МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ

ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 4

ГОРОДСКОГО ОКРУГА ТОЛЬЯТТИ

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА В РАБОТЕ НАД ПЬЕСАМИ**

Научно-методическая разработка открытого урока

(на примере пьес танцевального характера)

Автор:

Гончарова Любовь Петровна,

преподаватель по классу фортепиано

Тольятти, 2014

**Дата проведения урока:** 21.05.2014 г.

**Время проведения урока:** 17:00

**Место проведения урока:** ДМШ №4

**Форма урока:** исследовательская, информационная, концертно-творческая.

**Тип урока:** Урок-концерт

**Участники урока:** Павленко Александр, Чернозубцева Елена, Батурин Михаил, Мартынова София, Емцова Елизавета, Алехина Мария, Салина Вероника, Кокшина Софья, Евлентьева Кира, Черванёв Кирилл.

**Тема урока:** Формирование исполнительского аппарата в работе над произведениями танцевального характера

**Цель урока:** Развитие у учащегося умения передавать разнохарактерную танцевальную музыку через формирование исполнительского аппарата

**Задачи урока:**

*Обучающие:*

Умение находить и применять различные приемы исполнения при разучивании разных типов фортепианной фактуры.

*Развивающие:*

Развитие ритмических, динамических, темповых и артикуляционных навыков в работе над звуковыми качествами произведения.

*Воспитательные:*

Воспитание музыкального мышления, образного осмысления, эмоциональной отзывчивости при передаче художественного образа в пьесах танцевального характера.

**Методы урока:** словесный, наглядно-слуховой, практический, метод анализа и сравнения, обобщения, эмоциональной отзывчивости.

**Этапы урока:**

1. Введение.
2. Организационный момент практической части (презентация исследовательской работы учащихся к исполняемому произведению).
3. Практическая часть: концертно-творческая деятельность (иллюстрация произведений танцевального характера).
4. Заключение.

**Конспект урока**

**Введение**

С древнейших времен танец связан с музыкой. В танцах разных народов отразились различные стороны их жизни, характера, темперамента.

В песнях и инструментальных наигрышах, сопровождавших издавна танец, велика роль ритма (у многих народов Востока, Африки и Америки танец сочетается с игрой на одних ударных инструментах). Повторность характерных, для каждого танца особых метроритмических фигур – отличительная черта танцевальной музыки.

Чтобы лучше понимать многие музыкальные произведения, необходимо познакомиться с танцами, к которым часто обращались выдающиеся композиторы; с эпохой, в которой они зародились; с их историческими костюмами и историей их развития.

Из глубины веков дошли до нас названия таких танцев, как павана, аллеманда, сарабанда, куранта, жига и др. Большая часть танцев, исполнявшихся когда-то на балах, народного происхождения, но, попав «ко двору», они изменились. На характер движений и соответственно музыки оказывают влияние место, где танец исполняется (деревенский луг или дворцовый зал), кто его исполняет, а также костюмы танцующих: тяжелые, шитые золотом, украшенные драгоценными камнями платья знати или скромная одежда крестьян и простых горожан.

В XVI в. многие празднества открывались гордой и плавной четырехдольной паваной (от латинского — «павлин»). За ней следовала более быстрая трехдольная гальярда (от итальянского — «веселая») с подпрыгивающим ритмом. К концу века итальянскую павану сменила немецкая аллеманда (от французского слова, означающего «немецкая») — величественный, несколько грузный танец-шествие. Уже в XVII—XVIII вв. аллеманда, сильно изменившаяся, становится частью старинной инструментальной сюиты, классические образцы которой встречаются у И. С. Баха и Г. Ф. Генделя. В сюиту вошли также куранта, сарабанда и жига. О куранте вести доходят с XVI в. (ее название происходит от итальянского — «течение» или от французского — «бегать»). Для нее характерны подвижный темп, скользящие движения, трехдольный размер. В XVII в. популярна быстрая жига — народный танец, сохранившийся в Ирландии (в старину его любили английские моряки). Размер жиги чаще всего трехдольный.

С XVI в. известна в Испании сарабанда. Существовали различные ее виды: подвижная, темпераментная, исполнявшаяся под звуки барабана и кастаньет, и медленная, серьезная, иногда близкая к траурному шествию. В начале XVII в. сарабанда утвердилась в Испании и Франции, а потом и в других странах как бальный танец величавого, торжественного характера. Размер ее как у куранты, но темп намного медленнее. В ритме сарабанды написана музыкальная тема, характеризующая испанцев в увертюре Л. Бетховена к драме И. В. Гёте «Эгмонт».

Старинным испанским танцем-шествием является по своему характеру пассакалия (от испанских слов — «проходить» и «улица»). У нее трехдольный размер, медленный темп, торжественный характер. На основе этого танца возникли самостоятельные инструментальные пьесы определенной формы-вариаций на тему, проходящую в басу. Величественную органную пассакалью создал Бах. К форме пассакальи обращаются и композиторы XX в., в частности Д. Д. Шостакович в 8-й симфонии.

Пассакалье близка чакона. Слово это также означает и танец, и старинную вариационную форму. В отличие от пассакальи чакона чаще представляет собой вариации не на неизменный (остинатный) бас, а на определенную гармоническую последовательность. Великолепным образцом является чакона из 2-й партиты для скрипки соло Баха.

Гавот вошел в моду около 1660 г. и на ближайшие полтора столетия стал одним из любимейших бальных и оперно-балетных танцев, был включен в сюиту. Хотя движениям гавота свойственна некоторая манерность, музыка его, как правило, отличается ясностью мелодии, живостью темпа, четкостью ритма; размер его четырехдольный. Такие черты гавот унаследовал, по всей вероятности, от французских народных бранлей — «покачивающихся» хороводных танцев. От них ведет свое происхождение гавот как сельский танец, который до сих пор с увлечением отплясывают в ряде областей Франции. К гавоту обращались Ж. Б. Люлли, Ж. Ф. Рамо, Бах, Гендель. В XX в. ритм танца привлек С. С. Прокофьева, создавшего несколько прекрасных гавотов, в том числе гавот из «Классической симфонии».

Четырехдольный размашистый бурре пришел в бальные залы из французской провинции Овернь, где его танцевали обутые в сабо дровосеки - весело, с припрыжками и притопываниями, как будто уминая хворост (французское слово «бурре» и переводится как «связка хвороста»). Популярны в прошлом и встречаются в операх, балетах, инструментальной музыке подвижный двудольный ригодон; близкий менуэту, но более быстрый паспье; медленный лур, исполнявшийся когда-то нормандскими крестьянами.

Менуэт стал «королем танцев» в XVIII в. По своему происхождению это народный хороводный танец родом из провинции Пуату на западе Франции. Название его образовано от двух французских слов: «па меню» — «мелкий шаг». Менуэт отличает трехдольный размер, обычно умеренный темп. Он вошел в сюиты, а позднее в классические симфонии и сонаты. Гайдн нередко приближал менуэты в своих симфониях к живым и бесхитростным народным танцам. В соль-минорной симфонии В. А. Моцарта менуэт (3-я часть) уже очень далек от танцевального прообраза, это драматическая музыка в трехчетвертном «менуэтном» размере. Менуэт встречается в балете «Спящая красавица» П. И. Чайковского, торжественным менуэтом «Съезд гостей» открывается бал в первом действии балета Прокофьева «Ромео и Джульетта».

В XIX в. музыка обогащается многими новыми танцевальными ритмами, почерпнутыми непосредственно из народного искусства разных стран. Это связано с интенсивным развитием целого ряда национальных культур в тот период, с возникновением особого интереса композиторов к фольклору. В инструментальные и вокальные сочинения входят ритмы итальянской тарантеллы (вокальные тарантеллы Дж. Россини, фортепьянные - «Тарантелла» Ф. Шопена и тарантелла «Венеция и Неаполь» Ф. Листа), венгерского чардаша («Венгерские рапсодии» Листа, «Венгерские танцы» И. Брамса), норвежского халлинга (в музыке Э. Грига), испанских хабанеры и сегидильи (в опере Ж. Бизе «Кармен»), болеро (фортепьянное болеро Шопена, симфоническое «Болеро» М. Равеля, написанное уже в XX в.).

К народным пляскам и хороводам обращались во многих произведениях русские композиторы. Так, М. И. Глинка в симфонической фантазии «Камаринская» разработал мотив задорной русской плясовой. А. С. Даргомыжский сочинил оркестровую пьесу «Казачок», Чайковский — «Трепак» (в балете «Щелкунчик»). Ритмы украинского гопака М. П. Мусоргский претворил в опере «Сорочинская ярмарка». В операх «Русалка» Даргомыжского и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова звучат русские хороводные мелодии, подлинные или созданные в народном духе. Русские плясовые ритмы симфонически развиты Н.А.Римским-Корсаковым в опере «Садко», И. Ф. Стравинским в балете «Петрушка».

Правдиво и ярко воссоздавали русские композиторы в своей музыке и танцевальные мелодии, характерные для других национальных культур. Таковы восточные танцы из 4-го акта оперы «Руслан и Людмила» Глинки и среди них — стремительная, бурная «Лезгинка». Ритмы этой огненной кавказской пляски слышатся в фортепьянной фантазии «Исламей» М. А. Балакирева, в симфонической сюите «Шехеразада» Римского-Корсакова. Темпераментная испанская хота блистательно развита Глинкой в обеих его «Испанских увертюрах», Римским-Корсаковым — в «Испанском каприччио».

Широко разрабатываются в музыкальном искусстве ритмы новых бытовых и бальных танцев, вошедших в моду в XIX в. Большинство из них также народного происхождения. Один из самых любимых — вальс. Вальс основан на легком вращательном движении, когда танцующие совершают оборот вокруг себя и вместе с тем продвигаются вперед. Размер его — трехдольный; темп — может быть умеренным и более быстрым, вихревым. У вальса есть предшественники среди народных танцев, один из них — лендлер. В истории вальса значительна роль Вены. Здесь жила семья композиторов Штраусов, сочинявших танцевальную музыку. Из них особенно знаменит Иоганн Штраус-сын, автор «Сказок Венского леса», «Весенних голосов» и многих других вальсов.

Поэтические фортепьянные миниатюры и развернутые оркестровые пьесы, проникнутые ритмами вальса, писали Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Р. Шуман, Ф. Шопен, М. Глинка («Вальс-фантазия»). Вальс впервые сделался частью симфонического цикла в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза. Прекрасны вальсы в симфонических произведениях и балетах Чайковского и А. К. Глазунова. Уже в XX в. замечательные вальсы звучат в балете «Золушка», опере «Война и мир», в 7-й симфонии Прокофьева. Широко известны вальсы А. И. Хачатуряна (из музыки к драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад»), Г. В. Свиридова (из «Музыкальных иллюстраций» к повести А. С. Пушкина «Метель»).

Еще три века назад излюбленным бальным танцем в Польше стала мазурка — народный танец области Мазовия (мазур — житель Мазовии). В XIX в. она вошла в бальные залы многих европейских стран. Удаль, блеск и грация отличают мазурку. Темп ее умеренно быстрый, размер трехдольный. С начала прошлого века польские композиторы пишут мазурки для фортепьяно, вводят их в оперы. Шопену принадлежат около 60 пьес с таким названием; некоторые из них представляют собой картинки народной жизни, другие — тончайшие лирические или скорбно-трагические поэмы, овеянные любовью к родине.

Фортепьянные мазурки писали русские композиторы Глинка, А. К. Лядов, А. Н. Скрябин. В опере «Иван Сусанин» Глинки мазурка — музыкальная характеристика поляков. Мазурка звучит в опере «Евгений Онегин» Чайковского, балете «Золушка» Прокофьева.

Другой польский танец, вышедший в XVIII—XIX вв. за пределы своей родины, — полонез (от французского слова, означающего «польский»). Таким танцем-шествием открывались сельские праздники и шляхетские балы. Размер полонеза со временем меняется от четырехдольного к трехдольному. Элегический полонез, получивший название «Прощание с родиной», сочинил М. К. Огиньский. В драматических полонезах Шопена воплотились черты национального характера. Один из самых первых русских полонезов написал в конце XVIII в. Ю. Козловский — «Гром победы раздавайся…» — для хора и оркестра на слова Г. Р. Державина. Полонезы есть у Глинки (в опере «Иван Сусанин»), Мусоргского (в опере «Борис Годунов»), Прокофьева (в опере «Война и мир»).

Название «полька» произошло, возможно, от чешского «половина» (в значении «полшага»). В середине XIX в. этот чешский народный танец стал бальным. Его размер двудольный, движение основано на полушагах, легких прыжках с поворотом. Чешские композиторы Б. Сметана и А. Дворжак вводят польку в свои оперы и симфонические произведения. Польки писали многие композиторы. В спектакле Московского художественного академического театра имени М. Горького «Синяя птица» (по пьесе М. Метерлинка) дети отправляются на поиски счастья под звуки лирической польки, сочиненной И. А. Сацем.

Из танцев, распространенных в XIX в., назовем еще галоп, его размер двудольный. Стремительное, скачущее движение галопа слышится в некоторых сочинениях Листа, Глинки, Чайковского, Прокофьева, Шостаковича.

XX век принес в танцевальную музыку новые ритмы. Как и раньше, в хореографии и музыке используются элементы музыкально-танцевального фольклора разных народов, особенно латиноамериканского и африканского. В начале XX в. большое распространение получил регтайм — форма городской танцевально-бытовой музыки, исполнявшейся североамериканскими неграми в небольших кафе и танцевальных залах. Регтайм отличал необычный ритм: на фоне однообразно мерного аккомпанемента в мелодии появлялись перебои, синкопы, которые как бы разрывали эту мелодию на части, и, казалось, пианист все время пытается собрать их вместе, упрямо повторяя один или два отрывка. В конце 10-х гг. регтайм вошел в моду как бальный танец. От него произошли тустеп, обладающий быстрым темпом, уанстеп (маршеобразный танец с двудольным размером), фокстрот. Фокстрот — бальный танец с умеренно быстрым темпом, двудольным размером, маршеобразным, слегка синкопированным ритмом. С 1924 г. фокстрот стали танцевать в быстром темпе (так называемый быстрый фокстрот. В США возник еще один бальный танец — вальс-бостон, унаследовавший от классического венского вальса трехдольный размер и вращательное движение; темп его стал более медленным, а общий характер сентиментальным.

Из соединения двух стилей: «ритм энд блюз» (вид негритянской городской музыки) и «хилл-билли» (сельский американский фольклор) возник стиль рок-н-ролл, давший название одноименному танцу и оказавший заметное влияние на вокально-танцевальные формы (танцы твист, мэдисон, хали-гали).

В XX в. одним из популярных танцев стало танго. Оно ведет свое начало от старинного испанского танца стиля фламенко. Темп танго медленный, основное движение — скользящий шаг, свободно варьируемый танцующими, размер двудольный.

Румба — бальный танец мексиканского происхождения, использующий элементы кубинского народного танца; размер румбы двудольный, темп — от оживленного до быстрого.

Интересные оригинальные танцы разрабатывают европейские хореографы. Это липси, созданный в ГДР, летка-енка, пришедшая из Финляндии, сиртаки из Греции, советские бальные танцы, построенные на основе народных. Вместе с распространением дискотек появляется танцевальная музыка в стиле диско.

***Конспект урока***

Педагог: Ребята, мы с вами вместе готовились к этому уроку и каждый подготовил историческую справку о исполняемом произведении.

Ученик Павленко Александр: Я хочу рассказать о мазурке. **Мазурка – это пьеса танцевального характера в трехдольном размере** (от [польск.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *mazurek*) — [польский народный танец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86). Название произошло от жителей [Мазовии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%8F) — [мазуров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D0%B7%D1%83%D1%80%D1%8B), у которых впервые появился этот танец. [Музыкальный размер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D1%80) — 3/4 или 3/8, [темп](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) быстрый. Частые резкие [акценты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D1%86%D0%B5%D0%BD%D1%82_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29), смещающиеся на вторую, а иногда и на третью [долю](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BB%D1%8F_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29) [такта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BA%D1%82_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29). В [XVII веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) мазурка вошла в цикл польских крестьянских танцев. В [XIX веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) получила распространение как [бальный танец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8B) в странах [Европы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0).

На самом деле за названием «мазурка» скрываются сразу 3 национальных польских танца. Первый из них — **мазур** (см. выше). [**Оберек**](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B1%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BA) — разновидность мазура с более прихотливым ритмическим рисунком и характерным акцентом на третьей доле каждого второго такта. [**Куявяк**](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%8F%D0%B2%D1%8F%D0%BA) — лирическая, медленная мазурка, трёхдольность близка к вальсовой; танец-размышление или танец-воспоминание.

Мазурке принадлежала огромная роль в процессе утверждения самобытности польской музыкальной культуры. Мазурка в классической музыке более всего связана с именем польского композитора [Ф. Шопена](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD,_%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA), написавшего более 60 мазурок. Для него, истинного сына польского народа, мазурка была подобна странице из личного дневника, в мазурке он высказывался как художник и человек, глубоко любящий свою родину.

Мазурка Шопена всегда камерна, в отличие от его же полонезов — танцев большого масштаба, крупной формы. Композитор использует характерные черты всех видов мазурки, часто сочетая их в одном произведении. Сам Шопен разделял свои мазурки на 3 основных типа: сельские зарисовки-картинки («образки»), городские (блестящие) и лирические мазурки. Всегда характерен острый ритм, акцентировка, пунктирность, прихотливость ритмического рисунка, народные лады (в частности, фригийский и лидийский, а также венгерская гамма и мажоро-минор), субдоминантовая (плагальная) сфера гармонии. Драматургия яркая, конфликтная; в одной мазурке может сочетаться несколько контрастных эпизодов.

В [русской](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F) [музыке](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0) известны мазурки [М. И. Глинки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%BA%D0%B0,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [П. И. Чайковского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%98%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87), [А. К. Лядова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8F%D0%B4%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BD%D0%B0%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%B9_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), [А. Н. Скрябина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D1%8F%D0%B1%D0%B8%D0%BD,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87), [А. К. Глазунова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BB%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%B2,_%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87).

В мазурке, написанной [Александром Гречаниновым](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80_%D0%A2%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87_%D0%93%D1%80%D0%B5%D1%87%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2) два колена, из которых первое напоминает звон [колоколов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB), а второе — проигрыш песни «Мы с тобой два берега».

Композитор [Пуни](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%BD%D0%B8,_%D0%A6%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D1%80%D1%8C) при написании музыки к балету «[Конёк-горбунок](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%91%D0%BA-%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%BE%D0%BA_%28%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82_%D0%9F%D1%83%D0%BD%D0%B8%29)» (1864 год) для своей мазурки в последнем действии использовал известную песенку «[Жил-был у бабушки серенький козлик](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%BB-%D0%B1%D1%8B%D0%BB_%D1%83_%D0%B1%D0%B0%D0%B1%D1%83%D1%88%D0%BA%D0%B8_%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%BB%D0%B8%D0%BA)».

- Павленко Александр исполнит Мазурку А.Глазунова (G dur).

Ученик Батурин Михаил: Я расскажу про танец **Полонез:** Это **польский национальный танец**. В 1574 году в старой польской столице Кракове проходила церемония вступления на престол французского короля Генриха 3 Анжуйского. Бал в его честь открыли торжественным танцем – шествием. Важно и эффективно, парадным шагом , парами, вышагивали под эту музыку шляхтичи – дворяне, приветствуя нового властителя. Пораженные французы назвали танец «полонез». Возникнув в народной среде, полонез прочно вошел в бальную музыку 19 века.

Я исполню Полонез (g moll) Ф.Шопена.

Вашему вниманию предлагаю историю танца **Тарантелла**: С историей тарантеллы связано много легенд. Начиная с XV в. в течение двух столетий тарантелла считалась единственным средством излечения «тарантизма» — безумия, вызываемого, как полагали, укусом [тарантула](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%83%D0%BB%D1%8B) (название паука, так же как и танца, производят от названия южноитальянского города [Таранто](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE)). В связи с этим в XVI в. по Италии странствовали специальные оркестры, под игру которых танцевали больные тарантизмом. Музыка тарантеллы обычно импровизировалась; для неё характерно длительное развёртывание мелодии с большими расширениями и кадансовыми дополнениями. В основе тарантеллы часто лежали какой-либо один мотив или ритмическая фигура (в ранних образцах — и в двудольном метре), многократное повторение которых оказывало завораживающее, «гипнотическое» действие на слушателей и танцующих.

Хореография тарантеллы отличалась экстатичностью — самозабвенный танец мог продолжаться несколько часов; музыкальное сопровождение танца исполнялось флейтой, кастаньетами, бубном и некоторыми другими ударными инструментами, иногда с участием голоса.

И еще исполню Тарантеллу (a moll),соч. 123 С.Шаминад.

Ученица Мартынова София: Я подготовила историческую справку о **Вальсе** – «раз-два-три, раз-два-три» - так много лет тому назад танцевали жители арийских деревень и маленьких городков. По праздникам собирались они на лужайке в нарядных костюмах и грубых деревянных башмаках. Бойко притоптывая, плясали под нехитрую музыку скрипочки. Парни подхватывали девушек и слегка подбрасывали в танце. Вскоре этот танец дошел до главного города Австрии – Вены. А жители Вены любили танцевать и на балах, и у себя дома, и в гостях. Сначала на этот танец они смотрели свысока и пренебрежительно говорили: «Ландаль», что означало «деревенщина». Как грубо его танцуют! Башмаки стучат, женщин подбрасывают, те вскрикивают! Ну зачем так прыгать? В городе люди ходят важно, плавно, мягко… А если его так и исполнить, этот лендлер (так танец назвали в Вене)? И стал танец благородней предыдущего и получил название вальс. Слово «вальцен» означает «крутящийся, вращающийся» – музыка как бы вовлекает , втягивает в водоворот танца. Вскоре вальс распространился во всей Европе. «Королем вальса» называют австрийского композитора Иоганна Штрауса – сына. Его вальсы – «На прекрасном голубом Дунае», «Сказки Венского леса», « Весенние голоса» – знают и любят люди всего мира. Помимо танцевальных вальсов, есть вальсы для концертного исполнения. Лучшие из них написаны Шубертом, Шопеном, Чайковским и др. Многие композиторы включали вальсы в оперные и балетные спектакли. Широко известны вальсы из балетов Чайковского «Спящая красавица» и «Щелкунчик», оперы «Евгений Онегин», «Вальс – фантазия» Глинки, вальс из балета «Золушка» С. Прокофьева.

- Я исполню Вальс в стиле Шопена (g moll) О. Мериканто.

- В исполнении Алехиной Марии звучит «Кукольный вальс» О. Хромушина из сборника «Десть пьес для начинающих джазменов».

- Салина Вероника исполняет Вальс Э. Грига (e moll).

- В исполнении Евлентьевой Киры звучит произведение Г.Галынина «Лебеди» (вальс) (d moll).

- Чернозубцева Елена исполнит «Вальс» (Es dur) М.Глинки.

Ученица Чернозубцева Елена: Я расскажу о **народном танце**, который по своей сути глубоко интернационален. Он соединяет наиболее любимые всеми народами виды искусства - пляску, музыку, игру, прикладное искусство воплощенное. На уроках танца вырабатывалось изящество движений, грация у девушек, статность, хорошая осанка – у юношей. Танец служит не только красоте, но развивает мышцы, придает телу гибкость, пластичность. Недаром древнее индийские мудрецы почитали танец как искусство, приносящие человеку здоровье. Высшая же форма сценического танца – классический балет. Возник он на основе народного танца и на протяжении всего развития вбирал в себя все лучшее, что создавалось в мировой хореографии. В.Г. Белинский сравнивал танец с ожившей скульптурой, сошедшей с пьедестала. Создание танца – чрезмерный сложный процесс. Порой в основу композиции положены сказания, легенды и мифы.

Вашему вниманию предлагается прослушать в моём исполнении **«Халлинг»** (A dur) Э.Грига. Халлинг – это народный танец, который традиционно исполняется в сельской Норвегии, хотя некоторые версии этого танца можно также найти в отдельных районах Швеции. Документально подтверждено, что халлинг - старейший народный танец в Северной Европе.

Халлинг традиционно исполняется мужчинами на свадьбах и других торжественных мероприятиях. Халлинг является танцем, который представляет собой соревнования на выносливость, силу и ловкость между танцорами. Это ритмическое акробатическое представление, которое состоит из ряда шагов, требующих недюжинной выносливости и опыта. Название танца связано с долинными районами Valdres и Hallingdal, поэтому танец иногда называют "Laus". Танец обычно исполняется соло, но в западных районах Норвегии иногда встречается парный Халлинг.

Ученица Емцова Елизавета: Я представляю вашему вниманию историю танца **Падуана** (Падоана, Павана). Это придворный танец XV-XVII веков, основанный на движениях итальянских народных танцев; темп медленный. Исполняется одной-двумя парами, величесвтенно и торжественно, в виде парадного шествия. Для танца характерны простые и двойные шаги, а также обязательные поклоны и реверансы.

Исполняется Падуана (C dur) Г. Нейзидлера.

Ученица Алехина Мария: Вашему вниманию предлагается прослушать в моем исполнении Бурре Я. Сен-Люка (G dur.

Я расскажу вам историю этого танца. **Бурре** – старинный французский народный танец. Возник предположительно около середины XV—XVI века в средней Франции (нагорная провинция [Овернь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%8C_%28%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B8%D0%BE%D0%BD%29) и [Верхняя Луара](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%83%D0%B0%D1%80%D0%B0_%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%85%D0%BD%D1%8F%D1%8F)) и вскоре бытовал практически как общефранцузский, то есть уже не имел чёткого районного распространения. В различных регионах Франции можно было обнаружить свои, различные варианты этого танца, или двудольного, (чаще на 4/4) или трёхдольного (чаще на 3/8), но всегда с острым, часто даже синкопированным [ритмом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B8%D1%82%D0%BC) (что отчасти сближало её с [жигой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B3%D0%B0)).

В [XVII веке](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), с началом во Франции националистической [моды](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B4%D0%B0) на всё «французское», бурре проникает в обиход высших [аристократических](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%8F) слоёв общества и становится придворным танцем. С этого времени он приобретает более устойчивую, фиксированную для [салонных](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD) и придворных [балов](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB) форму. Придворный Буррэ — танец с характерным чётным размером (так называемый «alla breve» — размер с жёстким делением на два, например, на 4/4 или на 4/8, разделённых пополам), энергичным [темпом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29), чётким ритмом и чаще всего начинающийся с затакта в одну четверть. В середине [XVII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) Буррэ вошёл в устойчивую форму инструментальной [сюиты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B8%D1%82%D0%B0) — в качестве предпоследней части, после [сарабанды](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0) или [паспье](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%81%D0%BF%D1%8C%D0%B5) — и перед заключительной [жигой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B8%D0%B3%D0%B0). [Георг Фридрих Гендель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C,_%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3_%D0%A4%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85) в [Англии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F) и [Жан Батист Люлли](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%BB%D0%BB%D0%B8,_%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%91%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82) во Франции одними из первых начали включать бурре в свои Большие [оперы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0) и [балеты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82). Очень скоро это стало модным и [традиционным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F). Самые передовые и одновременно официальные, придворные [композиторы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80) своего времени, [Андре Кампра](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B0,_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5) и [Жан Филипп Рамо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%BC%D0%BE,_%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF) охотно включали буррэ в качестве вставных танцев в свои [сюиты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B8%D1%82%D0%B0) и балетные [дивертисменты](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%81%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82) Больших опер.

В первой половине [XVIII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) бурре становится одним из самых популярных европейских танцев. К нему обращаются в своём творчестве немецкие и французские композиторы первого ряда эпохи [Барокко](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BA%D0%BE) — это [Готлиб Муффат](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9C%D1%83%D1%84%D1%84%D0%B0%D1%82,_%D0%93%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B8%D0%B1_%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%BB&action=edit&redlink=1), [Георг Фридрих Гендель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B3_%D0%A4%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%85_%D0%93%D0%B5%D0%BD%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D1%8C), [Иоганн Себастьян Бах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD_%D0%A1%D0%B5%D0%B1%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%85) (и его сыновья), [Иоганн Фишер](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A4%D0%B8%D1%88%D0%B5%D1%80,_%D0%98%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%BD&action=edit&redlink=1), [Андре Кампра](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%BF%D1%80%D0%B0), [Андре Кардиналь Детуш](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%B5%D1%82%D1%83%D1%88,_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5_%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C&action=edit&redlink=1), [Жан Филипп Рамо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD_%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF_%D0%A0%D0%B0%D0%BC%D0%BE) и другие.

После [Великой Французской революции](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D0%B8%D1%8F) 1789 года и [наполеоновских войн](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D1%8B) этот [жанр](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80) вышел из моды и был надолго забыт, как и всё французское. Во времена [классицизма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC) и [романтизма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%B7%D0%BC) практически не использовался. Только к концу XIX века, во времена заката стиля романтизма, бурре эпизодически возвращается в академическую музыку (причём, в основном только французскую), как почвенный знак «старых добрых времён». Два наиболее известных образца бурре конца XIX века относятся к именам, буквально закрывающим стиль романтизма в музыке: это [Камиль Сен-Санс](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BD-%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%81,_%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D1%8C), бурре которого является одной из частей «Овернской рапсодии» (по названию это рапсодия, но по форме фактически сюита в национально-романтическом духе) и [Эммануэль Шабрие](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D0%B1%D1%80%D0%B8%D0%B5,_%D0%AD%D0%BC%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%83%D1%8D%D0%BB%D1%8C), написавший отдельную оркестровую пьесу «Фантастическое бурре». В редких случаях, как знак особой эстетизации или художественной отсылки под эпоху [галантный стиль](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) ([рококо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BA%D0%BE)) форма или даже только название этого танца употреблялась некоторыми композиторами [XX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA).

Ученица Алехина Мария исполнит Бурре Я. Сен-Люка (G dur).

Салина Вероника: Я расскажу о **Менуэте.** Менуэт ([фр.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *menuet*, от *menu* маленький, незначительный) — это старинный народный [французский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F) грациозный [танец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86), названный так вследствие своих мелких [па](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9F%D0%B0_%28%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8B%29&action=edit&redlink=1). Произошёл от медленного народного [хороводного](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B4) танца провинции [Пуату](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%B0%D1%82%D1%83).

Первоначально [галантный](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) (придворный) менуэт исполнялся одной парой. Движения менуэта были построены в основном на [поклонах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BD) и [реверансах](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81), что создавало не столько впечатления танца, сколько «приглашения к танцу» или [прелюдии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BB%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D1%8F). На протяжении [XVIII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVIII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA), с развитием галантного стиля и в целом эпохи [Барокко](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BA%D0%BE), менуэт постепенно развивался, ускорялся его темп, усложнялись движения и [па](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D0%B2_%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B5#.D0.9F_.E2.80.94_P), в итоге поздний бальный менуэт приобрёл яркие черты жеманности и изысканности. Он стал исполняться уже не одной, а несколькими парами (иногда с кокетливой сменой партнёров, в модном духе *«Les Troquers»* — или легкомысленных изменников). На сцене, в оперно-балетных спектаклях [Рамо](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%BC%D0%BE,_%D0%96%D0%B0%D0%BD-%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D0%BF), менуэт развился до [виртуозной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D1%80%D1%82%D1%83%D0%BE%D0%B7) формы, приобрёл [жанровую](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B0%D0%BD%D1%80) характерность, [сюжетную](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8E%D0%B6%D0%B5%D1%82) конкретность и даже появилось несколько его разновидностей.

В старинных менуэтах первый менуэт писался двухголосно, а второй — трёхголосно. За вторым менуэтом всегда идёт повторение первого. Нередко в конце менуэта делается небольшая [кода](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%B4%D0%B0). Хотя танцующие исполняют менуэт плавно и довольно медленно, но музыка менуэта должна исполняться умеренно скоро. Музыка первых «[композиторских](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%BE%D1%80)» менуэтов принадлежит [Жану Батисту Люлли](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%BB%D0%BB%D0%B8_%D0%96%D0%B0%D0%BD_%D0%91%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%81%D1%82). При [Людовике XIV](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D0%BA_XIV) менуэт был излюбленным придворным танцем. Преподавателем менуэта в то время был [Франсуа-Робер Марсель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%B5%D0%BB%D1%8C,_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%83%D0%B0-%D0%A0%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%80), член Французской Королевской академии танца, специально уволившийся из театра [Парижской оперы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0), чтобы преподавать этот стремительно вошедший в моду танец.

Из Франции вместе с модой на всё французское менуэт постепенно перешёл в другие страны; в России появился в царствование [Петра Великого](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B8%D0%B9) и исполнялся на балах вплоть до [30-х годов XIX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/1830-%D0%B5).

И исполню Менуэт (d moll) Л.Моцарта.

- В исполнении Кокшиной Софьи прозвучит Менуэт (F dur) Л.Моцарта.

Ученица Сидорова Злата: Представляю вашему вниманию историю танца **Экосез** ([фр.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA) *écossaise* — «шотландка») — старинный [шотландский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D1%82%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D1%8F) народный [танец](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86). Изначально имел [музыкальный размер](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BC%D0%B5%D1%80_%D1%82%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0) 3/4, умеренный [темп](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%BC%D0%BF_%28%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%29). Сопровождался [волынкой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%BB%D1%8B%D0%BD%D0%BA%D0%B0).

В континентальную [Европу](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0) проник в конце [XVII века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XVII_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). Сперва во [Франции](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%B8%D1%8F), а позднее по всей Европе распространился под общим названием «[англез](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B5%D0%B7)». В [России](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D1%81%D0%B8%D1%8F) при [Петре I](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_I) назывался «английским танцем». Со временем стал весёлым парно-групповым танцем быстрого темпа, в двудольном размере.

Под названием «экосез» известен с [1726 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1726_%D0%B3%D0%BE%D0%B4). Особую популярность, как разновидность [контрданса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%82%D1%80%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%81), имел в первой трети [XIX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XIX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA). Музыкальный размер — 2/4. Использован в творчестве [Людвига ван Бетховена](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%82%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD,_%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B2%D0%B8%D0%B3_%D0%B2%D0%B0%D0%BD), [Франца Шуберта](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D1%83%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82,_%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86), [Фредерика Шопена](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD,_%D0%A4%D1%80%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA) и [Петра Ильича Чайковского](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B0%D0%B9%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9,_%D0%9F%D1%91%D1%82%D1%80_%D0%98%D0%BB%D1%8C%D0%B8%D1%87).

В моем исполнении прозвучит Экосез (G dur) Ф.Шуберта.

Характерные танцевальные ритмы использовались композиторами в различных жанрах. Большинство инструментальных пьес и песен сочиняется, как правило, с аккомпанементом танцевального характера.

Так, например,

- в исполнении Павленко Александра прозвучит «Фантастический танец» (e moll) Р.Шумана;

- в исполнении Салиной Вероники прозвучит «Танец гномов» (a moll) Л.Шитте;

- в исполнении Евлентьевой Киры прозвучит «Анна-полька» (D dur) И.Штрауса;

- в исполнении Алехиной Марии прозвучит «Немецкий танец» (D dur) Й.Гайдна;

- в исполнении Черванёва Кирилла прозвучит пьеса: М. Шмитц - «Буги- бой» (C dur).

Мир образов произведений танцевального характера близок природе художественного восприятия младших школьников. Особенно ярко проявляется реакция детей на ритмо-моторную сферу этой музыки. доступность технических средств сочетается в этих произведениях с простотой и ясностью гомофонно-гармонического изложения. Их жанровое богатство обуславливает применение различных приемов исполнительского воплощения.

Для пьес подвижного характера свойственна четкая синтаксическая расчлененность изложения, острота ритмической пульсации, частые смены артикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления.

Одним из типичных свойств фактуры является связь технических средств с метро-ритмомом, влияющая на естественное усвоение учеником, как ритма, так и двигательных навыков в их единстве.

***Методические рекомендации к практической части***

С каждым учащимся проводится обязательная следующая работа:

1. Беседа на тему «Что такое танец?»

- дано определение жанру танец;

- выявлены характерные черты танцевальной музыки;

- какие танцы бывают;

2. Разобран и проучен нотный текст произведения с показом работы над основными деталями пьесы.

В репертуаре выбор пьес танцевального характера основан на определении названия, как правило, очень образного, формирующего у ребенка не просто желание играть эту музыку, но и возбуждающего его воображение.

Каждый тип танцевальных пьес обладает целым набором особенностей и специфических трудностей, которые необходимо знать и учитывать при работе.

Важным моментом в работе над танцевальной пьесой является работа над аккомпанементом. Именно аккомпанемент помогает лучше понять произведение, определить его характер и дает возможность ученику познакомиться с простыми приемами сопровождения. А также развивает внутреннюю пульсацию, совершенствует навык владения метро-ритмом (сильная доля, пульсация).

Так, например, в пьесе «Кукольный вальс» - четкий вальсовый аккомпанемент (раз-два-три) в басовой партии очень важно правильно сформировать навык исполнения: опора на бас и легкость 2-ой и 3-ей долей. В этом танце партия левой руки на протяжении всего произведения исполняется приемом «щипком» на стаккато и с опорой на бас.

Ученик: Исполняет партию левой руки, соблюдая указания педагога. Этот аккомпанемент полезно проучить со счетом вслух, выделяя 1-ую долю. Это способствует выработке точной ритмической пульсации.

Правильный навык исполнения этого приема развивает и укрепляет от природы слабые, часто проблемные 4 и 5 пальцы, вырабатывает навык исполнения интервалов (двойные ноты) и аккордов, закрепляется такое важное понятие как аппликатурная позиция.

Полным овладением партией левой руки признано тогда, когда ученик может наизусть аккомпанировать педагогу, исполняющему мелодию.

В работе над выразительностью большое место занимает мелодия (партия правой руки). При этом важно, прежде всего, уяснить развитие мелодии, ее членение на построения, ознакомиться с фразами, мотивами.

***Разбор строения мелодии:***

- определение предложения;

- отмечание фразы и главных звуков в каждой фразе;

- проигрывание учеником каждой фразы;

- выделение кульминации;

- соблюдение правильной аппликатуры.

***Работа над средней частью пьесы:***

- особенности мелодии (ритмичной), танцевальной, слышание притопов на 2-ую долю в каждой фразе). Фразы становятся короче, частая смена штрихов, аппликатуры, нарастание динамики – требование внимания и слухового контроля.

Важное значение в танцевальных пьесах имеют штрихи. Именно штрихи придают каждому произведению особую неповторимость. Необходимо ознакомить ученика не только с длинными — фразировочными лигами, но и с лигами короткими – штрихами.

Особое влияние оказывает снятие рук. Особенно в мелодиях танцевалных снятие рук большей частью необходимо. Снятие рук способствует подчеркиванию задорно-шутливого характера. При этом важно, чтобы ученик осознанно применял в мелодии штрихи, отдельные интонации, оттенки и подчинял это общему замыслу.

С первых лет обучения необходимо воспитывать в ученике сознательное отношение к аппликатуре. Выбор наиболее удачных пальцев тесно связан с задачами фразировки, динамики. Следует познакомить ученика с принципами аппликатуры – это экономия движений и равномерное использование всех пальцев, чтобы лучше выявить характер задуманной звучности. Выбор наиболее удачной аппликатуры тесно связан с задачами фразировки, динамики.

Большое значение в передаче художественного образа имеют динамические средства выразительности.

Еще одно немаловажное достоинство пьес танцевального характера – формирование координации. Помимо выполнения художественных исполнительских задач (образ, интонация) ребенок должен научиться координировать звучность аккомпанемента и мелодии, добиваться независимой работы одной руки от другой. При этом каждая рука выполняет свою специфическую задачу.

Последний этап работы над пьесой характеризуется окончательным выявлением художественных задач, где на первый план выдвигается задача собирания отдельных эпизодов в единое целое, выявление главной кульминации всего произведения, соблюдение динамических оттенков.

В заключении: главной и конечной целью работы над пьесой является достижение понимания замысла композитора и передача его учащимися на хорошем исполнительском уровне, т.е. осмысленно, технически свободно, музыкально, эмоциональной и выразительно.

Каждое фортепианное произведение, в зависимости от его жанра, темпа и характера звучит по-разному. Каким образом достигается разное звучание на одном и том же инструменте? секрет заключается в разных способах звукоизвлечения.

***Звукоизвлечение –*** это первая ступенька для создания художественного звукообраза.

Одним из важнейших условий достижения успеха в фортепианном исполнительстве является владение искусством вокального интонирования, поскольку только выразительная, певучая игра способна найти настоящий отклик в душе у слушателя.

В переводе с итальянского «кантилена» – канта –пение. «Пение – это главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки» (Игумнов). Работая над кантиленой, мы, прежде всего, работаем над мелодией, над звуком. При работе над мелодией очень важно, чтобы ученик слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. Очень важно разбираться в градации звучания:

- опустить руки на клавишу слишком медленно и тихо – это **ещё** не звук.

- опустить руки на клавишу резко, слишком сильно – получится стук, это **уже** не звук.

Между этими пределами лежат все градации звука.

Необходимо заострить внимание ученика на игре самостоятельными пальцами, приготовленными, научиться диктовать ощущать в руке ту силу звука, которая необходима. Если, например, требуется теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для яркого, открытого звука надо использовать всю амплитуду размаха пальцев.

Важно уметь слышать звук не только в момент извлечения, но и его продолжение или переход на другую высоту. Не просто взять любой широкий интервал, а преодолеть пространство, «дотянуться до него».

Следует уберегать учеников от «ударных приемов» и от давления на клавишу. Основным принципом соприкосновения с клавиатурой является «слияние пальцев с клавиатурой». Преподавателю необходимо следить, чтобы руки ученика не фиксировали жесткую форму, а стремились к тому, чтобы движения рук были пластичными, согласно внутреннему содержанию произведения, естественными и свободными. Все движения юного пианиста должны быть подчинены слуховому контролю. Певучесть — главное из качеств звука.

Отдельный разговор — о сопровождении, соотношении мелодии и аккомпанемента, глубины баса, педализации. Но это уже будет немного позже, а пока – несколько слов о самом раннем этапе обучения приемов интонирования legato с начинающими пианистами.

Все ученики в моем классе проходят упражнения на двухзвучное legato:

1**)**. Первый звук играется на «выдохе»– второй на «вдохе» (ма-ма, па-па, Да-ша). Пальцы 1-2, 2-3, 3-4, 4-5).

2). После освоения двухзвучных интонаций legato можно перейти к трехзвучному: (ру-че-ек –играется на «вдохе», Ан-нуш-ка– играется на «выдохе», бе-рез-ка– начинается на «выдохе», затем «вдохе» и опять на «выдохе».

Отрабатываю эти попевки в нетрудных пьесах.

Часто в своей педагогической практике я отмечаю, как некоторые ученики, играя legato, как будто подталкивают звуки мелодии. Линии плавного legato вообще нелегко достигаются детьми. Ребенок видит в тексте ноту за нотой, берет клавишу за клавишей, и в результате исполняет звук за звуком. Восприятие линии, а тем более ее исполнение, даже музыкальным ученикам дается не сразу. Из чего делается вывод: работа над кантиленой – кропотливый, продолжительный, но в тоже время увлекательный и творческий процесс в обучении юного пианиста.

После закрепления коротких интонаций перехожу к фразировочным построениям. Говоря о кантилене, нельзя не затронуть работу над фразировкой. Нужно искать фразы, одновременно определять интонационные центры. Придумывать подтекстовки, чтобы ученику было понятно.

**Фразировка** невозможна без определенного звукоизвлечения; они связаны друг с другом одной «звуковой нитью». Работая над фразировкой, ребёнку необходимо объяснить, что музыку не зря сравнивают с человеческим голосом, человеческой речью. Так же как и речь, музыка состоит из нот (букв), мотивов (слов), фраз (предложений) и периодов (законченного текста). Если мы будем произносить отдельные буквы или слова, никто не поймет смысл сказанного и, тем более, не почувствует характер и эмоциональную окраску передаваемой информации.

Также и в музыкальной речи - необходимо группировать отдельные ноты во фразы и периоды, пользоваться средствами динамики (усиление или ослабление громкости звучания) и звукоизвлечения (легато, стаккато), чтобы создать целостность, передать характер и образ музыкального произведения.

Фразировка — это средство музыкальной выразительности, смысловое и художественное разделение музыкального произведения на фразы и предложения.

Для того, чтобы научится искусству фразировки, нужно стараться побольше слушать музыку, причем не только фортепианную, и обращать внимание на то, как исполнитель объединяет звуки в музыкальные предложения.

Особенно отчетливо можно почувствовать особенности фразировки в вокальных произведениях: песнях и романсах. Вокалист набирает дыхание, как правило, между смысловыми фразами. Поэтому, разучивая новое произведение, нужно обязательно пропеть мелодию и тогда выстроятся логические фразы.

**Из практики педагогической деятельности.**

Всеопределяющий стержень фортепианно-педагогической работы фортепианного исполнительства — это воспитание личности ребенка, его «аппарата переживания» (К.Станиславский) и «аппарата осмысления»; воспитание путем развития его творческих способностей и для творческого овладения музыкой и фортепианной игрой. Ведь исполнительское искусство, которому педагог обучает и будущего, «просвещенного любителя», и будущего профессионала, — интонационное творчество на любом уровне подвинутости ученика, и в том смысле нет разницы, играет ли он простенький народный танец или сложную сонату. Обучать творчеству. Как? Напрямик, в лоб, может быть, и немыслимо, но можно и нужно обучать творчески работать, обучать умению поставить задачу, ее осмыслить и проанализировать, понять ее разные стороны и связи, обобщить; обучать способности взглянуть на нее с новой позиции, осуществить, если нужно и возможно, перегруппировку выразительных средств... На всех стадиях главное — понять и почувствовать, почему, для чего и как надо «выполнить», и этим улучшить саму способность детей к обучению. Само собой разумеется, что повторы и тренаж по возможности должны связываться с чем-то новым, дающим пищу уму и сердцу. Бесконечное же оперирование и переживание одного и того же поощряет мысленную ленность, действует обычно отупляюще и задерживает общее и музыкальное развитие ребенка.

Постановка относительно трудных задач.

- Обязательно, только это и способно придать интерес к обучению и вызвать постоянство творческих устремлений ученика.

Автоматизация технических навыков.

- В той степени, в какой исполнение не ограничивается автоматизацией и, напротив, автоматизация освободит внутренние силы для решения новых исполнительско-творческих задач, пусть самых небольших и несложных.

Подражание как метод обучения.

- Главным образом, как средство, активизирующее слухо-ритмическую сферу, или как модель — толчок для творческого продолжения или переосмысления. Практика педагогической деятельности показывает, что в обучении игре на фортепиано нередко гораздо действеннее не «подражательные», а обходные, пусть и более протяженные пути самостоятельного (конечно, под руководством педагога) освоения знаний и навыков, самостоятельных выводов. Самостоятельность требует деятельных собственных усилий и, если ребенку удалось преодолеть минимальный «творческий барьер», приносит ему удовлетворение и радость. Ведь для оперирования музыкальным материалом нужно воспитать умение анализировать, синтезировать, абстрагировать, обобщать и гибко мыслить. Однако не следует отвергать и подражание. Пусть это и звучит парадоксально, но оно способно научить гибко мыслить и помочь выйти на самостоятельный путь. Значит, не следует торопить и спешить. Нельзя перескакивать через естественные стадии творческого развития, можно лишь с некоторыми детьми попытаться их ускорить. Впрочем, непрерывное и неуклонное музыкальное развитие важнее, чем иллюзорная быстрота продвижения.

И, наконец, последнее: если не разжечь огонек «влюбленности» в музыку и в оперирование музыкальным материалом, не проводить «уроков восхищения» (Н.Перельман), то воспитать у ребенка творческое начало не удается.

Важно еще упомянуть об одной важной проблеме: о включении в уроки фортепианной игры простейшего умения сочинительски оперировать музыкальным материалом, сочинять элементарную музыку и импровизировать.

**Специфика фортепианного звучания**

Если мы сопоставим способы извлечения звука при игре на струнных инструментах, то легко заметим в какой степени они отличаются друг от друга. Наилучшим        образом звуки извлекаются пальцами, непосредственно касающимися струн. В этом смысле идеальным инструментом надо считать арфу. Здесь и сила звука, и возможные оттенки тембра, и постепенность затухания или внезапные прекращения звука, и сравнительная сила аккордов.  При игре на скрипке между рукой исполнителя и струнами находится смычок. Все же и в этом случае касание струны почти непосредственное, потому что через смычок прекрасно передаются все особенности движения руки виртуоза. Быстрота и медленность, сила и характер нажима, наклон, направление и колебания смычка, бесчисленные тончайшие оттенки касания, координируясь, сливаются в общий суммарный момент движения, извлекающего звук из струны, кроме того, пальцы левой руки непосредственно касаются струн, вибрируя и нажимая и от них в свою очередь зависит точность интонаций, характер и тембр звука.

Не так обстоит дело при игре на рояле. Между нажимом пальца на клавишу и движением молоточка, извлекающего звук, создана сложная механическая система из рычагов и толкающих, пружинящих и направляющих приспособлений. Поэтому многие считают, что амплитуда красоты звука и тембровой окраски при игре на фортепиано сильно ограничена сложной механической конструкцией инструмента. Нажимом на клавишу или ударом пальца можно придать молоточку большую или меньшую скорость: от этого зависит только первоначальная сила извлеченного звука, но не тембр. Пианист воспроизводит не только мелодию или один голос, но всю сложную гармоническую и полифоническую ткань произведения. От него зависит, сделать эту ткань выпуклой или матовой, яркой или погашенной. Выделяя полифонические голоса, пианист инструментует музыку, предоставляя всем элементам одновременного звучания различную роль в образовании общего колорита. Соотношение мелодии и сопровождения может быть на фортепиано совершенно различным в пределах одного динамического уровня. Звуки мелодии могут производить впечатление большой насыщенности при очень тихом, как бы отдаленном сопровождении. Характерная прозрачность звучания, свойственная многим хорошим исполнителям, достигается тонкой и вместе с тем значительной дифференциацией силы звука отдельных голосов. Высокому мастерству присуще сочетание силы и тонкости.

Ученическое исполнение обычно уравнивает многое, отчетливо разделенное и разграниченное в игре мастера. Прозрачность звучания зависит от более ярких красок, просвечивающих сквозь поверхность звучного фона. Настоящий мастер смелее выделяет все важное и первостепенное в музыке. Прозрачность и яркость представляют собою различные степени родственных приемов фортепианной инструментовки. То, что на «пиано», звучит прозрачно, на «фортэ» приобретает яркость. Те же лучи света пронизывают поверхностные слои и глубокие планы звучания. С другой стороны, так же близки друг другу оттенки матовости и компактности. Это оттенки хорового начала, когда звуки уравниваются в силе, сливаясь в аккордовый комплекс.

**О ритмической свободе фортепианной игры.** Фортепианное произведение большею частью включает все компоненты музыки: мелодию, гармонию, контрапункт. В значительной мере звук инструмента связан с фразировкой и пластикой игры. Эти два качества исполнения тесно связаны друг с другом, и любое разделение их представляется искусственным. Фразировка предполагает свойство музыки передавать интонации и выразительность речи, ее близость к синтаксическим формам и смысловым категориям. Пластика игры создает образ движения, жест, ощущение веса. Движение, передаваемое музыкой, может быть тяжелым или легким, полетным или волнообразным, стремительным или замедленным.

Музыка способна создавать образы неподвижности. Но даже «неподвижность» музыкальный ритм передает в движении: застывшее и непоколебимое может присутствовать в замедленном движении как ощутимый его предел.

Жест и движение подчеркивают своей выразительностью смысл сказанного словами. В музыке пластика и выпуклость фразировки дополняют и усиливают общее впечатление. Пластическое движение руки переходит в пластику музыкальной фразы. Логика фразировки и выразительности жеста, перенесенного в музыку, дополняют друг друга. В зависимости от характера фразировки и пластики ритма меняется впечатление от фортепианной звучности: она может быть сухой или мягкой, обволакивающей, певучей или отрывистой. Впечатление от игры исполнителя зависит не столько от устройства руки или мягких подушечек на концах пальцев, сколько от манеры фразировать и от пластичности образа, переданного музыкой.

В отличие от смычковых и духовых инструментов оркестра, выполняющих обычно отдельные партии, пианист должен создать целую партитуру звучания. В этом большую помощь ему оказывает педаль. Звуки, продленные педалью, могут глубоко изменить формальные данные нотной записи. Если поставить себе целью точное изображение в нотных знаках всей музыкальной ткани, создаваемой пианистом при помощи правой педали, то станет ясно, насколько реальное фортепианное звучание отличается от нотного текста, послужившего основанием для исполнителя.

Способы обозначений педализации отличаются неточностью, обычно авторы выставляют знаки педали только эскизно. Композиторы, пользовавшиеся в игре самыми тонкими приемами педализации (Шопен, Скрябин, Метнер и мн.др.) избегают фиксировать ее в нотах. Правда, интуиция и опыт выдающихся пианистов обычно с успехом восполняют недостаток и неточность авторских педальных обозначений.

Фортепианная педаль имеет и красочно-тембровый смысл, и конструктивное значение. Она создает гармоническую и полифоническую фактуру произведения, наполняет музыкальную вертикаль добавочными аккордовыми звуками, обогащает воображаемый партитурный образ произведения. Сложнейшие приемы педализации с тонко дифференцированными способами ее полного или частичного снятия представляют у каждого пианиста область наиболее индивидуальную и неповторимую. В них более всего ощущается самобытная интуиция и творческий подход исполнителя. Но иногда, при неточной педализации, пианист оказывается в беспомощном положении, и его исполнение запутывается в сети добавочных голосов и наслаивающихся гармоний. Одно из самых характерных свойств фортепианного звучания можно было бы назвать «иллюзорностью»: звук порождает целый ряд вне его лежащих тембровых представлений. Ему свойственно маскироваться. Ухо улавливает фортепианное звучание часто не в том регистре и не в той окраске, которые можно отнести к его реальным качествам.

Этим вовсе не ставится под сомнение метод художественного реализма в искусстве фортепианной интерпретации. Если бы звучание фортепиано не вызвало обогащенных, углубленных и «иллюзорных» звуковых представлений, если бы оно не апеллировало к нашему воображению, то пианист навсегда был бы ограничен несовершенными возможностями молоточкового механизма. Можно говорить о многообразных возможностях пианиста пробудить у слушателя необходимые для постижения музыкального замысла звуковые и тембровые представления. Их амплитуда чрезвычайно велика и более обширна, чем при игре на арфе. В художественной практике выдающегося пианиста имеются все градации и все оттенки звуковой палитры: от полутеней — до величайшей яркости, от короткого щипкового пиццикато — до певучей кантилены, от компактных наслоений — до тонкой речевой выразительности.

Сложность фортепианной игры делает анализ ее свойств особенно затруднительным. Поэтому опытный педагог редко фиксирует внимание ученика только на одной стороне исполнительского процесса. Так, например, когда указывается способ преодоления трудности, принимается в расчет характер звучания, при показе приема звукоизвлечения предполагается связанная с ним фразировка, сила звука не рассматривается в отрыве от темпа, даже иллюзорные свойства фортепианного звука — его действительная и кажущаяся продолжительность, близость к оркестровым тембрам — все это принимается во внимание при углубленном, не формальном подходе к задачам исполнительства.

**О развитии  мышления учащихся при обучении.**

По поводу обучения и развития мышления учащегося, их соотношения и внутренних структурных взаимосвязей в педагогике и психологии высказывались различные мнения. Выдвигалась точка зрения,, согласно которой обучение и есть умственное развитие (Э.Торндайк, У. Джемс). В противовес этому утверждалось, что развитие, проходя ряд генетически предопределенных человеку стадий, лишь в несущественной степени зависит от обучения (Ж. Пиаже). Современная советская психология считает, что обучение и развитие не являются адекватными процессами. В то же время это процессы, тесно связанные между собой, представляющие собой нерасторжимое единство. Развитие осуществляется не иначе как в обучении, по мере приобретения учащимся определенной суммы знаний, обогащения его индивидуального опыта. Пополнение багажа знаний, разного рода умений (в том числе умений интеллектуальных), «которое происходит в процессе обучения, есть важная, специфическая для человека форма психического развития». По мере развития личности перестраиваются в сторону усложнения сами психические функции, меняется качество умственных операций человека.

Из жизненного опыта, равно как и из специальных наблюдений, известно: легче и успешнее овладевает знаниями тот, чей умственный потенциал более высок.

Констатация внутренней, органической взаимообусловленности между обучением и развитием позволяет сделать вывод о том, что развитие естественным путем осуществляется в ходе обучения. Современная наука не подвергает сомнению тот факт, что любое обучение дает какой-то результат в развитии. Однако обучение не всегда оказывается одинаковым. Показатели в этом плане могут существенно отличаться друг от друга. Обучение способно в высокой степени интенсифицировать общее развитие человека, но случается, что оно лишь в незначительной мере затрагивает его. Возникает вопрос: какие же факторы регулируют действие этих механизмов, влияют на развивающую функцию обучения? Решающим является в данном случае построение учебно-образовательного процесса, содержание, формы и методы (способы) обучения; исключительно конкретная нацеленность педагога на решение тех или иных воспитательных задач.

Сказанное имеет самое непосредственное отношение и к преподаванию музыки. «Обучение может идти по касательной к развитию и не оказывать на него существенного влияния», - пишет Л.А. Баренбойм. Это может быть при следующих обстоятельствах:

1. Обучающиеся музыкальному исполнительству в своей повседневной практике имеют дело с весьма ограниченным числом произведений, осваивают минимальный по объему учебно-педагогический репертуар.

2. Урок в исполнительском классе, трансформируясь по сути своей в тренировку профессионально-игровых качеств, подчас значительно обедняется по содержанию; пополнение фонда знаний теоретического и обобщающего характера проистекает у учащихся-инструменталистов медленно и малоэффективно; удельный вес познавательной стороны обучения оказывается в конечном счете более чем невысоким.

3. Преподавание в ряде случаев носит ярко выраженный авторитарный характер, ориентирует учащегося на следование заданному извне интерпретаторскому образцу, не развивая в надлежащей мере самостоятельности, активности, творческой инициативы молодого музыканта.

4. Умения и навыки, формирующиеся в процессе обучения игре на музыкальном инструменте, оказываются ограниченными по диапазону действия, недостаточно широкими и универсальными. (обучающийся демонстрирует неспособность выйти в практической игровой деятельности за пределы узкого круга отработанных рука об руку с педагогом пьес.)

«Как зачастую скудны их (обучающихся) представления о музыке — писал Я. Зак.— Надо задуматься над тем, как перестроить работу в классе, чтобы распахнуть перед нашими учениками широкую панораму музыкальной жизни...» М. Смирнов констатирует, что учащиеся-исполнители «разучивают за год очень небольшое количество музыкальных произведений... Вряд ли подобное положение целесообразно». Лейтмотив этих высказываний звучит достаточно отчетливо: молодые музыканты учат — иной раз подолгу помногу — не многое. «Мы говорим (ученикам) о развитии всевозможных навыков и почти ничего — о художественных задачах»,— указывает Натансон. «Техническое овладение игрой на инструменте становится ведущим,— дополняет Т. Беркман,— а неизбежно сопутствующая этому муштра уводит ребенка в сторону от подлинного развития». Л. Баренбойм отмечает, что основное для большинства преподавателей — подготовить с учеником «несколько пьес к экзамену, концерту». Иными словами, музыканты, воспитывающиеся в исполнительских классах, подчас слишком мало познают в процессе учения.

«Больше всего нас тревожит недостаточная самостоятельность обучающихся, неподготовленность их к какой-либо форме активно-музыкальной деятельности»,— говорит М. Фейгин. Л. Ройзман. указывает, что подчас «педагог навязывает насильственным образом ученику свой план исполнения произведения  с усердием, достойным лучшего применения, «выучивает» с учеником все «оттенки», все мельчайшие детали созданного самим педагогом интерпретационного плана». Обучение игре на инструменте зачастую игнорирует, полностью или частично, выработку у учащегося таких качеств, как активность, самостоятельность, творческая инициативность музыкального мышления. Наконец, «почти никакого внимания не уделяется развитию навыков чтения с листа, ансамблевой игре, подбору по слуху и транслированию»,— отмечает А. Николаев и другие методисты. Молодые музыканты, по утверждению М. Фейгина, «в результате семи-восьмилетнего обучения умеют только одно: сыграть, плохо ли, хорошо ли, несколько пьес, подготовленных под руководством преподавателя. Иначе говоря, обучение в исполнительских классах обычно ведет к формированию у учащихся высокоразвитых, но в то же время узких, локальных умений и навыков.

В самом деле, ограниченные масштабы осваиваемого учебного материала; скудный объем общей и специальной художественной информации, извлекаемой из процесса учения; приглушение активности и самостоятельности учащегося; узкая специализация формируемых умений и навыков — все это наносит урон главным образом развивающей стороне музыкальных занятий, обесценивает в первую очередь именно ее.

Дефекты преподавания могут встретиться на различных ступенях системы музыкального образования, вплоть до высших. При этом расчет на стихийность, спонтанность развития в ходе обучения выявляет свою несостоятельность. Обучению в данной ситуации надлежит всецело исходить из интересов и нужд общего музыкального развития учащегося, оценивая реалистически цели и задачи, стоящие тут перед музыкально-инструментальной педагогикой. Нельзя не прийти к выводу, что формирование игровых качеств, профессионально-исполнительских умений и навыков, т. е. учение в узком смысле слова, должно является в подобных случаях не самоцелью, но лишь средством решения кардинальных музыкально-воспитательных и музыкально-образовательных задач.

**Музыкальное мышление  в обучении игре  на фортепиано.**

Вне знаний, помимо их нет и не может быть  
интеллектуальных проявлений. Ум человека, по словам К. д. Ушинского, развивается только в «действительных, реальных знаниях». П. П. Блонский в статье «Память и мышление» писал: «Пустая голова не рассуждает; чем больше опыта и знаний имеет эта голова, тем более способна она рассуждать». Мышление, по Блонскому, «опирается на усвоенные знания, и  если нет последних, то нет и основы для развития мышления, и последнее не может созреть в должной мере...» Это общедидактическое положение не утрачивает своего значения и в специфической сфере музыкального мышления.

Формирование и развитие музыкального интеллекта осуществляется, как и во всякой другой области, в ходе пополнения, обогащения персонального опыта личности, основывается на движении от незнания к знанию, от знании низшего порядка к знаниям высшего порядка, от знаний менее дифференцированных и углубленных к знаниям более дифференцированным и углубленным и т. д. «Знать музыкальную литературу, то есть музыкальные произведения, в возможно большем количестве» — таково эмпирически выведенное из многолетней практики кредо передовой музыкальной педагогики относительно проблемы становления и кристаллизации музыкального сознания у обучающихся. Разумеется, мера развитости музыкального мышления, его качественная характеристика определяются не только объемом усвоенных знаний. Можно многое знать в искусстве и тем не менее демонстрировать весьма невысокий уровень художественно-интеллектуальных операций. С другой стороны, не следует игнорировать и важность чисто количественного увеличения знаний, не отдавать должного их простому «арифметическому» приросту. Когда А. В. Луначарский говорил об «идеале всеведения», которому должен стремиться образованный, интеллектуально развитый человек, он имел в виду в частности и то, сколько будет включаться этим человеком в круг познаваемого и усвояемого им».

Можно сделать вывод: чем шире, разнообразнее общие и специальные познания обучающегося музыке, тем благоприятнее перспективы, раскрывающиеся перед его профессиональным мышлением, больше шансов на успешность функционирования личности.

В процессе обучения игре на музыкальном инструменте создаются оптимальные условия для систематического пополнения багажа знаний учащегося, получения им самой широкой и разнохарактерной информации. Исключительно велики в этом отношении возможности фортепианной педагогики, которая позволяет учащемуся соприкоснуться с репертуаром совершенно особым по своей ёмкости, богатству и универсализму (стилистическому, жанровому и т. д.). Именно здесь и заключена потенциальная ценность познавательной стороны фортепианного урока: учащийся сможет встретиться на нем с большим числом и многообразием звуковых явлений, нежели на уроке в любом другом исполнительском классе. К тому же, познавательные ресурсы фортепианного исполнительства не исчерпываются работой над одним лишь пианистическим репертуаром. Известно, что с помощью рояля узнается и осваивается в учебной практике любая музыка. «Рояль, — говоря словами Г.Нейгауза, — «самый интеллектуальный из всех инструментов и потому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы; ведь на нем, кроме всей неизмеримой по количеству неописуемой по красоте музыки, созданной «лично для него», можно исполнять все, что называется музыкой: от мелодии пастушеской свирели до гигантских симфонических и оперных построений». Все сказанное выше показывает, что знание определенного музыкального материала: музыкальных «фактов», явлений основных закономерностей музыкальной речи и т. д.— обязательная предпосылка музыкального мышления. Знания о музыке не просто дают толчок тем или иным мыслительным операциям - они формируют эти операции, определяют их структуру и внутреннее содержание. Расширяющийся и углубляющийся в ходе обучения поток знаний, вливаясь в процессы музыкального мышления, поднимает его на качественно более высокий уровень. В этом смысле музыкальное мышление, представляя собой одну из своеобразных форм человеческого мышления, демонстрирует тот самый механизм взаимодействия мышления с познанием, характеристика которого была дана Л. Рубинштейном: «Каждый акт освоения тех или иных знаний предполагает в качестве своего внутреннего условия соответствующую продвинутость мышления, необходимого для их освоения, и, в свою очередь, ведет к созданию новых, внутренних условий для освоения дальнейших знаний. В процессе освоения некоторой элементарной системы знаний, заключающей в себе определенную логику соответствующего предмета, у человека формируется логический строй мышления, служащий необходимой внутренней предпосылкой для освоения системы знаний более высокого порядка...».

Истоки музыкального мышления, если рассматривать их в генетическом плане, восходят к ощущению интонации. Это - исходная субстанция, первооснова музыкально-эстетического переживания. «Музыка— интонация», — гласит лаконичная формула Б. В. Асафьева; понимаемая широко, интонация есть «главный проводник» музыкальной содержательности, музыкальной мысли. Все в искусстве звуковых образов — богатство музыкальных средств, многообразие элементов (мелодия, гармония, ритм и т. д.) — имеет интонационную основу.

Апелляция к эмоциональной стороне музыкального сознания учащегося — общепринятый, магистральный путь обучения игре на любом музыкальном инструменте. Не обострив сферы чувствований молодого музыканта, не развив с максимальной полнотой его способности к переживанию эстетически прекрасного, музыкальной педагогике не удастся решить ни одной из стоящих перед ней задач, как частных (конкретно-игровых), так и общих, связанных с формированием личностных качеств. Однако воздействие на духовный мир учащегося исполнительского класса зачастую приобретает в практической педагогике сугубо односторонний характер. Внимание педагогов (пианистов, скрипачей, вокалистов и т. д.) концентрируется преимущественно на том, что непосредственно сопряжено с переживанием исполняющего музыку, ее прямым эмоциональным постижением, и в значительно меньшей степени на том, что связано с процессами ее понимания, интеллектуального осмысления. Одна из причин такого положения вещей — недостаточно ясное, а то и просто превратное представление о природе и сущности музыкального мышления, бытующее среди многих педагогов-практиков убеждение, что эмоционально-чувственное начало в музыкальном сознании едва ли не полностью выражает и исчерпывает последнее. Тем самым мышление музыканта трактуется как какое-то «особое» мышление без понятий, которое отличается от обычного мышления понятиями.

Но музыкальное мышление при всем его своеобразии суть «человеческое единое мышление вообще, проявляющееся в специфической области музыки»,— пишет Ю. Кремлев в книге «Очерки по эстетике музыки». Из этого следует, Что музыкальное мышление подпадает под воздействие некоторых общих закономерностей, регулирующих протекание интеллектуальных операций у человека. Так, оно не только чувственно конкретно; при определенных условиях в его функции входит также и оперирование отвлеченными, абстрактно-логическими категориями. Обобщенно-абстрактное в художественном мышлении выявляет себя как и в остальных видах человеческого мышления, через понятие. Велика, в частности, роль понятия в музыкально-мыслительной деятельности. Существенные стороны и признаки стилей, жанров, формо-структур, различные элементы музыкальной выразительности — все это отражается в сознании музыканта не иначе, как через определенные системы представлений и понятий. Отсюда следует, что формирование соответствующих представлений и понятий, которыми подытоживались бы результаты практической деятельности обучающихся музыке, — важнейшая задача «педагогики музыкального мышления» в том числе и в области собственно исполнительских профессий. Необходимо отметить, что уровень развития  музыкального мышления прямо и непосредственно зависит от  качества овладения соответствующими понятиями, их содержательности и емкости, меры  их  дифференцированности  и одновременно широты  
обобщения; он зависит также от прочности и многообразия связей между  различными        понятиями, подчинения  их определенной системе.

Что же может дать для развития профессионального мышления учащегося-музыканта исполнительская деятельность, и в частности фортепианно-исполнительская?

Еще И. М. Сеченовым было сформулировано положение, согласно которому «мысль может быть усвоена или понята только таким человеком, у которого она входит звеном в состав его личного опыта...». Не составляет принципиального исключения и музыкальная мысль, И она со всей настоятельностью требует персонального опыта, чтобы быть в должной мере ассимилированной музыкальным сознанием. Игра на музыкальном инструменте, щедро обогащая учащегося «личным», собственноручно добытым опытом, подводит тем самым необходимую основу для различных музыкально-мыслительных операций, способствует их успешному протеканию.

Следует отметить, что в свете задачи формирования и развития профессионального мышления учащегося опыт, приобретаемый через исполнение музыки, особенно ценен. Суть в том, что этот опыт — сугубо практического свойства, следствие непосредственных игровых действий. В. А. Сухомлинский, например, равно как и многие другие психологи и педагоги, специально обращал внимание на роль практических операций в обучении (в частности, операций ручных): «Есть особые, активнейшие, наиболее творческие участки мозга, которые пробуждаются к жизни благодаря соединению процессов абстрактного мышления и тонкой, мудрой работы рук. Если такого соединения нет, эти отделы мозга превращаются в тупики». Напротив, коль скоро «соединяются усилия ума и рук..., ,информация идет двумя непрерывными встречными потоками — от рук к мозгу и от мозга к рукам». Специальные наблюдения показывают, что музыкально-мыслительные процессы, имея в качестве своей опоры игровую практику, собственноручное исполнительское действие, попадают в условия, максимально благоприятствующие их образованию и протеканию.

Нельзя не отметить, что, вовлекаясь в деятельность, связанную  
исполнительством, музыкальный интеллект получает возможность подлинно всестороннего, гармоничного развития. Г.Г.Нейгауз писал, что с некоторыми из своих учеников он «постоянно проходил на пьесах, играемых ими... краткий курс гармонии, строение мелодии, анализ формы и т. д., пока они (ученики) не научались мыслить как музыканты». Художественное исполнение музыки неизбежно вводит в действие все «механизмы» музыкального мышления. В самом деле, задача исполнителя — воссоздать на инструменте (или голосом), интерпретировать звуковой образ. Это предполагает проникновение в выразительно-смысловую сущность музыкальных интонаций, с одной стороны, и осознание конструктивно- логических принципов организации материала — с другой.

Следует подчеркнуть, что интеллектуальные операции музыканта-исполнителя имеют, как правило, ярко выраженную эмоциональную окраску. Современная наука подчеркивает, что эмоции и чувства играют исключительно важную роль в структуре мыслительных действий человека. Эта закономерность с особой отчетливостью дает о себе знать в сфере художественно-мыслительных действий, в частности в области музыкального сознания.

Известно, что понимание музыки, ее формы и содержание способны во многом усилить соответствующее эстетическое переживание; иначе говоря, активность интеллектуальная трансформируется при определенных обстоятельствах в эмоциональную.

Сказанное позволяет убедиться, что исполнительство, как специфический род музыкальной деятельности, мобилизует практически все формы музыкально-мыслительных действий — от низших до высших, отражает их во всей их иерархической совокупности, полноте и многообразии.

**Список использованной литературы**

1. Алексеев, А. Методика обучения игре на фортепиано[Текст} /А.Д.Алексеев. М.: Музыка, 1978. – 289 с.
2. Баренбойм, Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства [текст] / Л.А.Баренбойм. Л.: Музыка. Ленинград. отде-ние. 1969. – 288 с.: ил., - (в пер.): 1,22.
3. Боренбойм, Л. Путь к музицированию [Тест] / Л.А.Баренбойм. – 2-е изд., доп., - Л.: Советский композитор. Ленинград. отд-ние, 1979. – 352 с.: нот. – (в пер.) – (в пер.): 1.60.
4. Великович, Э.И. Здесь танцуют. / Э.И.Великович. – Л., изд-во Детская литература, 1974. -96 с.
5. Владимиров, В.Н. Музыкальная литература. Учебник для 4-го класса музыкальных школ и школ искусств – М.: Престо, 2011. – 174 с.
6. Вопросы фортепианной педагогики./Сб. статей: издательство: Музыка..[Текст]/В.Натансон. - М.: Музыка, 1971. – .323 с.
7. Коган, Г. Работа пианиста. М., 1979.
8. Лифиц, И.В. Ритмика, – М., 1989.
9. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
10. Перельман, Н. В классе рояля. М., 2002.
11. Сорокина. Е. Фортепианный дуэт. М.: Музыка, 1988.
12. Статьи: Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля.  
    Либерман М. О некоторых задачах обучения будущего пианиста.
13. Тотерс, Т.Т. Музыкально-ритмическое воспитание и художественная гимнастика, – М., 1989.
14. Фейнберг, С. «Пианизм как искусство»
15. Франио, Г.С. Роль ритмики в эстетическом воспитании детей, – М., 1989.
16. Цыпин, «Обучение игре на фортепиано».
17. Цыпин, Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.