

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ

«Красногвардейская детская школа искусств»

## **План-конспект**

Открытого урока в рамках методического семинара преподавателей по  
классу фортепиано и концертмейстеров ДМШ и ДШИ Красногвардейского  
района

Преподаватель высшей квалификационной категории Мурадасилова Э.С.

Тема: **«Работа над звуком на примере произведений  
Ф.Шопена с учащимися старших классов ДМШ»**

пгт. Красногвардейское

2020

## Содержание

Вступление .....	3
Мазурки .....	5
Ноктюрны.....	7
Педадь .....	9
Агогика .....	10
Орнаментика .....	11
Заключение.....	12
Список используемой литературы.....	12

### Цели и задачи:

- добиться качественного и певучего звукоизвлечения на фортепиано;
- ознакомить с фортепианным творчеством Ф.Шопена;
- развитие музыкальности и воспитание слухового контроля;
- развитие образного мышления;
- развитие внутреннего слуха, творческой инициативы;
- воспитывать культуру звука при исполнении произведений Ф.Шопена;

## Вступление

Работа над звуком—самая трудная работа, так как она тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Научить хорошему звуку труднее всего, так как очень многое зависит от самого ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Одна из основных задач педагога--научить ученика себя слушать, ибо умение слушать —основа педагогического мастерства

Работа над звуком должна заставить ученика слушать себя со стороны. Ученик должен стремиться, во-первых, к полному, мягкому, певучему звуку, во-вторых, к максимальному разнообразию звуковых красок.

К.Игумнов говорил: «Пение —это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки».

Особенно это важно в работе над произведениями Шопена.

Кантилена Шопена во многом идущая от напевности человеческого голоса, требует певучести и длящегося звука. Причем певучестью должна быть проникнута вся музыкальная ткань, а не один только доминирующий мелодический голос. Важно помнить, что для Шопена тембр, звуковая окраска были лишь средством для выражения художественного образа».Основной принцип «туше» -слияние пальцев с клавиатурой. Нужно стремиться к плавным, слитным и оправданным движениям, естественным и свободным. По этому поводу верно высказывание Г.Г.Нейгауза: «Ощущение свободы в овладении пианистической техникой и мастерством звука играет важнейшую роль».

Работа над звуком - это прежде всего работа над его качеством, его певучестью —главным из свойств звука. Забота о певучести всегда находилась в центре внимания великих пианистов, хорошие певцы являлись для них исполнительскими образцами. Человеческий голос —это лучший из инструментов, он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Шопен на уроках с учениками больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами и убеждал учеников поменьше слушать фортепианных виртуозов и побольше —выдающихся певцов.

А.Рубинштейн в бытность свою директором Петербургской консерватории заставлял всех учеников —пианистов и других инструменталистов учиться пению, ибо, говорил он,«тот не музыкант, кто не умеет петь».

Крупнейшими педагогами-пианистами рекомендовано работать над произведениями в медленном темпе. Г.Нейгауз, работая над музыкальным произведением, всегда рекомендовал учащимся играть его медленно, со всеми оттенками. При работе над произведением в замедленном темпе у ученика должна быть не только «полная ясность, но и преувеличение всяких деталей и всех оттенков. Ученик, работая медленно, получает возможность внимательно вслушиваться во все детали произведения как бы через «слуховую лупу», с большой художественной тщательностью добываясь точности, тонкости их исполнения. Тщательно проверяя слухом каждую интонацию, каждый звук, следя одновременно за игровыми движениями, опорными пунктами, ученик при этом как бы «приспосабливает» руки к клавиатуре. Выискивая, в соответствии с рисунком исполняемой мелодии, такие гибкие движения, такие положения руки, при которых каждому пальцу было бы удобно и он смог бы извлечь звук именно такой-то насыщенности, такого-то характера, тембра, оттенка и т.д., объединяя затем интонации в одну непрерывную мелодию, ученик приходит к исполнению ее как бы на одном дыхании, к исполнению более содержательному.

И сегодня мы вместе с моими ученицами 7-класса покажем, как мы работаем над звуком на примере произведений Ф.Шопена

Ф.Шопен жил и творил в «Золотой век» расцвета фортепиано. Это единственный композитор, который сохранил почти абсолютную верность к инструменту- он весь и до конца, и без остатка выражает себя именно языком фортепиано. Он бесспорно фортепианный композитор, поэтому крылатая фраза Антона Рубинштейна «Шопен-душа фортепиано», она не только красива, но она и по смыслу точна. К чему бы не прикоснулся этот удивительный гений фортепиано: баллады, сонаты, концерты-все им открыто, им закрыто, это совершенно неповторимо. Это является гордостью фортепианной литературы во все времена. И пианисты, конечно стремятся играть Шопена, и Шопен является для них магнитом величайшим, при этом труднейшим композитором, потому, что в нем сочетаются противоречия с гармонией, простота с изысканностью вкуса, аристократизм, благородство, естественность. Все эти качества делают его сложным для постижения.

## Мазурки

Среди творчества Ф.Шопена- особое место занимают мазурки. Всего 57 мазурок. Первую Шопен написал, когда ему не было и 14 лет, последнюю за две недели до смерти. Мазурки были ему очень дороги. Они очень разнообразны по образам. Есть большие, маленькие, это сценки, это образы, могут быть женские, могут быть-признание в любви.

Самый важный источник, откуда черпал вдохновение Ф.Шопен-это народная музыка. Мазурки -народны. В них раскрывается «душа народа», быт и нравы, чувство красоты и любовь к родным местам

Ф.Шопен мыслил образами народного искусства. Они жили в нем самом, были «состоянием его души».

Под названием «Мазурка», Шопен объединял три родственных танца: Мазур, куявяк и оберег. Это трехдольные размеры, и получили они свое название от наименования области, местности, где они зарождались и бытовали.

Например «Мазур» появляется в Мазовии, «Куявяк» в Куявской области.

Мазуру деревенская молодежь отдавала свое предпочтение. Это танец порывистых движений:задорный, зажигательный и темпераментный.

Куявяк – мелодический, плавный танец. Есть небольшое сходство с вальсом. Его ритмика напоминает вальс, но акценты более разнообразны и изменчивы.

Все эти танцы сохранили национальную польскую природу. Мазурки

Шопена можно подразделить на две категории. Одни пьесы представляют собой яркие жанровые зарисовки, которые сам композитор именовал «Картинками», другие можно определить, как «пьесы-настроения». Мазурка, соч.7»1 си-бемоль мажор-это пример первой разновидности Мазурки. Это картина беззаботного веселья, крестьянского праздника, фактура довольно скромна, но насыщена очень колоритными моментами. Крайние разделы- Мазур:- средний раздел-это явный куявяк-пластичный, плавный. Появляется третья тема в си-бемоль миноре. В проигрыше очень колоритно воспроизводится звучание деревенского ансамбля. «Скрипичный наигрыш» в высоком регистре звучит на фоне «волыночных» квинт.

Переиодичность структуры, «притоптывающий ритм», относительно тяжеловесная фактура аккордов, появляются черты лидийского лада (повышенная IV ступень). Народные лады, исчезнувшие из профессионального творчества западных стран, для Шопена были художественно действенными и полноценными. Народная музыка

прослеживается во многих произведениях композитора, но в мазурках ее влияние видно больше всего

На первом этапе работы педагог просит ученицу сыграть целиком данное произведение и дать его устную характеристику:

1. Кто автор?
2. Что такое Мазурка?
3. Какова форма произведения, его тональность, размер?
4. Каковы характер, темп, динамика произведения?

Исполнение мазурок – невероятно сложная задача. Особенно сложен в игре Темп RUBATO, типичный для польской народной музыки. При исполнении мазурок, важно правильно распределить силу между второй и третьей долей.

Скажи пожалуйста, в Мазурке, для тебя, какая самая важная доля, как принято говорить? Третья? Почему?

В мазурке, в танце, очень часто было движение, которые делали мужчины, так немножко прищипывая как бы одну ногу другой, немножечко преувеличивая удар ноги в третьей доле. Отсюда, было ощущение, что третья доля была более значительна, и она как бы подталкивает нас дальше. При игре, слышно, что ученица старается подчеркнуть третью долю. Педагог просит поиграть медленно и послушать. Но, здесь, не важно сыграть громко эту третью долю, важно время, когда ты к ней прикоснешься. Следить, чтобы вторая и третья не сливались. Ты должна чувствовать, какая она должна быть. Качание ритма должно присутствовать между второй и третьей долей. Третья доля-это важная метрическая доля, которая позволяет быть разной, это другой звук, другое ощущение. Если ее показывать постоянно, надоест слушателю, если ее не играть, скажут, что не было мазурки. Нужно слышать эту третью долю, какая она? Где-то она пластичная, где-то певучая. Между второй и третьей долей-самый важный ключик, который позволяет быть разнообразной. Ни между первой и второй, а между второй и третьей! И чем больше разнообразия между этой второй и третьей, тем богаче ты выглядишь

Мазурка, соч.7, №2, ля минор. Это пример мазурки-настроения. Подобные мазурки композитор определял польским словом *Zal*. Это и жалость, и печаль и нежность. Лирическая природа этой мазурки выражается в минорном ладу, в медленном темпе. Отклонение в параллельный мажор, воспринимается как игра света и тени. Более оживленно выглядит средний ля-мажорный раздел, и если в мазурках-картинках-сопоставление контрастных разделов вызывает

представление о чередовании танцев, то здесь можно говорить об эмоциональном контроле.

Жанр мазурки играл заметную роль в творчестве Шопена-его черты появляются не только в миниатюрах, носящих такое название, но и в других произведениях. Шопен не просто привел польский народный танец в академическую музыку- он превратил мазурку в своеобразную, узнаваемую «музыкальную эмблему» Польши

Исполнение Мазурки, соч. 72. №2 ля-минор:

Педагог: У тебя очень часто вторая доля по силе звука превалирует над третьей. Это не правильно, и поэтому кажется, что нет третьей доли. Она у тебя есть, но она никакая, невзрачная, либо очень быстрая, либо какая то размытая. Они должны быть одинаковыми по штриху, как на педали, так и без педали, но по значимости, третья разная. Если у тебя третья тихая, то вторая не должна быть громче, а если у тебя третья громкая, то вторая в развитии к ней, но ненаоборот. Потому, что как только нет третьей, а есть вторая, скажут нет Мазурки.

Задание: Педагог просит поиграть без педали: правая длинная, левая короткая, а потом этим же прикосновением на педали. В аккомпанементе-немного беспокойство, расстояние между ними не сокращать.

## Ноктюрны

Ноктюрн — характерный жанр романтической музыки, разновидность лирической миниатюры — отличается своей оригинальной тематикой.

Ноктюрн фа-минор, соч. 55 №1 Темп Andante, размер 4/4

Само слово «ноктюрн» означает «ночной». Печальная поэзия сумеречного света, призрачное сияние луны или разбушевавшаяся во мраке ночная гроза, смещая границы реального, преображались в окутанные таинственной дымкой видения, неотделимые от личного чувства, от охватившего художника настроения. Основная часть Ноктюрна с ее пунктиром и чеканной четырехдольностью содержит черты траурного марша. Словно в ночной тишине звучат шаги человека, погруженного в свободное раздумье. В мелодии обращает на себя внимание опора на 4-х звучный мотив, фа-ми и т.д., имеющий значение трагической предопределенности .

Во 2-ой половине (со 2-ой половины 16-го такта) слышны настойчивые страстные вопросы, и как ответы на них 4-х звучные мотивы из первой темы, видимо имеющие значение трагической предрежденности, невозможности что-либо изменить. Третья тема 9 с 48-го) такта имеет два элемента. Первый триольный налетает как порыв ветра, ему отвечает второй элемент-аккорды хорала, звучащие в ритме похоронного марша(пунктир и форшлаги), четвертая тема (со второй половины 56-го такта) начинается с щемящей интонации тритона. В ней слышатся большое душевное волнение, призывы, которые имеют все тоже значение-невозможность что-либо изменить В такте 73 – возвращается первая тема ноктюна .Со 2-ой фразы ее мелодия растворяется в триольных арабесках, словно стирающих в памяти все пережитое Неустойчивые гармонии тактов 85-88, наконец в 89-ом такте разрешаются в светлый фа-мажорный аккорд , на гармонии которого построена кода, с 88-го по 101-й такты.

Таким образом, ноктюн закончится просветленной кодой Значение ее видимо таково: не все еще потеряно, все еще может быть хорошо, жизнь продолжается дальше. Форма ноктюна – сложная 3-х частная Средняя часть содержит темы третью и четвертую.

Сложность в исполнении ноктюна в передаче содержания, характера. Прикосновение-туше глубокое, «до дна клавиши», пальцы словно прорастают вглубь клавиатуры, переступая с одной клавиши на другую. Все это добивается благодаря слуховому контролю. Задача ученицы- слушать себя, слышать, петь, ведь пение на фортепиано - есть главное качество шопеновского стиля.

Обозначение *Rubato*, это можно сказать узаконенный в музыке Ф.Шопена прием, выполнить который одновременно и сложно, и просто, так, как он является не отклонением от основного движения, а по существу способом его реализации. Таким образом, используя прием *Rubato* в произведениях Шопена, свободное течение орнаментированной мелодии смягчает периодическое однообразное движение в аккомпанементе.

Левая рука должна играть ровно, придерживаться темпа, а правая «свободно».



## Педаль

Сам Шопен придавал педализации большое значение. Это видно из многочисленных обозначений педали, встречаемых в его произведениях. Во многих местах, требующих педали, Шопен ее не обозначил, предполагая, наверное, что каждый хороший пианист и без того поймет ее смысл и место.

Пианист должен знать не только когда нужно нажать педаль, но и когда ее освободить. Освобождение педали должно быть полным, чтобы исключить всякий след предыдущей гармонии. Нельзя задерживать педаль в паузах.

Характер большинства произведений Шопена требует частой, но осторожной педализации, исключая нежелательные затуманивания. Во многих случаях оказывается целесообразным применение полупедали.

Необходимо упомянуть и об умелом применении левой педали в качестве средства для смягчения тона, для получения очень нежных оттенков и для внесения тембрового разнообразия.

В заключение подчеркнем еще раз значение основной черты творчества Шопена — его глубокой содержательности. Все особенности его стиля вытекают отсюда. Ничто не является более чуждым музыке Шопена, чем формально-точная передача нотного текста.

Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Пианист лишен возможности долго держать звук, как это могут делать певцы.

Фортепианный звук довольно быстро угасает. Получив поддержку педали, звук станет ярче и «жизнь» его несколько продлится. В этом одно из назначений так называемой «запаздывающей» педали. Она позволяет продлить звук и способствует его большей певучести. Важно при этом подчеркнуть, что он поддерживает уже «запевший» звук. Целесообразно позволить ученику использовать педаль лишь после того, как он достаточно поработал над мелодией без педали. Если же ученик сразу начинает работать над мелодией с педалью, то исполнительское внимание будет направлено на то, чтобы подменить их одной лишь педалью. Педаль не должна компенсировать отсутствие legato.

Работая над кантиленой сначала надо, чтобы ученик составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы. Захотел «петь»

на фортепиано, а затем добивался осуществления своего замысла в реальном звучании.

Работа над звуком в отличие от других видов технической работы – не эффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, слух – все должно быть мобилизовано. Г.Нейгауз говорил: Овладение звуком есть первая и важнейшая задача, которую должен разрешить пианист, ибо звук есть сама материя музыки: облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту

## Агогика

При исполнении творений Шопена в наши дни замечаются нередко две противоположные крайности агогики. Некоторые пианисты, склонные придавать произведениям Шопена классический характер, отклоняются от предписанного темпа только там, где отметил это композитор. Другие исполнители позволяют себе многое, часто злоупотребляя темпом *rubato*.

Обе крайности одинаково вредны. Верно то, что вряд ли существуют композиции, требующие такого гибкого темпа, как у Шопена. Его собственное исполнение было богато агогическими нюансами, не отмеченными в нотах. Творения Шопена требуют многих агогических отклонений, но их следует всегда согласовать со стилем исполняемых произведений. Первая задача — определение темпа, что не всегда легко, так как обозначения темпа у Шопена часто неясны. *Moderato*, *Lento*, *Mesto* говорят очень мало неопытному пианисту.

Вторая задача — определение отклонений от основного темпа, небольших ускорений и замедлений, удлинения некоторых тонов и т. д. Каждый эпизод, каждая фраза должны жить со свойственным им импульсом. А когда данная фраза явится последовательно несколько раз, следует интерпретировать ее каждый раз таким образом, чтобы избежать скучного повтора.

На первых двух страницах фа-минорной баллады одна из фраз звучит восемь раз. Ясно, что если ее передать восемь раз, строго соблюдая такт, с одинаковым выражением, она утратит поэтический характер. Но она потеряет его также, если исполнитель придаст ей восемь раз неискреннее, неестественное выражение.

Творения Шопена представляют богатую возможность для проявления личного вкуса исполнителя, однако его вкус не должен приводить к недопустимым вольностям.

## Орнаментика

Мелизмы, группетто, форшлагги, — все это придает его музыке ту хрупкую грациозность, которая неотделима в восприятии слушателя от облика шопеновской музыки в целом.

«Триольные мелизмы» встречаются у Шопена и в более или менее непосредственном виде — главным образом в мазурках, но также и в полонезах, вальсах и даже в ноктюрнах, где порой сочетаются с мелодикой итальянского склада. Украшения становятся важным составным элементом выразительности самой темы, органически включаются и в ее мелодическое развитие и в гармоническую ткань. В музыке Шопена нет чисто технических мест, формально технических элементов. Даже паузы, которые мы встречаем так часто у Шопена, — сильное выразительное средство.

## **Заключение**

Каждое творение Шопена насыщено живым чувством. Шопен — и гениальный импровизатор, в его произведениях встречаем немало импровизационных мест.

Интерпретатор музыки Шопена не может не принимать во внимание особенностей инструмента, для которого она создана. Почти все творчество Шопена предназначено для фортепиано.

Композитор Шопен тесно связан с Шопеном-пианистом; без его гениальных качеств пианиста он не был бы таким композитором. Задуманная для любимого фортепиано, музыка Шопена как бы возникает из его клавиш. Этим следует объяснить тот факт, что в любых обработках сочинения Шопена теряют обаяние. Неслучайно, общепризнан в музыкальной педагогике тезис, что произведения Шопена являются краеугольным камнем, на котором держится профессионализм игры на рояле. Без сочинений Шопена не может считаться состоявшимся репертуар ни одного серьёзного пианиста.

Музыка Шопена необыкновенно популярна. Ее знают и любят во всем мире.

Слушая выдающихся пианистов современности, невольно поражаешься разнообразию и пластичности музыкального языка этого польского гения, который дал возможность индивидуального подхода самым разнообразным пианистам сказать что-то своё и неповторимо в этой музыке.

## **Список используемой литературы**

1. А. Алексеев. История фортепианного искусства
2. В. Горностаева. Мысли о Шопене. Вопросы фортепианного исполнительства. - М.: Музыка, 1965.
3. Как исполнять Шопена. - М.: Классика XXI, 2009.
4. В. Николаев Шопен-педагог - М.: Музыка, 1980.
5. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры - М.: Музыка, 1988.