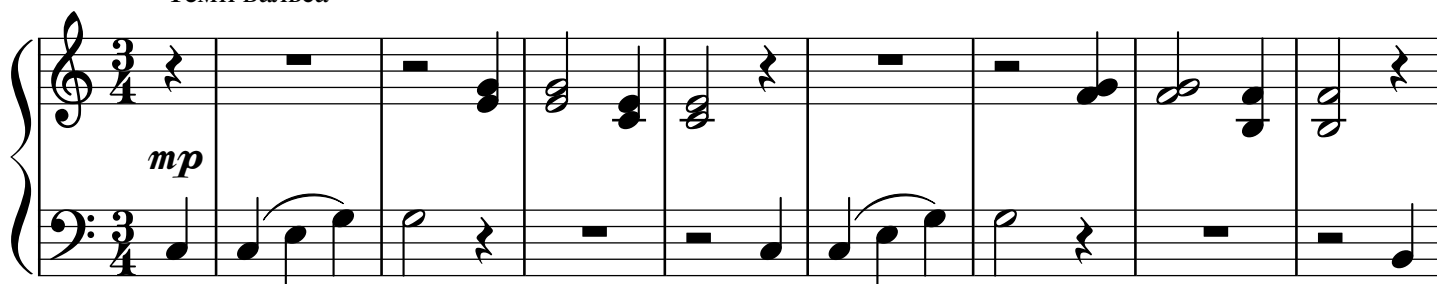
19



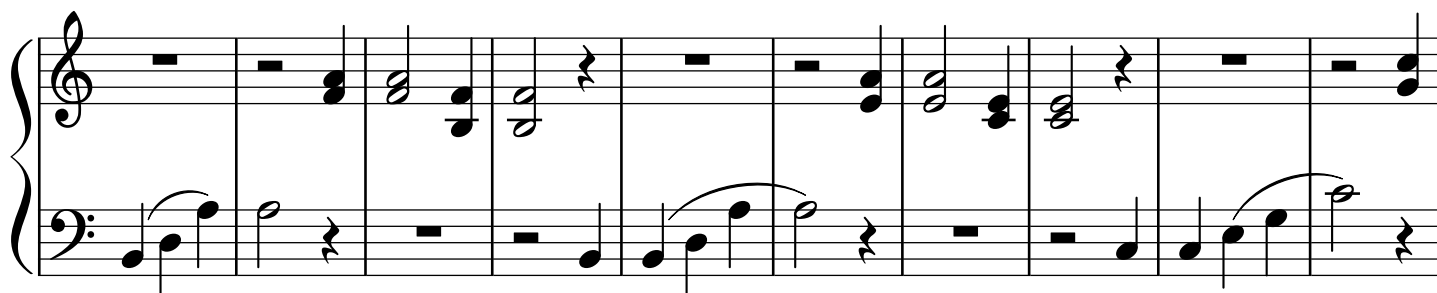
У ПРЕКРАСНОГО ГОЛУБОГО ДУНАЯ

ЙОГАНН ШТРАУС
(1825-1899)

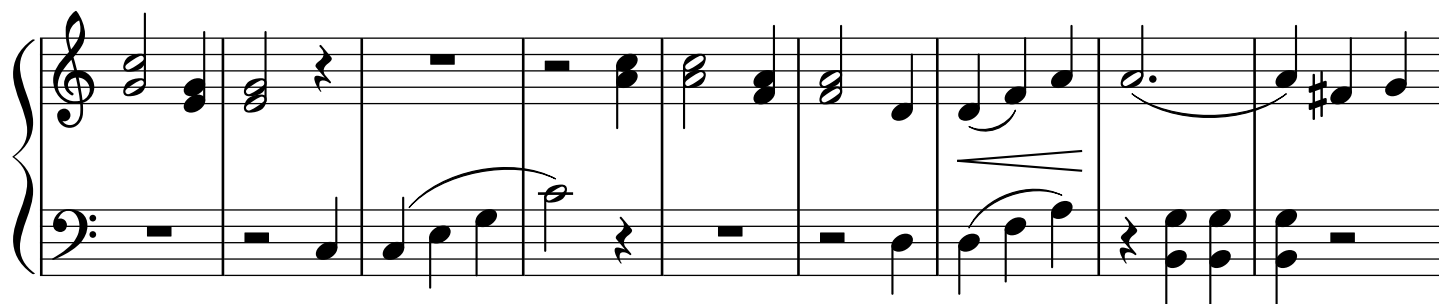
Темп вальса



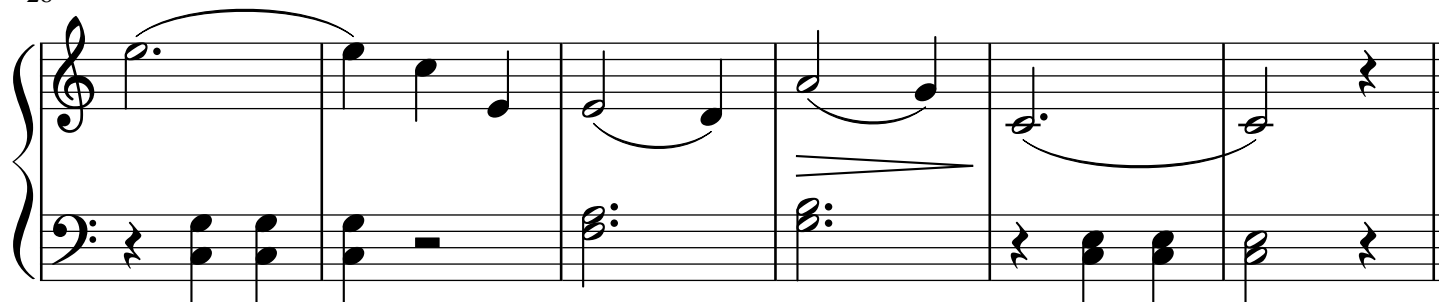
9



19



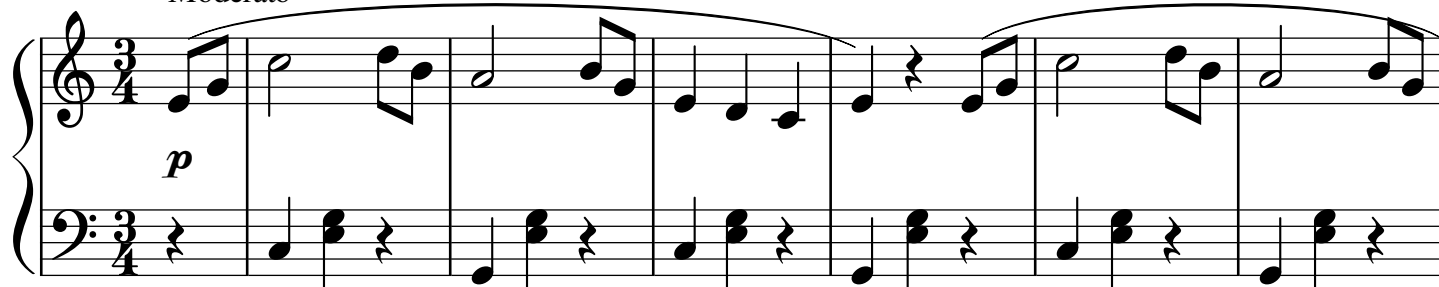
28



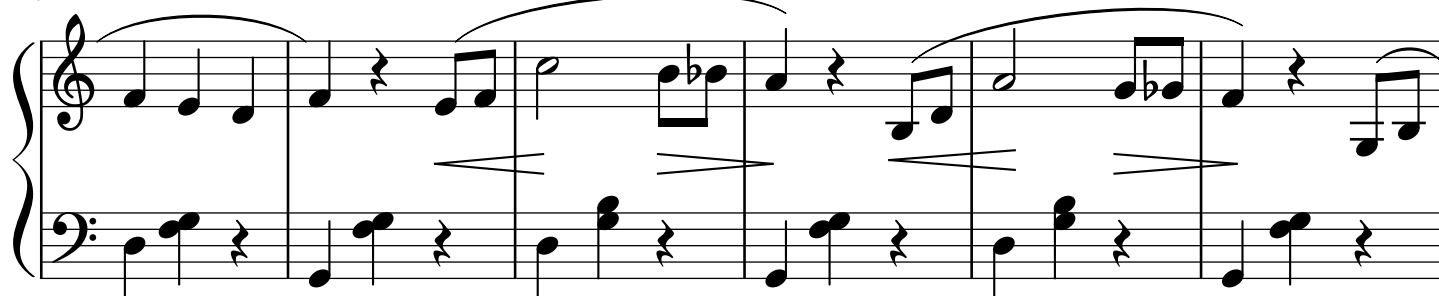
ВАЛЬС

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Moderato



7



13

Measures 13-18 of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a crescendo marking (*cresc.*) and a fortissimo marking (*sf*). The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A slur covers measures 13-18.

19

Measures 19-23 of a musical score. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A slur covers measures 19-23.

24

Measures 24-28 of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line with a sharp sign (#) in measure 27. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A slur covers measures 24-28.

29

Measures 29-33 of a musical score. The treble clef staff contains a melodic line. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes. A slur covers measures 29-33. The piece ends with a piano piano marking (*pp*) in measure 33.

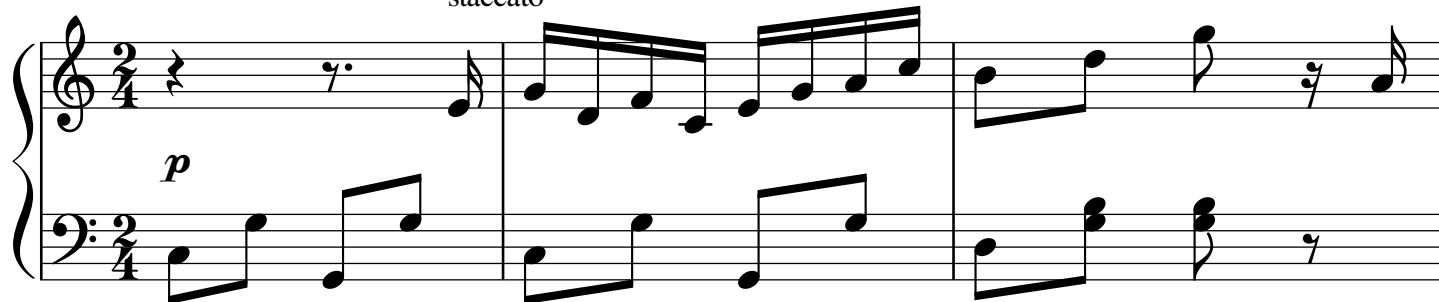
ПИЦЦИКАТО

из балета "СИЛЬВИЯ"

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Allegretto

staccato



ТАНЕЦ ФЕИ ДРАЖЕ

из балета "Щелкунчик"

ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ

(1840-1893)

Andante

8

staccato

mp

First system of the musical score, measures 1-5. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The dynamics are 'staccato' and 'mp' (mezzo-piano). The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are indicated above the staves.

6

8

Second system of the musical score, measures 6-10. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Andante'. The dynamics are 'staccato' and 'mp'. The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure numbers 6, 7, 8, 9, and 10 are indicated above the staves.

11

Third system of the musical score, measures 11-13. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Andante'. The dynamics are 'staccato' and 'mp'. The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure numbers 11, 12, and 13 are indicated above the staves.

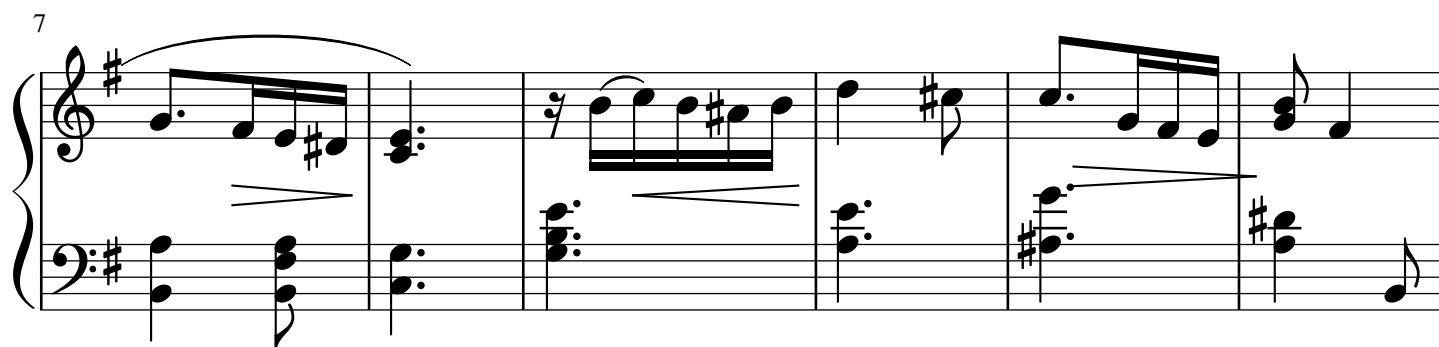
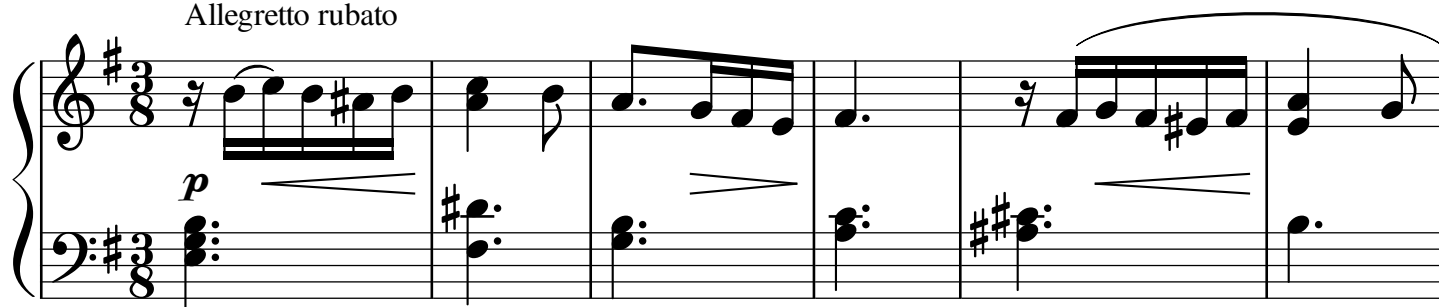
14

Fourth system of the musical score, measures 14-16. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is 'Andante'. The dynamics are 'staccato' and 'mp'. The music is written for piano in G major. The first staff (treble clef) contains the melody, and the second staff (bass clef) contains the accompaniment. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated above the staves.

СЛАВЯНСКИЙ ТАНЕЦ №2

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Allegretto rubato



ЮМОРЕСКА №7

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Poco lento e grazioso



УТРО

из сюиты "Пер Гюнт"

ЭДВАРД ГРИГ
(1843-1907)

Allegretto

First system of the musical score. The treble clef staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The bass clef staff begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. It features a half note chord of G2 and B2, followed by quarter notes G2 and B2, all under a slur. The dynamic marking *p* and the tempo marking *dolce* are placed above the first measure of the bass staff.

5

Second system of the musical score, starting at measure 5. The treble clef staff continues the melody with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The bass clef staff continues with a half note chord of G2 and B2, followed by quarter notes G2 and B2, all under a slur.

9

Third system of the musical score, starting at measure 9. The treble clef staff continues the melody with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. The bass clef staff continues with a half note chord of G2 and B2, followed by quarter notes G2 and B2, all under a slur. The dynamic marking *mp* is placed above the first measure of the bass staff.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ
(1873-1943)

Allegretto

Measures 1-4 of the Italian Polka. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows measures 1 through 4. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented in measures 3 and 4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present in measure 2.

Measures 5-8 of the Italian Polka. The right hand continues the melodic development with slurs and ties. The left hand accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking in measure 5 and a *dim.* (diminuendo) marking in measure 7. The system concludes with a *p* (piano) dynamic marking in measure 8.

Measures 9-13 of the Italian Polka. The right hand features a series of accented eighth notes. The left hand accompaniment includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking in measure 9. The system ends with measure 13.

Measures 14-16 of the Italian Polka. The right hand has a melodic line with a trill in measure 15. The left hand accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking in measure 14. The piece concludes with a double bar line in measure 16.

3 тетрадь - сложный уровень

КАНОН

ЙОГАНН ПАХЕЛЬБЕЛЬ
(1653-1706)

Adagio

mf

sempre

3

5

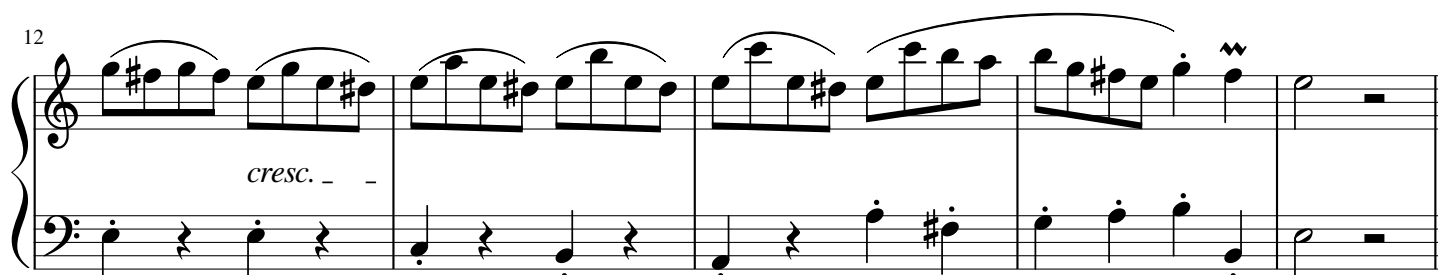
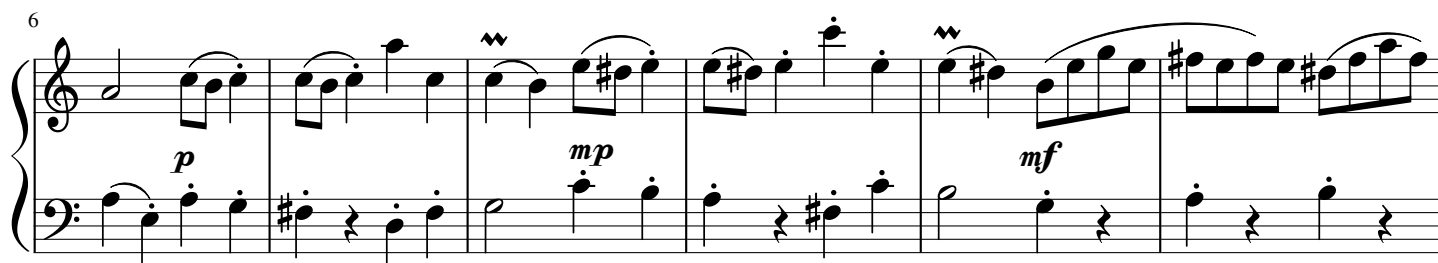
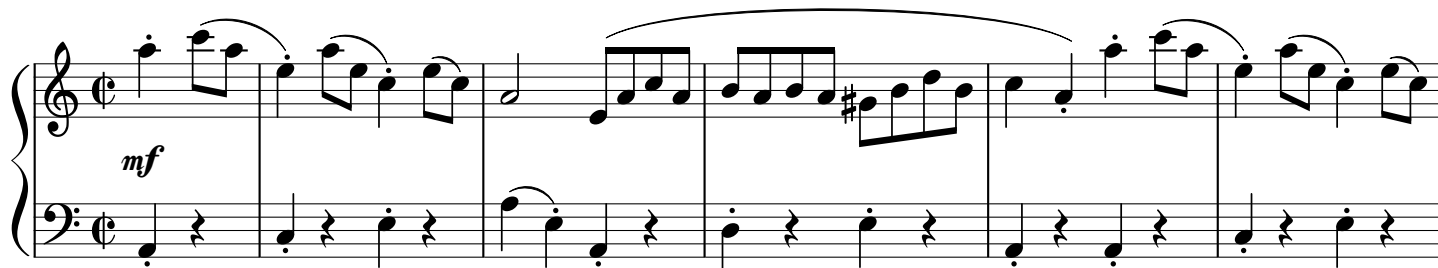
7

ШУТКА

(из оркестровой сюиты си минор)

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ
(1685-1750)

Allegro

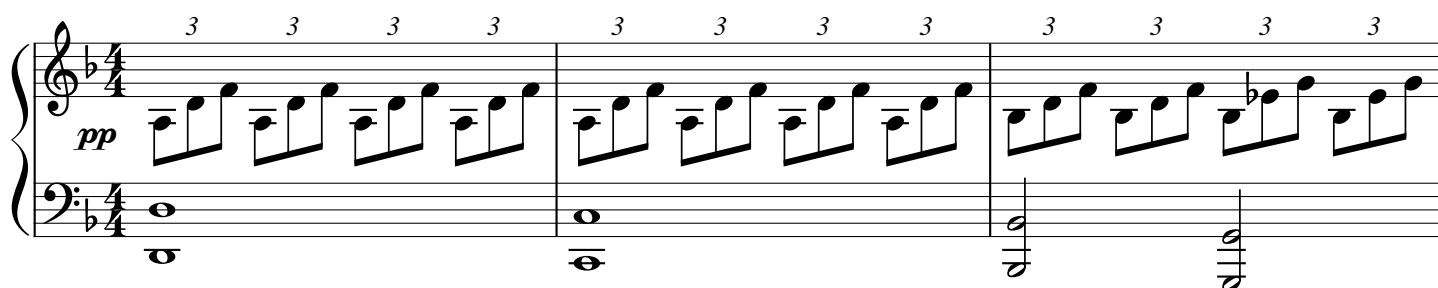


ЛУННАЯ СОНАТА

(соната для ф-но №14 до-диез минор, оп.27 №2)

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН
(1770-1827)

Adagio sostenuto



4

7

10

13

ФОРЕЛЬ

ФРАНЦ ШУБЕРТ
(1797-1828)

Allegretto

mp
dolce

4

7

10

13

15

У ПРЕКРАСНОГО ГОЛУБОГО ДУНАЯ

ЙОГАНН ШТРАУС
(1825-1899)

В темпе вальса

p

f *p*

p

p

p

40

50

ВАЛЬС

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Moderato

9

16

24

cresc.

31

ПИЦЦИКАТО

из балета "СИЛЬВИЯ"

ЛЕО ДЕЛИБ
(1836-1891)

Allegretto

staccato

p

6

11

16

mf

ТАНЕЦ ФЕИ ДРАЖЕ

из балета "Щелкунчик"

ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ
(1840-1893)

Andante

8

mp *staccato* *mf*

6

mf

11

15

СЛАВЯНСКИЙ ТАНЕЦ №2

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Allegretto rubato
molto espressivo
p

7

13

ЮМОРЕСКА №7

АНТОНИН ДВОРЖАК
(1841-1904)

Poco lento e grazioso

5

8

mf

Fine

11

p

14

rit.

D.C. al Fine

УТРО

из сюиты "Пер Гюнт"

ЭДВАРД ГРИГ
(1843-1907)

Allegretto pastorale

p dolce

6

p dolce

10

14

ИТАЛЬЯНСКАЯ ПОЛЬКА

Allegretto

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ
(1873-1943)

6

11