Методическая разработка на тему

«Развитие самостоятельности музыкального мышления учащихся младших и средних классов специального фортепиано ДМШ и ДШИ»

Автор : Келе Светлана Борисовна

(ДШИ р.п. Екатериновка)

2009 год

1. Пояснительная записка

Целью обучения детей в ДМШ и ДШИ является подготовка в большинстве своём музыкантов – любителей, которые обладают навыками музыкального творчества, могут самостоятельно разобрать и выучить музыкальное произведение любого жанра, свободно владеть инструментом, подобрать любую мелодию и аккомпанемент к ней. Научить музицировать можно любого ученика, имеющего даже весьма средние музыкальные данные. Всё это требует от педагога высокого профессионализма, творческого подхода к обучению ребёнка и большой к нему любви и уважения. Все знания необходимо преподносить по возможности в виде интересной игры. Важно, чтобы ребёнок как бы сам открывал для себя прекрасный язык музыки, пусть даже в простой форме. Как только ребёнок начинает знакомиться с инструментом, надо обращать его слуховое внимание на красоту и различие звуков и созвучий, надо научить его слушать и слышать звуки, соединяющиеся в мелодии. Слышать – это просто слышать окружающие звуки, слушать – это значит прислушиваться к качеству звука, к красоте музыкального звука. Каждый звук должен быть исполнен так, будто он имеет самостоятельную ценность. Очень полезно направить внимание ребёнка на звуки природы, окружающие нас, ибо в них берёт начало всякая музыка.

Практически каждый преподаватель специальных дисциплин в ДМШ и ДШИ понимает, что редкий ученик способен сам, без помощи учителя разобрать произведение. Более того – без активного участия педагога процесс разбора пьесы растягивается порой на недели. Поэтому на уроке на музицирование и творчество не остаётся времени. В результате выпускник образовательного учреждения – это нередко беспомощный перед нотным текстом ребёнок, который вряд ли когда – нибудь сядет за инструмент (во многом именно по причине страха перед нотами). Это тем более досадно, поскольку год от года рынок нотной литературы пополняется оригинальными изданиями – популярной классикой, современными отечественными и зарубежными шлягерами.

Ещё 100 лет назад чтение с листа было нормой домашнего музицирования, излюбленным времяпровождением людей из разных слоёв общества. Не будучи профессионалами, они обладали высоким уровнем знаний в области искусства. Эти просвещённые любители составляли основу русской интеллигенции.

Безусловно, есть объективные причины сложившейся на сегодняшний день ситуации в сфере культурно – эстетического воспитания детей. Бесплатное образование ушло в прошлое, поставив педагогов в сложные, фактически рыночные условия. Рушится выработанная десятилетиями образовательная система, на смену ей приходят новые формы. Адаптируется к новой ситуации содержание и структура учебного 2 процесса : дети принимаются в ДМШ и ДШИ без конкурсного отбора, а поэтому некоторые виды работы упрощаются (например, снижаются требования к техническому зачёту, к чтению нот с листа) или вовсе исчезают. Зачастую часы по специальности приходится «делить» с синтезатором – инструментом, стремительно входящим в музыкальную практику. Проблема усложняется ещё и тем, что здоровье современных детей серьёзно отличается от физических параметров их сверстников 60- 80-х годов прошлого века. Добавьте к этому всё возрастающую учебную нагрузку в общеобразовательной школе, наличие множества «отвлекающих» факторов в виде компьютерных игр, интернета и прочее. Как естественный результат – современному ребёнку трудно сосредоточиться на определённой задаче. А ведь это качество – умение продолжительно концентрировать внимание – чтением с листа воспитывается в первую очередь. Для этой формы работы необходима способность быстро и синхронно считывать сразу несколько информационных слоёв текста : нотный, ритмический, динамический, агогический и другие. Понятно, что при отсутствии такого специфического зрительно-моторного навыка эта задача часто вызывает у ребёнка затруднение, а порой и страх.

Обычно педагог направляет свои усилия на те виды деятельности ученика, которые связаны с подготовкой программ академических концертов и экзаменов. А пока внимание преподавателей занято выучиванием текста, нюансов, бессмысленной «зубрёжкой» 2-3 пьес в течение полугодия, учащиеся задерживаются в своём музыкальном развитии: по мере усложнения репертуара знакомство с каждым новым произведением становится для него всё большей пыткой. В результате ребёнок может возненавидеть и музыку, и учителя, и школу.

Развитие средств звукозаписи, телевидения, музыкальных центров, домашних кинотеатров безмерно облегчило доступ музыки и информации к слушателю : он может получать её, не прилагая для этого никаких усилий, - тем самым свелось на «нет» домашнее музицирование. Для самостоятельного музицирования необходимо формирование целого ряда качеств, позволяющих получать эстетическое наслаждение от проигрывания сочинений. Вот и получается, что не владея исполнительскими средствами, учащийся не стремится к самостоятельной деятельности.

Формирование самостоятельного музыкального мышления начинающего пианиста тесно взаимосвязано с развитием осознанного восприятия музыки, осмысленности и выразительности в исполнении фортепианного репертуара. Важнейшим фактором здесь является использование элементов целостного анализа, раскрытие музыкально-образного содержания произведения в единстве с его формой. На начальном этапе обучения ребёнок сможет определить общий характер пьесы, темп, динамику, регистры, количество частей. Объяснение музыкальной фразы как небольшой, относительно законченной части музыкальной темы рекомендуется проводить на фразах, которые оканчиваются паузой или долгим звуком. Дети знакомятся с элементарными способами 3 развития музыкальных тем : секвенцией, варьированием, имитацией, с понятием репризы в трёхчастной форме, сонатиной, рондо, полифоническими формами. Выразительные функции мелодии и аккомпанемента усваиваются в процессе сравнительного анализа пьес, самостоятельного выбора варианта аккомпанемента, наиболее соответствующего характеру мелодии, а также при сочинении детьми сопровождений к данным мелодиям. В образной, игровой форме детям объясняются такие важнейшие для пианиста понятия, как темп, артикуляция, динамика позиция. Легко усвоив понятия, ученики без усилий овладевают навыком артикуляции в процессе исполнения фортепианных пьес и элементарного сочинительства. Преподаватель должен руководить творческой деятельностью своих учеников : детское творчество опирается на знания и навыки, полученные в процессе обучения. С другой стороны, творческое музицирование активизирует процесс обучения, приучая детей к свободному оперированию музыкальным материалом.

Процесс развития самостоятельного мышления длинен и сложен. Умение самостоятельно мыслить не даётся человеку само, оно воспитывается путём определённой тренировки воли и внимания. Большое значение имеет максимальная сосредоточенность на уроках. Если педагог основную работу будет брать на себя, то ученики останутся пассивными, инициатива их не станет развиваться. Надо, чтобы основная мыслительная деятельность падала на учащегося. Используя небольшие задания, дать возможность самому дойти до решения задач, т.е. развивать у ребёнка творческую инициативу.Для этого следует, к примеру, предложить ему сочинить мелодию на заданный ритмический рисунок, на стихотворный текст, «досочинить» конец музыкальной фразы, подобрать знакомую мелодию, сыграть её от разных звуков, прочитать с листа новую пьеску (отрывок) и угадать из какого фильма или телепередачи эта музыка, самостоятельно проставить аппликатуру и т.д..

Очевидно, что проблемы обучения и творческого развития должны быть тесно связаны. Процесс творчества, сама обстановка поиска и открытий на каждом уроке вызывает у детей желание действовать самостоятельно, искренне и непринуждённо. «Зажечь», «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки – главнейшая из первоначальных задач педагога.

В процессе обучения первую роль играет домашняя работа. Необходимо помочь ребёнку в составлении дневного расписания, чтобы была соблюдена разумная последовательность в занятиях музыкой и приготовлении уроков для общеобразовательной школы. Учащиеся музыкальных школ не могут уделять очень много времени фортепианной игре, поэтому педагог должен обратить внимание на повышение качества домашней работы, приучать с первых лет обучения заниматься так, чтобы ни одна минута не пропала зря. Одно из важных положений - гибко распределить своё время между различными объектами работы. Педагог должен акцентировать внимание на первоочередных задачах. 4 Важно помнить, что урок – образец ежедневной самостоятельной работы дома.

Развитие навыков самостоятельной работы протекает успешно лишь в том случае, если ученик понимает, какую художественную цель преследует указание педагога – рекомендуемая аппликатура, динамический план, оттенки звука и т.д. Необходимо следить и добиваться точного выполнения домашнего задания. Этим самым прививается любовь к работе. Если ребёнок воспринял яркий образ, у него возникает необходимость передать этот образ собственными силами. Отсюда должна зародиться и склонность к многократным повторениям, к тому, что мы называем «умением работать».

Успех самостоятельной работы – привычка к самоконтролю. Следует развивать бережное отношение к тексту, внушать, что без точного выполнения указаний композитора нельзя добиться точного авторского замысла. Важно, чтобы ученик не только умел слушать себя, но и знал, что во время работы нуждается в проверке, чаще всего возникают фальшивые ноты, неточности голосоведения, не уместны изменения темпа. Очень полезно время от времени выучивать самостоятельно небольшое произведение без помощи педагога. Это способствует улучшению качества самостоятельной работы ученика. С самых первых шагов юный музыкант должен делиться с окружающими тем, что приобрёл – в любой форме, какая ему доступна: играть знакомым, родным, играть на прослушиваниях и концертах, причём так играть, чтобы чувствовалась максимальная ответственность за качество исполнения. И надо, чтобы ученик сам чувствовал эту ответственность.

Итак, что же способствует развитию самостоятельности учащегося ?

Это умение читать с листа, подбирать, транспонировать, играть в ансамбле, аккомпанировать. Замечательно, если ученик будет пробовать сочинять и записывать свои сочинения.

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

1. Методические пособия которые были использованы при создании методической разработки:

1.А.Артоболевская «Хрестоматия маленького пианиста». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.

2.А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2005 г.

3.«Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа» младшие и средние классы ДМШ. Составитель Л. Криштоп. Изд-во «Санкт-Петербург» 1994 г.

4.В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам» Изд-во «Киев. Муз.Украина» 1985 г.

5.Е.М.Тимакин «Воспитание пианиста». Методическое пособие. Изд-во «Москва. Сов. композитор» 1989 г.

6.Т.Камаева, А.Камаев «Чтение с листа на уроках фортепиано». Игровой курс. Изд-во «Москва. Классика – XXI век» 2007 год.

7.В.М.Катанский «Школа игры на фортепиано». Учебно-методическое пособие. Москва 1998 г.

8.«Использование правой педали в ДМШ» - методическое сообщение преподавателя класса специального фортепиано Екатериновской ДМШ - Келе С.Б. 2006 г.

9.«Значение аппликатуры при обучении игре на фортепиано» - методическое сообщение преподавателя класса специального фортепиано Екатериновской ДМШ - Келе С.Б. 2008 г.

10.«Роль ансамблевой игры в реализации принципов развивающего музыкального обучения» - методическое сообщение преподавателя класса специального фортепиано Екатериновской ДШИ – Келе С.Б. 2009 г.

11.Л.И.Ройзман, В.А.Натансон «Юный пианист» вып. 2, для ср. классов детских музыкальных школ. Москва «Сов. композитор» 1989 г.

12.Л.П.Криштоп «Школа юного пианиста» Издательство «Композитор. Санкт – Петербург» 2004 г.

13.Э.Тургенева, А.Малюков «Пианист-фантазёр». Учебное пособие по развитию творческих навыков и транспонированию в двух частях. Москва «Сов. композитор» 1990 г.

14.И.М.Рябов, С.И.Рябов «Чтение с листа в классе фортепиано» 1-2 кл. Киев «Муз. Украина» 1988 г.

3. Содержательная часть

Чтение с листа

Всегда придавал и продолжаю придавать первосте–

пенное значение быстрому первоначальному озна–

комлению с произведением, иными словами «озна–

комляющему» чтению нот с листа. Оно даёт нам

возможность сразу охватить произведение целиком

«как бы с птичьего полёта», сразу же постичь его

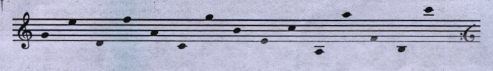
скрытый эмоциональный смысл, почувствовать

его подлинное содержание»

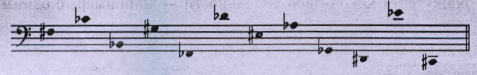
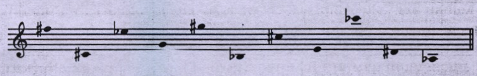
Я.И. Мильштейн

Воспитание навыков хорошего разбора и чтения нот с листа должно быть в центре внимания педагога. Важно, чтобы он воспитывал осмысленное отношение к тексту, приучал не только видеть, но и слышать в них музыкальное содержание. Зачастую учащиеся даже старших классов неважно ориентируются в нотном тексте, слишком много времени тратят на его разбор и усвоение. Это тормоз в повседневной работе. Между тем, при сокращении времени на разбор пьес, появляется возможность усвоить больше материала, шире ознакомиться с музыкальной литературой, следовательно – быстрее развиваться.

Из чего же состоит комплекс навыков, позволяющих свободно читать музыкальное произведение? В первую очередь следует научиться быстро прочитывать нотные знаки. В отличие от буквенных они размещаются и по горизонтали, и по вертикали, что представляет дополнительную трудность. Обучать чтению нот с листа необходимо с самого начала. Необходимо объяснить ребёнку, что как и при чтении художественного произведения, когда ты видишь целое слово и даже больше, а не буквы по отдельности, так и в музыке необходимо мыслить не отдельными нотами, а фразами, предложениями. Необходимо научиться быстро и легко читать любые ноты, точно так же, как читаешь книжки. Тогда не придётся тратить много времени на разбор несложной пьесы. А самое главное – умение свободно читать ноты откроет перед тобой море интересной музыки, которую ты сможешь сыграть самостоятельно и с удовольствием. Для этого необходимо, чтобы ребёнок прочно усвоил начертания нот, их названия и расположение на клавиатуре. Необходимо как в классе так и дома просто читать ноты и показывать их расположение на клавиатуре сразу в двух ключах, например :



Потом читать ноты со знаками альтерации, например :



Чтобы закрепить полученные знания, более эффективным способом запомнить ноты, паузы, динамику, штрихи, интервалы, ключевые и случайные знаки и т.д., можно использовать нотное лото, и в зависимости от пройденного материала использовать его на каждом уроке. На карточках записываем ноты в скрипичном и басовом ключах, длительности нот, паузы, различные ритмические фигуры, знаки альтерации, динамики и т.д.. Ребёнок должен показать, сыграть, прохлопать или объяснить эти обозначения (см. приложение, стр. 1). Педагог по своему усмотрению может нарисовать и вводить в игру большее или меньшее количество карт, фиксируя на них различные обозначения в зависимости от объёма изучаемого материала.

Когда начертание нот, пауз, нюансов, ритмических фигур и т.д. становится для ребёнка хорошо знакомым «обиталищем друзей», тогда естественно вырабатывается связь : вижу – слышу – знаю, где брать ноту на клавиатуре, каким звуком сыграть, как уложить звуки во времени, сколько пауза «молчит» и т.д.. Эта связь прочно остаётся в сознании ребёнка. Конечно, все полученные знания закрепляются на нотных примерах, например из следующих сборников :

1.«Фортепианная тетрадь юного музыканта» вып. 1 для 1-2 года обучения, составитель М. Глушенко. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1988 г.

2.А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2005 год.

3.О.Геталова, И.Визная «В музыку с радостью». Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2005 год.

4.Е.Туркина «Котёнок на клавишах» ч.1, ч.2, ч.3. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 1999 год.

5.Э.Ш.Тургенева «Музыкальная поляна». Пособие для начинающих играть на фортепиано ч.1 и ч.2. Изд-во «Москва. Владос» 2002 год.

Для проверки знаний можно использовать игры-загадки, ребусы, кроссворды, например (см. приложение, стр. 2-7). Ребёнку необходимо не только изучать пьесы, но и читать с листа, например, лёгкие пьесы из следующих сборников :

1.«Чтение с листа в классе фортепиано» 1-2 классы. Составители И.М. Рябов, С.И.Рябов. Изд-во «Киев. Муз. Украина» 1988 год.

2.«Пособие по чтению нот с листа для фортепиано» вып. 1. Составители А.Батагова, Е.Орлова. Изд-во «Москва. Сов. Композитор» 1976 год.

3.И.С.Королькова «Я буду пианистом». Методическое пособие для обучения нотной грамоте и игре на фортепиано ч.1 и ч.2. Изд-во «Ростов – на – Дону. Феникс» 2008 год.

Так как нотный текст состоит не только из одних нот, но и аппликатурных, динамических и агогических указаний, внимание к этим многочисленным знакам необходимо прививать ученику с самого начала его обучения, потому что тщательное изучение и выполнение этих знаков является ключом к пониманию авторского замысла. Для технического роста большое значение имеет развитие привычки точно соблюдать аппликатуру, что способствует сознательному отношению к этому вопросу в дальнейшем и хорошему чтению нот с листа.

«Наилучшая аппликатура та, которая позволяет

наиболее верно передать данную музыку, и наиболее

точно согласуется с её смыслом» Г.Нейгауз

Ведь ученик, который умеет правильно организовывать свои пальцы, читает в нотном тексте правильную пальцовку, очень быстро движется как в техническом, так и в художественном отношении. Он уже видит и слышит музыку целиком, а не отдельными нотами, ему не нужно учить ноты, пальцы сами выводят музыкальный рисунок.

Но это очень сложный и трудоёмкий процесс. Обучить этому очень сложно, особенно тех детей, которые сами по себе неорганизованные, невнимательные, всё делают примерно. Потом, ведь в музыке, как и в других науках (например: русский язык, математика) есть свои определённые правила, формулы, которым мы обучаем с самого первого дня, но которыми не все умеют и хотят пользоваться. Казалось бы, пассажей так много, очень трудно их запомнить, прочитать. Но, ещё Ф.Лист пришёл к выводу, что все возможные пассажи могут быть сведены к нескольким основным формулам ; все сочетания, все последования сводятся к известному количеству основных пассажей, являющихся ключом ко всему : «отсюда следует, что «владея ключами», «набив руку» в вариантах основных формул, пианист не встречает больше никаких трудностей, они побеждены заранее», - писал Ф.Лист. 9

Иначе говоря, у опытного музыканта игровые движения возникают на основе хорошо натренированной «двигательной памяти», т.е. хранящихся в мозгу обобщений, моделирующих типичные формулы. Чтобы с «лёгкостью воспроизводить» нотный текст, необходимо, прежде всего, накопить в зрительной, слуховой, моторной памяти запас типовых оборотов фортепианной музыки и их производных, усвоить наиболее употребительные гаммообразные пассажи, аккордовые структуры и т.д.. Ко всему этому мы должны приучать ребёнка с первых уроков.

С первых же уроков мы знакомим ученика с основными аппликатурными принципами :

1) стремиться к естественной последовательности пальцев, т.е. ещё в донотный период, мы обговариваем, что звуки у нас могут двигаться подряд, т.е. поступенно, значит пальчики движутся подряд. Звуки движутся через один – пальчики тоже через один. Это самая основная формула, основное правило. Звуки также могут располагаться на большом расстоянии друг от друга. Клавиш много, а пальцев на руке 5. Поэтому, чтобы было удобно, быстро запоминалось, должен быть определённый порядок в пальцах. Все те дети, которые этого не понимают, а чаще, не хотят понимать, очень трудно и медленно поддаются обучению. Им приходится запоминать, искать каждую ноту в отдельности, они не видят мелодической линии.

Параллельно с мелодическими аппликатурными упражнениями в одной позиции начинается выработка аппликатурной реакции на вертикальные комплексы – интервалы, аккорды. Здесь важно воспитать навык : а) быстрого зрительно-слухового опознания интервала или аккорда по его специфическому рисунку ( по относительному расстоянию между составляющими его нотами) ; б) мгновенной реакции пальцев на зрительно-слуховой сигнал – на основе элементарных, «типовых» аппликатурных формул : б2 – соседние пальцы, б3 – через палец, ч4 – через 2 пальца ; ч5, б6, б7, октава – крайние пальцы, т.е. 1 и 5 пальцы.

Затем начинаем играть гаммы – это аппликатурные формулы. Приступая к изучению гамм, надо добиться, чтобы мажорные и минорные гаммы были прочно усвоены ребёнком на слух, чтобы он мог их пропеть и подобрать от любого звука на клавиатуре. Когда это будет достигнуто, нужно приступать к изучению аппликатуры. Аппликатурой гамм, аккордов и арпеджио ученик овладевает проигрывая их на инструменте много раз, внимательно вслушиваясь в свою игру, сперва каждой рукой отдельно, затем обеими вместе. Лишь после твёрдого усвоения аппликатуры перед учеником следует ставить новые задачи, такие, как ровность звука, crescendo вверх и diminuendo вниз, игра с акцентами на различные доли и т.д.. Если эти требования ставятся перед учеником, не знающим твёрдо аппликатуры, то результат получится отрицательный – внимание ребёнка раздваивается, он ошибается, путает пальцы, и ни о каком осуществлении новых задач не может быть и речи. Всё это закрепляется в песенках, упражнениях, этюдах, при чтении которых необходимо обговаривать,что это гаммообразные 10

пассажи, аккорды, двойные ноты, арпеджио и т.д.. Важно, чтобы ребёнок осмысленно относился к тексту, видел эти аппликатурные формулы, старался вовремя увидеть, какой пальчик нужно повернуть.

Очень полезно ученику давать творческие задания : самостоятельно проставить аппликатуру, с какого пальца лучше начать играть правой или левой рукой, определить, какой вид фортепианной фактуры используется (гаммообразные пассажи, аккорды, арпеджио, двойные ноты), например :



Примеры можно использовать из следующих сборников:

1.Е.Туркина «Котёнок на клавишах» в трёх частях. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 1998 год.

2.С.Ляховицкая «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» в младших классах ДМШ. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1979 год.

3.«Фортепианная тетрадь юного музыканта» вып. 1, сост. М.Глушенко. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1988 год.

4.В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам». Изд-во «Киев. Муз. Украина» 1985 год.

5.Т.Камаева, А.Камаев «Чтение с листа на уроках фортепиано». Игровой курс. Изд-во «Москва. Классика – XXI век» 2007 год.

Хороший учебный материал на последовательность развития игровых навыков начинающего ученика представлен в сборнике Е.Гнесиной «Фортепианная азбука». Здесь учимся точной пальцовке, штрихам, учимся отличать длительности одну от другой, знакомимся с интервалами (вернее учимся видеть их сразу, особенно б3 и ч5). Например :



Педагогу необходимо добиваться максимальной точности выполнения нотного текста. Всякая небрежность и неряшливость исполнения (недосчитывание пауз, неправильная аппликатура, неумение дослушать до конца пьеску, неточность ритма и т.п.), допускаемая педагогом на первых шагах обучения, порождает дурные привычки, от которых чрезвычайно трудно отучить ученика в дальнейшем процессе обучения.

Необходимо с учащимися проходить (изучать и читать с листа) как можно больше этюдов. С одной стороны, это помогает развитию техники, а по выражению Г.Г.Нейгауза, «техника – это рука, повинующаяся интеллекту». С другой стороны – даёт возможность ученику ощутить уже в первые годы обучения, какое огромное количество разнообразных приёмов и исполнительских способов игры надо изучить, чтобы достигнуть настоящего умения исполнить в совершенстве любое произведение. Этюд должен быть прост, понятен ученику, легко запоминался, но должен нести в себе хоть долю этого трудно достигаемого, что обогатит возможности исполнения и поможет преодолеть все трудности, с которыми неизбежно придётся встретиться ученику.

В этом отношении просто замечательны сборники «Фортепианная техника» в удовольствие в 7 частях, редактор-составитель О.Катарина, 2006 год. Сборники состоят из собрания этюдов и пьес русских и зарубежных композиторов XVIII – XX столетий. Этюды и пьесы расположены в порядке возрастания сложности. Музыкальный материал отражает разные виды техники : позиционная игра, подкладывание пальцев, гаммообразные пассажи, репетиции, двойные ноты, подготовка к трели, аккорды, арпеджио и т.д.. Образные заголовки и краткие примечания к пьесам помогут в освоении технических и художественных задач, факты о жизни и творчестве композиторов расширят кругозор учеников. Этюды можно изучать и читать с листа, обращая внимание на типичные аппликатурные формулы.

Вообще, все произведения, которые изучает учащийся, с самого начала должны быть яркие, образные, программные. Такая программность – это обязательная фаза в развитии пианиста. Так как, казалось бы, на самом абстрактном материале – этюде - мы учим детей простой, живой, как бы 12 разговорной музыкальной речи. Причём, услышать её дети должны сами, фантазируя образы и сочиняя ту или иную программу. Это учит детей осмысленности, умению в исполнении связно и просто выразить музыкальным языком всё, что может встретиться в содержании каждой играемой вещи.

Поскольку последовательное освоение нотной записи по элементам должно сочетаться с комплексным восприятием нотного текста при чтении с листа, нужно стремиться приучить детей охватывать зрением всё большие группы нот с соответствующей подготовкой аппликатуры по позициям, охвату мотива, фразы в целом. Необходимо тренировать детей мгновенно схватывать характер движения – плавное поступенное или скачком вверх или вниз, Уметь сыграть группу нот или аккордов, определив звуковысотное положение лишь первого звука.

Формирование навыка быстрого разбора и чтения нотного текста тесно взаимосвязано с общим музыкально-пианистическим развитием ребёнка, слухо-творческим воспитанием, становлением исполнительского аппарата. Триединство музыкального искусства : сочинение - исполнение – восприятие – должно познаваться учащимися практически.

С самого начала и в дальнейшем педагогу необходимо развивать и совершенствовать в своих учениках не только технологические навыки овладения инструментом и техническое мастерство, но и внутреннее ощущение музыки. Важно интенсивно «погружать» ученика в музыку. «заражать» ею, приучать слушать произведения, говорить с ним о них. Со временем на смену навыкам слушания, умению почувствовать настроение небольшой пьесы приходят более сложные навыки : узнавание повторяющихся музыкальных тем-образов, различение контрастных тем, осознание структурных элементов и т.д.. Если есть техническая возможность, то стоит прослушивать вместе с учеником отдельные произведения в записи.

Замечательный игровой курс, способствующий учащемуся хорошо научиться читать с листа и освоить нотную графику, представлен в сборнике «Чтение с листа на уроках фортепиано». Авторы Т.Камаева и А.Камаев. Изд-во «Москва. Классика – XXI век», 2007 года.

Первая часть игрового курса состоит из заданий, где максимально понятно формулируется определённая задача, которую ребёнок может решить самостоятельно : точно следовать ключевым знакам, выполнить динамические оттенки, выдержать единый темп пьесы и т.д.. В первую очередь активизируется внимание ребёнка, затем развивается его нотный глазомер и закладываются основы целостного восприятия текста.

Каждое задание сопровождается графой для оценки, которую выставляет педагог. Оценка в данном случае не столько форма контроля, сколько дополнительный способ поощрить ребёнка (все ученики любят получать «пятёрки»). Основная работа с пособием должна проходить на уроке. Важно, чтобы учащийся усваивал правила и отрабатывал необходимые навыки под контролем педагога. Необходимым условием применения пособия является его систематичное использование на каждом уроке (5-7 минут). Вторая часть пособия – хрестоматия, пьесы в которой подобраны в соответствии с порядком следования тем в первой части. Для того чтобы ребёнок не терял уже сформированные навыки, произведения в хрестоматии выстроены с учётом пройденного материала. Пособие может быть использовано в ДМШ и ДШИ (2 - 7 классы).

Для чтения с листа, а также самостоятельного разучивания хочется порекомендовать серию сборников Т. Юдовиной – Гальпериной «Большая музыка – маленькому музыканту». Лёгкие переложения для фортепиано. Издательство «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 год под редакцией О.Геталовой в пяти альбомах по классам.

Цель серии – пробудить у детей желание играть и слушать хорошую музыку. Лёгкие переложения позволяют детям быстро прочитать нотный текст и получить удовольствие от исполнения прекрасной музыки. Именно с этой целью некоторые пьесы изложены в более лёгкой тональности, упрощена фактура, в ряде случаев приводятся только небольшие фрагменты произведений. Кроме того, даны аннотации по творчеству каждого композитора.

Транспонирование и подбор по слуху

Большую помощь в развитии самостоятельного музыкального мышления оказывает подбор по слуху и транспонирование. Это поможет ученику наладить связь между слухом и ориентировкой на клавиатуре. Ученик, занимающийся транспонированием, продвигается быстрее других и проявляет при самостоятельной домашней подготовке большую музыкальную грамотность. Умение транспонировать способствует развитию памяти и практическому усвоению различных тональностей. Задания на транспонирование отдельных музыкальных фраз, мелодических отрывков, песенок, а в дальнейшем и целых пьес являются составной частью комплексного процесса обучения. Это накладывает отпечаток на процесс музыкального мышления. Ребёнок знает, как создаётся музыка, ему становится понятна «музыкальная кухня», он может аналитически отнестись к заданному ему произведению. Как правило, такой ученик непринуждённо и с большой творческой свободой исполняет произведения на эстраде.

Навыки транспонирования следует развивать двумя способами : по слуху и по нотам. В практике начинающего музыканта раньше появляется транспонирование по слуху, т.е. воспроизведение мелодий в разных тональностях без помощи нот. Не объясняя тональностей ученику, просто просить его подбирать мелодию от разных клавиш. Но сначала необходимо выяснить, слышит ли он высотное соотношение звуков, направление мелодии, регистры, её ритмические особенности. Чтобы научить их этому, следует играть одной рукой мелодию, а другой показывать направление движения мелодии (лучше с закрытыми глазами для концентрации внимания на внутреннем слуховом представлении). Потом можно перейти к подбору на инструменте. Желательно, чтобы педагог поддерживал игру ребёнка аккомпанементом. Подбор логичнее всего начинать с легчайшего материала – с мелодий на 1, 2, 3 звуках, затем усложнять задания. У ребёнка ещё нет навыков, необходимых для восприятия и усвоения более длинных построений. Полезно играть предложенные песенки в разных регистрах, от любых белых и чёрных клавиш. Это способствует более свободному «общению с клавиатурой», развивает музыкальный слух, образное мышление, превращает занятия на инструменте в увлекательную игру.



Образное содержание стихотворных текстов повысит интерес малыша к пьесе и сделает музыку более живой, выразительной : интонация стиха переносится в интонацию музыкальную, помогая услышать фразировку, а отсюда – почувствовать нужное дыхание и подготовить точно найденное прикосновение к инструменту. Следует давать небольшие задания по подбору по слуху и транспонированию на дом.

Транспонирование по нотам является самым радикальным средством развития музыкального слуха, памяти, внимания, навыков чтения с листа и даже техники (при транспонировании играть одной и той же аппликатурой). Транспонирование по нотам невозможно без глубокого знания тональностей. К сожалению, не все педагоги сами умеют это делать, поэтому не могут показать пример своим ученикам. Но по возможности этим нужно заниматься (хотя бы на первоначальном этапе). 15

В процессе работы у ученика накапливается определённая сумма знаний, умений и навыков : развивается слух и чувство ритма, обогащается музыкальная память, вырабатывается хорошая ориентация на клавиатуре и в нотной записи, закрепляются игровые (пианистические) навыки, и, главное, развивается творческое мышление.

Сборник Э.Тургеневой и А.Малюкова «Пианист – фантазёр» в двух частях содержит систематизированный курс обучения подбору и транспонированию мелодий и пьес на инструменте, развития творческих навыков. Первая часть состоит из 10 разделов. Содержание работы каждого раздела отражено в названии его подразделов : «Запомни», «Послушай», «Подбирай мелодии», «Творческие задания» и т.д.. Самостоятельное исполнение мелодий и пьес надо начинать с образного представления характера музыки. Необходимо, чтобы ребёнок выучивал мелодии и пьесы наизусть, так как лишь свободное их исполнение на фортепиано является необходимой предпосылкой обучения навыкам подбора и транспонирования. Каждый раздел завершается вопросами для самостоятельной проверки. Учащийся должен знать насколько хорошо усвоен им музыкальный материал.

Вторая часть «Пианист-фантазёр» - продолжение первой. Тоже состоит из 10 частей, весь музыкальный материал располагается вокруг «квинтового круга» тональностей, изучение которого даёт возможность учащимся ориентироваться во всех тональностях. Этот сборник для учащихся средних и старших классов ДМШ и ДШИ. В каждом разделе представлены в виде звукорядов новые тональности, даны произведения для транспонирования и творческие задания. При транспонировании необходимо хорошее знание тональностей, интервалов, грамотное исполнение нотного текста и постоянный самоконтроль.

Целесообразно начинать работу по формированию навыков подбора, транспонирования и творчества с самого начального периода обучения. Однако не поздно начинать её и с учащимися средних и старших классов ДМШ и ДШИ.

Задания для подбора по слуху и транспонирования можно брать из следующих сборников:

1.«Малыш за роялем». Учебное пособие. Авторы И.Лещинская, В.Пороцкий. Изд-во «Москва. Сов. Композитор» 1989 год.

2.В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам». Изд-во «Киев. Муз. Украина» 1985 год.

3.С.Ляховицкая «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» в младших классах ДМШ. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1979 год и др..

4.Т.Камаева, А.Камаев «Чтение с листа на уроках фортепиано». Игровой курс. Изд-во «Москва. Классика – XXI век» 2007 год.

5.Л.П.Криштоп «Школа юного пианиста» Издательство «Композитор. Санкт – Петербург» 2004 г.

Аккомпанемент

Задача педагога – постоянно будить фантазию ребёнка, развивать его творческие способности. Большое удовольствие доставляет детям пение под собственное сопровождение. Умение аккомпанировать является одной из важнейших форм развития гармонического слуха, логического музыкального мышления, музыкальной памяти, даёт осознанное ощущение подчинённости музыкального материала сопровождения и помогает при работе над двуручными пьесами гомофонного стиля.

Максимально лёгкое изложение нижнего голоса аккомпанемента даёт возможность учащимся направить своё внимание на правильное и чистое пение мелодии с текстом, что на первых порах представляет известную трудность, создаёт предпосылку к осознанной работе, выработке умения слышать одновременно два звуковых плана – мелодию и аккомпанемент.

Как правило, первые музыкальные произведения, осваиваемые ребёнком, - песенки типа «Петушок», «Василёк», «Как под горкой», и т.д.. На примере этих песенок сразу даётся понятие тоники и интервала квинты для подбора аккомпанемента. Попросить взять левой рукой квинту, а правой играть мелодию. Услышав одновременное звучание мелодии и баса, дети, как правило, приходят в неописуемый восторг.



Дома ребёнок пусть подберёт эту мелодию с аккомпанементом от любой белой клавиши. Подобным образом необходимо подбирать аккомпанемент и к другим песенкам. Задания на подбор аккомпанемента (по слуху) и осознанию по тональностям даётся в следующих сборниках:

1.Л.Криштоп «Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа». Изд-во «Санкт-Петербург» 1994 год.

2.В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам». Изд-во «Киев. Муз. Украина» 1985 год. 17

3.С.Ляховицкая «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» в младших классах ДМШ. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1979 год.

4.«Фортепианная тетрадь юного музыканта» вып. 1, сост. М.Глушенко. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1988 год.

5.Г.Арцышевский, Ж.Арцышевская «Юному аккомпаниатору» Изд-во Москва «Сов. Композитор» 1990 год.

Следующий этап в ознакомлении с аккомпанементом – трезвучие. Пусто звучащая квинта заполняется ещё одним звуком. Вслушаться в то, что получится, если менять этот средний звук на полтона вверх или вниз. Изменение ладовой окраски трезвучия происходит благодаря повышению или понижению 3 ступени лада. Таким образом дети практически знакомятся с понятием лада (мажор, минор), тональности, тоники (главного устойчивого звука).



Затем дать понятие доминанты (обозначение D). Это V ступень лада, а тоника (обозначение Т) – I ступень лада. Трезвучие можно играть на I ступени – тонике – и на V ступени – доминанте. На уроке нужно помочь ученику подобрать нужное трезвучие в какой-либо простой песенке, используя чередование трезвучий на Т и D. На это задание нужно потратить несколько уроков, пока ученик свободно и уверенно не сможет подобрать аккомпанемент к любой песенке, требующей простейшей гармонизации (Т и D).

Чтобы часто повторяющееся трезвучие не звучало назойливо, можно брать его в обращении. Хорошо, если ученик усвоил обращения трезвучий (секстаккорд и квартсекстаккорд) при изучении гамм. Очень полезно научить узнавать визуально в любом тексте трезвучие, секстаккорд, квартсекстаккорд. Это является первой ступенькой на пути к чтению с листа. Чтобы аккомпанемент не звучал статично, можно аккомпанировать по схеме «бас – аккорд» :



Позже дать такие понятия как : главные ступени лада (I, IV, V); их названия – тоника (Т), субдоминанта (S), доминанта (D) ; каданс – 18 заключительный гармонический и мелодический оборот, придающий законченность музыкальному произведению, от лат. сado - оканчиваться ; секвенция (повторение мелодического мотива или гармонического оборота от другой ступени, т.е. в другой тональности). Затем задания усложнять – использовать обращения этих аккордов. Это даёт возможность услышать разные мелодические обороты в верхнем голосе (играть каданс Т – S – D – T, причём бас играть левой рукой, а аккорды правой в трёх вариантах) при одинаковой последовательности в басу, т.е. позволяет понять, что название аккорда происходит от баса.



При знакомстве с D7 – аккордом обязательно объяснить его строение (мажорное трезвучие + малая терция) и разрешение по правилу : «Доминантсептаккорд разрешается в тоническую терцию», которое нужно повторить несколько раз в очень быстром темпе, как скороговорку. Для более прочного усвоения D7 – аккорда и его разрешения очень полезно петь его с названием нот, добиваясь быстрого темпа. Нужно быстро выговаривать ноты, а язык заплетается. Для того, чтобы быстро называть звуки, нужно быстро думать. Это упражнение вырабатывает быструю реакцию, быстрое мышление, что является необходимым условием для развития техники и закладывает фундамент для свободного владения инструментом. Для закрепления нужно подбирать аккомпанемент к песням, используя D7 – аккорд.

Дети со средними музыкальными данными легко осваивают вышеизложенную «азбуку», но им трудно бывает дальше использовать более сложную гармонизацию. Есть много сборников песен с буквенными обозначениями аккордов. Зная буквенные обозначения нот, дети легко могут играть по нотам нужный аккомпанемент.

Все эти знания являются необходимой основой для развития слуховых и творческих навыков. Дальше идёт постепенное усложнение музыкального материала, подбор которого зависит от заинтересованности и творческой инициативы и учителя, и ученика.

Исполнение мелодии с аккомпанементом, либо подголоска, либо песен, где вокальная партия дублируется в разных голосах сопровождения, способствует развитию полифонического мышления. Фортепиано по своей природе инструмент многоголосный, поэтому значительная часть фортепианной литературы создана в расчёте на полифонические возможности инструмента.

В общем музыкальном развитии ученику необходимо совершенствовать восприятие музыки как искусства многоплановых звучаний. 19 Исполнению на фортепиано мелодии с аккомпанементом, или народной песни с подголоском, или двухголосной полифонической пьесы, в которой оба голоса равнозначны, должно сопутствовать умение слышать одновременно два звуковых плана. Работа в этом направлении начинается по существу уже в тот момент, когда ребёнок знакомится с понятием «мелодия» и «сопровождение». Первые задания : «выделить» мелодию, «спрятать» аккомпанемент ; конечно, мелодия выделяется не путём «выколачивания»,а благодаря вслушиванию и ясному пропеванию, в то время как сопровождение должно быть услышано в другой, более тихой градации звучания.

Ученик, успешно передав в маленькой пьесе различную степень звучания мелодии и аккомпанемента, уже совершил первый шаг к овладению полифонией. Однако педагог должен направить его внимание на исполнение (помимо мелодического голоса) так называемых «второстепенных», сопровождающих голосов. Общеизвестно, что ученик обычно увлечён исполнением мелодии, которая легко запоминается и которую приятно слушать. К разучиванию аккомпанемента он, как правило, относится более небрежно. А ведь именно хорошее качество звучания аккомпанирующих голосов (в частности баса), осмысленное исполнение гармонического сопровождения являются необходимыми предпосылками красивого ведения мелодического голоса.

Игра в ансамбле

Развитию беглости чтения музыкальных произведений служит также игра в ансамбле с педагогом, потом с товарищем. Необходимость считаться с партнёром требует быстроты реакции и стимулирует сообразительность. В самом деле, педагоги знают, что игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, совершенствует умение читать с листа, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков и умений необходимых для сольного исполнения. Ансамблевое музицирование учит слушать партнёра, учит музыкальному мышлению, это искусство вести диалог с партнёром, т.е. понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство в процессе обучения постигается ребёнком, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику игры на фортепиано.

Игра на фортепиано в четыре руки – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена при каждом удобном случае и на любом уровне владения инструментом, который приносит ни с чем не сравнимую радость совместного творчества.

Ансамблевая игра представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой.

Перед музыкантом проходят произведения различных художественных стилей, авторов, различные переложения оперной и симфонической музыки. Накопление запаса ярких многочисленных слуховых представлений стимулирует художественное воображение. Игра в ансамбле способствует интенсивному развитию всех видов музыкального слуха (звуковысотного, гармонического, полифонического, тембро-динамического).

Игра в ансамбле позволяет успешно вести работу по развитию ритмического чувства. Ритм – один из центральных элементов музыки. Формирование чувства ритма – важнейшая задача музыкальной педагогики. Ритм в музыке – категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

Играя вместе с педагогом ученик находится в определённых метроритмических рамках. Необходимость «держать» свой ритм делает усвоение различных ритмических фигур более ограниченным. Не секрет, что иногда учащиеся исполняют пьесы со значительными темповыми отклонениями что может деформировать верное ощущение первоначального движения. Ансамблевая игра не только даёт педагогу возможность диктовать правильный темп, но и формирует у ученика верное темпоощущение.

Несколько слов хочется сказать о выразительно-смысловой функции пауз в музыкальном искусстве. Особо нужно следить, чтобы паузы воспринимались учениками в виде естественного компонента музыкальной структуры, а не как механическую или внезапную остановку. В ансамблевом музицировании нередко приходится сталкиваться с моментами отсчёта длительных пауз, простой и эффективный способ при этом – вслушиваться, слышать, а также поиграть звучащую у партнёра музыку.

Рассмотрим возможность ансамблевой игры в развитии ещё одной важной музыкально-исполнительской способности – памяти. Если в сольном музицировании при выучивании очень часто преобладает вызубривание, идущее от привычки упражняться механически, мало вникая в смысл заучиваемого, то игра в ансамбле этого не допускает. Прежде чем перейти к заучиванию ансамбля наизусть, партнёры должны понять музыкальную форму в целом, осознать её как некое структурное единство, затем переходить к усвоению составляющих её частей, к работе над фразировкой, динамическим планам и т.д..

Уже на начальном этапе обучения рекомендуется играть лёгкие пьесы в четыре руки (с педагогом или другим учеником). Переходить к более трудным пьесам следует не раньше, чем будет закреплён предыдущий уровень трудности. Усложнение задач должно быть постепенным и почти не заметным для ученика. Например, можно взять ансамбли из следующих сборников :

1. С.И.Голованова «Первые шаги». Сборник для начинающих, часть 2, Москва 2000 год.

2. О.Геталова, И.Визная «В музыку с радостью». Изд-во «Композитор» Санкт-Петербург 2005 год.

3. В.Агафонников «Музыкальные игры». 27 пьес для начинающего пианиста. Москва «Сов. Композитор» 1991 год. (почти все пьески со словами)

4. Н.Соколова «Ребёнок за роялем». Москва «Музыка» 1983 год. (все ансамбли со словами, программные и красочно оформлены)

5. «Лёгкие пьесы для чтения с листа для фортепиано в 4 руки».

Составитель Т.Яковлева. Изд-во – Москва «Сов. Композитор» 1975 г.

Опыт работы с детьми показывает, что хорошему чтению с листа способствует умение воспринять внутренним слухом мелодию, гармонию, определить ладовую и ритмическую основу, разобраться в простейших элементах музыкальной формы. Исполнению произведения должно предшествовать его зрительное восприятие. Но так как музыкальный багаж начинающего невелик, то педагогу необходимо перед исполнением ансамбля проанализировать с учеником музыкальный текст : выяснить направление и ритмический рисунок мелодии, фразировку, штрихи, лад, метроритм пьесы. Разумеется, на первых порах педагог объясняет, как подойти к подобному разбору, но постепенно предоставляет учащемуся всё большую самостоятельность. Чтение с листа ансамблевых пьес приносит большое удовлетворение детям и содействует мобилизации их внимания. Подбор по слуху и транспонирование могут успешно сочетаться с чтением с листа.

Партнёрами при игре в ансамбле выбираются по возможности дети одного возраста и одинакового уровня подготовки. В этой ситуации возникает нечто вроде негласного состязания, являющегося стимулом к более основательной и более внимательной игре. Желательно, чтобы один из играющих не прекращал игру при остановке другого. Это научит второго исполнителя быстро ориентироваться и вновь включаться в игру.

К первым шагам в овладении ансамблевой техникой можно отнести следующие разделы начального обучения : особенности посадки и педализации при четырёхручном исполнении на одном фортепиано ; способы достижения синхронности при взятии и снятии звука ; равновесие звучания в удвоениях и аккордах разделённых между партнёрами ; согласование приёмов звукоизвлечения ; передача голоса от партнёра к партнёру ; соразмерность в сочетании нескольких голосов исполняемых разными партнёрами ; соблюдение общности ритмического пульса. По мере усложнения художественных задач, расширяются и технические задачи совместной игры : преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация на двух фортепиано и т.д..

Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля – единого понимания и чувствования партнёрами 22 темпа и ритмического пульса. Синхронность является одним из технических требований совместной игры. Одновременное вступление всех обычно достигается незаметным жестом одного из участников ансамбля. С этим жестом полезно посоветовать исполнителям одновременно взять дыхание. Одновременность окончания имеет не меньшее значение. Не вместе снятый аккорд производит такое же неприятное впечатление, как и не вместе взятый. Синхронность вступления и снятия звука достигается значительно легче, если партнёры правильно чувствуют темп ещё до начала игры. Музыка начинается уже в ауфтакте и в короткие мгновения ему предшествующие, когда учащиеся волевым усилием сосредотачивают своё внимание на выполнении художественной задачи.

Особое место в совместном исполнительстве занимают вопросы, связанные с ритмом. Необходимо найти художественно наиболее выразительный ритм, добиться точности и чёткости ритмического рисунка, овладеть самыми трудными метроритмическими построениями, сделав ритм гибким и живым. Прежде всего следует проанализировать структуру музыкального произведения, членя ритмический рисунок на отдельные характерные фигуры. Определение темпа зависит от выбранной совместно единой ритмической единицы (формулы общего движения). Эта формула имеет для ансамблистов большое значение, т.к. подчиняет частное целому и способствует созданию у партнёров единого темпа.

Ансамблисты должны точно и ясно представлять общий динамический план произведения. Нужно определить его кульминацию ; постепенное усиление или уменьшение громкости, внезапные контрастные силы звучания существенно влияют не только на фразировку, но и на композицию произведения в целом. Несогласованное с партнёром, непродуманное применение динамического нюанса может сделать общее исполнение бессмысленным. Поэтому создание единой во всех деталях динамики – обязательное условие технически грамотной совместной игры.

Всё это необходимо объяснять учащимся, закреплять на конкретных примерах, добиваться точного исполнения поставленной задачи, а также слушать и контролировать себя. Всем детям очень нравится играть в ансамбле, особенно с товарищем. Они более сознательно подходят к такому виду работы, больше самостоятельно мыслят и добиваются неплохих результатов.

Работа над художественным образом

начинается с первых же шагов музыки. Обучая ребёнка впервые нотной грамоте, педагог должен из только что усвоенных учеником знаков составить начертание какой-нибудь мелодии, по возможности уже 23 знакомой (так удобнее согласовать слышимое с видимым – ухо с глазом), и научить его воспроизвести эту мелодию на инструменте.

Таким образом, работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Если ребёнок уже способен воспроизвести какую-нибудь мелодию, надо добиваться, чтобы это исполнение было выразительно, т.е. чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру данной мелодии. Для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально - поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше надо добиваться от ребёнка, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, весёлую мелодию – весело, торжественную мелодию – торжественно и т.д., и довёл бы своё художественно-музыкальное намерение до ясности.

Что же происходит, если ребёнок играет не инструктивную пьесу, а настоящее художественное произведение ? Во-первых, его эмоциональное состояние будет совсем иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании сухих этюдов. Во-вторых, ему с гораздо большей лёгкостью можно будет внушить (потому что его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу) каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами, и, следовательно, какими «игровыми» приёмами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, т.е. – адекватно своему содержанию. Эта работа, работа ребёнка над музыкально-художественно-поэтическим произведением, т.е. над художественным образом, будет в зародышевой форме работой, которая характеризует занятия зрелого пианиста-художника.

При чтении с листа, подбору по слуху, игре в ансамбле и т.д. всегда необходимо обращать внимание на художественный образ произведения, тогда это войдёт в привычку учащегося.

Чтобы играть выразительно, надо правильно фразировать. Но правильная фразировка предполагает знакомство с делением мелодии на фразы, предложения, периоды и т.д., а в дальнейшем и умение самостоятельно разграничивать их. Эти конкретные сведения необходимы любому исполнителю. Ученик должен определить (вначале с помощью педагога) форму того сочинения, которое разучивает, твёрдо знать тональность пьесы, количество и названия знаков при ключе и т.д.

Музыкальная фраза может быть исполнена выразительно на инструменте только в случае, если соблюдены по крайней мере три основных условия: когда исполнитель 1) осознаёт строение фразы (деление на мотивы), её динамику (начало, подъём, кульминацию, спад) независимо от инструмента; 2) владеет средствами инструмента в достаточной степени, чтобы осуществить своё художественное намерение; 3) умеет слушать себя, своё исполнение как бы со стороны и исправлять замеченные недостатки.

Педаль

Педагогу, развивающему музыкальное мышление ребёнка, желательно обращать его внимание на художественный образ пьесы, элементарные теоретические знания, связывая их с формой, построением мелодии, сопровождением, а также кратко знакомить ученика с композитором, эпохой в которой он жил, стилем, характером произведения. Всем известно, что фортепиано – инструмент «родившийся» с педалью, поэтому не нужно бояться использовать педаль даже при исполнении маленьких пьес, чтобы приучить ребёнка слышать новые звуковые, тембровые краски. Ещё А.Рубинштейн говорил : «Педаль – душа рояля». Она раскрывает выразительные художественные возможности в произведении. Правая педаль может быть использована как связующее средство, т.к. позволяет соединить различные музыкальные ткани, придаёт звуку большую продолжительность, связывает различные звуки в одну гармонию (мелодия и бас). Важна роль педали как красочного средства. Работу над педалью следует начинать сразу после овладения навыков игры легато и как только ученик научится себя слышать. Вначале следует проверить постановку ног : нога плотно лежит на педали, пятка – плотно на полу (т.к. высота холостого удара разная у

инструментов). Есть два вида педали : прямая и запаздывающая, с которой следует обучать, чтобы слышать гармонию.

В младших и средних классах ДМШ используется такой принцип: педаль берётся после долгих звуков и снимается на коротких : например:



Надо приучать ученика разбираться в том, какие звуки следует соединять, а какие нет. Ведь педалью связывают звуки лишь одного аккорда, особенно когда они расположены слишком далеко. Применяя «гармоническую» педаль, надо остерегаться, чтобы она не нарушала чистоты голосоведения. «Прямая» педаль имеет место в танцах и маршах, где помогает подчеркнуть бас и при маленькой руке соединяет бас с аккордом. Педаль должна использоваться в пьесах певучего характера.

В начале обучения следует точно указывать нужную педаль, постепенно предоставляя самостоятельность.

Роль правой педали в искусстве исполнительства многообразна. Можно выявит несколько её функций, но при этом следует помнить, что все они действуют в комплексе :

1)Педаль как связующее средство. Придавая звуку большую продолжительность, педаль помогает объединять различные элементы фактуры.

2)Педаль как красочное средство.

3)Педаль как дополнительное резонирующее средство, т.е. звуку придаются не только новые краски и новый тембр, но и большая объёмность и полнота.

Нужно помнить, что художественная педализация не подлежит вполне точному обозначению. Она меняется в зависимости от характера исполнения, помещения, количества публики в зале и т.д.. Пользоваться педалью нужно очень разумно, педаль необходимо тщательно продумывать и выучивать.

На первых этапах обучения в ДМШ нельзя рекомендовать частые смены педали. Раньше предлагалось вводить педаль с 3 класса ( на примере «Андантино» А.Хачатуряна). В наше время, конечно, всё зависит от развитости и подвинутости учащихся (можно ввести педаль и в 1 классе хорошим учащимся). В любом случае, когда вводится педаль, необходимо объяснить учащемуся, что чтобы придать звуку больше певучести, объёмности, более богатую тембровую окраску, необходимо пользоваться правой педалью. При нажатии педали приподнимаются глушители (демпферы) всех струн. Каждый звук, взятый на клавиатуре, вызывает обер- и унтертоны, которые и обогащают его. С самого начала необходимо объяснить (и потом напоминать), что педаль, как и звук, как вся музыка управляется слухом. Т.е. постоянно нужно слушать и контролировать себя, чтобы не было шума, гула и т.д..

Первоначально вводится прямая педаль (педаль берётся вместе со звуком), например : М.Шмитц «Микки-Маус» (см. приложение стр. 8) (выучили левую руку с педалью, затем двумя, обязательно слушать себя, как точно снимается и берётся педаль).

Если кому-то трудно или непонятно, как пользоваться педалью, у Е. Гнесиной в сборнике «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» есть лёгкий и понятный «Маленький педальный этюд» на прямую педаль (см. приложение стр. 9).

В случаях, когда приходится связывать ряд аккордов на легато, которых без употребления педали одними пальцами связать нельзя, используют запаздывающую педаль. Т.е., педаль отпускается моментально после того, как уже взят следующий аккорд, который тут же закрепляется новой педалью. Ещё проще – на «раз» - педаль снимается, на «и» - педаль берётся. У Е.Гнесиной есть хороший пример на запаздывающую педаль (ухо хорошо контролирует звучание) :



В пьесах запаздывающую педаль использовать сложнее. Опять же поучить левую руку с педалью, обязательно контролируя этот процесс слухом.

Иногда хочется использовать так называемую предварительную педаль. Это когда нога раньше ложится на педаль, чем пальцы на клавиши, и как бы весь воздух заранее наполнен предвкушением начального созвучия, например : О.Строк «О, эти чёрные глаза» (см. приложение стр. 10).

В старших классах наряду с другими видами фортепианной техники педаль совершенствуется, усложняется, применяется частая смена педали, полупедаль, художественная педаль.

Часто в тексте педаль не проставлена. Это рассчитано на грамотного, опытного исполнителя, умеющего контролировать педаль слухом и чувствовать её. Хорошо, если таковым является ученик. Но в большинстве случаев, конечно же, педагогу необходимо тщательно продумывать и проставлять педаль (а также позволять ученику самому продумать педаль).

Понимание стилистически верной педализации развивается значительно успешнее при планомерном воздействии педагога. Надо приучать ученика к анализу слуховых впечатлений и осознанию приёмов педализации, необходимых для достижения требуемой цели.

Развитие музыкальной памяти

Развитию памяти и умению учить наизусть необходимо уделять самое пристальное внимание с первого года обучения. Ученика следует приучать учить пьесу наизусть по строению мотива, фразы, характеру движения, рисунку аккомпанемента. Это схоже с тем, как если бы ученик учил стихотворение по фразам, четверостишьям и т.д..

По этому поводу есть хорошее высказывание И.Гофмана : «Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти никому другому, если не пройдут сквозь сито его собственного ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодными для данного случая». Проблема заключается в том, что специально для отдельно каждого музыканта нет готового решения по запоминанию музыкального произведения. На этот вопрос нет однозначного ответа. Все индивидуальны и поэтому, решения, связанные с проблемами памяти, каждый музыкант должен находить для себя и применять в практической деятельности.

Так же известно, что процесс выучивания музыкального произведения на память, в педагогической практике оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога. Это приводит к тому, что ученик остаётся с данной проблемой один на один, и решает её в меру своих сил и возможностей и, зачастую, всё тем же способом – многократным повторением с постоянным вглядыванием в нотный текст, с надеждой на то, что в следующем проигрывании в памяти что-то останется. Естественно, что таким образом устойчивый положительный результат на этом пути и с помощью такого способа работы над музыкальным произведением не может быть обеспечен.

Память и исполнительская воля теснейшим образом связаны. Память не непроизвольна. Ученик с прекрасной непроизвольной памятью может знать меньше, иметь меньший репертуар, чем ученик, развивающий произвольную память и в особенности волю к памяти, - она поддаётся неограниченному развитию. Воля к памяти плюс периодические возвращения к пройденному репертуару – вот путь к достижению 28 наилучших результатов. Развивать память нужно с детства, но не поздно начать в любом возрасте – это очень важно знать. Необходимо заниматься хотя бы по полчаса, но обязательно каждый день. Авралом ничего сделать нельзя. Рост всегда происходит незаметно. К примеру, нужно учить наизусть ежедневно по три-четыре строчки пьески. И каждый день делать для этого волевое усилие. Поэтому, к каждому уроку ученику давать небольшие задания по выучиванию нескольких небольших пьесок или частей произведений. А так же систематически повторять ранее изученные произведения.

На музыкальную память можно рассчитывать лишь тогда, когда процесс запоминания сознателен, и кроме мускульно-двигательной памяти, в нём принимают участие зрительная, слуховая и аналитическая память. Ребёнок должен запомнить и быть в состоянии представить себе, когда играет на память, как выглядит пьеса – и в нотном тексте и на клавиатуре ; знать точное место всякого интервала, аккорда, пассажа ; при этом можно себе представить и точное последование пальцев, которыми они исполняются. Ещё важнее – слуховая память, благодаря которой исполнитель слышит в себе то, что должно быть сыграно. Аналитическая память также существенна для надёжного овладения музыкальным сочинением : она находится в зависимости от музыкально-теоретических познаний исполнителя – от его способности к гармоническому, синтаксическому и формальному анализу. Благодаря этим познаниям создаются как бы опорные точки для памяти.

Заучивать на память следует всегда сознательно. Перед началом этой работы музыкальное сочинение должно быть полностью ясно для исполнения. Это невозможно без предварительного разбора - гармонического, формального, эстетического. Ученик не должен приступать к заучиванию на память прежде, чем не сориентируется в круге своих возможностей относительно формального строения сочинения – его тем, тональностей, модуляций, имитаций и т.д.. Он должен иметь ясное представление, зрительное и слуховое во всех музыкальных элементах – интервалах, аккордах, фразах, пассажах и т.д.. Чем яснее его музыкальное представление, тем легче и надёжней будет усвоено и выучено на память произведение.

Заучивать на память полезно частями : сперва один маленький, относительно завершённый отрывок, к нему прибавить второй, третий и т.д.. Неблагоразумно учить целую пьесу сразу, как делают многие, останавливаясь лишь время от времени, чтобы поправить какую-либо погрешность. Желательно вообще не допускать погрешностей – уже в первый миг запомнить то, что написано в нотном тексте. А это возможно лишь тогда, когда памяти поверяется столько, сколько она в состоянии усвоить в данное время.

Другое важное условие надёжного запоминания – разучивание в медленном темпе. При этом методе работы от ученика требуется иметь не только ясное представление обо всех подробностях и оттенках, но и как бы преувеличивать их мысленно. Как бы ни была сильна музыкальная память учащегося, он не может перескочить этапа медленного упражнения на память. Лишь тогда его память усвоит точно все музыкально-технические элементы произведения. Полезно, даже после того, как произведение игралось много раз в предписанном темпе, упражняться время от времени в медленном темпе. Это помогает освежить музыкальные представления, уяснить всё, что могло с течением времени ускользнуть от контроля сознания. Установление «опорных точек» для памяти, например, начала фразы или периода, появления новой тональности, важного момента в развитии произведения, помогает уверенному запоминанию, уменьшает риск сбиться из-за каких-либо случайных погрешностей или упущения некоторых подробностей. Опорные точки памяти очень полезны в концертном исполнении, особенно для учащихся, склонных волноваться перед публикой.

Умение хорошо читать с листа, играть в ансамбле, подбирать по слуху, транспонировать способствует развитию музыкальной памяти.

Концертное выступление

Ничто не заставляет ученика так внимательно и прилежно работать над произведением, как осознание того, что ему придётся исполнить его перед слушателями. Поведение ученика на эстраде, когда он выносит на суд слушателей подготовленную в классе программу, имеет прямую связь со всем предшествующим концертному выступлению педагогическим процессом. Случается, что ученик отлично выучил произведение и вполне благополучно исполнил его в классе, но на эстраде растерялся и сыграл неудачно.

Об эстрадном волнении, от которого столь многие страдают, очень точно сказал Римский-Корсаков : оно обратно пропорционально степени подготовки. (Эта формула верна, но она не исчерпывает всех случаев и разновидностей эстрадного волнения). Большей частью это происходит вследствие недостаточно прочно выработанной волевой закалки. Для того, чтобы хорошо играть в привычной обстановке класса, нужен сравнительно небольшой запас волевой энергии. Другое дело, когда действие переносится на эстраду. Зная это, педагог должен заблаговременно подготовить прочную базу для удачного публичного выступления. Чтобы проверить, насколько прочно улеглось в памяти данное произведение, нужно провести ряд публичных репетиций, например, пригласить в класс родителей или разрешить ребёнку выступить перед своими товарищами. Недостатки, выявившиеся во время этих прослушиваний, устраняются в классе. Очень важно беречь свои эмоциональные силы в день концерта и накануне его, не говоря уже о пользе тщательного, точного и внимательного проигрывания (одними пальцами, при помощи рассудка, «холодного ума»).

Затем выступление на концерте или экзамене обычно проходит успешно. Не следует забывать - неудачное эстрадное выступление травмирует психику ученика, может пропасть желание дальше работать. Эти последствия устраняются не легко и не скоро.

Уже с детских лет ученик должен привыкать, что выступление – это серьёзное дело, за которое он несёт ответственность перед композитором, слушателем, педагогом, собой. И вместе с тем – выступление – праздник, самые лучшие минуты жизни. Обычно детям я говорю : «Играй так, чтобы доставить слушателям радость и удовольствие от услышанного, чтобы другому ученику захотелось самому так хорошо играть и приносить людям радость».

Публичное выступление выявляет достоинства и недостатки ученика, учит тому особому напряжению и волевой выдержке, которые так важны для исполнителя. Педагогу при этом удаётся лучше распознать своих учеников. Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе учащегося. Не ради техники он должен заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда – и саму технику.

Заключение

Комплексное музыкальное воспитание, творческие методы обучения начинающего пианиста применимы к любому ребёнку. Разница лишь в том, что музыкантом-профессионалом может стать высокоодарённый ученик, в то время как подавляющее большинство учащихся становятся музыкантами-любителями.

К сожалению, слишком часто ещё в стенах ДМШ у детей гаснет первоначальный импульс заинтересованности в музыке и желание музицировать ; возникают противоречия между ограниченным набором педагогического репертуара и приёмов и актуальными повседневными музыкальными потребностями и интересами современного школьника. В этих условиях резко возрастает роль творческой активности педагога, его репертуарных и методических поисков.

Принципы и методы современной творческой педагогики должны способствовать решению многообразных задач воспитания музыканта в процессе обучения игре на фортепиано : стимулирования активного, заинтересованного отношения к музыке, желания музицировать и творчески самовыражаться с помощью фортепиано, исполнительски овладевать всем разнообразием исторических и современных пластов фортепианной литературы, развивать художественный вкус и эрудицию во всём разнообразии жанров и стилей музыки народной, академической и популярной.

Цель данной разработки – помочь преподавателю фортепиано направить процесс обучения игре на фортепиано по наиболее интересному, творческому, эффективному пути развития и способствовать развитию самостоятельного мышления учащихся. Чтение нот с листа, подбор по слуху, транспонирование, игра в ансамбле, навыки аккомпанемента следует развивать не только в младших и средних классах, но и в старших классах. Постоянно искать новые пути развития, которые были бы интересны современным детям.

4. Перечень учебно-методического обеспечения

Для развития самостоятельности музыкального мышления учащихся в классе специального фортепиано ДМШ и ДШИ необходимо :

1. Пятилетнее или семилетнее образование.

2. Наличие в классе двух инструментов /фортепиано/ для ансамблевой игры.

3. Наличие фортепиано дома у учащегося.

4. Программа для обучения в классе специального фортепиано.

5. Учебно – методические пособия :

а) Е.Гнесина «Фортепианная азбука». Москва «Сов. композитор» 1981 г.

б) А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой». Издательство «Композитор. Санкт – Петербург» 2005 г.

в) Т.И.Смирнова «Аllegro». Интенсивный курс фортепиано. Пособие для преподавателей, детей и родителей в трёх частях. Москва 1996 г.

г) В.Агафонников «Музыкальные игры». 27 пьес для начинающих. «Сов. композитор» 1991 г.

д) Е.Туркина «Котёнок на клавишах». Фортепиано для самых маленьких в трёх частях. Санкт – Петербург 1998 г.

е) С.И.Голованова «Первые шаги». Сборник для начинающих 2 часть (игра в ансамбле). Москва 2000 г.

ж)Э.Тургенева, А.Малюков «Пианист – фантазёр». Учебное пособие по развитию творческих навыков и транспонированию в двух частях. Москва «Сов. композитор» 1987 г.

з) Н.Соколова «Ребёнок за роялем». Москва «Музыка» 1983 г.

и) В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам».«Муз. Украина» 1985 г.

к) Л.Криштоп «Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа». Санкт – Петербург 1994 г.

л) М.Глушенко «Фортепианная тетрадь юного музыканта» вып 1. Ленинград «Музыка» 1988 г.

м) А.Артоболевская «Хрестоматия маленького пианиста». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.

н) О.Геталова, И.Визная «В музыку с радостью». Издательство «Композитор. Санкт-Петербург» 2005 г.

о) Т.Камаева, А.Камаев «Чтение с листа на уроках фортепиано». Игровой курс. Изд-во «Москва. Классика – XXI век» 2007 г.

п) Э.Ш.Тургенева «Музыкальная поляна». Пособие для начинающих играть на фортепиано ч.1 и ч.2. Изд-во «Москва. Владос» 2002 г.

р) И.М.Рябов, С.И.Рябов «Чтение с листа в классе фортепиано» 1-2 классы. Изд-во «Киев. Муз. Украина» 1988 г.

с) «Пособие по чтению нот с листа для фортепиано» вып. 1. Сост-ли А.Батагова, Е.Орлова. Изд-во «Москва. Сов. Композитор» 1976 г.

т) И.С.Королькова «Я буду пианистом». Методическое пособие для обучения нотной грамоте и игре на фортепиано ч.1 и ч.2. Изд-во «Ростов – на – Дону. «Феникс» 2008 год.

у) С.Ляховицкая «Задания для развития самостоятельных навыков при обучении фортепианной игре» в младших классах ДМШ. Изд-во «Ленинград. Музыка» 1979 г.

ф) «Фортепианная техника» в удовольствие в 7 частях. Редактор - составитель О.Катарина. 2006 г.

х)Т.Юдовина – Гальперина «Большая музыка – маленькому музыканту». Лёгкие переложения для фортепиано в пяти частях. Издательство «Композитор. Санкт-Петербург» под редакцией О.Геталовой 2006 г.

6. Методическая литература :

а)Г.Нейгауз«Об искусстве фортепианной игры». Москва «Музыка» 1988г.

б)Е.Тимакин «Воспитание пианиста». Москва «Сов. композитор» 1984г.

в)Ф.Д.Брянская «Формирование и развитие навыка игры с листа». Москва 1971 г.

г)А.Д.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано». Москва «Музыка» 1978 г.

д)О.Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано». Ленинград «Музыка» 1963 г.

7. Наличие пластинок и аудиокассет с записями произведений различных авторов и жанров.

8. Наличие проигрывателя, магнитофона, DVD – проигрывателя, компьютера.

9. Наличие разнообразной нотной литературы для каждого класса.

10.Ксерокс для копирования нотной литературы, отдельных пр-ний.

11.Для каждого учащегося, кроме урока специальности, который проходит 2 раза в неделю по 45 минут, необходим урок «предмет по выбору», где ученик играет в ансамбле, учится подбирать по слуху, транспонирует и читает с листа.

12.Участие всех учащихся в академических концертах и зачётах, переводных экзаменах, а также в праздничных концертах.

5. Список литературы

1.Г.Нейгауз«Об искусстве фортепианной игры». Москва «Музыка» 1988г.

2.Е.Тимакин «Воспитание пианиста». Москва «Сов. композитор» 1989 г.

3.Ф.Д.Брянская «Формирование и развитие навыка игры с листа». Москва 1971 г.

4.А.Д.Алексеев «Методика обучения игре на фортепиано». Москва «Музыка» 1978 г.

5.О.Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано». Ленинград «Музыка» 1963 г.

6.А.Артоболевская «Хрестоматия маленького пианиста». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2006 г.

7.А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой». Учебное пособие. Изд-во «Композитор. Санкт-Петербург» 2005 г.

8.«Хрестоматия для развития творческих навыков и чтения с листа» младшие и средние классы ДМШ. Составитель Л. Криштоп. Изд-во «Санкт-Петербург» 1994 г.

9.В.Шульгина, Н.Маркевич «Юным пианистам» Изд-во «Киев. Муз.Украина» 1985 г.

10.Т.Камаева, А.Камаев «Чтение с листа на уроках фортепиано». Игровой курс. Изд-во «Москва. Классика – XXI век» 2007 г.

11.В.М.Катанский «Школа игры на фортепиано». Учебно-методическое пособие. Москва 1998 г.

12.Л.П.Криштоп «Школа юного пианиста» Издательство «Композитор. Санкт – Петербург» 2004 г.

13.Э.Тургенева, А.Малюков «Пианист-фантазёр». Учебное пособие по развитию творческих навыков и транспонированию в двух частях. Москва «Сов. композитор» 1990 г.

14.И.М.Рябов, С.И.Рябов «Чтение с листа в классе фортепиано» 1-2 кл. Киев «Муз. Украина» 1988 г.

15.М.Глушенко «Фортепианная тетрадь юного музыканта» вып 1. Ленинград «Музыка» 1988 г.

16.М.Фейгин «Индивидуальность ученика и искусство педагога». Москва «Музыка» 1985 г.