

А. В. ШУВАЛОВ

**ФОРТЕПИАННЫЕ КЛАССЫ
В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО ОБРАЗОВАНИЯ**

УЧЕБНЫЙ КУРС «ЛЮБИТЕЛЬСКОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ».
МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ

Тольяттинский государственный университет

2004 г.

Содержание

I. Введение. Курс «Любительское музицирование».....	2
II. Фортепиано и его роль в музыкальном воспитании и образовании.....	3
III. Фортепиано в России в XIX столетии.....	5
IV. Из истории российской фортепианной педагогики.....	7
V. Методика преподавания курса «Любительское музицирование».	
• общие принципы.....	12
• интервалы.....	14
• трезвучие.....	20
• септаккорд.....	23
• аккомпанемент.....	26
VI. Фортепианные классы в ТГУ.....	65

I. Введение. Курс «Любительское музицирование».

Курс рассчитан в первую очередь на учащихся *немузыкальных* учебных заведений (общеобразовательных школ, колледжей, институтов, университетов и т. п.) с целью введения их в общеевропейскую музыкальную культуру путем приобретения ими навыков любительского музицирования и ансамблевой игры на фортепиано. Разумеется, он (курс) найдет себе место и в системе специализированного обучения (музыкальные школы, школы искусств и т. п.).

Задачей данного курса, помимо экспресс-обучения игре на фортепиано, является обучение свободному музицированию, т. е. игре без нот популярных мелодий с аккомпанементом, а также игре в ансамбле и аккомпанирование собственному пению. Желающие могут попробовать себя в сочинительстве, поскольку приемы композиции входят в методику преподавания. Кроме того, курс включает в себя обучение навыкам игры на синтезаторе.

Преподавание данного курса требует от педагога не только владения инструментом (т. е. пианистических навыков), но и (что более существенно!) достаточно глубоких музыкальных знаний: гармонии, полифонии, законов композиции ...; а также умения играть по слуху, сочинять, импровизировать.

Исходя из выше изложенного, понятно, что методика преподавания данного курса существенно отличается от традиционной, принятой в системе начального специализированного музыкального образования. И это естественно, ибо *детские музыкальные школы* (ДМШ) представляют собой ни что иное, как начальное звено длинной цепи профессионально-специализированного обучения академической музыке: ***школа-училище-консерватория***, а потому подчинены всем своим существом (программой, учебным и репертуарным планом и т. п.) верхнему звену – консерватории. Однако, поступающих в консерваторию – ничтожно малый процент от громадной массы учащихся детских музыкальных школ. И именно эта масса после окончания школы не знает, что ей делать с накопленным багажом

знаний и навыков (гаммами, этюдами, фугами, сонатинами...). Выученное по нотам быстро забывается, а сыграть свободно, без нот ту музыку, которая звучит вокруг нас, выпускник ДМШ, как правило, не умеет, т.к. подобный вид музицирования ему в школе не преподавался. В результате, как правило, инструмент (пианино) надолго остается без дела и, в конце концов, продается на сторону, а 7-8- лет предыдущего обучения оказываются напрасными.

А ведь этого могло не произойти, если бы в программу ДМШ был включен курс *любительского свободного музицирования*, по окончании которого юный музыкант, избрав для себя в жизни совсем иную профессию, чем музыка, все равно бы остался играющим любителем музыки.

Поскольку предложенный мною курс не требует возрастных ограничений от обучаемых, и им могут пользоваться люди как имеющие музыкальную подготовку, так и без нее, – этот вид обучения может быть широко применен в общеобразовательных школах, лицеях, колледжах, институтах и университетах в качестве дополнительного факультатива подобно фортепианным классам, существовавших в колледжах, институтах и университетах дореволюционной России.

II. Фортепиано и его роль в музыкальном воспитании и образовании.

Фортепиано принадлежит к семейству клавишно-струнных инструментов (клавесин, клавикорд...), главной отличительной особенностью которых является возможность исполнения многоголосия, что недоступно другим музыкальным инструментам (смычковым, духовым...). Добавив к этому широкие звуковысотные, тембровые и динамические возможности инструмента, становится ясным тот факт, почему именно одна из конструкций фортепиано (его концертный вариант) получила название «рояль» (*royal* – королевский!).

Действительно, в исполнительском искусстве рояль – инструмент «номер один» (сольный и аккомпанирующий). Но и в быту, в мире любительского музицирования не обойтись без фортепиано: здесь его *просветительская* роль в музыкальном воспитании неопределима. Не обойтись без обучения игре на фортепиано и музыкантам самых различных специализаций: вокалистам и хоровикам, дирижерам и инструменталистам, теоретикам, композиторам, аранжировщикам...

Таким образом, *воспитательные, образовательные и просветительские* функции обучения игре на этом инструменте неоспоримы.

Это подтверждает и вся история развития пианистического искусства. Еще в XVI – XVIII веках обучение игре на *клавире* (родоначальнике фортепиано) трактовалось не с позиций профессионального исполнительства, а скорее в учебно-воспитательном, общем музыкально-образовательном ракурсе. Не требующие, как правило, себе музыкального партнерства (в отличие от сольных инструментов), удобные для использования в домашних условиях, клавишно-струнные инструменты составляли подлинный фундамент бытового музицирования. Популярность клавир (в Англии – *верджинала*, во Франции – *клавесина*) среди европейцев была исключительно велика. Клавир – неременный спутник всех музыкальных начинаний в домашних собраниях и разного рода художественных кружках, он обязательный «участник» великосветских празднеств и увеселений. Диапазон его практического применения необычайно широк: на нем исполняют сольные инструментальные пьесы, под его аккомпанемент поют и танцуют, его используют в камерных ансамблях и т. д. Владение клавиром почитается высоко, служит своего рода приметой истинно светского воспитания. Завоевав первоначально западноевропейский аристократический салон, став «благородной утехой» знати, клавир с течением времени, постепенно, но неуклонно, в глубь и вширь, захватывает средние, достаточно просвещенные слои населения, входит в моду в бюргерской, буржуазно-городской среде. Не

случайно огромное количество пьес для клавира, созданных в XVI - XVIII веках, предназначалось непосредственно любителю.

Принципиально важно понимать следующее: популярный в быту более чем любой другой музыкальный инструмент, снискавший единодушные симпатии многочисленной армии меломанов, прибегавших к нему в собственной исполнительской практике, клавир сыграл в свое время самую активную роль в *пропаганде музыкального искусства*, в распространении музыкальных знаний, в приобщении миллионов людей к элементарным основам музыкальной культуры и грамотности. Именно он, инструмент салонов и гостиных, способствовал общему просвещению музыкального быта в XVI - XVIII веках, содействовал эстетическому и художественному воспитанию далеко не малочисленных кругов европейского общества.

III. Фортепиано в России в XIX столетии

Фортепиано появилось в России в конце XVIII века. «Иноземная новинка» исключительно быстро получила здесь признание, прочно войдя в русский культурный быт как обязательный и характерный из его атрибутов. В начале XIX века Петербург и Москва налаживают массовый выпуск инструментов отечественного производства, с трудом удовлетворяя все возрастающий спрос населения. Вот что можно было прочесть в то время на страницах журнала «Москвитянин»: «Кто теперь не играет на фортепиано? Молодому человеку также неудобно сказать: «Я не играю», как «Я не танцую». Предупреждая это положение, многие учатся фортепианной игре, жертвуя и средствами и временем. Итак, игра на фортепиано сделалась достоянием общества, одним из условий при самом ограниченном воспитании, а сам инструмент – украшением комнаты» (1851 г., журнал «Москвитянин»).

Опираясь на тот же социальный фундамент, что и в западноевропейских странах, фортепианное музицирование в России первой половины XIX века культивируется в основном среди дворянства и широких слоев городской

интеллигенции. Процветая в известных художественных салонах и кружках (музыкальные собрания М. Вильегорского, В. Одоевского, З. Волконской и т.п.), оно целиком и полностью отвечает возрастающей потребности русских людей слушать музыку. Приятное времяпрепровождение для одних, фортепианное музицирование служит важным, зачастую единственным средством удовлетворения музыкально-эстетических интересов и запросов других. Этим и определяется его существенная роль в культурном укладе русского дореволюционного быта.

Заметное место в русском фортепианном прошлом принадлежит частному преподаванию, музыкальным занятиям на дому. В специфических условиях любительского уклада русского музыкального быта фигура домашнего учителя-«фортепианиста» приобретает особое значение, играет исторически важную роль в процессе широкого общественного распространения музыкального воспитания и образования.

Наряду с частным преподаванием в России конца XVIII-начала XIX столетия заметно активизируется обучение игре на клавишных инструментах в государственных учебных заведениях различных типов и видов. Если прежде «клавикордные классы» как особая учебная дисциплина встречались в системе общественного образования разве что в порядке исключения (Московский университет, Смольный институт, Академия художеств, университетский Благородный пансион, Петербургский и Московский воспитательные дома), то теперь, на рубеже веков и в последующие десятилетия, число этих классов значительно возрастает. Примеру Московского университета, где индивидуальное обучение игре на клавише было введено для части учащихся почти сразу после учреждения университета, следуют Петербургский, Казанский, Харьковский и некоторые другие университеты. Фортепианные классы возникают также в столичных и провинциальных гимназиях, кадетских корпусах, различных лицеях, пансионах и т.д. Многие выдающиеся деятели русской культуры (А. С. Грибоедов, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, Д. В. Веневитинов и др.) уже

на школьной скамье приобщаются к музыке, учатся играть на фортепиано. Ставя задачей эстетическое воспитание и развитие своих питомцев, расширение их кругозора и стимулирование художественно-познавательных устремлений, фортепианные классы при государственных учебных заведениях общеобразовательного профиля оказали в прошлом, несомненно, положительное влияние на русскую культурную жизнь, ибо через них в сферу воздействия музыки вовлекались широкие контингенты учащихся.

При всей пестроте, стихийности и внешней неоднородности общей картины музыкального воспитания и образования в России конца XVIII – первой половины XIX столетия, при всем различии видов и форм массового обучения музыке, происходившего, как уже говорилось, и на дому, и в различных государственных общеобразовательных учреждениях, обращает на себя внимание один существенный момент, а именно: широкое, массовое музыкальное воспитание и образование осуществляется главным образом средствами фортепианной педагогики, через обучение фортепианной игре. Это – характерный штрих исторической панорамы русской (равно как и западноевропейской) бытовой музыкальной культуры, характерная тенденция многолетних художественно-просветительских процессов, издавна совершавшихся в недрах общества. Учат молодежь в русских домах и учебных заведениях пению и танцам, популярны гитара, скрипка, виолончель и некоторые другие инструменты, однако практическое ознакомление с фортепиано – как признанное, наиболее распространенное средство музыкально-эстетического развития тысяч и тысяч людей – вне конкуренции.

IV. Из истории российской фортепианной педагогики.

Методика преподавания курса «Любительское музицирование» существенно отличается от общепринятой методики в системе специализированного обучения игре на фортепиано. Это объясняется, в

первую очередь, конечными целями, которые преследуют оба курса: «Специальное фортепиано» направлено на подготовку музыканта-профессионала в обучающей образовательной цепочке *школа-училище-консерватория*, в то время как курс «Любительское музицирование» предназначен широкому кругу любителей-меломанов, освоив который, последние смогли бы заполнить вакуум семейного досуга.

Выше уже было сказано о воспитательной, образовательной и просветительской функции «фортепианных классов», поэтому методика обучения игре на фортепиано должна быть основана на *изучении музыки как таковой*, со всеми ее составляющими (мелодия, гармония, ритм), законами композиции (музыкальная форма, средства развития), а также истории развития мировой музыкальной культуры. Именно таким был подход в обучении на клавире в XVII-XVIII в Европе.

С тех далёких времён и до настоящего времени преподавание игры на фортепиано прошло путь от любительского музицирования к профессиональному пианистическому исполнительскому искусству. К сожалению, в погоне за достижениями в области пианистической выучки преподавание фортепиано в наше время в музыкальных школах свелось, в основном, к решению узко профессиональных исполнительских задач путем бесконечных многочасовых *занятий-тренингов*, тем самым, потеряв связь с историческими традициями клавирной педагогики. Такой отход от любительского музицирования в сторону профессионального совершенствования в нашей стране объясняется несколькими причинами: открытием в конце XIX - начале XX века профессиональных музыкальных учебных заведений (консерваторий), сокращение, а затем и прекращение в советское время частной практики, а также ликвидация фортепианных классов в общеобразовательных учебных заведениях. Найти «золотую» середину в обучении *специальному* и *общему* фортепиано – задача актуальная и по сей день для музыкальной педагогики.

Фортепианная педагогика в России «доконсерваторских» времен не претендовала в целом на постановку и решение специфических профессионально-исполнительских задач. Отвергая принятые в те времена методы преподавания, игнорирующие развитие личности учащегося, сводящиеся к длительному и монотонному пальцевому тренажу, прогрессивные русские музыканты с большей или меньшей последовательностью проводили в жизнь идеи свободного, широкого, не стесненного ремесленническими догмами художественного воспитания. Они видели истинную цель фортепианного урока в формировании, активизации и постепенном углублении музыкально-эстетического мышления учащегося, гармоничном развитии его художественных способностей, духовно-эмоциональной сферы наряду и попутно, разумеется, с овладением этим учащимся определенной суммой игровых умений и навыков.

Так, например, А. А. Герке (известный русский пианист и педагог, у которого брали уроки фортепианной игры М. П. Мусоргский и П. И. Чайковский) был противником механических методов фортепианного труда. Он, выступая против засилья второсортных пьес в учебно-педагогическом репертуаре, настойчиво пропагандировал и внедрял в музыкальный быт высокохудожественные образцы русского и зарубежного искусства.

Другой известный русский педагог-музыкант А. И. Виллуану (учитель братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов), предпринимал попытки усовершенствовать существующую методику преподавания, сделать её многогранной, более гибкой, эффективной в том, что касается общего музыкального развития учащихся.

Занятия некоторых выдающихся русских педагогов вообще выходили за узкие рамки собственно инструментального урока, носили, своего рода, синтетический характер, приобретая подлинное музыкально-энциклопедическое содержание. Такими бывали занятия известного русского педагога-пианиста А. И. Дюбюка, который по образцу учителей-музыкантов

времен клавира совмещал фортепианное обучение некоторых своих учеников с обучением их теории музыки, гармонии и даже композиции.

Немало примечательных и ценных суждений относительно фортепианного преподавания вообще и преподавания этой дисциплины в учебных заведениях общеобразовательного профиля в частности было высказано в свое время А. Л. Гензелем, работавшим в Училище правоведения, Смольном институте, а впоследствии инспектировавшим музыкальные классы женских закрытых институтов России. Его концепция общего музыкально-эстетического воспитания и образования в фортепианном классе нашла отражения в фундаментальном труде «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепиано игры, составленные Адольфом Гензелем, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях» (1869 г.).

По существу, «Правила» Гензельта явились первой серьезной и квалифицированной попыткой создания в России специальной школы для изучающих фортепианную игру в общеобразовательных учебных заведениях. Несмотря на то, что Гензельт затрагивает весьма широкий круг профессиональных проблем фортепианной педагогики и исполнительства, причем делает это со свойственной ему обстоятельностью и педантичной тщательностью, он нигде не теряет из виду адресата своей работы, не забывает, *кто, как, зачем* обучается фортепианной игре «во вверенных его надзору казенных заведениях». Это, по словам автора «Правил», «... юношество, предназначенное большею частью быть музыкальными авторитетами целых семейств, даже целых местностей...» Иными словами, это достаточно квалифицированный и грамотный музыкант, призванный по окончании учения распространять вширь и вглубь культуру любительского музицирования.

Здравый и трезвый взгляд на положение вещей и соответственно реалистическая оценка функции массовой фортепианной педагогики

помогают Гензельту выработать ряд безусловно важных, практически полезных рекомендаций.

Вызывает интерес, прежде всего, следующий принципиально существенный тезис его труда: «В учебных заведениях наших должно быть обращено внимание не столько на щеголеватость и блеск игры, сколько на основательное её изучение...». Итак, не щеголеватость и блеск, не виртуозная бравада, не внешняя эффектность «сверхпрочной» пианистической выучки и не тщеславная гримировка под образцы профессионального эстрадно-исполнительского искусства («наши учебные заведения не представляют собой консерваторий и не предназначены быть таковыми...» - указывает Гензельт), а именно основательное изучение музыкального материала, размышление над ним является наилучшим «способом общего музыкального образования».

Необходимо, считает далее Гензельт, научить воспитанника фортепианного класса самостоятельно, без поддержки извне ориентироваться в тексте и характере музыкального произведения, в вопросах формы, стиля, технического овладения материалом и т. д., ибо не исключено, что при определенных обстоятельствах этому воспитаннику придется в будущем самому выполнять музыкально-воспитательные, музыкально-педагогические функции. «Задача наша, - пишет автор «Правил», - состоит в том, чтобы образовывающееся юношество было в состоянии преподавать другим то, что оно изучило, или поставить это юношество на такой путь, на котором оно не нуждалось в посторонней помощи при дальнейшем изучении игры на фортепиано».

Подобное суждение можно обнаружить и в документе, датированном 1832 годом и освещающем некоторые стороны преподавания игры на фортепиано в Петербургском воспитательном доме: фортепианное образование считалось завершенным, если учащийся «придет в состояние читать всякое музыкальное сочинение без помощи учителя и надлежащим образом объяснять оное своим ученицам...».

V. Методика преподавания курса «Любительское музицирование»

Обобщая все вышеизложенное в предыдущей главе, можно сделать логичный вывод – главным в процессе преподавания данного курса является *личность учителя*.

В этой связи уместно привести высказывание выдающегося пианиста и педагога XX столетия Генриха Густавовича Нейгауза:

«Учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего, учителем, то есть разъяснителем и толкователем музыки. Особенно это необходимо на низших ступенях развития учащегося. Тут уж совершенно необходим комплексный метод преподавания, то есть учитель должен довести до ученика не только так называемое «содержание» произведения, но только заразить его поэтическим образом, но и дать ему подробный анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано».

Итак, как было сказано выше, преподавание данного курса основано, прежде всего, на изучении музыкального материала.

Как известно, музыка – это *звуковое* искусство, следовательно, музыкальный материал формируется из различных *звуковых* сочетаний и комбинаций. Чтобы понять и проанализировать музыкальную фактуру необходимо понимать и уметь анализировать все ее составляющие.

Музыкальные звуки объединяются в 2-х направлениях: *горизонтально* и *вертикально*. Объединяясь горизонтально, то есть линейно, следуя друг за другом во времени, выражая некую музыкальную мысль, звуки образуют то, что принято называть *мелодией*. Вертикальное объединение, то есть

одновременное звучание нескольких звуков, образует *гармонию*. Мелодия и гармония, их взаимодействие в различных метроритмических сочетаниях, в сущности, и составляют основу любой музыкальной композиции. На изучении и практическом освоении этих двух составляющих и основана методика преподавания курса «Любительское музицирование».

В данном курсе обучение построено, в основном, на изучении гомофонно-гармонического склада музыкальной фактуры, а так как в переводе на русский язык *гомофонный* означает *одноголосный*, то изучению подлежит одноголосно-гармоническая фактура, проще говоря, **мелодия с гармоническим сопровождением (аккомпанементом)** - основа любительского музицирования.

Это может быть:

- **игра фортепианных пьес с ярко выраженной мелодией и несложным аккомпанементом,**
- **ансамблевая игра, где функции мелодии и аккомпанеента распределяются между партнерами фортепианного дуэта,**
- **аккомпанирование какому-либо солирующему музыкальному инструменту,**
- **сопровождение вокальной партии,**
- **участие в инструментальном ансамбле,**
- **аккомпанирование собственному пению.**

Наконец, в наше время, в эпоху электронной музыки освоение игры на *электромузыкальных* клавишных инструментах не возможно без изучения гомофонно-гармонической музыкальной фактуры, поскольку именно она составляет программную сущность любого *синтезатора*.

Возвращаясь к основным компонентам музыки – *мелодии* и *гармонии*, следует сказать, что методически верно начать изучение музыкальной фактуры с познания *гармонических* законов, так как истоки музыкальной гармонии лежат в природе самого звука, как физического явления, а потому могут быть описаны, а значит осознаны. Мелодия, с точки зрения

осмысления её как организацию звуков, более свободна от каких бы то ни было физических законов и, в этом смысле, осознается учеником зачастую подсознательно, с позиции эмоционально выразительной интонации, хотя в то же время в гомофонно-гармонической фактуре ее (мелодию) можно осознать опять же через *гармоническую* логику развития конкретного музыкального сочинения.

Принцип изучения гармонии как одновременного сочетания нескольких звуков логичен: от простого - к сложному. В курсе «Любительское музицирование» учащемуся достаточно освоить 2-х звучные (интервалы), 3-х звучные (трезвучия) и 4-х звучные (септаккорды) гармонические комбинации.

ИНТЕРВАЛЫ

При изучении интервалов учащемуся необходимо практически, то есть на слух, осознать их гармонические свойства. Для этого учителю на примере какой-либо известной музыки следует сыграть мелодию в нескольких вариантах ее интервального удвоения, чтобы ученик осознал, где *втора* возможна, то есть звучит благозвучно (*консонирует*), а где она неуместна, так как «режет слух» (*диссонирует*).

Возьмем для примера мелодию из телепередачи «В мире животных» (рис. 1.).

В ритме вальса Рис. 1

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'В ритме вальса' (In the rhythm of a waltz) and 'Рис. 1'. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody in the right hand is marked with a slur and a fermata. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system shows the same melody and accompaniment, but with the melody in the right hand repeated at a higher pitch level, illustrating intervallic doubling. The word 'PIANO' is written vertically on the left side of the first system.

Вот она же в удвоении *терцией* (первая фраза) и *секстой* (вторая фраза) – см. рис. 2.

Рис. 2

В ритме вальса

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked 'В ритме вальса' and 'Piano'. It consists of two systems of staves. The first system shows a melody in the right hand with a slur over the first two measures, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Осознав на слух благозвучность терцовых и секстовых втор, ученик должен получить от учителя на примере этой же мелодии слуховое сравнение с другими интервальными удвоениями – например, *секundовое*, дающее комичный эффект (рис. 3).

Рис. 3

В ритме вальса

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked 'В ритме вальса' and 'Piano'. It consists of two systems of staves. The first system shows a melody in the right hand with a slur over the first two measures, and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Объяснив ученику, что кроме терцово-секстовых другие интервальные сочетания для данной мелодии не подходят, учитель должен привести примеры, где *кварты-квинты* и *секунды-септимы* вполне уместны.

Так, например, *квартное удвоение* основной темы (рис.4) довольно часто используют рок-музыканты, придавая музыке некоторую архаичность звучания (ансамбль «De Purple», композиция «Дым над водой»).

Рис 4

В стиле Hard Rock

The musical score is for piano and is written in a hard rock style. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a series of chords and the left hand playing a bass line. The second system shows the right hand playing a series of chords and the left hand playing a bass line. The score is marked 'PIANO' and includes a key signature of one sharp (F#).

Традиционное использование *аккомпанирующей квинты* в народной музыке представлено на примере лезгинки (рис. 5).

Рис.5

В стиле лезгинки

The musical score is for piano and is written in a folk style. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a series of chords and the left hand playing a bass line. The second system shows the right hand playing a series of chords and the left hand playing a bass line. The score is marked 'PIANO' and includes a key signature of one sharp (F#).

Как звуковое изобразительное средство звучат секунды в детской пьесе Д. Кабалевского «Ёжик», подчеркивая «колючесть» персонажа (рис.6)

Рис. 6

Остро

PIANO

А вот пример (рис.7), где звучание диссонирующего интервала септимы смягчается заполнением его диапазона благозвучными терциями.

Рис. 7

Лирично

mf

Эта же мелодия с более развитым аккомпанементом (рис. 8).

Рис. 8

Лирично

PIANO

mf

con ped

Еще один пример (рис.9) на эту же тему (песня композитора А. Шевченко «Зимний сон» из репертуара современной эстрадной певицы Алсу).

Рис. 9

Умеренно

PIANO

В тот день, ког - да ты мне при - сни -

лся, я все при - ду ма - ла са - ма ...

СОВ. РЕП.

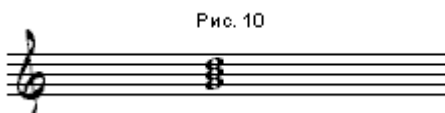
Объясняя учащемуся тему «Интервал» выше указанным образом, учитель добивается, чтобы уже первое знакомство учащегося с понятием «интервал» было практическим, «живым», а не просто данью теории.

Как Д. Б. Кабалевский в своей педагогической практике для лучшего понимания и восприятия детьми музыки нашел образ «трех китов», так и в курсе «Любительское музицирование» для лучшего понимания и практического освоения учебного материала учащемуся предлагаются свои «три кита» в виде формулы:

МУЗЫКА = МЕЛОДИЯ + АККОМПАНЕМЕНТ

Выше уже отмечалось, что в данном курсе учащийся будет осваивать исполнение пьес, как правило, гомофонно-гармонического склада, а поскольку аккорд – элемент гармонии, знание аккордики для освоения аккомпанемента просто необходимо.

Рассмотрим простейший вид аккорда – *трезвучие* (рис 10).



Такое одновременное сочетание 3-х звуков не является искусственной выдумкой музыкантов, а, напротив, лежит в самой природе звука как физического явления. В нашем случае - это слышимый результат колебательного процесса фортепианной струны. Из физики известно, что струна колеблется не только всей своей длиной, издавая при этом основной тон, но и своими частями (половиной, третью, четвертью и т.д. своей длины), которые, в свою очередь издают призвуки – обертоны. Укорачивая струну на половину, можно получить октавный обертон, на $2/3$ – квинту, на $3/4$ – кварту, на $4/5$ и $5/6$ – соответственно большую и малую терции и т. д.

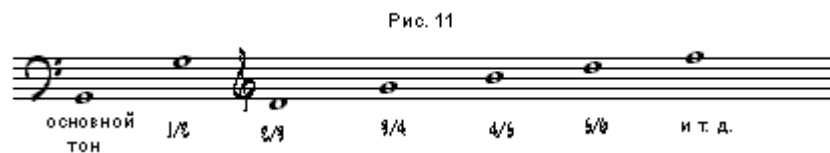
Услышать обертоны можно, проведя несложный эксперимент за фортепиано. Для этого нужно произвести следующие действия:

- 1.левой рукой беззвучно нажать в низком регистре клавишу (например, СОЛЬ *большой* октавы), при этом глушащий струну демпфер освободит её для резонанса.

- 2.правой рукой взять звук СОЛЬ *малой* октавы и через одну-две секунды отпустить эту клавишу: удивительно, но СОЛЬ *малой* октавы продолжает звучать – на самом деле это звучит 1-й обертон ($1/2$ длины) открытой басовой струны СОЛЬ *большой* октавы.

Таким же образом находим в открытой струне и 2-й обертон ($2/3$ длины) – звук РЕ первой октавы: басовую соль держим в открытом состоянии, а правой рукой нажимаем и отпускаем клавишу РЕ первой октавы, добиваясь эффекта резонанса.

Проведя несколько таких экспериментов, получаем следующий обертоновый ряд (рис. 11).



Объединим основной звук с первыми 4-мя обертонами в аккорд (рис. 12).



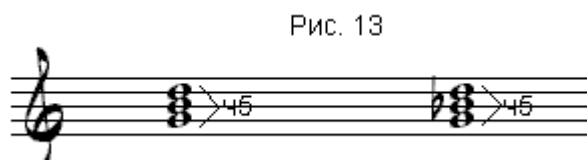
Перед нами классическое трезвучие в 5-тиголосном изложении, идеально укладывающееся в тесситуру группы струнных инструментов симфонического оркестра:

- Сb-si – контрабасы (основной тон)
- Vc-lī – виолончели (октавный обертон)
- V-le – альты (октава + квинта)
- V-ni II - вторые скрипки (октава + квинта + кварта = 2 октавы)
- V-ni I - первые скрипки (2 октавы + терция)

Итак, убедив ученика в том, что аккорд не выдумка, а закономерное природное явление, далее следует определиться по типам и видам аккордов, которые будут использоваться в данном учебном курсе.

ТРЕЗВУЧИЕ

Аккорд, состоящий из 3-х звуков, расположенных по терциям в пределах квинты – называется *трезвучием* (рис.13).



Манипулируя средним звуком в трезвучии (крайние звуки, образующие чистую квинту, остаются на месте), можно менять *ладовую окраску* аккорда: словно играть светотенью и менять эмоциональное настроение от *светло-радостного* к *темно-грустному* и наоборот. Эти два вида трезвучия получили название в теории музыки, как МАЖОР (*светло-радостный*) и МИНОР (*темно-грустный*). (Естественно, все эти ассоциативные определения мажора и минора достаточно условны).

Учащийся обязан уже на начальном этапе обучения уметь сыграть от любой из 12-ти клавиш мажорные и минорные трезвучия, так как мажорно-минорная ладовая система является основой функциональной гармонии, на которой в свою очередь зиждется данный учебный курс.

Увеличивая или уменьшая квинтовый диапазон трезвучия, можно получить: из мажора - увеличенное, из минора – уменьшенное трезвучие (рис. 18).

Обозначение трезвучий

В мировой музыкальной практике обозначение аккордов основано на музыкальном алфавите:

А В С D E F G H

ЛЯ СИ-бемоль ДО РЕ МИ ФА СОЛЬ СИ

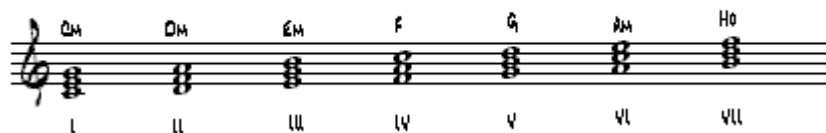
В последние годы в эстрадно-джазовой музыке под «В» подразумевается звук «Си», при этом классическое обозначение «H» становится лишним. В данном курсе мы будем придерживаться традиционного для классической музыкальной литературы приведенного выше латинского алфавита.

Для обозначения *мажорного* трезвучия достаточно одной заглавной буквы алфавита (например, С), от соответствующей клавиши которой это трезвучие следует играть (в данном случае: С – до-мажорное трезвучие). Для

обозначения *минорного* трезвучия необходимо к заглавной букве добавить прописную – m (minor), например: Am – ля-минорное трезвучие.

Вот как выглядят трезвучия со своими обозначениями на ступенях до-мажорной гаммы (рис. 14).

Рис. 14



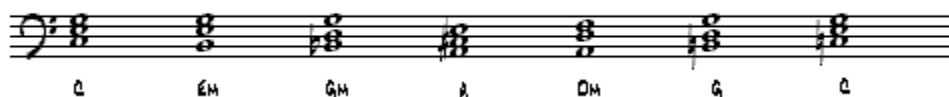
Трезвучия следует играть не только в основном его виде, но и ориентироваться в *обращениях* (рис. 15).

Рис. 15



Это особенно важно при пользовании автоаккомпанементом синтезатора, когда *левая* рука на небольшом участке клавиатуры должна быстро чередовать необходимые аккорды, почти не меняя при этом своей позиции (рис. 16).

Рис. 16

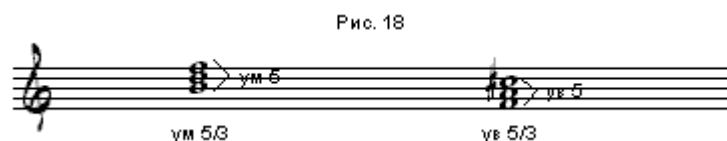


При обозначении трезвучий, построенных от черных клавиш, нужно к заглавной букве добавить знак альтерации (диез или бемоль), повышающий или понижающий основной тон аккорда (рис. 17).

Рис. 17



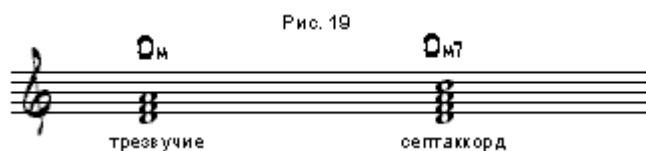
Кроме мажоро-минорных видов трезвучий последние могут *увеличенными* и *уменьшенными*. В этих случаях аккорды ограничены не *чистой* квинтой, а соответственно *увеличенной* и *уменьшенной* (рис. 18).



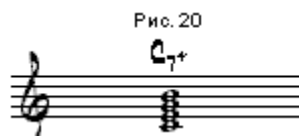
Завершая раздел «Трезвучие», необходимо отметить, что данный учебный курс в основном построен на знании мажоро-минорных трезвучий. Реже встречается уменьшенные, еще реже – увеличенные трезвучия.

СЕПТАККОРД

Септаккорд – это аккорд, состоящий из 4-х звуков, расположенных по терциям в объеме интервала *септимы*, от которой и получил свое название. Фактически, септаккорд получается добавлением к трезвучию еще одной терции. Для обозначения септаккорда достаточно к обозначению трезвучия, лежащего в его основании, добавить цифру 7 (рис. 19).



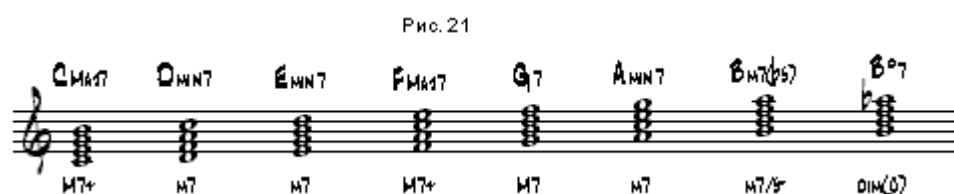
Необходимо знать, что цифра 7 обозначает *малую* септиму, тогда как для обозначения *большой* септимы нужно добавить к семерке еще и знак «+» (рис. 20).



По типу трезвучий, лежащих в основании аккорда, а также септимы (большая, малая или уменьшенная), его ограничивающей, септаккорды получили соответствующие названия:

- *малые-минорные* - минорное трезвучие, малая септима
- *малые-мажорные* - мажорное трезвучие, малая септима
- *малые-уменьшенные* или просто – *малые* (иногда их называют *полу-уменьшенные*) - уменьшенное трезвучие, малая септима
- *большие-мажорные* - мажорное трезвучие, большая септима
- *большие-минорные* - минорное трезвучие, большая септима (редко)
- *большие-увеличенные* - увеличенное трезвучие, большая септима (редко)
- *большие-уменьшенные* – уменьшенное трезвучие, большая септима (редко)
- *уменьшенно-уменьшенные* (просто – *уменьшенные*) - уменьшенное трезвучие, уменьшенная септима.

Вот как выглядят септаккорды с соответствующими обозначениями на ступенях до-мажорной гаммы (рис. 21).



В данном курсе мы будем придерживаться не *относительно-ступеневой* системы обозначения аккордов, принятой в классической музыке, а *абсолютной* – характерной для эстрадной и джазовой нотной литературы (рис. 22).

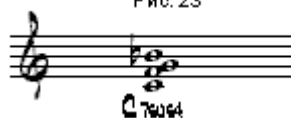
Рис. 22



Как видно из рис. 21 и 22, даже в эстрадно-джазовых обозначениях достаточно вариантов:

- большой мажорный септаккорд чаще обозначается как *Maj7*
- в малом минорном вместо одной буквы «*m*» прописывается «*min*»
- буква «*B*» давно уже заменила букву «*H*» (в классике это просто недопустимо)
- для уменьшенных (*dim*) и полу-уменьшенных (минорных септаккордов с пониженной квинтой) вводят обозначения соответственно «*O*» и «*♯*» (последнее – реже)
- малый мажорный иногда называют доминант-септаккордом и обозначают «*X*»
- иногда используется малый мажорный (он же - доминант-септаккорд) с задержанием *терцового* тона (или аккорд с *кварттой*), получивший обозначение «*SUS*» (см. рис. 23)

Рис. 23



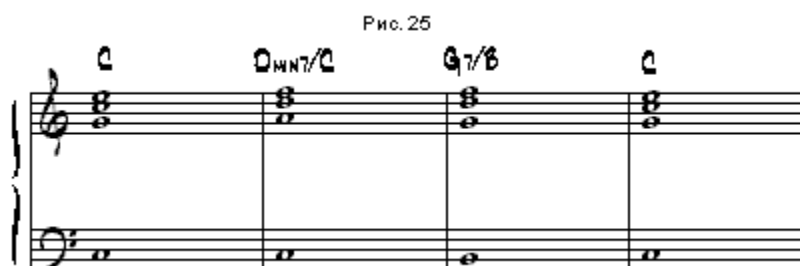
Также как и при изучении трезвучий, учащемуся необходимо овладеть навыками игры не только основных видов септаккордов, но и их *обращениями* (рис. 24).

Рис. 24



На рис. 24 представлены два типа обозначений *обращений* септаккордов: классическое (снизу) и эстрадно-джазовое (сверху). Обозначение в виде дроби говорит о том, что звуковой состав аккорда в обращениях не меняется (числитель дроби), а меняется лишь звук, от которого следует брать эту аккордовую структуру (знаменатель дроби).

Такая же запись (в виде дроби) используется при игре 4-х голосной фактуры двумя руками с отдаленным басом (рис. 25).



Теперь, когда учащийся получил начальные представления об элементах гармонии: интервалах и аккордах (трезвучиях и септаккордах), можно переходить к главному разделу курса – практическому освоению на основе гармонии *аккомпанемента*.

АККОМПАНеМЕНТ

Известно, что подобрать мелодию по слуху не так уж сложно. Гораздо сложнее «приставить» к ней аккомпанемент: многие музыканты-любители не знают, что им делать левой рукой, когда правая уже готова сыграть мелодию. Поскольку одним из результатов освоения курса «Любительское музицирование» является как раз игра популярных мелодий с аккомпанементом, рассмотрим эти проблемы подробнее.

Главное, что должен уяснить ученик – это то, что аккомпанемент всегда основывается на законах гармонии и знании аккордики.

Основных видов аккомпанеента – три:

- аккорд
- арпеджио
- бас плюс аккорд

Разумеется, все эти три вида могут встречаться в одной пьесе в различных сочетаниях и комбинациях и, кроме того, включать в себя элементы полифонии.

Освоение игры мелодии с аккомпанементом всегда нужно начинать с первого, самого простого вида аккомпанеента (так называемого *информативного варианта*), то есть, когда правая рука играет мелодию, а левая в нужный момент поддерживает ее соответствующими аккордами. Обычно такая информация уже заранее известна, если существуют ноты той популярной музыки, игру которой собирается освоить музыкант-любитель. Обычно в современных сборниках популярных мелодий и песен она (информация) представлена на одном нотном стане, где нотами прописана мелодия, а над ней – буквенно-цифровые обозначения необходимых аккордов. (Если это песня, то под мелодией еще написан и стихотворный текст). Например, известная песня О. Митяева «Изгиб гитары желтой» в песенных сборниках выглядит следующим образом (рис. 26).

Рис. 26

Am Dm E Am

Из - гиб ги - та - ры же - лтой ты о - бни - ма - ешь нежно...

Видно, что аккорды, сопровождающие мелодию, берутся на словесные и фразеологические ударения, подчеркивая тем самым ритм стиха. Дело в том, что гармония не только создает фон для мелодии, но и выполняет формоорганизующую во времени функцию. (Многие «поющие поэты» - А. Галич, Б. Окуджава, В. Высоцкий - не особо заботились о красочности своего

гитарного аккомпанемента, используя гитару, главным образом, в качестве ритмической поддержки своим стихам).

«Расшифруем» обозначения аккордов и запишем их нотами (рис. 27).

Рис. 27

Am Dm E Am

Из-гиб ги-та-ры же-лтой ты о-бни-ма-ешь не-жно...

Информативный вариант годится для исполнения лишь на синтезаторе с автоаккомпанементом и то в левой руке желательно использовать обращения аккордов, чтобы не «бегать» по клавиатуре, а играть в одной позиции (рис. 28).

Рис. 28

Am Dm E Am

Из-гиб ги-та-ры же-лтой ты о-бни-ма-ешь не-жно...

Для фортепианного исполнения нужно пользоваться возможностями самого инструмента. В данном случае для этой песни подойдет аккомпанемент в виде арпеджио, составленного из звуков первых 4-х обертонов (см. рис. 11), подчеркивающий вальсовость ритма (6/8) и образно имитирующий перебор гитарных струн (рис. 29.).

Рис. 29

Am Dm E Am

Из-гиб ги-та-ры же-лтой ты о-бни-ма-ешь не-жно...

PIANO

P.E.O.

Как видно, этот вариант исполнения сложнее предыдущего, так как требует координированных действий обеих рук исполнителя. Следует отметить, что, добиваясь координации, не стоит «подгадывать» руки друг под друга. Напротив, необходимо их развести как две совершенно автономные линии: *левая* – аккомпаниатор, *правая* – солист.

Действительно, если бард-певец во время исполнения своей песни будет в каждое мгновение соотносить свое пение с игрой на гитаре, он не пропоет и двух слов, как остановится.

Единственное, что должно объединять вокал (правая рука) и гитарные переборы (левая рука) – это «пульсирующее» время, которое *обе руки* пианиста должны ощущать **одинаково**.

Уж если кто под кого и подгадывает, так это мелодия. Аккомпанемент – никогда! Время – объективная реальность. Его нельзя вот так взять и остановить. Мелодия – натура вольная, сама жизнь: где-то убежала вперед, где-то задержалась, но всегда должна успеть совпасть с основными временными отсчетами.

Чтобы добиться *временной координации* рук, прежде чем соединить их в окончательном варианте, необходимо пройти несколько обучающих этапов.

- Определить разумный объем разучиваемого материала (например, 4 такта) и выучить аккомпанемент левой рукой, нарочито подчеркивая сильные доли такта (1-ю и 4-ю восьмые ноты). В эти моменты можно даже раскачиваться корпусом, как это делает, взявшись за руки, «Гора» на Грушинском фестивале (рис. 30).



- Представив, что левая рука – это гитара, под выученный аккомпанемент пропеть со словами первую фразу «изгиб гитары желтой я обнимаю нежно». Не стоит стесняться собственного пения. В конце концов, можно

просто проговорить стихи. Здесь главное – не остановить отлаженный ритм сопровождения! Можно ошибаться в словах, фальшивить в пении, но левая рука должна работать как автомат.

- Теперь, когда с координацией левой руки и собственного пения все в порядке, переходим к этапу «передачи мелодической информации от языка к пальцам правой руки» (мелодию правой рукой необходимо выучить заранее).
- С точки зрения психологии необходимо осознать, что основная работа по соединению мелодии с аккомпанементом уже состоялась на предыдущем этапе. Сейчас нужно лишь поменять исполнителей мелодии: вместо *голоса* - *правая рука*, при этом правой руке надо помогать пением.
- Основной критерий оценки обучения на этом этапе такой же, как и на предыдущем: игра без остановки. Если для этого необходимо сбавить темп – это нужно сделать. Если 4-хтактовый объем материала слишком велик – уменьшить его до двух, одного....Все в угоду левой руке, то есть времени!
- Таким образом, на 3-м этапе три «исполнителя»: *левая рука* (аккомпанемент), *правая рука* (мелодия) и *голос* (слова) - см. рис. 29.
- Четвертый этап – самый простой, так как основная работа уже проделана. Голос умолкает, доверяя правой руке самой справиться с исполнением мелодии на фоне ритмичного аккомпанемента (рис. 31).

Рис.31

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем нотной записи для фортепиано. Каждая система включает верхнюю и нижнюю октавы. В начале первой системы указано «PIANO». В начале второй системы — «PED.». В конце пятой системы — «PED.» и звездочка (*). Над нотами в каждой системе указаны аккорды: Am, Dm, E, Am, F, G, C, A, Dm, G, Am, E, Am. Под нотами в каждой системе напечатаны русские слова, образующие текст песни.

Ис-гиб ги-та-ры жел-той ты об-ни-ма-ешь не-жно. Стру-
 на о-ско-лком э-жа про-нзит ту-гу-ю нить. Ка-чне-тся ку-пол
 не-ба, бо-льшой и звё-здно-сне-жный. Как здо-ро-во, что все мы здесь се-
 го-дня со-бра-лись. Ка-чне-тся ку-пол не-ба, бо-льшой и звё-здно-
 сне-жный. Как здо-ро-во, что все мы здесь се-го-дня со-бра-лись.

В принципе эти 4-е этапа нужно проходить всегда при разучивании любой мелодии с аккомпанементом, даже если у этой мелодии нет слов. Незатейливый подтекст, помогающий метроритмической организации игры, всегда можно придумать самому.

Вот пример, как можно быстро научить ученика, не знающего нотной грамоты, играть I часть «К Элизе» Л. Бетховена.

Прежде, чем приступить к обучению, оговорим возможности обучаемого: он ориентируется на клавиатуре (знает название клавиш) и имеет представление о мажорных и минорных трезвучиях.

Разобьем пьесу на 3 части: первая и третья - одинаковые в отличие от середины, поэтому исследованию подлежат только два музыкальных материала.

Первое, что необходимо сделать – это определиться по гармонии, которой пользуется Бетховен: в первой части – это тоника и доминанта, во второй добавляются побочные ступени – III и VII. Таким образом, учащийся должен оперировать 4-мя аккордами: Am, E, C и G.

Придумаем незатейливую подтекстовку к мелодии и «снабдив» последнюю вышеупомянутыми аккордами, получим информативный вариант фортепианной пьесы (рис. 32).

Рис.32

У ме - ня жи - вет пу - ши - стый кот. Он лю - бит есть. Он лю - бит спать. У ме -
 4 ня жи - вет пу - ши - стый кот. Он лю - бит есть. Он лю - бит спать. Не хо - чет
 6 он по - ест мы - шей, по - ест мы - шей, по - ест мы - шей. У ме -
 8 ня жи - вет пу - ши - стый кот. Он лю - бит есть. Он лю - бит спать. У ме -
 10 ня жи - вет пу - ши - стый кот. Он то - лько ест и то - лько спит.

Примечание: аккорды в скобках подразумеваются, но не играютя

Этим вариантом можно пользоваться при игре на синтезаторе с автоаккомпанементом, выбрав на панели инструмента соответствующий стиль.

Этот же вариант исполнения необходим как тренировочный этап, предшествующий основному: подстрочный текст помогает учащемуся, не

знакомому с метроритмом и длительностями нот, ориентироваться в ритмическом и фразеологическом строении мелодии, а аккорды готовят его «формообразующие ощущения» и гармонический слух к осознанному переходу на следующий этап – игры мелодии с аккомпанементом.

После того, как ученик освоил информативный вариант, то есть научился играть мелодию с аккордами, можно переходить к созданию на основе этих аккордов фортепианного аккомпанемента для левой руки. Это будут арпеджио из 3-х звуков, взятых из обертонового звукоряда (см. рис. 11): для Am и C – квинтовый + квартовый обертоны в пределах *октавы*; для E и G – октавный + терцовый в пределах *децимы* (рис. 33).



Освоив арпеджио, можно постепенно, по фразам переходить к совмещению рук (рис. 33).

Рек. 33

Piano

1 (E) Am E Am
У ме-ня жи-вет пу-ши-стый кот. Он лю-бит есть. Он лю-бит спать. У ме-

4 (E) Am E Am
ня жи-вет пу-ши-стый кот. Он лю-бит есть. Он лю-бит спать. Не хо-чет

6 C G Am E
он по-есть мы-шей, по-есть мы-шей, по-есть мы-шей. У ме-

8 (E) Am E Am
ня жи-вет пу-ши-стый кот. Он лю-бит есть. Он лю-бит спать. У ме-

10 (E) Am E Am
ня жи-вет пу-ши-стый кот. Он то-лько ест и то-лько спит.

* * *

Теперь, когда основная бетховенская идея «схвачена», нужно добавить ранее сознательно пропущенные детали: ноту «ми» 1-й октавы в мелодии (1-я часть, 3-й такт, 10-я шестнадцатая доля – тоже самое и в 3-й части), связку между частями, основанную на 9-ти «октавных» «ми» и «мелодической раскачке» первых двух шестнадцатых («ре-диез» и «ми»).

Заключительный аккорд добавит ощущение завершенности и придаст I части «К Элизе» «статус» самостоятельной пьесы (понятно, что средняя часть бетховенского произведения основной массе пианистов-любителей не под силу).

При экспресс-обучении игре той или иной пьесы педагогу необходимо использовать знания средств музыкального развития, которые применяются в данном произведении. Одним из наиболее часто применяемым развивающим средством для композиторов является *секвенция*.

Секвенция – это повторение мелодической фразы (мотива) или гармонического оборота (последовательности аккордов) на другой высоте (от другого звука) непосредственно вслед за первым их проведением. Повтор может быть один, два, три и более раз, в зависимости от композиционных задач. К примеру, Г. Ф. Гендель в своей соль-минорной Пассакалии использует четыре звена секвенции по кварто-квинтовому гармоническому кругу. Такая секвенция получила название «золотой» (рис. 34).



Бывают случаи, когда вся музыкальная пьеса состоит из одной «золотой» секвенции. В качестве примера возьмем 1-ю фразу из музыки к к/ф «Профессионал» Э. Морриконе (рис. 35).



Трижды «сдвинув» ее вместе с аккордами на одну ступень ниже, получим четыре melodических звена с сопровождением соответствующих аккордов (рис. 36).



Преобразуем аккорды в арпеджио (рис. 37).

Рис. 37

Am 3 Dm G 3 C

F 3 Hdim E 3 Am

Сделаем 3-х частную композицию, для чего повторим мелодию на октаву выше, оставив аккомпанемент на месте – это будет середина 3-х частной формы. В третьей части (репризе) вернем мелодию на прежнее место, завершив ее в последнем такте на тоническом звуке («ля») и поставим заключительный аккорд – Am.

Таким образом, у нас получилась фортепианная пьеса из 24-х тактов, чтобы разучить которую, ученику достаточно выучить одно звено секвенции, то есть всего два такта (рис. 38).

Moderato Ex. 38

The musical score for Exercise 38, titled «Золотая» (Golden), is presented in a single system of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The sequence of chords in the right hand is Am, Dm, G, C, F, Hdimm, E, Am. The bass line consists of eighth-note triplets. Performance markings include 'con' (confortable), 'dim' (diminuendo), and 'rit.' (ritardando). The piece ends with a double bar line and a fermata over the final chord.

«Золотая» секвенция используется в своем полном виде редко. Как правило, композиторы включают в свои произведения ее отдельные звенья в количестве не более двух-трех. Вот как использует секвенцию французский композитор М. Легран в популярной мелодии «Шербурские зонтики» из одноименного киномузикла (рис. 39).



В запеве Легран использует два звена секвенции, а в припеве – три (рис. 40).



В аккомпанементе можно применить арпеджио, построенные на *широких* трезвучиях с использованием их *обращений* (рис. 41).



Вот как будет выглядеть вся композиция (рис. 42).



«Золотая» секвенция может начинаться не с первого аккорда, а со второго – в этом случае восьмитактовое построение будет завершаться двумя тактами тоники, а если планируется повтор, то последний аккорд будет тоникой с секстой или доминантой к субдоминанте. Вот как это выглядит в цепочке септаккордов (рис. 43).

Рис. 43

Септаккорды можно поднять на терцию выше, не меняя при этом бас – в этом случае в комплексе с басом они уже станут *нонаккордами* (рис. 44).

Рис. 44

The figure shows three systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes chord symbols: F#m7/D, Bm7(b9)/G, Em7/C, Am7/F, Dm7/B, D°7/E, Cm7/A, and C°7/A. The second system shows the same chords with the bass line. The third system shows the same chords with the bass line and a circled chord in the final measure.

На основе первых восьми тактов цепочки септаккордов (рис. 43) и первых восьми тактов цепочки нонаккордов (рис. 44) можно сочинить 16-ти тактовую пьесу.

Для этого выделим из аккордов только верхние звуки, которые станут опорными точками для будущей мелодии. Септаккорды перенесем в партию левой руки для гармонического сопровождения мелодии (рис. 45).

Рис. 45

The figure shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melody in the treble clef and chords in the bass clef. The second system shows the same melody and chords with a circled chord in the final measure.

Сочиним мелодический мотив для первого звена секвенции. Для этого заполним временное пространство между целыми нотами «до» и «си» и следующим повтором «си» в третьем такте более мелкими длительностями (рис. 46). Ученику можно объяснить это так: по времени мелодия начинается в начале каждого такта и должна вовремя прийти в начало следующего, однако, это совсем не обязывает её «стоять на месте», и она может себе позволить отклониться от опорных нот в ту или иную сторону.



«Прокрутим» этот мотив по всем звеньям секвенции, завершив первые восемь тактов на доминантовом звуке («ми») и сделав мелодическую связку со второй частью из четырех «восьмушек» (рис. 47).



Этот вариант записи уже можно использовать для игры на синтезаторе с автоаккомпанементом, а для исполнения на фортепиано нужно вместо септаккордов в партию левой руки ввести арпеджио на основе широких трезвучий (рис. 48).

Рис. 48



Теперь разнообразим мелодическую линию синкопами, а в левой руке подчеркнем относительно сильную долю в такте, характерную для эстрадного стиля исполнения, для чего ритмически «сломаем» аккомпанирующие арпеджио (рис. 49).

Рис. 49

Во всех предыдущих примерах аккомпанемент был представлен в виде арпеджио. Рассмотрим другой его вид – *бас+аккорд*. В качестве примера

возьмем популярную песню из репертуара Фрэнка Синатры – «Ночные странники» композитора Берта Кэмпферта. Вот как выглядит ее информативный вариант в нотных сборниках (рис. 50).

Рис. 50

The musical score for 'Night Wanderers' is presented in a single system with seven staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written in a treble clef. The chord progressions are indicated above the staff lines. The first staff starts with a whole note chord F, followed by a half note FMaj7. The second staff begins at measure 5 with Dmin7/F, F/A, A#7, Gmin7, D7, and Gmin7. The third staff starts at measure 11 with Eb7, C7, F, and Gmin7. The fourth staff begins at measure 16 with A#7, F/A, Am7(b5), D7, and Am7(b5). The fifth staff starts at measure 20 with D7, Gmin7, Eb7, F/C, and Dmin7. The sixth staff begins at measure 24 with Gmin7, C7, F, and FMaj7. The seventh staff starts at measure 28 with F/A, A#7, Gmin7, C7, and F.

При обучении игре мелодии нужно обратить внимание ученика на изобилие в мелодической линии секвенций и просто прямых повторов, осознав которые он сможет быстро выучить партию правой руки.

Например, выучив всего первую фразу (2 такта), ученик в состоянии сыграть два крупных построения (16 тактов). Действительно, первые два такта «сенквенцируются» дважды, после чего уже сенквенцируется все восьмитактовое построение. Для того чтобы учащийся осознал фразировку и ритм мелодической линии, можно (и нужно!) помочь ему подтекстовкой, тем более что в оригинале песня поется на английском языке.

Вообще, необходимо понять, что мелодия в музыке несет примерно ту же смысловую нагрузку, что и простая человеческая речь, поэтому любой сопровождающий мелодическую линию текст (даже самый «несуразный» -

как в случае с бетховенской «К Элизе») будет всегда уместен на начальном этапе обучения. Нужно понимать, что в отличие от вышеупомянутой человеческой речи в данной ситуации важна не смысловая, а *ритмически организующая* роль придуманного текста.

Рис. 51

The image shows a musical score for the song "Здравствуй, Новый год" (Happy New Year). It consists of nine staves of music in a single system, with lyrics written below the notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is written in a treble clef. Chords are indicated by letters above or below the staff. The lyrics are: "Здравствуй, Новый год, веселый праздник! Здравствуй, Новый год, веселый праздник! Здравствуй, Новый год, веселый праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник! Здравствуй, Новый год, веселый детский праздник!"

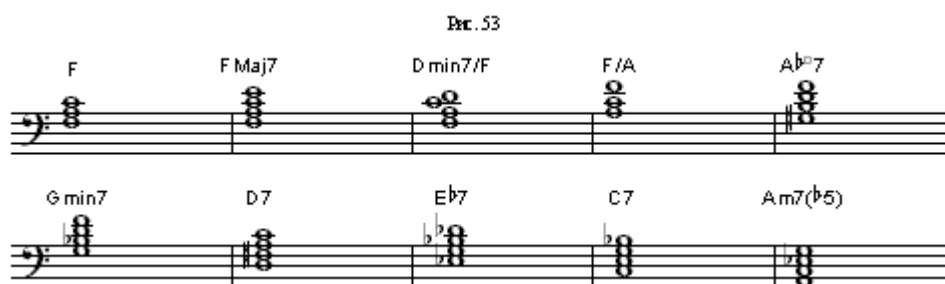
Остается добавить, что мелодию не стоит играть так, как она представлена в информационном варианте – ровными восьмыми длительностями. Каждый исполнитель волен интерпретировать ее ритмически на свой манер и, в этом смысле подтекстовка играет очень важную роль – как пою (или проговариваю), так и играю. К примеру, начальная мелодическая фраза может выглядеть так (рис. 52).



Прежде, чем перейти к аккомпанементу – определимся с аккордами. Сделаем расшифровку буквенных обозначений аккордов, изобразив их нотными знаками (учащемуся, не владеющему нотной грамотой, это не нужно – ему достаточно ориентироваться в аккордах на клавиатуре). В «Ночных странниках» используются следующие аккорды:

- F – мажорное трезвучие
- Fmaj – большой мажорный септаккорд
- F6 (или Dm7/F)– мажорное трезвучие с секстой
- F/A – мажорный сектаккорд
- G#o – уменьшенный септаккорд
- Gm7, Dm7 – минорные септаккорды
- D7, C7, Eb7 – малые мажорные септаккорды
- Am^o - минорный септаккорд с пониженной квинтой

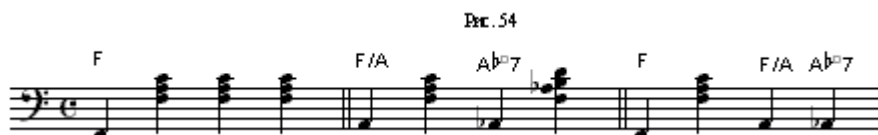
Сделаем расшифровку буквенных обозначений аккордов, изобразив их нотными знаками на нотном стане (рис. 53). Учащемуся, не владеющему нотной грамотой, это не нужно – ему достаточно ориентироваться в аккордах на клавиатуре.



Выучив левой рукой игру этих аккордов, пьесу можно исполнять на синтезаторе, выбрав соответствующий данной музыке стиль автоаккомпанемента.

При исполнении на фортепиано на основе гармонии создаем для левой руки аккомпанемент в виде – «бас + аккорд» (рис. 54), распределяя время в 4/4-ом такте следующим образом:

- если на весь такт действует одна гармония, то первая доля принадлежит басу, а остальные три – пульсирующим по четвертям аккордам;
- если такт делят пополам две гармонии, то сильные метрические доли принадлежат басу, а слабые – соответствующим аккордам;
- если смена гармонических функций происходит еще чаще (по четвертям), то в этом случае приходится отказываться от одного из двух – от баса (что реже) или от аккорда (что чаще).



Введем межтактовые басовые ходы - между тактами 1-м и 2-м, 3-м и 4-м и т. д. (рис. 55).



В некоторых местах композиции можно использовать прием «ломки» аккордов – так, как это делали с арпеджио (см. рис 49).

Вот как теперь будет выглядеть аккомпанемент, например, в 15-м и 16-м тактах (рис. 56).



Итак, фортепианный вариант исполнения «Ночных странников» будет выглядеть в нотной записи следующим образом (рис. 57).

Рис. 57

The musical score is presented in seven systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Moderato'. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the markings 'con fma' and 'fma'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, ending with a double bar line and a fermata.

Совершенно не обязательно заучивать этот нотный текст наизусть – при исполнении достаточно в голове держать лишь мелодию и гармонию музыкального произведения.

Остается добавить, что предложенный выше вариант не является догмой, так как создание композиции дело творческое, а потому каждый рассчитывает на свои знания, творческую фантазию и исполнительские возможности.

Как уже отмечалось выше, основной методической задачей педагога в данном курсе является научить ученика разбираться в «технологическом» процессе создания музыкального произведения, помочь ему встать на позицию композитора – автора конкретного сочинения. В этом смысле педагог не только должен научить ученика «расшифровывать» уже заранее предложенный *информативный* вариант записи музыки, но и научиться распознавать композиторский замысел на основании *традиционной* нотации, то есть сделать обратный процесс: от нотной записи – к информативному варианту.

К сожалению, в музыкальных школах, как правило, этому не учат, ограничиваясь лишь обучением нотной грамоты, которая сама по себе является ни чем иным, как одной из форм передачи информации и только. В этом случае учащийся, даже хорошо владеющий чтением нот и умеющий автоматически переносить нотную информацию на клавиши, совершенно не понимает самого «устройства» исполняемой им музыки: не замечает ни гармонического развития, ни мелодических фразировок, ни формообразующих моментов, ни фактурного устройства музыкального материала. Такой ученик зубрит пьесу многочисленными тренингами, пока механически не выучит ее наизусть. Такая игра «на автомате» не только не приносит удовольствие самому исполнителю и его слушателям, так как последние тоже ничего не понимают, но и грозит провалу во время исполнения, ибо любая неточность в «отрепетированном» двигательном механизме исполнителя может привести к остановке в игре, после чего горе-

музыканту приходится начинать все сначала, так как он не понимает, где, в каком месте пьесы он находится, и что вообще с точки зрения музыкальной технологии происходит данный момент времени. Музыканту, играющему пьесу осознанно, не представляет труда «выкрутиться» из любой, даже самой неожиданной исполнительской ситуации.

Предлагая ученику разучить пьесу по нотному тексту, педагог должен в самом начале обучения предложить своему воспитаннику изучить нотный текст, приведя его в информативный вариант согласно формуле – «музыка = мелодия + гармония», что, в общем, говоря, и является основой любого композиторского замысла.

Возьмем для примера несложную фортепианную пьесу программного характера (композитор - автор этих строк) под образным названием – «Цирковая лошадка».

Вот как она выглядит в традиционной нотной записи (рис. 58).

The image shows a musical score for a piano piece titled "Circus Horse" (Цирковая лошадка). The score is written in 3/4 time and marked "Andante". It consists of four systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a tempo marking of "Andante". The score features a mix of chords and melodic lines, with some passages marked with fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of notation. Each system includes a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The first system begins with a 'rit.' (ritardando) marking and includes dynamics 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The second system features 'p' and 'mf'. The third system includes 'p' and 'mf'. The fourth system has 'p' and 'mf'. The fifth system includes 'mp' (mezzo-piano), 'f' (forte), and 'molto rall.' (molto ritardando) markings. The score concludes with 'Fine', 'D.S. al Fine', and 'pp' (pianissimo) markings.

Проанализировав текст с точки зрения гармонии, представим его в информационном варианте (мелодия плюс гармония), то есть в том виде, который существовал в композиторском замысле (рис. 59).

Гармоническое сопровождение в данном случае представлено, в основном, трезвучиями (мажорными, минорными, одним уменьшенным), а также двумя септаккордами – D7 и G7. Не трудно увидеть, что мелодия полностью согласована с аккордами, которые учитель может предложить подобрать ученику самостоятельно, благо все они расположены на ступенях тонической гаммы.

данном произведении (предложения, периоды и т. д.) и влияние на строение мелодической линии.

Эффективность при таком подходе к разучиванию пьесы (*обучение через изучение*) неоспорима.

В мировой нотной литературе достаточно примеров, когда вся пьеса, основанная на аккордике, представляет собой ни что иное, как один аккомпанемент (без мелодии). Ярчайший пример этому – Прелюдия до-мажор из первого тома ХТК И. С. Баха. Это произведение, которое по силам сыграть музыканту-любителю, использовал в качестве аккомпанемента для своей знаменитой мелодии «Аве Мария» французский композитор Ш. Гуно спустя почти двести лет после смерти Баха.

Прелюдию следует играть по заранее изученному гармоническому плану – и в этом случае традиционное заучивание «наизусть» становится не нужным.

Представим всю баховскую композицию в виде аккордов (рис. 60).

Рис. 60

The image shows a chord chart for the first 15 measures of the Prelude in C major by J.S. Bach. The score is presented in two systems of staves (treble and bass clef) for each system of measures. The chords are labeled as follows:

- System 1 (Measures 1-7): C, D min7/C, G7/B, C, A min/C, D7/C, G/B
- System 2 (Measures 8-14): C Maj7/B, A min7, D7, G, G°7, D min/F, F°7
- System 3 (Measures 15-21): C/E, F Maj7/E, D min7, G7, C, C7, F Maj7

The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 22-28) contains the following chords: G^b7, C^{sus}#9|5/Ab, G7, C/G, G7^{sus}4, G7, and C^{sus}#9|5. The second system (measures 29-34) contains: C/G, G7^{sus}4, G7, C7, D^{min}7/C, C^{sus}#9, and C. Dashed lines and numbers 6, 7, and 8 indicate groupings of measures.

Сделаем описание гармонического развития музыки, проанализировав как отдельные аккорды, так и их последовательности, обозначенные на рис. 60. пунктирными скобками.

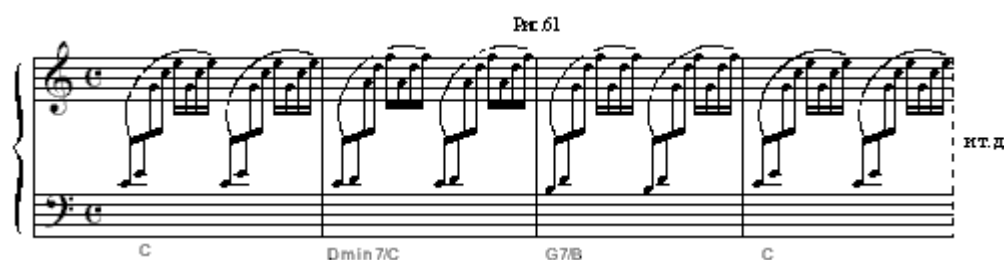
- 1-я последовательность аккордов представляет собой традиционный для вступления каданс: T-S-D-T.
- 2-я последовательность – секвенция из 2-х звеньев, характерная для начала развивающего этапа композиции.
- 3-я последовательность – завершающий переход в тональность доминанты модулирующий гармонический оборот: VI=II-DD-V.
- 4-я последовательность – секвенция из 2-х звеньев, подготавливающая возвращение в тонику.
- 5-я последовательность – завершающий возвращение в тонику каданс: VI-II-V-I.

На этом этапе гармонического развития можно было остановиться, так как форма периода из 2-х предложений с серединным и заключительным кадансами уже состоялась, образовав небольшую фортепианную пьесу. Но Бах, для которого прелюдия не только вступление к последующей фуге, но и ко всему циклу, продолжает развитие, подготавливая «мощный» предыкт (доминантовый органнй пункт).

- 6-я последовательность – отклонение в сторону субдоминанты с последующей ее альтерацией и опеванием доминантового баса.

- 7-я последовательность – доминантовый органнй пункт, наложением на который различных гармоний, готовится кульминация всего гармонического развития прелюдии (29-й такт).
- 8-я последовательность – завершающий всю форму каданс (D/S-S-D-T), выдержанный на тоническом органном пункте.

Прелюдия И. С. Баха – классический образец гармонического развития, осознав которое, ученик способен быстро выучить это произведение, оперируя не отдельными нотами, а целыми гармоническими построениями. Для этого ему сначала нужно научиться играть аккордами, а затем «разбить» их на мелкие шестнадцатые длительности, сделав из аккордов арпеджио (рис. 61).



Обращает внимание на себя тот факт, что Бах уже в свое время оперировал сложными гармоническими созвучиями (септаккордами, нонаккордами...), которые в наше время являются прерогативой джазовых музыкантов.

Подобным образом (*обучение* игре через *изучение* гармонии) можно научить играть ученика, к примеру, 1-ю часть «Лунной сонаты» Л. Бетховена, а также множество других фортепианных пьес гомофонно-гармонического склада.

Рассмотрим еще один пример традиционного гармонического развития: *от тоники к пятой ступени и через кадансовый оборот обратно в тонику*. Это регтайм С. Джоплина (рис. 62).

Рис. 62

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The bass line is the primary focus, illustrating the 'bass+chord' principle. The chords used are: C, C/E, F, D7/Gb, C/G, G7, and C. The first system begins with a whole rest in the bass. The second system starts with a whole note C. The third system starts with a whole note C. The fourth system starts with a whole note C. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Перед нами традиционный 16-ти тактовый «квадрат». В аккомпанементе использован принцип «бас+аккорд». Как видно из этого примера, в каждой из четырех фраз линия баса, начинаясь с тоники, направляется к V-й ступени, где через доминантовый септаккорд вновь возвращается в тонику. Направление движения баса может быть как восходящим (через IV-ю ступень) – 1,2 и 3-я фразы, так и нисходящим (через VI) – 4-я фраза.

Итак, рассмотренные выше примеры подтверждают ведущую роль гармонического развития в музыке и, таким образом, доказывают необходимость изучения *гармонии* при разучивании той или иной музыкальной пьесы.

Фортепиано часто используется для игры в ансамбле в качестве аккомпанирующего инструмента – мелодию в данном случае ведет партнер, играющий на каком-либо мелодическом инструменте (флейта, скрипка и т. д.). Пианисты также могут составить фортепианный дуэт, разделив клавиатуру между собой: левая половина (нижний и средний регистры) - для аккомпаниатора; правая половина (средний и верхний регистры) – для мелодиста. Наконец, на фортепиано можно аккомпанировать собственному пению.

В качестве примеров, где фортепиано выступает в роли аккомпаниатора, возьмем две песни «Beatles»: «Let it be» и «Yesterday» (рис. 63 и 64).

Рис. 63

The musical score for 'Let it be' consists of three staves of piano accompaniment. The first staff starts with a C major chord, followed by G major, A minor, F major, C major, and G major. The second staff continues with F major, C major, C major, G major, A minor, F major, C major, and G major. The third staff concludes with F major, C major, A minor, G major, F major, C major, C major, G major, F major, and C major.

Рис. 64

The musical score for 'Yesterday' consists of three staves of piano accompaniment. The first staff starts with F major, Em7, A major, Dm, C major, Bb major, and C major. The second staff continues with F major, Am7, Dm, G major, Bb major, F major, Em7, A major, Dm, C major, and Bb major. The third staff concludes with Gm, C major, F major, Em7, A major, Dm, C major, Bb major, Gm, C major, and F major.

На основе изложенных выше информативных вариантов, которые, напоминаю, могут быть использованы при игре на синтезаторе, создаем фортепианный аккомпанемент: правая рука играет аккорды, левая – басовую

линию. При этом, «разбивая» аккорды, можно имитировать барабанные «брейки».

Рис. 65

ме подтя

Piano

C G Am F C G F C/E Dm7 C

C G Am F C G F C

C G Am F C G F C

Am G F C C G F C

Можно в завершении композиции «Let it be» добавить фортепианное окончание (рис. 66).

Рис. 66

F Em Dm C B \flat Am G F C

А так будет выглядеть в нотной записи мелодия с аккомпанементом песни «Yesterday» (рис. 67).

Рис. 67

The image shows a musical score for the song 'Yesterday'. It is divided into three systems. The first system has a treble clef staff labeled 'МЕЛОДИЯ' (Melody) and a grand staff labeled 'АККОМПАНЕМЕНТ' (Accompaniment). The melody starts with a whole rest, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols are placed above the melody staff: F, Em7, A, Dm, C, Bb, C. The second system continues the melody and accompaniment with chord symbols: F, Am7, Dm, G, Bb, F, Em7, A, Dm, C, Bb. The third system concludes the piece with chord symbols: Gm, C, F, Em7, A, Dm, C, Bb, Gm, C, F. The score ends with a double bar line and repeat signs.

«Yesterday» также можно представить в виде фортепианной композиции, используя все изученные выше виды аккомпанемента: аккорды, в том числе и «ломанные», арпеджио, бас+аккорд. Кроме того, можно включить в фортепианную фактуру элементы подголосочной полифонии.

Рассмотрим создание подобной композиции подробнее. Для этого вернемся к информативному варианту, расшифровав буквенные обозначения аккордов (рис. 68).

Рис. 68

В первом такте фа-мажорный аккорд можно сыграть в виде широкого трезвучия (рис. 69). Учитывая исполнительские возможности ученика, возьмем предельную растяжку для кисти пианиста не более интервала *октавы* (в данном случае - это *квинта* в левой руке и *секста* в правой).

Рис. 69

Ми-минорный септаккорд будет выглядеть следующим образом (рис. 70).

Рис. 70

Для сопровождения 2-х последующих мелодических фраз используем арпеджио, соответствующие аккордам A, Dm, C и F (рис. 71).

Рис. 71



На пропущенной между фразами гармонии (С и В) вставим подголосок с подтекстовкой (рис. 72).

Рис. 72



Продублируем подобную имитацию в 5-м такте, заменив Am на A7, а Dm на Dm7, заключительную фразу (6, 7-й такты) поддержим аккордовым аккомпанементом и, соединив с первой фразой, получим следующий вариант исполнения первой части «Yesterday» (рис. 73).

Рис. 73



Подобным образом, используя выше изложенные виды аккомпанемента и композиционные средства развития (имитации, секвенции и т. п.), получим фортепианную пьесу (рис. 74).

Yesterday

J. Lennon & P. McCartney
обработка А. Шугалова

Moderato

Piano

mf

1 2 3 4 5

4

8

11

12 13 14 15 16 17 18 19 20

The image shows a piano arrangement of the song 'Yesterday' by The Beatles, arranged by A. Shugalov. The score is in G major, 4/4 time, and marked 'Moderato'. It consists of 20 measures. The first system (measures 1-5) starts with a piano (Piano) dynamic and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 4-8) continues the melody. The third system (measures 8-12) includes a piano (p.) dynamic. The fourth system (measures 11-20) concludes the piece. The score features a treble and bass clef, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten-style annotations like 'Pia' and asterisks below the bass line.

15

Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

19

f *rit.*

Ped. **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *

23

a tempo
mp

con Ped.

26

f *mp*

29

meno mosso
p

В завершении методической части учебного курса «Любительское музицирование» следует еще раз подчеркнуть первичность *изучения* музыкального материала перед *обучением* его реализации на фортепиано.

К сожалению, ученик, чье музыкальное образование заключалось лишь в освоении нотной грамоты и приобретении каких-то пианистических навыков, при разучивании музыкальной пьесы вынужден «гонять» ее от начала до конца пока не вызубрит наизусть. При этом он использует, в основном, самый неустойчивый и недолговечный вид памяти – механический, не говоря уже о том, что само исполнение лишено содержательной составляющей.

Нельзя играть то, что не понимаешь! В подтверждении этого тезиса приведу образное сравнение с изучением иностранного языка.

Представьте, что вы, владея грамотой какого-либо иностранного языка (допустим, английского), прочитали достаточно большой по объему текст, но обилие незнакомых иностранных слов, перевод которых вам неизвестен, заставляет вас прибегнуть к словарю и начать все сначала, по крупицам собирая предложения и фразы, чтобы осознать смысл прочитанного.

Так и в музыке. Музыкальное произведение нужно собирать как конструкцию - по частям, предварительно оттачивая каждую деталь, осознавая ее суть, композиционную роль и способ соединения с другими. При таком подходе совсем не обязательно начинать учить пьесу с первого такта: зачастую приходится отрабатывать отдельные эпизоды из середины или заключительной части.

Понятно, что при таком подходе к разучиванию пьесы, пианист максимально застрахован от исполнительских срывов целым комплексом различных видов памяти: логической, слуховой, зрительной, эмоциональной и т. д., в том числе, двигательной (механической), которая в этом случае уже действует *осознанно*.

Несколько слов о нотной грамоте как таковой.

Выше уже отмечалось, что сама по себе нотная запись – это передача музыкальной информации посредством графического изображения *звуков*, то есть *нотами*. Сами средства передачи информации прошли большой эволюционный путь – от наскальной живописи до использования новейших

информационных технологий, но в любом случае они являются вторичными в сравнении с первичностью самой передаваемой информацией.

Общение между людьми с помощью устной речи начинается на самой ранней стадии развития человека – с младенческого возраста. Уже в 2 года ребенок не только произносит слова, но и строит вполне осмысленные предложения и фразы. При этом, ни о какой грамотности не может быть и речи – он осваивает ее поэтапно (алфавит, грамматику, морфологию, синтаксис и т. п.) значительно позднее – в школьные годы.

К сожалению, в музыкальном образовании все поставлено с ног на голову. Уже с первых уроков ребенку вместо знакомства с музыкой как таковой, ради которой он, собственно говоря, и пришел учиться в музыкальную школу, предлагают знакомство с ее графическим изображением – нотным станом, скрипичным ключом, самими нотами, их длительностью и т. д. В результате наступает отторжение обучаемого от процесса обучения, что совершенно логично, ибо сам предмет изучения (музыка) выпадает из этого процесса.

Первое, с чего следует начать обучение – это познакомить будущего музыканта с *устройством* самой музыки (мелодия, гармония, ритм), а также с *устройством* его музыкального инструмента (расположение клавиш, система звукоизвлечения), на котором он эту музыку и будет воспроизводить.

На первом этапе обучения ребенок должен учиться играть «с рук» педагога, подбирать по слуху знакомые мелодии и сочинять собственные, демонстрируя свои умения перед публикой. Нотная грамота придет позднее – через *чтение* и *письмо* (как в общеобразовательной школе): записывая свои первые «опусы», юный музыкант будет осваивать нотную грамоту через *письмо*; расшифровывая нотную запись «чужих» произведений – через *чтение*.

Такой подход в обучении абсолютно логичен, а значит, привлекателен для ученика.

VI. Фортепианные классы в ТГУ

Введение фортепианных классов в Тольяттинском государственном университете является не только возрождением традиций университетского образования в России XIX столетия, но и отвечает потребностям высшей школы в современных условиях.

Значительный процент студентов-первокурсников, поступивших в вузы, в той или иной степени имеют начальную музыкальную подготовку (обучение в музыкальных школах и студиях, частные уроки и т. д.), которая, как показывает жизнь, зачастую не находит своего дальнейшего применения. В этой связи, ТГУ, вводя фортепианные классы в систему своей внеучебной деятельности, предоставляет студентам, желающим продолжить обучение игре на фортепиано на любительском уровне, такую возможность, и, в этом смысле, курс «Любительское музицирование», в отличие от узкоспециализированного пианистического обучения, как нельзя лучше отвечает потребностям широкого круга любителей музыки – *играть для себя*.

Разумеется, фортепианные классы в университете помимо образовательной несут в себе существенную воспитательную функцию, давая возможность студентам заполнить свой досуг общением в среде любителей музицирования.

Руководитель Студии любительского музицирования
Тольяттинского государственного университета,
преподаватель фортепианных классов ТГУ

А. В. Шувалов

электронная почта: a-shuv@yandex.ru

сайт: www.andreyshuvalov.ru