М Е Т О Д И Ч Е С К А Я Р А З Р А Б О Т К А

По теме ***«Развитие техники учащегося на примере этюда Черни-Гермера № 23, 1 тетрадь»***

Номинация ***«Музыкальная педагогика и методика»***

Выполнила ***Бозина Елизавета Игоревна***

Фортепиано, IV курс, Музыкальное училище имени Гнесиных РАМ имени Гнесиных

Руководитель ***Симонова Юлиана Владимировна***

Содержание

1. Вводная часть …….. 3
2. Анализ текста …….. 4
3. Работа над произведением ……. 6
4. Вывод …… 16
5. Список литературы ……..…… 18

Цель: развитие беглости, независимости и укрепление пальцев, овладение основными пианистическими формулами, умение преодолевать трудности в контексте художественных задач, воспитание выносливости, знакомство с рекомендациями ведущих педагогов, активизация слухового внимания, а также необходимость добиться инициативного отношения к изучаемому материалу.

Задачи: подробный анализ произведения, формирование навыков работы над выразительностью звучания инструмента, точным соблюдением авторских указаний и развитие интереса к дальнейшей самостоятельной работе.

1. Вводная часть

Карл Черни (1791-1857) – великий австрийский композитор эпохи классицизма, пианист, педагог. В подростковом возрасте он обучался у Бетховена, разучивал все его произведения, как только они появлялись. Общение с композитором, у которого Черни занимался около трёх лет, оказало огромное влияние на его творческое мышление, художественное мировоззрение, исполнительские принципы. Судя по имеющимся материалам, Бетховен был смелым, самобытным и терпеливым педагогом. В центре его внимания стояла задача воспитания музыканта-художника. Именно поэтому Бетховен придавал первостепенное значение развитию у исполнителя способности к целостному, художественному восприятию музыкального произведения. В письме к Черни Бетховен пишет о том, как важно "не останавливать ученика из-за мелких ошибок, а указывать на них лишь после того, как он доиграет пьесу до конца. Таким путём в короткий срок подготавливается музыкант, что представляет собой в конце концов одну из важнейших целей искусства[1]". В своих представлениях о воспитании и развитии учащихся, Черни придерживался традиций и убеждений Бетховена.

[1] Kastner E. L. v. Beethovens samtliche Briefe. Neueausgabe von J. Kapp, 1923, №732 (цитата приводится из книги Н. Терентьевой Карл Черни и его Этюды. Санкт-Петербург : Композитор, 1999 - С.7).

Карл Черни известен как автор этюдов, которые традиционно входят в музыкальную программу с первых лет обучения игре на фортепиано и до первых курсов средних специальных музыкальных учебных заведений. Может сложиться мнение, что произведения этого композитора помогают решить только технические трудности (развить беглость, укрепить пальцы), однако же Черни является крупным мыслителем своей эпохи, ему принадлежат труды: «Очерк истории музыки» (1851), «Полное теоретико-практическое учение о композиции» (1849). Обширно и композиторское наследие: помимо хорошо известных сборников этюдов (Этюды для фортепиано ор. 299, Искусство беглости пальцев ор. 740 и др.) и упражнений (125 упражнений в пассажах ор. 216, 24 упражнения ор. 777 и др.), Черни обращался ко многим жанрам. Им создано около 300 духовных сочинений, оркестровые и камерные произведения, ансамбли, хоры, музыка к драматическим спектаклям, фортепианные переложения инструментальных и вокально-инструментальных произведений. Многочисленные этюды Черни писал для преодоления возникающих у его учеников технических трудностей, но этот материал стал незаменимым и для становления юных пианистов следующих поколений. Несмотря на то, что причиной создания этюдов становились технические сложности или исполнительские ограничения у воспитанников, Карл Черни всегда конструктивные задачи решал в художественном ключе.

2. Анализ текста

На занятии с ученицей 3 класса изучается музыкальное произведение Карла Черни – Этюд №23 соль мажор из 1 тетради Избранных Этюдов под редакцией Генриха Гермера.

Проводим вдумчивый разбор нотного текста и замечаем, какие трудности могут возникнуть при исполнении, уточняем, что требует каждый из технических приемов:

1. Короткие арпеджио. В каждый момент времени палец находится в

наиболее удобном для себя устойчивом положении, подводим вес к каждому пальцу с помощью горизонтального объединяющего движения кисти. При исполнении нескольких звуков в позиции (или звена коротких арпеджио), движение руки направлено от первого пальца к пятому «через низ», от пятого к первому «через верх».

2. Исполнение аккордов. Необходимо следить за одновременностью взятия звуков и выстраивать баланс между голосами.

3. Гаммы. Требуется ловкость первого пальца и звуковая ровность при смене позиций.

4. Штрихи. Быстрая смена контрастных связного и отрывистого приёмов исполнения.

5. Ритм. Необходима чрезвычайная ровность и точность исполнения, внимание к паузам.

6. Динамика. В произведении – широкий динамический диапазон от piano до forte, требуется рассчитать меру crescendo и diminuendo.

7. Форма. Этюд написан в простой двухчастной репризной форме. Первая часть – 16 тактов (8+8), вторая – 16 тактов (8+8). Основная тональность соль мажор. В конце первой части происходит отклонение в тональность доминанты, в ре мажоре звучит полная совершенная каденция. Первые четыре такта второй части ритмически идентичны с началом произведения, но партии правой и левой руки «обмениваются ролями». Далее следует четырёхтакт (такты 21-25), в котором располагается генеральная кульминация произведения, где акцентированными аккордами обыгрывается тонико-доминантовое соотношение в сочетании с гибким мелодическим рисунком шестнадцатых в партии левой руки. Произведение завершается вариативным проведением второго предложения начального периода и полной совершенной каденцией в соль мажоре. Уточним ритмо-синтаксическое строение в произведении: 4 предложения, каждое состоит из 8 тактов, которые строятся по принципу суммирования – 2 + 2 + 4 такта. Вершины в каждом из предложений будут находиться во втором, четвёртом и седьмом тактах.

8. Гармония. В этюде используются известные ученику гармонии: трезвучия (тонические/субдоминантовые/доминантовые) и их обращения, доминантовый септаккорд и его обращения.

9. Художественный образ, анализ средств выразительности. К любому техническому заданию на рояле следует подходить музыкально, не стоит забывать, что этюд тоже художественная мысль, выраженная для формирования и совершенствования технических навыков. Мажорный лад (основная тональность – соль мажор), значительное количество мелких длительностей, упругие штрихи staccato, задорные акценты в аккордах, обилие пауз (воздуха), заинтересованные переклички между партиями левой и правой рук, резвые шестнадцатые – указывают на приподнятый, радостный и жизнеутверждающий характер музыки.

3. Работа над произведением

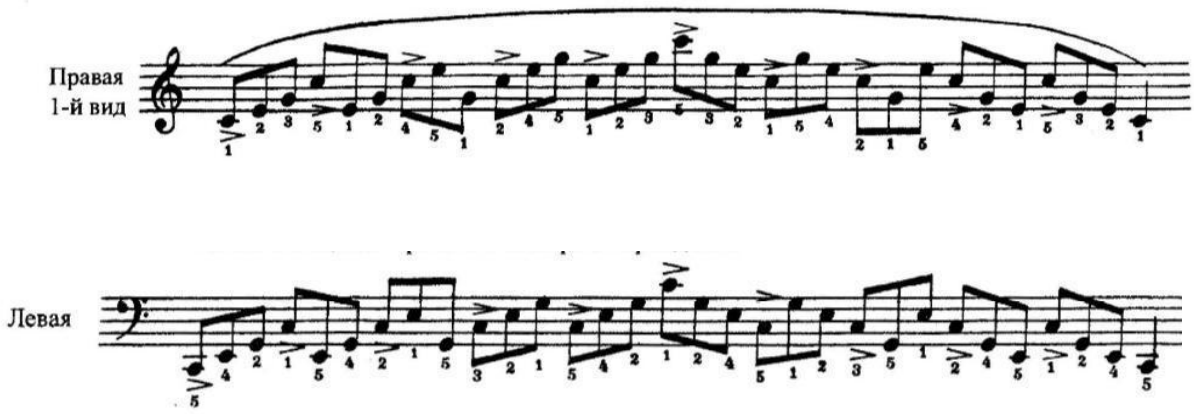
Этапы работы над музыкальным произведением:

Интересно знать, как предлагал работать сам Карл Черни над новым произведением. Изучение пьесы он подразделял на три периода: овладение нотным текстом; игра в предписанном автором темпе и (только в последнюю очередь) анализ содержания произведения и исполнительских ремарок, причём эти три периода работы над сочинением он ни в коем случае не советовал смешивать. Ко времени данного занятия с ученицей мы находимся на втором этапе освоения произведения.

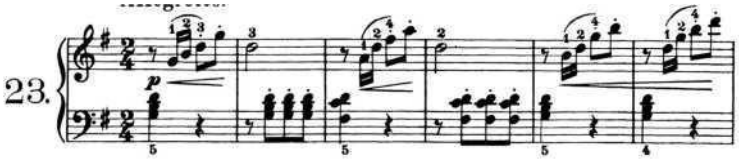
Александр Дмитриевич Алексеев[2] советует при знакомстве с новым этюдом помимо обычного разбора нотного текста проделывать разбор

[2] Александр Дмитриевич Алексеев (1913-1996) – советский и российский музыковед, педагог, музыкально-общественный деятель. Автор книг: «Методика обучения игре на фортепиано», «История фортепианного искусства»

специально технический: выяснить характерные особенности фактуры. Основные технические трудности данного произведения – короткие арпеджио, гаммы и аккорды. Чтобы подготовить ученика к исполнению поставленных сложностей, проведём ряд подготовительных упражнений. Начинаем с коротких арпеджио, так как трудность в их исполнении возникает с самого начала. Елена Фабиановна Гнесина оставила следующие рекомендации по теме: «Короткие арпеджии, во избежание толчков и акцентов на первом пальце, нужно играть триолями, слегка акцентируя сильное время каждой триоли. При этом необходимо всё время наблюдать за тем, чтобы: а) первый палец совершенно освобождался и оставался закругленным, б) чтобы рука с первым пальцем собиралась в сторону движения к пятому и обратно – с пятым пальцем к первому в сторону движения[3]». Ученику предлагается выполнить такое упражнение[4]:



Сразу находим применение полученных умений в произведении, которое изучаем. Короткие арпеджио появляются в первом же такте и звучат многократно, каждый раз представляют собой затактовые интонации:



[3] Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.6

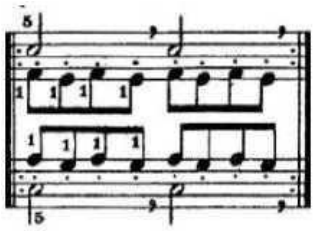
[4] Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.11

Играем упражнение Елены Фабиановны в соль мажоре, так как в произведении встречаются обращения тонического трезвучия, которые распределены между тактами.

При исполнении этюда опора должна быть на первую долю второго такта, поэтому данное упражнение поможет облегчить звучание первого пальца в каждом коротком арпеджио, сделать выписанное crescendo – показать начало цепким, точным, собранным первым пальцем, услышать первую долю и подхватить мелкими длительностями после паузы дальнейшее развитие, поэтому необходимо «заострить» первый палец и сыграть без лишней опоры на него.

Применяем знания из подготовительного упражнения и поиграем арпеджио с конца. Следует прочувствовать опору на ноте «ре» и нарастить по одному звуку до него, услышать затактовую интонацию «соль»-«РЕ», «ре»-«соль»-«РЕ» и так далее, подчеркнуть вершину фразы.

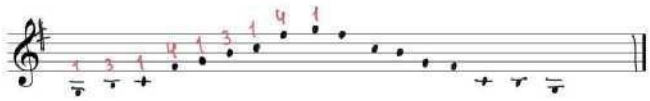
Елена Фабиановна Гнесина призывает уделить особое внимание развитию первого пальца. Если он напряжён и не приобрел должную ловкость, то не получится сыграть ровно звуково и ритмически гамму. Елена Фабиановна предлагает следующее упражнение, которое мы изучаем на занятии[5]:



Такие указания оставляет автор: «Руки должны быть свободны, на запятых свободно поднимать их. <...> кисти рук не должны быть подняты. Первый палец, как и остальные пальцы, должен быть слегка закруглён и должен легко опускаться на клавишу (закруглённым концом) без толчка и без опоры на него всей руки. Первый палец должен опускаться на клавишу легко и плавно, и рука

[5] Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.6

не должна при этом «валиться» на первый палец[6]». После развития независимости и активизации первого пальца, мы ставим задачу научиться подкладывать первый палец и перекладывать руку через него. Необходимо мыслить гамму последовательностью позиций из трёх-четырёх звуков, а также заранее подводить первый палец. В этом случае используется упражнение Г. Г. Нейгауза, которое развивает подкладывание первого пальца или перекладывание всей руки через первый палец: исполнение мотива, состоящего из большой терции и увеличенной кварты, аппликатура в котором 1-3-1-4 (играть несколько октав вверх и вниз)[7]. Сначала пробуем упражнение в до мажоре, затем транспортируем в тональность этюда – соль мажор.



Условия исполнения: находясь на первом пальце, чувствовать позицию и расположить пальцы, которые дальше будут играть над своими клавишами. Это поможет мыслить не каждый звук отдельно, а комплексно. Первый палец должен быть высокий, ставим его «на каблучок». Момент подкладывания стараемся совершить незаметно, заранее подвести первый палец и следить за ровностью звучания.

Таким образом мы добились в первом пальце лёгкости, свободы, независимости, что также актуально в следующих фрагментах произведения:

1. Первый звук в коротком арпеджио исполняет первый палец, к нему стоит отнестись внимательно. Выше отмечалось, что это самое начало фразы, которое не подразумевает яркого звучания первого звука, в нотном тексте указано crescendo.

---

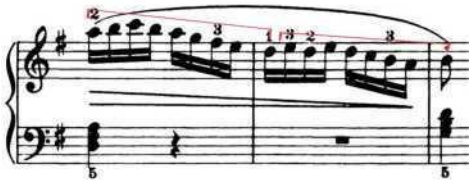
[6] Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.6

[7] Использовано упражнение из книги Г. Г. Нейгауза Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1987 год - С.106

2. На первой строчке в партии левой руки звучат аккорды, ведущим голосом в которых стоит назначить нижний, а верхние звуки исполнить с меньшим весом легким, но собранным первым пальцем.

Обсуждаем следующую значительную трудность – пассажи сложной структуры (7, 8, 13-15, 21-24, 29-31-м тактах), которые основаны на исполнении звуков в позиции и гаммообразных движениях в пределах октавы. Для такого рода пассажей определённую сложность представляют ровность и ловкость при изменении направления рисунка мелодии.

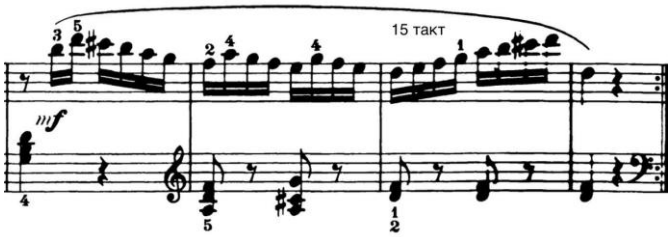
Важно понимать движение руки при исполнении таких мелодических линий. Разберём пассаж в партии правой на второй строке:



Рука должна помогать обрисовывать все изгибы мелодии с помощью гибкого, волнообразного движения, без статичности и безвольно висящего локтя. При исполнении звуков подряд в позиции от первого к пятому пальцу рука, используя волнообразное, кистевое горизонтальное движение с подведением веса к каждому пальцу проходит «через низ». От пятого к первому – «через верх». От «до» до «ре» в большей мере необходимо объединяющее, крупное движение руки на семь нот, при чередовании звуков в позиции необходимо более мелкое волнообразное движение, следим за высоким первым пальцем, не допускаем «заваливания» руки.

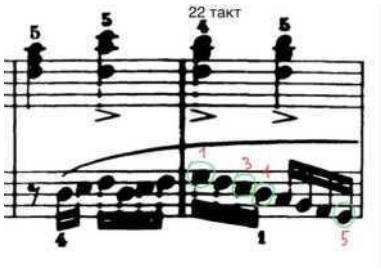
После подготовительных упражнений на развитие первого пальца и перекладывание руки через первый палец мы готовы вычленить момент смены позиции в пассаже, который необходимо исполнить в произведении. Теперь

учим следующим образом: момент смены выделяем и играем «фа»-«соль»-«ля» (2-1-2 пальцы) вверх и вниз. После такого исполнения вычленим другие звуки, сыграем их 1-3-1-5 пальцами «ре»-«фа диез»-«соль»-«ре» (вверх и вниз). Стремимся наладить ощущение того, что рука помнит рисунок мелодии и при движении к первому пальцу раскрывается на позицию.

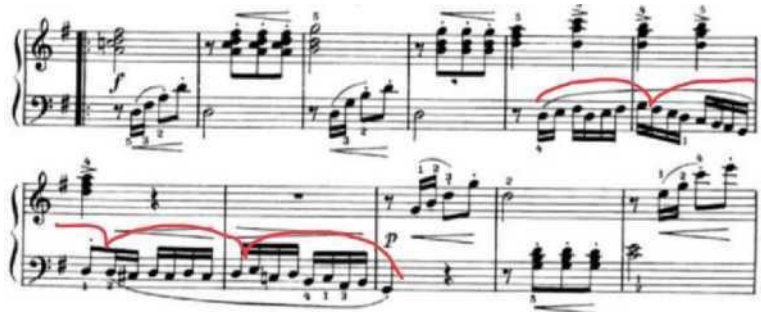


Особая трудность возникает у ученика с исполнением шестнадцатых длительностей в менее технически развитой левой руке. Разберём этот пассаж, найдём закономерности и обратим внимание на аппликатуру.

Напоминаю про метод вычленения, выучим шестнадцатые в партии левой руки таким же образом: выделяем звуки «соль»-«ми»-«ре»-«соль» (которые исполняют 1-3-1-5 пальцы) в 22 такте (исполняем вверх и вниз).



Следует поделить длинную линию шестнадцатых на мотивы: первым станет от «ре» до «соль» («соль» одновременно последний звук предыдущего мотива и первый следующего), второй – от «соль» до «ре», затем от «ре» до «ре» и от «ми» до «соль».



Задание здесь – поиграть с остановками, сначала после «соль» —> момент

остановки на каждой первой доле (интонируем мотивы затактово, в момент остановки анализируем и подготавливаемся к дальнейшему исполнению, чтобы сыграть до следующей остановки на одном волевом импульсе) —> играть до «ре» и так далее до окончания пассажа.

Также полезно учить пассаж, изменяя штрих исполнения и ритм. Играем звучным, крепким staccato для активизации кончика пальца, важно берущее движение подушечки. Игра в пунктирном ритме позволяет во время остановки на длинной ноте подумать о рисунке мелодии, проанализировать качество исполненных в быстром темпе звуков подряд, вспомнить аппликатуру и подготовить следующую группу. Также используем пунктир в обратном движении, чтобы почувствовать опору на разных звуках. Упражнения, которые проведены ранее, необходимы для того, чтобы частое появление первого пальца не представляло трудности для учащегося и исполнение было ловким.

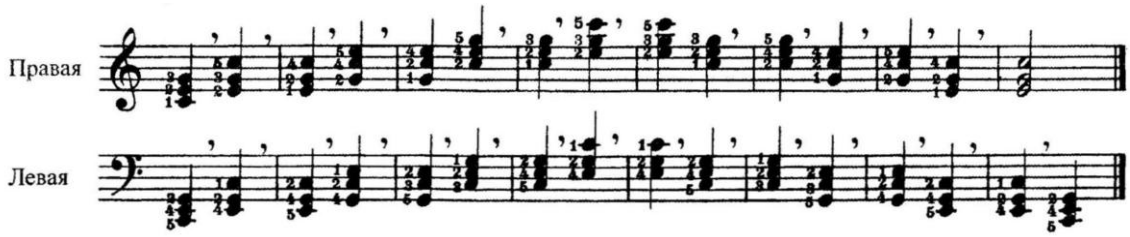
Чтобы ученик спокойно относился к череде мелких длительностей, проведём образную аналогию. Например, в таких моментах мы «нанизываем бисер на ниточку». Этюд может напоминать плетение какого-либо предмета из бисера, так как много штриха staccato, такого же мелкого и рассыпчатого.

После перечисленных упражнений у ученика появилась большая устойчивость, ритмичность, крепкое знание текста, он ориентируется в аппликатуре, но пока пассаж звучит в очень сдержанном темпе. Чтобы прибавить темп, предлагаю следующее упражнение: ставим метроном на значение 60 ударов в минуту, сначала с каждым ударом совпадают шестнадцатые, затем восьмые и в последнюю очередь четвертные длительности.

Теперь перейдём к рекомендациям для исполнения аккордов. Вспомним, что писал Г.Г. Нейгауз об этом: «В аккордовой технике главное: полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделять, то есть взять сильнее любой звук аккорда, в других случаях[8]». Необходимо помнить, что в аккордах ведущая роль у пятого пальца.

[8] Г. Нейгауз Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1987 - С.114

Почувствовать правильное звучание аккордов поможет упражнение Е. Ф. Гнесиной[9]:



Указания к исполнению:

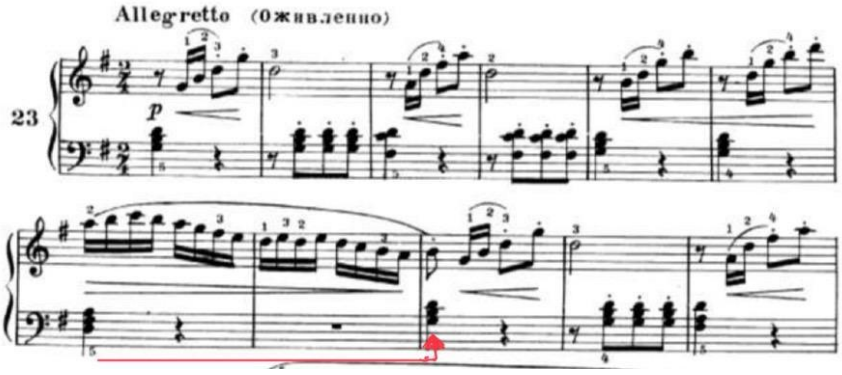
1. Взять аккорд крепкими пальцами, после чего освободить руку.

2. Свободно приподнять руку и перенести на позицию следующего аккорда, заранее подготовив его в ощущениях ладони.

3. Каждой рукой отдельно выучить аккорды в разных тональностях.

4. Постоянно следить за первым пальцем, который должен быть закруглён и свободен.

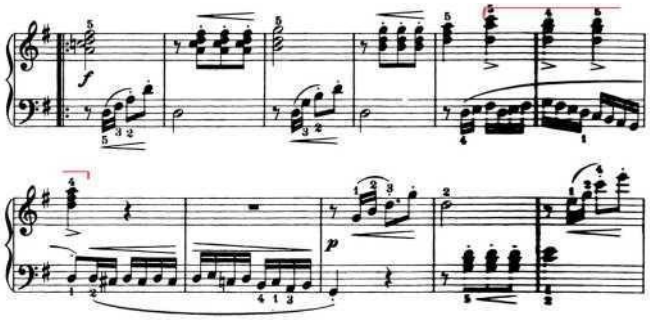
В аккордах ведущим в партии левой руки назначаем нижний голос, при подобном появлении аккордов в партии правой - выделяем верхний голос. Пробуем исполнить отдельно линию пятого пальца в аккордах, мелодизировать её и услышать завершающий первое предложение квартовый ход через паузы. Вершиной построения будет 7 такт, стоит рассчитать силу crescendo от самого начала.



Любое произведение имеет кульминацию. Музыка состоит из моментов

[9] Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.10

напряжения и облегчения. Где же этот главный момент, к которому стремится музыкальный материал данного произведения? Композитор подчёркивает акцентами несколько аккордов, которые нужно исполнить ярко, лучезарно и с ведущей ролью верхнего голоса. Их стоит сыграть как можно более ослепительно, ведь данное место и является кульминационным! (23 такт) Подобной реплики в произведении ещё не было ранее. Этот материал должен зазвучать утвердительно и восклицательно! Предлагаю ребенку своей рукой поставить в нотках восклицательные знаки, чтобы ликующая интонация была не только услышана внутренним слухом, но и впечатление глаза помогало нутру. Рекомендую фразировать этот мотив из четырёх аккордов к последнему – доминантовой звучности, которая на протяжении следующих двух тактов подготавливает репризу. Следует обратить особое внимание на звукоизвлечение, не допускать грубости и стука. Это радостное, воодушевляющее место:



Теперь ученик исполняет произведение от начала до конца. В технически сложных местах появилась большая беглость, свобода, спокойствие и устойчивость. Темой дальнейшего обсуждения станет дыхание в музыке. Воздух – самое необходимое для жизни. В среднем человек может не дышать около минуты, в то время как прожить без еды мы можем до нескольких месяцев, например. Так и в музыке, если не уделить должного внимания паузам, она задохнётся. Даю рекомендацию ученику: исполняя любое сочинение, всегда пропевай его внутренним слухом и внимательно смотри, как композитор мыслил дыхание (паузы) в произведении. Заметим, как Карл Черни расставил моменты воздуха в 23-м Этюде. Вступает левая рука, стройный аккорд собирает внимание слушателя, пауза в партии правой руки даёт возможность прозвучать аккорду,

затем мелодия подхватывает импульс и продолжает развитие первоначальной гармонии.

В некоторых тактах стоит задача рассчитать баланс звучания музыкальной ткани. Зачастую возникает половинная нота в одной руке, а в другой активные и многозвучные аккорды, поэтому половинку нужно брать настолько звучно, чтобы она не гасла в нашем внимании и слухе. Обращаем внимание ребенка на момент снятия звуков перед паузой. Посмотрим, какие гармонии звучат на фоне тишины, это поможет усилить концентрацию внимания, пока одна из рук «набирает воздух».

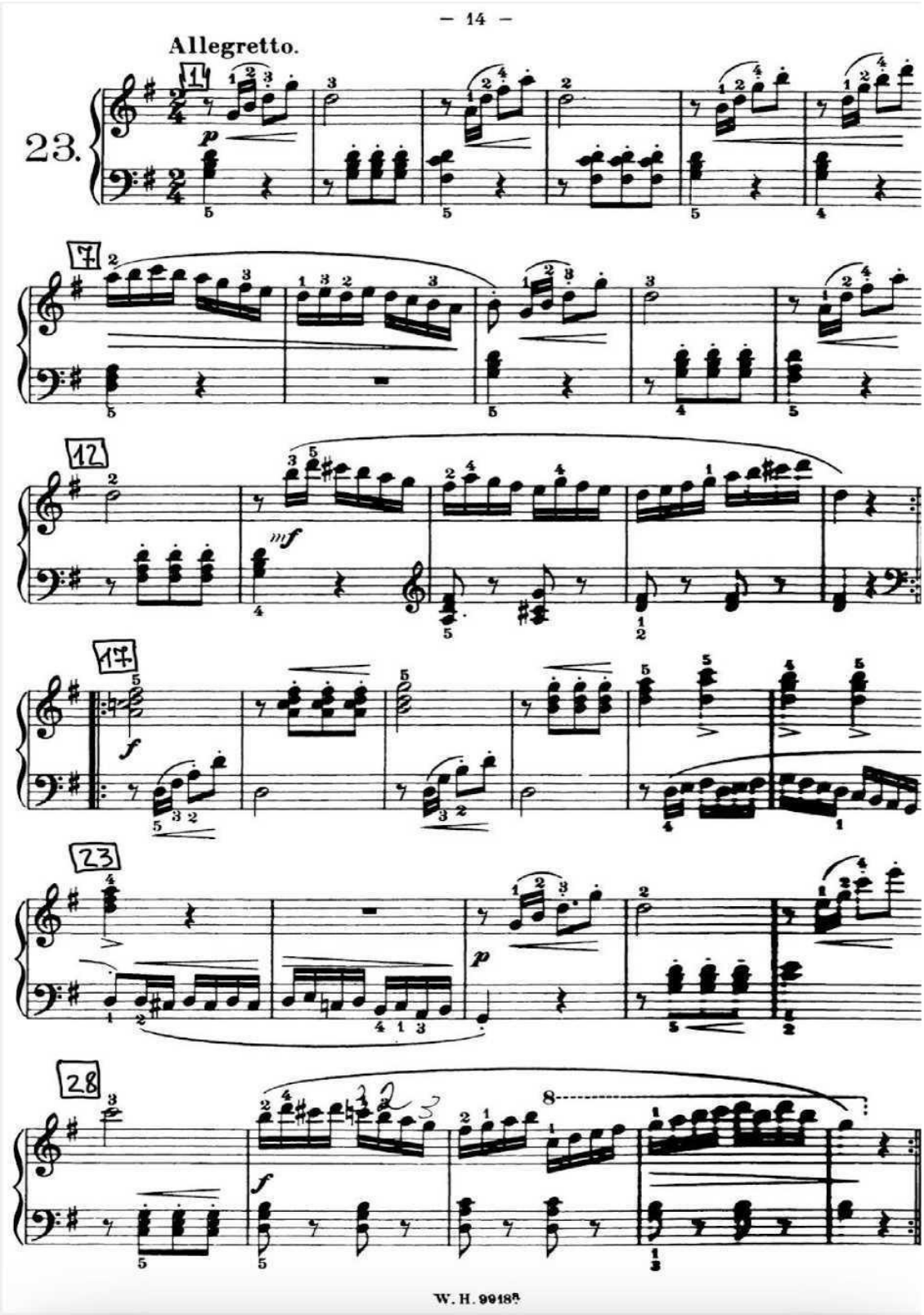
После решения технических трудностей необходимо, чтобы музыка начала жить. Один из способов добиться красочности исполнения и объёмного звучания фактуры – оркестровать произведение. Здесь необходимо исходить из характеристик инструментов: возгласы ансамбля духовых явно слышны в кульминационной зоне (над аккордами со знаком акцента), гибким звучанием струнных пронизаны все шестнадцатые, также струнные приёмом пиццикато исполняют аккорды staccato, а половинки уверенно ведет гобой.

Педагогу следует зажечь искру в ученике, желание творить, фантазировать и жить у рояля. В связи с чем, предлагается ясный и знакомый для ученика образ игры в мяч. В начале этюда левая рука подбрасывает его (дает импульс), а сам полёт и приземление мяча изображает партия правой руки. В шестнадцатых нотах мячик гладко катится. Далее происходит замах и мы снова подбрасываем мяч, полёт осуществляется в воздухе сквозь одну и ту же гармонию.

Когда стоит художественная задача, все движения начинают быть пронизаны эмоциональным окрасом, появляется большая ловкость, уверенность, так как данная ученику теоретическая информация (по поводу вершин фраз, необходимости пауз, исполнения упругих акцентов, гаммообразных пассажей, внимательного отношения к первому пальцу и прочих трудностей) позволяет воплотить в исполнении задуманную образность.

4. Вывод

Во время урока проведён подробнейший анализ музыкального сочинения. Найдены соответствующие каждой трудности приёмы, которые позволяют с ней справиться. Решения технических затруднений обсуждались в контексте реализации художественного образа. Работа велась с опорой на методические материалы и рекомендации ведущих педагогов русской фортепианной школы 20 века. Все исполнительские задачи ставились в контексте художественных.



Карла Черни – Этюд №23 соль мажор из 1 тетради Избранных Этюдов под редакцией Генриха Гермера.

5. Список литературы

1. Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. – Санкт-Петербург: Композитор, 2013 – 27 с.

2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Нейгауз – Москва: Музыка, 1987 – 300 с.

3. Терентьева Н.А. Карл Черни и его Этюды / Н. Терентьева. – Санкт-Петербург: Композитор, 1999 – 67 с.