

**Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Российская академия музыки имени Гнесиных»
Музыкальное училище имени Гнесиных**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

По теме *«Знакомство учащегося с жанром этюда на примере
музыкального*

произведения К. Гурлитта Этюд ля минор»

Номинация *«Музыкальная педагогика и методика»*

Выполнила:

Студентка 4 курса

Специальность *«Инструментальное
исполнительство (по видам инструментов).
Фортепиано» Карпова Мария*

Кодовое слово *этюда Гурлитта*
Научный руководитель *Симонова Юлиана
Владимировна*

Москва, 2025

Цели:

1. Знакомство с основными пианистическими формулами.
2. Развитие двигательно-игровых навыков ученика.
3. Развитие слухового внимания.
4. Развитие внимания к динамическому балансу пластов музыкальной фактуры.
5. Раскрытие эмоционально-смыслового содержания произведения.

Задачи:

1. Активизация экономности пианистических движений.
2. Развитие кистевой пластичности.
3. Укрепление и развитие независимости пальцев.
4. Развитие ловкости и подвижности первого пальца.
5. Формирование навыка исполнения устойчивых фактурных формул - “две ноты под лигой”.
6. Формирование навыка исполнения аккомпанемента вальсового типа.
7. Овладение навыком управления распределением веса между руками во время исполнения.
8. Воспитание слухового контроля в процессе исполнения.

Густав Корнелиус Гурлитт (1820-1901) - немецкий композитор, педагог, теоретик музыки. В начале своего творческого пути изучал музыку под руководством Иоганна Рудольфа Рейнеке. Затем отправился в Копенгаген и продолжил обучаться органной и фортепианной игре у Кристофа Вейзе, а в дальнейшем познакомился с известным датским композитором Нильсом Вильгельмом Гаде, который оказал влияние на творческий путь К. Гурлитта. Композитор К. Гурлитт творил в эпоху романтизма и создал большое

количество произведений, сохраняющих свою популярность и по сей день. Среди его сочинений оперетты, оперы, симфонии, этюды, произведения камерной музыки. Наиболее известен он как теоретик музыки, автор произведений для фортепиано. С одним из сочинений - этюдом ля минор op. 198 № 9- мы познакомимся и детально его разберём.

Работа над инструктивными этюдами является обязательным компонентом процесса обучения в музыкальной школе. На этапе детальной работы над произведением преодолеваются технические трудности в контексте музыкальных задач. К ним относятся продумывание фразировки, воспроизведение деталей голосоведения, обучение искусству звукоизвлечения. “Ученику надо проникнуться мыслью, что достижение деталей голосоведения в этюде, как и в любой пьесе художественной литературы, - не цель, но лишь средство для выразительного, красивого исполнения сочинения¹” - пишет А. Алексеева в своей книге “Методика обучения игры на фортепиано” о работе с этюдами. Для более осознанного исполнения следует проанализировать произведение, выяснить особенности фактуры, гармонии и средств выразительности.

Основной технической формулой в этюде ля минор К. Гурлитта является исполнение звуков в позиции. Данное произведение написано в простой трехчастной репризной форме. Её также можно трактовать как сложный период, состоящий из трех разделов, каждый из которых представляет собой период. В ходе работы с учеником над этюдом будет использоваться термин “раздел” вместо периода. Партия правой руки на протяжении первого раздела представляет собой витиеватый рисунок: восходящий и нисходящий пентахорд с усложненным оборотом, который включает IV повышенную ступень, а после IV пониженную. Также стоит отметить, что мелодия вбирает в себя трудность исполнения с участием чёрных клавиш. Стоит обратить

¹ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.185.

внимание ученика на двойном чередовании слабых пальцев - четвертого и пятого. В этом видится методическая идея Гурлитта - развитие их независимости и укрепление. Для работы над данной трудностью вычленим музыкальный фрагмент, в данном случае первую фразу, и с помощью собственного показа объясняем технологию исполнения данного мотива.



рис.1

Две первые фразы исполняются в пределах пятипальцевой позиции. Первый звук берётся третьим - центральным и крепким - пальцем, что позволяет сформировать удобное и устойчивое положение руки. При помощи объединяющего горизонтального кистевого движения мы обеспечиваем проводимость веса к каждому пальцу, занимающему наиболее удобное для себя положение. Движение руки осуществляется по округлой траектории, так как при исполнении звуков подряд от 1 к 5 пальцу кистевое движение осуществляется «через низ», а от 5 к 1 «через верх». (см. рис.1, направление руки показано стрелкой). Особого отношения, как упоминалось выше, требуют слабые пальцы - 4 и 5, поэтому, в качестве подготовки, можем предложить тренировочное упражнение: первый этап - вычленив небольшой фрагмент из общей фразы и сыграть две ноты (ре диэз и ми) с опорой в пястные косточки. При этом четвёртый палец должен играть сверху, так как отсутствие должной амплитуды влечет за собой подмену работы пальцев движением руки, а также приводит к тусклому и слабому звучанию. Наглядно демонстрируем этот прием, так как, услышав слово «сверху», ученик стремится воспроизвести данную команду за счёт мышц-разгибателей. Играем сдержанно и звучно, чувствуя опору в каждую клавишу. Добившись результата на этом этапе, мы

предлагаем ученику сыграть небольшую секвенцию, где возможно воспроизвести рисунок мелодии с чередованием чёрных и белых клавиш, над которым проводилась работа (последовательность ми-ре диэз-ми- ре бекар), тем самым привыкая и закрепляя устойчивое положение пальцев. Играть от звуков ре, ля, соль, си.

Неотъемлемой частью работы над произведением является освоение искусства фразировки. “Следует уяснить развитие мелодии, её членение на отдельные построения, определить относительную их важность²” - пишет в своей книге А. Д. Алексеев о работе над мелодией в целом. Рассматривая такого рода вопрос, мы обращаем внимание на гармоническую составляющую произведения. Первый раздел строится по принципу суммирования (2+2+4). Начальные построения короткие (см. рис. 2). Ученик исполняет первый двутакт.



рис. 2

Обсуждаем, где он чувствует вершину фразы. Соглашаемся, что мелодия ведет ко второму такту. Затем объясняем, почему. Он является более напряженным в гармоническом плане (от тоники мелодия идёт к доминанте и разрешается в тонику в следующем такте), а также с точки зрения построения мелодии, так как нота “ми” второй октавы является высшей точкой в данном фрагменте. В ходе работы над каждым фрагментом мы будем начинать обсуждение с границ и организации фраз.

Переходим к работе над партией сопровождения. Вальсовый тип аккомпанеента придает данному этюду черты танцевальной жанровости, грациозности и игривости. Объясняем принцип исполнения такого типа

² А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.84.

аккомпанемент. Играем басовый звук с ощущением опоры. Проводим руку «через низ» от баса к интервалу близко к клавиатуре, а на обратном пути - от интервала к следующему басу – «через верх». Таким образом, траектория руки направлена по кругу (см. обозначения на рис. 3). В партии левой руки добиваемся с учеником пластичности и ловкости.



рис. 3

После достижения результата на этом этапе, то есть овладение гибкостью движения руки при исполнении аккомпанемент, следующей трудностью становится одновременное взятие звуков, составляющих интервал. Выстраивать голоса начинаем от нижнего звука, тем самым подчёркиваем движение скрытого голоса “до-си” между тактами. Опираемся на центральные устойчивые третий и второй пальцы и подстраиваем острым «чутким» первым пальцем - верхний голос. Слушаем баланс двух голосов. Повторяющийся звук “ми” верхнего голоса должен быть более тихим, но все же прозвученным. Играем интервал с опорой в пястные косточки.

Добившись звуковой стройности в интервалах, мы можем обратить внимание ученика на указание К. Гурлитта в партии аккомпанемент - staccato. Объясняя технологию исполнения данного приёма ученику, возможно провести аналогию со штрихом pizzicato на струнных инструментах (палец извлекает звук щипковым движением в ладонь), что будет также способствовать расширению кругозора воспитанника и знакомству с большим количеством инструментов. “Вначале полезно выучить legato, используя плавные, объединяющие движения руки, а затем сыграть последования слегка раздельно. Этим путем легче избежать зажимов в запястье и преувеличенных размаховых движений кисти, часто

встречающихся при игре *staccato*³” - пишет А. Д. Алексеев о работе над данным фортепианным приемом. Следует отметить, что в нашем случае не является уместным проучивать данный фрагмент *legato*, но важно донести до ученика, что мы должны подчинить движение пальцев более крупному движению руки.

Первый раздел заканчивается очень светло - в тональности До мажор. Фраза несколько больше, чем в предыдущих построениях - 4 такта. Ведём мелодию к самому напряжённому 3 такту, так как именно здесь находится самая высокая нота “соль” и каденционный оборот в новой тональности.



рис. 4

Также впервые меняется мелодический рисунок, происходит смена позиции (см. рис. 4). Нарушение ровности и цельности мелодического рисунка при наличии такого перехода является распространенной проблемой на раннем этапе обучения. Нужно уделять особое внимание развитию первого пальца, так как от него напрямую зависит успешное исполнение гамм и арпеджио. “Первый палец, как и все другие пальцы, должен быть слегка закруглен и должен легко опускаться на клавишу (закругленным концом) без толчка и без опоры на него всей руки. Первый палец должен опускаться на клавишу ближе к её концу, в то время как остальные пальцы должны играть ближе к черным клавишам⁴” - советует Е. Ф. Гнесина в своём сборнике “Подготовительных упражнений к различным видам фортепианной техники”.

И предлагает сделать следующее упражнение:

³ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.175.

⁴Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.6.



рис. 5

Е. Ф. Гнесина также уточняет, что при исполнении данного упражнения пятый палец мы ставим с опорой, в то время как первый палец играет свободно и легко. Упражнение можно транспонировать и исполнять от других нот, что только способствует более быстрому достижению результата.

Следующим этапом для развития первого пальца станет упражнение, где мы предлагаем ученику сыграть гамму, например, До мажор только первым и вторым пальцами. Демонстрируем наглядно, что первый палец опускается свободно и легко без вспомогательных кистевых вертикальных движений. Это упражнение можно также транспонировать и играть от других звуков, сохраняя рекомендации.

После проделанной подготовительной работы с учеником, мы вычленим музыкальный фрагмент, где появляется смена позиции. Последовательность “до-ре-до”, исполняемая 1-2-1 пальцами, просим сыграть от других звуков (от ре, ми и т.д.) для того, чтобы рука привыкла к наиболее удобному для себя положению. Первый палец готовим заранее и ставим его высоко. Обращаем внимание ученика, что рука движется по округлой траектории, тем самым обеспечивая хорошую проводимость веса к каждому пальцу.

В партии аккомпанемента в кульминации впервые появляются аккорды. Ставим задачу одновременности взятия всех звуков по вертикали. Частой проблемой становится зажим руки, поэтому на самых ранних этапах мы объясняем ученику технологию исполнения: свободно погружаем руку в клавиатуру, сохраняя активность берущих кончиков пальцев. По аналогии выстраивания голосов в интервалах, предлагаем выявить гармоническое тяготение с помощью дифференциации звуков в аккорде. Подчеркиваем

линию баса (см. рис. 6) движение V – V – I. Затем подстраиваем по балансу верхние голоса с меньшим количеством веса, но прозвученно.



рис. 6

“Если ученику не удастся найти нужное ощущение полезно подсказать ему, что аккорд надо как бы “взять” пальцами (совет А. Б. Гольденвейзера)⁵” - рекомендует А. Д. Алексеев. Обращаем внимание на то, как построена партия левой руки с точки зрения гармонии. Звучит K64, неполный D7 и разрешение в неполное тоническое трезвучие. “Важно, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникал в логику гармонического развития и стремился понять его выразительные смысл⁶” - пишет А. Д. Алексеев о важности понимания гармонии в исполняемом произведении. Тем самым даем понять ученику, что разрешение мы играем певуче и мягче, чем кадансирующие аккорды. Понимая функциональную взаимозависимость аккордов, мы активизируем слуховое восприятие при исполнении данных оборотов.

Переходим к разбору среднего раздела. По форме он представляет собой предложение единого строения. Теперь мелодия звучит в партии левой руки. Особое внимание уделяем выразительным интонациям в партии правой руки, где композитор уже оставил собственные рекомендации к исполнению - лиги.

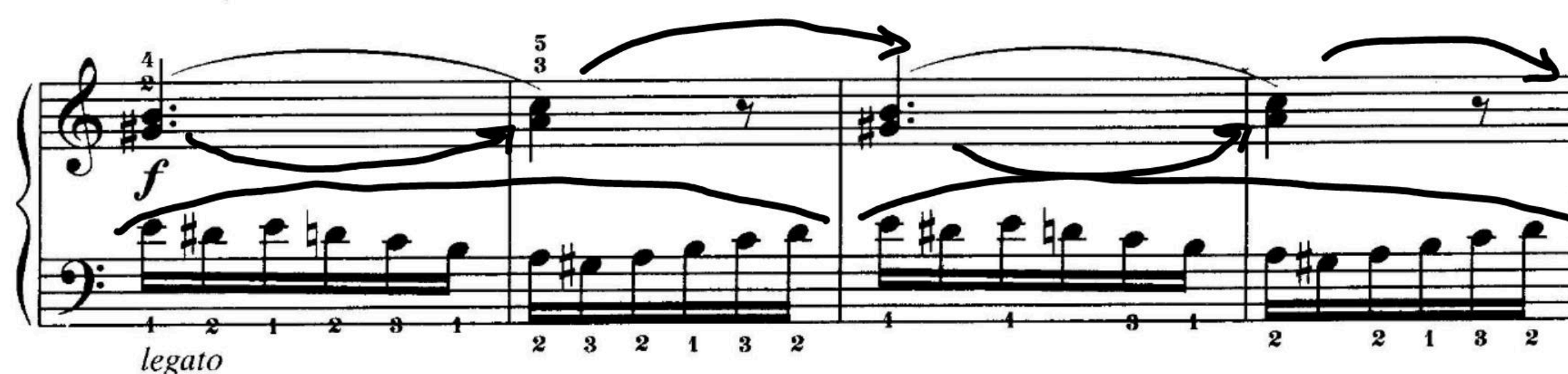


рис. 7

⁵ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.147.

⁶ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.94.

Исполняя “две ноты под лигой”, мы погружаем свободную тяжелую руку на дно клавиатуры, берём первый интервал звучно и устойчиво. Объединяющим горизонтальным кистевым движением ведём руку через низ ко второму интервалу. Берём его с меньшим количеством веса, но цепкими и «чуткими» кончиками пальцев. Таким образом делаем *diminuendo* от первого интервала ко второму. Важную роль играет работа внутреннего слуха и умение мысленно провести мелодическую линию от одного звука к другому. “Необходимо добиться, прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекала при неустанном контроле слуха⁷” - пишет А. Д. Алексеев о работе слуха воспитанника за инструментом. Обращаем внимание ученика, что рука движется по округлой траектории и показана на фото стрелками от одного интервала к другому (см. рис. 7). Пауза помогает подчеркнуть интонацию и перенести руку «через верх» к следующему интервалу.

Если рассматривать исключительно партию правой руки, помимо пауз и исполнения “нот под лигой”, данный фрагмент не представляет сложности. Однако А. Д. Алексеев в своей книге считает, что: “Его задача (музыканта - исполнителя), как и актеров, заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его возможно более правдиво⁸”. Важной задачей, на которую мы должны обратить внимание ученика, является звуковой баланс между пластами фактуры. Во втором разделе наглядно показано сочетание мелких длительностей (шестнадцатые в партии левой руки) и более крупных (четверть с точкой в партии правой руки). Мы должны грамотно распределить вес между пластами фактуры. Крупные длительности следует играть звучно, чтобы на фоне мелких длительностей они не смогли угаснуть. Для этого мы должны заранее готовить аппарат, грамотно распределить вес между руками. Подкреплять слуховым вниманием

⁷А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.31.

⁸ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.59.

и захотеть услышать звучание крупной длительности сквозь череду мелких длительностей.

В партии левой руки теперь звучит мелодия, но если в первом разделе К. Гурлитт делал акцент на чередовании слабых пальцев четвертого и пятого, то в данном случае играют только первый, второй и третий пальцы, то есть более сильные. Сперва может показаться, что этот фрагмент легче для исполнителя. Но особой трудностью для ученика становится смена позиции. Это является непростой задачей, так как есть большая вероятность “заваливания” всей руки при подкладывании первого пальца, что влечёт за собой некачественное, неоднородное по звучанию исполнение данного фрагмента. Для решения данной технической проблемы мы предлагаем ученику сыграть следующее упражнение из сборника Е. Ф. Гнесиной:

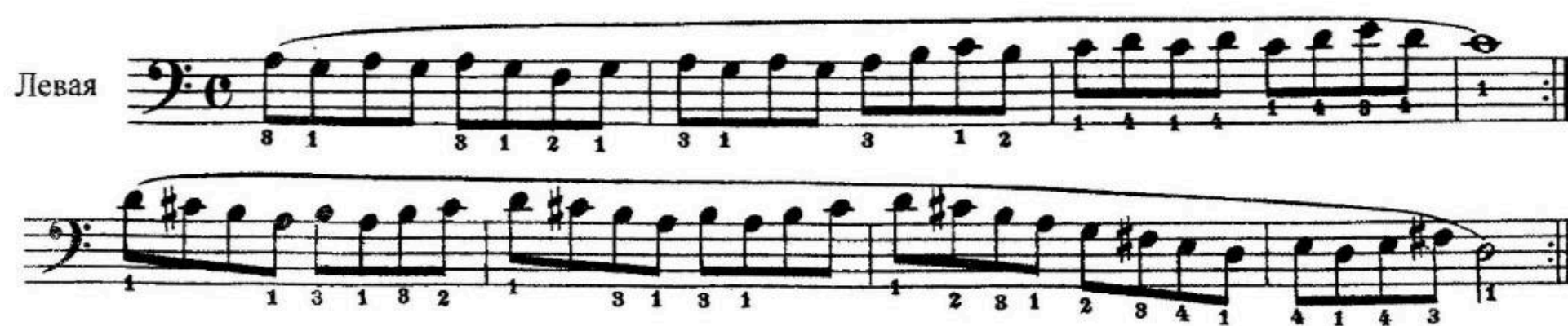


рис. 8

Елена Фабиановна уточняет, что следует “при подкладывании первого пальца отводить руку в сторону движения⁹”. Напоминаем воспитаннику, что положение первого пальца должно быть высокое и слегка закругленное. Опускаться палец должен легко и плавно, без толчка всей руки на него.

Средний раздел организован также по принципу суммирования (2+2+4). Если в двух тактах, как и в первом разделе, чередуются Т и D звучность, то третья фраза представляется собой дление на D гармонии (образует некий доминантовый предыкт). В партии левой руки композитор подчёркивает «вершину» фразы с помощью динамического нарастания ко второму такту (см. рис. 9). Фраза организована двутактами, что довольно часто прослеживается на протяжении всего этюда.

⁹ Е. Ф. Гнесина. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники. Санкт-Петербург : Композитор, 2008 – С.6.

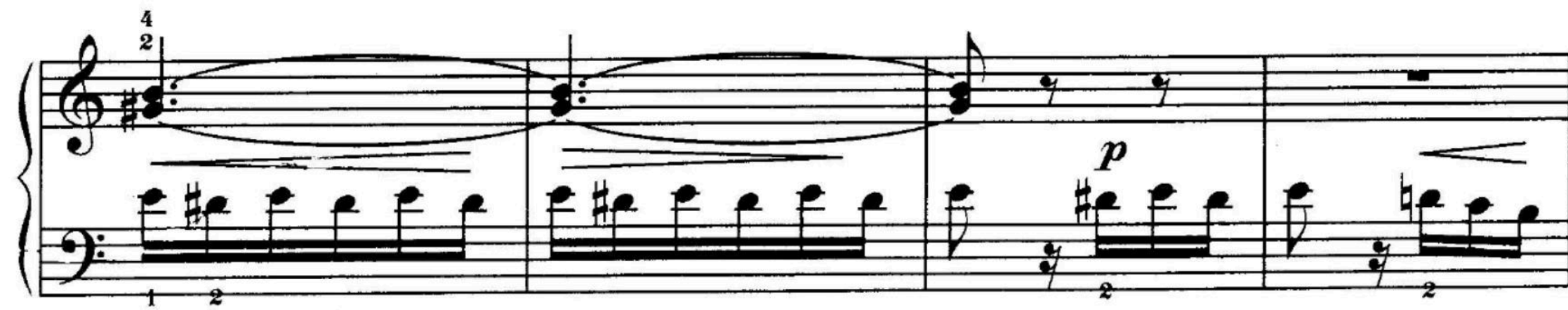


рис. 9

Данный мелодический рисунок содержит треллеобразный элемент, основанный на чередовании 1 и 2 пальцев с участием белой и чёрной клавиш. При исполнении данного фрагмента у ученика возникает трудность: неровность и “скомканность” звучания. Для успешного воспроизведения партии левой руки мы обращаем внимание воспитанника на правильную подготовку пальцев. Следует добиваться как можно более экономных движений. При опускании одного пальца (учитывая его высокое положение), следующий должен находиться над своей клавишей. Нужно исключить дополнительные взмахи, при которых активизируется работа мышц-разгибателей, и опускать каждый палец единым точным движением.

После закрепления верной технологии подготовки пальцев при исполнении, мы предлагаем ученику практическое упражнение: левой рукой играем фрагмент хроматической гаммы от “фа” до “си”, сохраняя аппликатурные правила (1 и 2 играем при чередовании черных и белых клавиш). Таким образом мы закрепляем навык, отработанный ранее, а также формируем спокойное и уверенное положение руки при исполнении подряд чёрной и белой клавиши.

Начало третьего раздела повторяет материал первого, а в последней фразе и в каденционном обороте видим интенсивное движение и смену позиции (см. рис. 10).

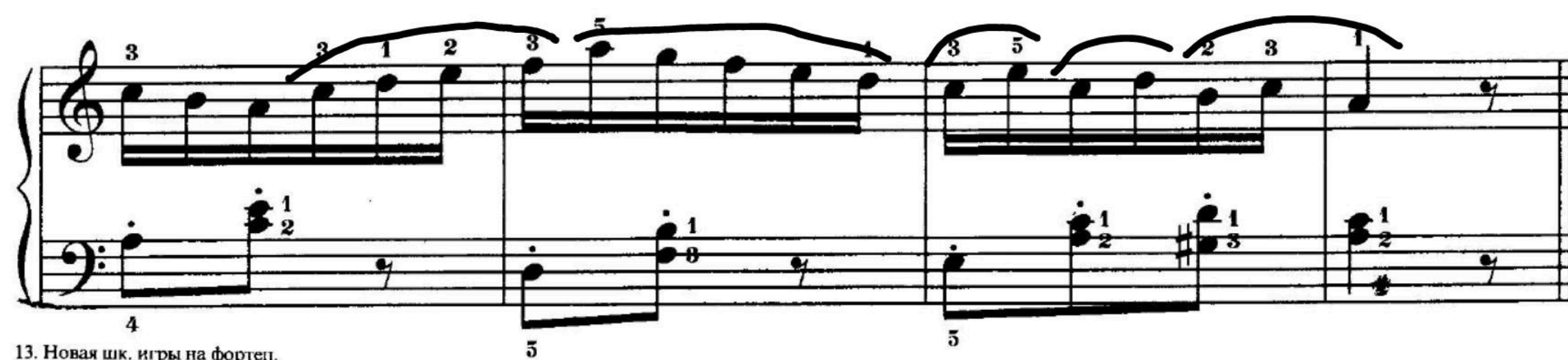


рис. 10

Партия правой руки состоит из ломанных движений в позиции и звуков в позиции подряд. Таким образом, рисунок мелодии подсказывает более мелкое мотивное интонирование. Для того, чтобы услышать каждый элемент, просим ученика сыграть эти мотивы (как указано лигами на рис. 10), делая паузы между ними.

При исполнении ломанных движений мы обращаем внимание юного исполнителя на положение руки в момент игры. Для более уверенного и устойчивого звучания рука помогает вращательным движением кисти, тем самым фразируя мелодию по две ноты. Это улучшает качество интонирования, а также естественным образом замедляет стремительное движение мелодии, помогая сделать окончание произведения более утвердительным. Что поддерживается и в партии аккомпанемента, в которой левая рука играет на каждую долю.

Не стоит забывать, что вся работа с особенностями мелодии, гармонического строения, формы, фактуры, фразировки и других средств выразительности, не может идти без контекста самой художественной идеи. “Вслушивание в музыкальный язык сочинения - это процесс поиска смысла художественного повествования, раскрытия его эстетической ценности¹⁰” - напоминает нам А. Д. Алексеев.

После освоения верных двигательных навыков и работы над поиском наиболее удобных и естественных пианистических движений, ученик погружается в личную домашнюю работу для улучшения результата. Но перед этим, в завершении урока, мы оставляем время на обсуждение художественного образа в этюде ля минор. Динамических указаний композитор указал немного. В первом разделе стоит оттенок “mf”. Вальсовый тип аккомпанемента придаёт этой музыке танцевальность, а штрих staccato делает её грациозной и скерцозной. Для поиска подходящего тембра можно

¹⁰ А. Д. Алексеев. Методика обучения игры на фортепиано. Москва : Музыка, 1978 – С.61.

провести ассоциацию с оркестровыми инструментами. Например, партии правой руки, вероятнее всего, подойдёт звучание скрипки, а в качестве ее гармонической поддержки может выступить виолончель, которая играет штрихом *pizzicato*. Первый раздел несет в себе женское начало и должен звучать более тонко и изящно.

Второй раздел является полной противоположностью первому. К. Гурлитт оставил динамическое указание “*f*”. Преобладание D гармонии придаёт ему черты решительности и несет в себе мужское начало. Вероятнее всего, второй раздел могли бы исполнять инструменты духовой группы. Вместе с учеником можем поручить мелодию в партии левой руки фэготу, а партию правой руки дать дуэту кларнетов. Таким образом изучение нотного текста может стать интересной игрой для ученика, а также познакомит его с большим количеством новых инструментов. Помимо этого, данные сравнения помогают найти правильное ощущение в руке для нужного звучания. Третий раздел является более значительным и восторженным, можно предположить, что в завершении играют все инструменты, звучащие ранее.

В заключении открытого урока мы обращаемся к выше поставленным целям, сверяя их с итоговой работой. В ходе урока нам удалось развить правильные звуковые ощущения, исходя из понимания эмоционально-смыслового содержания. Укрепить и развить независимость слабых пальцев - четвертого и пятого, а также сформировать грамотную работу первого пальца. Большое внимание с учеником мы уделили градации веса и пониманию звуковой перспективы. Освоили принципы исполнения вальсового типа аккомпанемента и смогли сформировать навык правильной подготовки пальцев перед исполнением.

На этом работа над данным этюдом не заканчивается, продолжается активное домашнее освоение и закрепление материала учеником, а также настойчивое выполнение всех поставленных задач.

Список литературы

1. Алексеев, А. Д. Методика обучения игры на фортепиано / А. Д. Алексеев. — Москва : Музыка, 1978. — 288 с.
2. Гнесина, Е. Ф. Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники / Е. Ф. Гнесина. — Санкт-Петербург : Композитор, 2008 — 28 с.