



чтиса
играме



влюбное полюбиле
дети надувающихся
начинаются



Автор-составитель
О. СОМНИКОВА

От автора

*Потребность в написании этой работы,
вернее, создании системы, описанной в ней,
возникла у меня в процессе занятий со слабыми,
или проблемными детьми.*

Что такое проблемные дети?

*Я считаю, что это дети, зажатые в эмоциональном и двигательном плане,
имеющие проблемы с координацией движений, неразвитые слух и чувство ритма.*

*Но хочу спросить: кто хотя бы раз получил ученика,
у которого все аспекты музыкальной одаренности были бы в порядке?*

*В результате целенаправленной работы с такими учениками,
чьи музыкальные данные нуждались в развитии, я поняла, что
можно сделать так, что никто не догадается,
что первоначально над этим учеником висел кирпич
«проезд в музыку воспрещен».*

*Постепенно, от ученика к ученику, эта система корректировалась.
Отбирался музыкальный материал, над которым работаем с учениками и
который представлен в этом сборнике.*

*За многие годы я убедилась, что в работе педагога
нужен четкий план и четко поставленные задачи в работе с учениками.
Дело в том, что дети сейчас нередко свободны в проявлении своих чувств
и эмоционально неуравновешенны.*

*Бывает так, что педагог планировал что-то сделать на уроке,
а ученик, проявляя свой характер, взял инициативу в свои руки и —
урок пропал или не имел того результата, который планировался.*

А если не один раз?

*Поэтому при любом конкретном плане урока
в работе с начинающими учениками важно:
воспитание двигательной восприимчивости,
слуховой чуткости,
ощущения равномерности ритмической пульсации
и тонкого понимания ритма.*

*И очень важный момент в музыкальном воспитании —
выработать в ученике культуру поведения и эмоций.*

*Поэтому, как бы ученик ни вел себя, я всегда создам ситуацию,
когда я смогу использовать его настроение, его поведение
в целях решения тех задач, которые мне необходимо раскрыть в течение урока.*

Часть I

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В НАЧАЛЬНОМ ПЕРИОДЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Чем больше будет учитель сам учиться,
тем легче будет учиться ученику.

Л. Н. Толстой.

Азбука. Кн. 1. СПб, 1872. С. 180.

Всякий работающий в музыкальной школе знает и многие об этом говорят, что в настоящее время снижается общий уровень музыкального воспитания, предшествующий обучению музыке. Если в прежние времена ребенка приводила в музыкальную школу любовь к музыке — которая всегда есть сумма весьма богатого опыта ребенка в области восприятия музыкальной культуры общества, то в наши дни на профессиональное обучение в музыкальной школе возлагается и эта первоначальная задача приобщения ребенка к музыкальной культуре в целом, поскольку наша музыкальная среда, организуемая преимущественно в формах масс-медиа, предоставляет не так много базовых ценностных позиций в музыкальном воспитании ребенка. До музыкальной школы ребенок (как правило) не поет, не участвует в культуроемких семейных и деревенских праздниках, потребляя всегда одно и то же — продукцию средств массовой информации.

Таково наше печальное вступление к данной работе.

Однако все не так плохо, если существуем мы, существует система музыкального образования, музыкальные школы. И если жизнь возлагает на нас новые культурные миссии, мы должны их осознавать. Поэтому начальные этапы обучения в музыкальной школе должны нести компенсативную функцию в современной культуре, приобщая ребенка к азам культуры вечной, традиционной и прекрасной. Именно поэтому на начальных этапах обучения музыке музыкальное образование должно основываться на интенсивном, профессионально осознанном педагогом, музыкальном воспитании.

Переходим к теме данной работы.

Начальному периоду обучения ребенка игре на фортепиано, задачам, стоящим перед педагогом в этот период, посвящено немало методических трудов¹.

Методика преподавания, как и всякая другая наука в наши дни, движется вперед. Знакомясь с опытом работы своих коллег, педагог не обязан воспринимать все, как методическую истину. По словам Л.Е.Гаккеля, «педагог должен доверять себе и своей музыкальной приро-

¹ См.: Баринава М. Н. Очерки по методике фортепиано. В 2-х ч. Л.: Тритон, 1926; Любомудрова Н. Начальное обучение игре на фортепиано // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. I. Сб. статей под ред. А. А. Николаева. М.: МузГиз, 1955. С. 178–217; Баринава М. Н. О развитии творческих способностей ученика. Л.: МузГиз, 1961; Баренбойм М. Н. О развитии творческих способностей ученика. Л.: МузГиз, 1961; Беркман Л. Индивидуальное обучение музыке. М.: Просвещение, 1964; Лерман М. Начальное обучение музыке. К проблеме дошкольного обучения в ДМШ. Автореф. дисс. канд. иск. М., 1969; Цыпин Г. М. Развитие учащегося — музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. М.: МГПИ, 1975; Мартинсон К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977; Брук Г. Б. Об организации труда преподавателей музыкальных школ. Пермь, 1980; Березовский Б. Л. Деятельность педагога ДИШ и путь ее дальнейшего совершенствования. Автореф. Дисс. канд. искусств. Л., 1981; Михелис В. Л. Первоначальный этап обучения — воспитание юного пианиста. Автореф. Дисс. Канд. Иск. Л., 1984; Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. Изд. 2-е. Л.: Музыка, 1985; Юдовина-Гальперина Т. Б. За роялем без слез, или я — детский педагог. СПб.: Предпр.СПб Союза художников, 1996. 190 с.; Печковская М. П. Букварь музыкальной грамоты (пособие для начинающего пианиста). М.: Междунар. Прогр. Образования, 1996.

де»². Каждый из нас находится на разных витках движения к педагогической истине. Бывает так — то, что раньше отрицал или недооценивал, берешь в свой педагогический арсенал. Простой пример: раньше я недооценивала работу над чтением с листа с начинающими. Теперь это для меня очень важная задача в первоначальном обучении. Другой пример — умение здороваться с учителем — это интонационный настрой на общение, на работу на уроке. А раньше я не понимала преподавателя, который требовал от ученика, чтобы он здоровался, проговаривая: «Здравствуйте, Мария Ивановна». Поэтому эта работа представляет собой суммирование личного опыта и каждый может воспользоваться как суммой этого опыта, так и отдельными его элементами.

Музыкальное образование представляет собой передачу большой традиционной культуры, выработанной человеком на протяжении веков. От музыканта к музыканту, от учителя к ученику в течение столетий передается эта культура, получившая название классической (уж не от слова ли «класс» — то, что передается через специальное обучение в классе?). Профессиональное образование вбирает в себя изучение установленных музыкальными науками правил, освоение и анализ существующей музыкальной традиции, музыкальной «литературы» — т. е. того, что записано музыкальными «литерами» — нотами, изучение истории музыки, изучение и освоение особенностей и практики игры на музыкальных инструментах и искусства пения, умения совместного музицирования, постижения сценических жанров музыки и так далее.

Музыкальное воспитание — это все то, что составляет реакцию на музыкальную культуру времени, все, что впитывает человек из звучащей современной среды — будь то народные песни, народные празднества, церковное богослужение или театральные, оперные спектакли. А с точки зрения музыканта-педагога музыкальное воспитание — это подготовка природных данных ученика к восприятию музыкального образования. Подготовка природных данных ученика как физиологических, так и интеллектуальных, к восприятию музыкального образования — является — для педагога — музыкальным воспитанием.

Ошибочно было бы думать, что музыкальное воспитание, предшествуя музыкальному образованию, заканчивается там, где начинается музыкальное образование. В педагогической практике, по нашему мнению, наблюдается отсутствие правильной «дозировки» этих двух сфер «музыкального воспитания ребенка» (М. Баринова). Когда в начальном периоде музыкальное образование преобладает над музыкальным воспитанием, ученику многое становится трудным, пропадает стремление к общению с музыкой. Ребенок занимается в ДМШ без всякого желания или бросает школу. Чтобы ребенок мог осознать основы музыкальной грамоты, необходимо подготовить его слух, мышление, ритм, движения, внимание, память, эмоциональное восприятие. Это важная вступительная стадия работы в начальном периоде обучения. В педагогической практике перечисленные отделы детского музыкального воспитания являются как в комплексе (в течение урока), так и разединенными, в зависимости от специфики работы. Прежде чем воспитание не выявило в ребенке его природных качеств, невозможно результативное движение его по профессиональной лестнице образования.

Результаты работы, первое выступление ребенка перед слушателями, эстрадные выступления — все это возможно лишь после того, как музыкальное воспитание проявило и укрепило природные данные, создало основу для приобщения ученика к дисциплине музыкального слуха, ритма, исполнительского контроля за звучанием музыкального произведения, пусть даже вполне не сложного.

От первых шагов ребенка в музыкальном воспитании зависит и его дальнейшее музыкальное образование.

Я часто встречаюсь с молодыми преподавателями ДМШ, которые говорят: «А что делать с учеником, который к тебе только пришел, в первый раз?» Они знают, как показывать фугу Баха, инвенцию Баха, сонату Бетховена, а вот что делать с начинающим, когда он только что пришел?

Мне кажется, что начинать надо с того, чтобы ученик понял, что обучение на фортепиано — это первый смысл его жизни. И необходимо сразу поставить задачу подтянуть эмоцио-

² Гаккель Л. Е. Лекция на курсах повышения квалификации педагогов-пианистов. 12.06.1989.

нальный мир ребенка к тому миру, который несет в себе музыка. Это самая важная задача на первых этапах обучения музыке. Необходимо построить и показать ему мостик из того мира, где он сейчас находится, к тому миру, который несет в себе музыка.

Запоминается все, что было в первый раз. Поэтому важно, чтобы ребенок запомнил свои первые занятия на фортепиано, как что-то очень привлекательное, приятное, эмоционально яркое и артикуляционно удобное. Он должен справиться сразу со всем или со многим, чему его учат. У него должно получаться! Потом будет труд, упорный труд — по мере таланта. Но в начале ребенок должен восхититься собой и музыкой!

И с чего же надо начинать?

Надо начинать с комплекса задач слуховых, эмоциональных и двигательных, задач подготовки того особого — слухового внимания, которое требуется в занятиях музыкой. Все задатки ученика в этой области надо проявить и привести в порядок.

За последнее время появились учебные пособия, сборники пьес для самых маленьких, в которых подчеркивается мысль о необходимости радостных ощущений в занятиях музыкой.

В музыку — с радостью!³

Благословен тот педагог, перед которым ученик, получивший свой слуховой опыт от родителей-музыкантов и готовый воспринимать то, что скажет ему педагог. А если это ученик, который в музыкальную школу пришел из обычной или даже неблагополучной семьи, после разговоров о том, надо ли... учиться музыке? Папа твердо убежден, что только спорт поможет сыну в жизни, дедушка когда-то играл на баяне и тайно намеревается реализовать свои музыкальные мечты во внуке, а мама, когда-то бросившая занятия музыкой из-за того, что они были нудными и было неинтересно опускать и поднимать «вот так» ручку, надеется исправить свою ошибку и ведет свое дитя в музыкальную школу.

Часто спрашивают: «Скажите, есть ли способности у моего ребенка? Можно ли его учить музыке?» Скажу сразу: *если у ребенка есть способности, то его нужно учить музыке. А если нет способностей — то нужно учить обязательно!*

Бывает, что ребенка приводят в музыкальную школу, а он говорит:

— Я не хочу учиться музыке.

— А что ты любишь?

— Калатэ.

— Ну, покажи свое карате.

Он показывает. Я ему:

— Дорогой! У тебя рука-то не вертится! Тебе надо учиться играть на фортепиано, чтобы развивать гибкость рук и быстроту реакции!

И под этим девизом мы начинаем учиться музыке. Кстати, спортивные дети успешно осваивают техническую сторону исполнения, ориентируются в ритмах, справляются с более быстрыми темпами и т. д. Спортивные дети и мыслят подвижно.

И вот этот ученик все-таки перед вами. И на первом уроке он говорит вам что угодно — что он любит карате, мечтает быть шофером, хочет стать хоккеистом и так далее.

Прежде чем начать его учить, надо его полечить.

От чего лечить?

Прежде всего его надо лечить от повышенного мышечного тонуса, от той мышечной зажатости, которой с рождения страдают многие дети.

И музыкальный педагог становится педагогом-терапевтом.

Но сначала ребенок должен отработать свободное движение рук.

И вслед за этим — координацию движений рук. Навыки двигательной восприимчивости закладываются постепенно, и здесь необходимо работать по принципу обратной связи — смотреть, в каком темпе ребенок движется, чтобы не форсировать развитие технических навыков, особенно на первых порах. На первых порах очень много слуховой, образной работы, работы

³ Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. СПб.: Композитор, 1997.

над крупными движениями и всеми вопросами ориентации ученика на клавиатуре. И здесь важно не пережать, не ускорять искусственно темп развития, а работать над заполнением музыкального сознания, развитием слуховой сферы восприятия и собственно музыкальных представлений ребенка. Ведь, как правило, мы имеем дело с ребенком, который не ходит или очень мало ходит на концерты классической музыки, у него очень мал культурный фон, фонд музыкальных впечатлений. Эмоциональный мир его еще очень мало подкреплен музыкальными ощущениями. И если не наполнить эти пустоты, а научить специфическим техническим приемам и определенному музыкальному репертуару, мы получим музыкальный автомат, технические возможности которого значительно опережают эмоционально-личностное содержание исполняемой им музыки. Такие случаи не редки.

Итак, одна из самых главных задач начального воспитания — воспитание правильных мышечных ощущений при игре на фортепиано.

Помимо того, что эмоциональный настрой ученика создается сразу, как только он входит в класс, надо подготовить его к двигательным упражнениям. Я начинаю работу с подготовки двигательного настроя ученика. С конкретным учеником работать легче, чем объяснять это без ученика: надо видеть, кто перед тобой сидит — с каждым видно, что именно ему нужно, видишь его руки, его глаза, видишь его движения и порядок упражнений выстраивается сам собой. Необходимо только ознакомить ученика с основами методики освобождения мышц тела и рук, не пугая его непонятными задачами, т.е. работать в образной системе детского восприятия.

Владение своими мышечными ощущениями, умение расслабляться нужны ребенку не только при игре на фортепиано. Поэтому комплекс специальных упражнений очень необходим всем детям. Опираемся на то, что он умеет делать. Вот он встал, наклонился, делает упражнение «маятник» — руки от плеч качаются свободно в разных направлениях, в основном — как удобно, вправо-влево, это он всегда умеет делать. А если не всегда? Значит, надо показать, как это хорошо получается у меня.

В освоении первых движений и приемов игры на фортепиано помогает переход от обыденных ощущений к игровым навыкам. Необходимо опираться на двигательный опыт ребенка, включая при этом также и его метафорическое мышление..

Спрашиваем: «Что наши ручки умеют делать?» Показываем-перечисляем (все действия, которые развивают кистевую гибкость): — плескаться в воде, мыть ручки, кормить птичек. Детям очень нравится кормить птичек-клавиши и читать стихи Пастернака: «Я стайку клавиш кормил с руки...». Кормим птичек. Рассыпаем из кулачка зернышки. Ф. Брянская говорит: «покатаемся на шарах»⁴. А зачем на шарах? Где мы в жизни катаемся на шарах? А покормить — пожалуйста. А образ птички нам потом очень понадобится. Вот мы рассыпаем зернышки, а вот птичка клюет. На коленке птичка поклевала. На крышке рояля. Тут уже ощущение свободной кисти, тут же и кончик сцепления появился у пальчика, он зацепился за клавишу — у птички остренький клювик. Птичка поет. На клавиатуре. На юпитр перенеслась, там спела, прочиркала детским голоском. Перенеслась над клавиатурой, там поклевала и здесь, и опять там, легко перелетает.

Начальные упражнения — «Бабочка» — движение соединенными, как крылья бабочки, кистями, навстречу друг другу. «Погладим котенка» — расслабляющее упражнение для пальцев и руки⁵.

Ты умеешь рисовать? Давай дождик нарисуем. Он играет-капает одну нотку. Я играю аккомпанемент. Усиливая звук и постепенно затихая. Очень красиво. Дождик идет за окном. Так мы начинаем постигать мерность музыки. Начинаем не с заглушения музыки — раз-и-два-и — а с прямого ее мерного, размеренного движения, с равномерности.

В часики поиграем. Например, упражнение «Часы» О. Геталовой⁶. Или — «Золушка» Прокофьева. Или сами сочиним — часики ведь везде есть и по разному тикают. И быстро, и

⁴ Bryansky F. The key to music making. Part I. Piano method for beginners. U.S.A., 1988. P.9.

⁵ На этом этапе можно использовать материал книги Савиной Л. П. Пальчиковая гимнастика для развития речи дошкольников. Пособие для родителей и педагогов. М.: Родничок, 2000.

⁶ Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. СПб.: Композитор, 1997. С. 25, № 55.

медленно — сами придумаем секундовые созвучия в мерном ритме — тоже сверху, свободной рукой.

А потом — сначала потанцуем под раз-и-два-и, а потом под музыку в том же темпе. Правда, под музыку несравненно приятнее танцевать?

Важно заложить на первых уроках ритм шага, несложного танца, ритм пляски, ритм колыбельной.

А еще ручки-кулачки умеют стучаться. Вот и сказка пригодилась: «Кто-кто в теремочке живет?» — мягким «пушистым» кулачком по черным клавишам. Посмотрите, это получается сразу у всех! А ведь в сказке есть и зайчик, и медведь с волком. Значит, вся клавиатура под руками и тембровый слух развивается! И еще развивается навык говорить выразительно, почти петь, не спеша, чтобы всем было интересно, чтобы другим детям и педагогу было интересно слушать эту сказку! Так развиваются навыки артикуляции, одновременного пения и игры, ребенок реализует себя через голос и уже сам себе аккомпанирует, тоже с первых уроков.

Первые уроки — это всегда радость для ребенка. Так должно быть. А если сразу дать задание написать ноты и выучить, где какая нота находится, на какой линейке и клавише — ребенок будет разочарован. Ведь он пришел не письму учиться, он ждет звука, образа, тайны!

А что может быть интереснее семи волшебных нот?

Есть много средств создать у ребенка ощущение, что он уже играющий музыкант. Ансамбль с педагогом — ученик играет одну-две ноты, а музыка — звучит! Ансамблевая игра детей. Одному — трудно, вдвоем — легче играть любимые пьески.

Должно быть ощущение, что ребенок все может, если очень захочет. Он уже может играть с педагогом в ансамбле простейшие, но хорошо знакомые песенки.

Играем целотонную гамму третьим пальчиком от ноты до — и поем: «Если очень захотеть, можно в космос улететь». Вот мы и в Космосе. Гамму-то играли на педали. Какая красота! А в Космосе можно делать все, что угодно: по трем черным клавишам — кулачком, но таинственно — мы же в Космосе.

Звучит, уже как Дебюсси или Скрябин, а мы еще только начинаем учиться...

Мы-то в Космосе, а здесь на Земле перед учеником стоят ноты, а если заглянуть в конец сборника с пьесами, то увидишь такое! Кругом гроздь нот-кружочков. Что с ними-то делать?

Этот вопрос задают часто ученики. Смотрим внимательно: десять линейек, два ключа и — тут же на клавиатуре находим ноту соль малой октавы — первая линейка басового ключа. Дальше совсем легко: — считать до пяти может каждый, и через клавишу ручку переносить не трудно. Играем и считаем: нотка на первой линейке в басовом ключе, нотка на второй линейке, и так поднимаемся выше и выше. Встречаем «До»-Пограничника и опять нотка на первой линейке верхнего стана — там, где скрипичный ключ, такой красивый!

А домой — задание найти нотку на клавиатуре, которая пишется на первой линейке нижнего стана, где басовый ключ, и т. д.

Трудись, ученик, развивай свое внимание и догадливость, осваивай нотки шаг за шагом, но так, чтобы было тебе интересно! Важно, чтобы ребенок чувствовал: педагог радуется, если он добился хотя бы маленького результата!

А в нотах еще такое разнообразие ритмических фигур! Но пока ребенок не освоит первые ритмические формулы, не почувствует удовольствие от метрической равномерной пульсации, бросать его на колкое «раз и два и» нельзя. В мире многое что равномерно пульсирует. Показывание в колыбельной, например.

Когда я выбирала эти колыбельные с целью воспитания ощущения равномерной пульсации, я не подозревала, что через 15 лет внедрения этого музыкального материала в репертуар моих учеников, я найду точное повторение последовательности звуков и ритма в музыкальных примерах, данных музыкальным институтом в Калифорнии, где занимаются изучением лечебного действия звуков в их определенных сочетаниях на организм человека. Только со словами не «позевушки», а «Аллилуйя»! Замечу сразу, что эти слова в произношении совпадают еще больше, чем на письме, поскольку «позевушки» на самом деле произносятся как «пазивушки». Линия гласных в этих словах практически совпадает, причем наиболее характерен этот растя-

гивающийся ударный звук «у»! И мелодическое «решение» этих слов — тоже совпадает: это опевание среднего тона — древнейшее сочетание звуков в мелодике многих известных нам древних культур — в григорианском хорале, в русской народной песне, в знаменном распеве древнерусского певческого искусства. Д. Дж. Кэмпбел, автор книги, анализирующий это явление, пишет о его всеобщности, определяя характер воздействия данного мелодического оборота на организм человека. Он говорит о прямом лечебном действии этой мелодии: «Песнопения растягивают гласные звуки, которые вызывают реверберацию на коже и в костях. Эти вибрации стимулируют передние доли головного мозга. Петь вместе с записью или составить свои собственные песни, подобные григорианским, (и — добавим — подобные русским колыбельным и древнерусским молитвам (О. С.)) то же самое, что регулярно выполнять массаж мозга»⁷.

Влияние звука, той информации, которую несет звук, тон или сочетание тонов еще не изучено в полной мере. Но совпадение этой мелодии в разных культурах говорит о многом: этот мелодический оборот несет в себе информацию, вместившую многотысячелетний духовный опыт воспитания и психо-регуляции человека.

В другой мелодии, описанной в книге того же американского ученого, для меня было еще одно приятное открытие, которое я использовала ранее в своей практике. Хорошо, когда ученик приходит к учителю, уже умея петь. А если только гудит? Опять помогает эта мелодия, которая «держится» на одном тоне, к которому прилегают соседние. Ученику легче ощутить этот близкий переход к соседнему, словно ответвляющемуся от основного, тону. Еще помогает простая песенка:

Самолет летит, самолет гудит.

У-у-у-у — я лечу в Москву.

Находим один звук, тот самый, который ученик может протянуть голосом. Это может быть совершенно неожиданный звук. Главное — постараться его не потерять. Все честно — самолет гудит и ученик гудит — образ создан, и ученик чувствует себя уже великим певцом. Так вот, в этой книге Кэмпбела сделано «мое» открытие — что распевание на звук «у-у» помогает и вылечивает очень многое. И это звук вылечивает «гудошников» — помогает «раскачать» их слух и интонационно-артикуляционный аппарат до общей нормы музыкальной ориентации в звуковом пространстве учебной программы.

Пели голосом, а теперь — руками. РУКИ — НАШ ГОЛОС, КОТОРЫЙ МОЖЕТ ВЗЯТЬ ЛЮБОЙ ЗВУК.

Если голос, значит надо научить руки дышать. Необходимо показать ученику, что голосом невозможно спеть все звуки, а руками — можно. Я ему говорю: «Спой этот звук» и играю. Плохо ли, хорошо ли, он поет. Извлекает этот звук. Я нахожу, какой звук ребенок берет правильной всего, какой звук ему удобен. И говорю: «Теперь встань. Пой красиво». И этот мальчик, который только что пришел, маленький, не уверенный в себе, этот мальчик — поет. Он старается спеть эту нотку так красиво, как только может. А я играю аккомпанемент из Шуберта «Аве Мария». Он поет медленно, протягивая звуки, как только может — «До-ре-си-до». И голос начинает воспаряться над земным, музыкальная душа мальчика — пробуждаться.

А теперь я должна попросить его сделать то же самое на другой высоте. Потом — на октаву выше. Я предупреждаю: подумай, здесь есть небольшая ловушка. Как ни странно, у многих это получается. Выяснилось, что ребенок, который по сольфеджио и на хоре еле тянет — на уроке по фортепиано, один на один с учителем — способен на большее. Он поет. И ему это нравится.

«Я стою, я пою» — поем на одной ноте, играем на одной клавише.

Напомним, что в пении отдельных тонов или мотивов для учеников, не умеющих управлять своим голосом, необходимо вырабатывать постепенно увеличение диапазона при освоении одного тона, который ему подвластен, постепенным движением по звукоряду вниз и вверх.

«Вот иду я вверх, вот иду я вниз» — подбираем по слуху. Вверх идти я помогаю, веду ручку. А вниз — сам. Теперь от разных нот, взятых на клавиатуре — от до, от ре, ми. А теперь дорогу

⁷ Кэмпбел Д. Дж. Эффект Моцарта. Пер. с англ. Л. М. Щукина. Минск: ООО «Поппури», 1999. С. 129.

находи сам, дорогой ученик! Пока мажорные мелодии. А вот и минорные. Чувствуешь разницу? Весело и грустно, светло и тускло. А еще как?

Полюби длинный звук — ребенок играет мелодию по ступеням, а педагог — красивый аккомпанемент. Он слушает длинный звук, учится его «вытягивать» из клавиши, не считать, а заполнять напевностью, слышать его красоту в ореоле гармонического сопровождения.

Подошли к пятипальцевой позиции. А это целый мир. Сколько можно песенок сыграть пятью пальцами!

На пятипальцевую позицию можно составлять целый сборник. Это состояние руки очень важно освоить как основополагающее. Каждый палец знает свое место. Дисциплина. А мелодический и ритмический рисунок песни постоянно усложняется. «На зеленом лугу, их-вох»; «А я по лугу, а я по лугу»; «Как у нашей елочки», Американский марш, обязательно в разных тональностях, с пением слов.

Но пока третьим пальчиком, учимся ставить из кулачка: «Колокольчик весело звенит: динь — дон». Помогает ощущение висящего колокольчика. Для начинающего — на один третий палец, для более продвинутых — на пятипальцевой позиции.

Подбирая песенки по слуху, развиваем слух, одновременно осваивая навыки звукоизвлечения.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что педагог не должен начинать со зрительных впечатлений (изучение нотного стана, чтения нот). Основным объектом развития является слух. Воспитание слуха направлено:

1) на развитие восприятия и извлечения учеником отдельных звуков, их высоты и силы; ученик должен привыкнуть различать звуки отрывистые, связанные, короткие, легкие, тяжелые. Этот этап предшествует выработке навыков артикуляции на инструменте. После этого объясняются правила записи — ознакомление со знаками точек и лиг, изучение итальянских терминов — стаккато, портаменто и т. д. Песенки «Василек», «Гоп, лошадка», «Скок-поскок» — играют на одних и тех же клавишах, но исполняются разным прикосновением. Так создаются разные музыкальные образы.

2) восприятие и исполнение мотивов из двух и трех звуков. Двухзвучные мотивы играют легато на «импровизацию» распева имен: «Петя», «Катя» и т. д.

Если ребенок не воспринимает по именам — можно придумать другие слова, фразы. На этом быстро получается «Цыганочка»: секвенцию по нисходящим секундам играет ученик, а учитель — аккомпанемент. Так нравится, что кадансовую фразу ученик находит часто без подсказки или быстро запоминает после подсказки. Ощущение, что это все он уже умеет, очень быстро все получается — и он рад.

Так можно переиграть почти всю фортепианную литературу. Пожалуйста — ребенок играет начало 17-й сонаты Бетховена, но одной рукой, интонируя только лиги по два звука. А педагог — все остальное. Настоящая музыка.

Удобное положение — позиция Шопена.

В ней, кстати, тоже освоение двухзвучных секундовых мотивов от разных звуков. Трехзвучные мотивы легато — на мотив народных песен: «У кота — воркота». После этой песенки — и Телеман звучит как нечто родственное — хоть музыка и посложнее, а мелодическая основа — уже воспринята, уже создан навык подобного интонирования.

3) восприятие длинной мелодической линии.

Пьеска Т. Салотринской «Пастух играет» — это вообще коронный номер у детей. Пьеска маленькая, а задач много. Но все они — выполнимые, музыка прослушивается, она прозрачна и мелодична... Переливание звука в мелодии, одного за другим. Как в звучании народного инструмента — рожка.

Гаммы можно начинать разучивать, как песенки — с разным ритмом вверх и вниз, с произнесением слов на два слога вверх: «Петя, Вася, Коля, Толя, Зина, Мишенька и я» и трехзвучными мотивами — триолями — вниз: «Петенька, Васенька, Коленька, Толенька, Мишенька, Танечка, Катя и я». Можно — наверх с остановкой в середине горы — на слове «шел»: «По дороге Петя шел — и горошинку нашел», а вниз — покатались под горку без остановок: «А горошинка

упала, покатилась и пропала». Мне важно ощущение, что горошинка катится, перекачивается от нотки к нотке.

4) восприятие двух или нескольких одновременно звучащих мелодий, исполненных с различной артикуляцией, с различной динамикой и силой; восприятие выразительных особенностей различных видов артикуляции в каждом голосе.

5) различение слухом интервала октавы, других интервалов. Отличие консонансов от диссонансов, мажора и минора.

6) приобщение слуха ребенка к звучанию аккомпанемента.

Воспитание основ чувства ритма — метрической устойчивости и ритмической подвижности.

Метрическая устойчивость и ритмическая гибкость ученика зависит от его природных данных и от степени умения педагога в сфере слухового ритмического воспитания. Внешние приемы (счет вслух, графическое изображение ритмических фигур) могут помочь в разъяснении ритма, но не развить чувство ритма. Поэтому воспитание ритма не должно строиться на зрительном восприятии ритмических фигур и умении ученика считать «раз и два и». Воспитание ритма в своем классе я основываю на восприятии учеником равномерности ритмической пульсации и навыках ритмичного движения ученика. Важно, чтобы ребенок почувствовал радость от ритмичного движения под музыку — например, марша, танца, покачивания в колыбельной. И еще один важный момент в развитии чувства ритма. По мнению А. З. Угорского, высказанному им на встрече с педагогами музыкальных школ г. Ленинграда (27 ноября 1985), «пока ребенок не освоит двух— и четырехдольные ритмы как стиль, нельзя переходить к трехдольному размеру, который требует особой подготовки его восприятия и передачи». Например, украинская песенка «Девушка зарученная» очень привлекает учеников своей мелодичностью и они часто самостоятельно разбирают эту пьесу дома. Но, как правило, не могут передать трехдольную пульсацию мелодии, делают остановку на третьей доле. Поэтому, прежде чем давать трехдольный ритм, я на уроке учу детей танцам — дети учатся шагать-танцевать на три доли, предшествующие основному движению вальса. Они приучаются ощущать так называемый вальсовый квадрат.

«Чувство ритма должно быть воспитано на слуховом, а не на зрительном восприятии. Сначала ребенок приучается слухом различать разнообразие ритмических фигур. Только тогда, когда разновидности ритмических формул будут освоены и легко воспроизводиться ребенком на слух, можно объяснять ребенку правила записи ритма — объяснять размер, такт, группировки. Воспитанием ритма является внедрение в музыкальное сознание ребенка основ ритмического порядка, равновесия и разнообразия ритма в музыке»⁸. Народные песни предоставляют богатый материал для воспитания чувства ритма.

С первых уроков необходимо готовить ученика к самостоятельной грамотной работе с нотным текстом, поскольку эта работа требует большого внимания и специальных навыков. Постепенно, от задач музыкального воспитания педагог переходит к музыкальному образованию, расширяя круг профессиональных знаний ученика. Ученик должен ознакомиться со знаками альтерации, точно исполнять все длительности и паузы, знать исполнительские штрихи и аппликатуру. Но как сосредоточить внимание ученика? Прежде всего через интерес к музыке. Приведу высказывание С. С. Ляховицкой: «Интерес — лучшее средство сосредоточить внимание ученика, собрать волю, усилить слуховой контроль. <...> Интерес вызывается не только качеством урока, но и умелым подбором репертуара»⁹.

Воспитание внимания и, самое главное, внимания во время исполнения, чтобы не сбиваться, не спотыкаться. Этому должна быть посвящена большая работа, и одна из ее областей — аккомпанемент пению и танцам. Один ребенок играет, другой или другие — танцуют. Танцевать можно и под звучание этюдов. Обычно это происходит в конце урока, когда на следующий

⁸ Баринаева М. Н. О развитии творческих способностей ученика. С. 15.

⁹ Ляховицкая С. С. Педагогические способности. Л., 1963. С. 37.

урок уже пришел другой ученик. Ребенок понимает: «Если я ошибусь, если я остановлюсь, то момент танца, удовольствия от него — уже не состоится». Это сцепление уроков учеников оказывается очень интересным и очень многое дает в воспитании музыкальных навыков детей. Дети играют друг перед другом, слушают другого, и этот момент очень важен. Возникает момент сравнения, узнавания другого, вплоть до того, что ребенок находит свое место в классе относительно других учеников — их характеров, способностей и успехов.

Воспитывать и возбуждать в ребенке интерес к занятиям — это особая сфера деятельности и заботы педагога. Даже не сфера, а вся работа педагога направлена на воспитание в ученике активного, творчески-познавательного отношения к музыке вообще и к своей учебе в частности. Нередко ребенок недостаточно результативно занимается дома — ленится, или, чаще всего, еще не владеет навыками самостоятельной работы над текстом. На уроке необходимо прививать эти навыки, показывать приемы разучивания музыкального текста, исходя из особенностей характера ребенка и степени готовности его к самостоятельной работе. Необходимо даже момент порицания облечь в эмоционально-позитивную форму, заодно используя и собственно музыкальные способы воздействия на ребенка — не только через показ исполнения произведения частями или целиком, но и включать моменты импровизации, юмористический розыгрыш «на тему» этого произведения. Например, ребенок учит пьесе. Играет. Урок явно не выучен, и так уже не в первый раз. Что делать? Я говорю: «Сейчас что за окном?»

— Снег.

— Ты играешь: показываю (медленно, уныло, с ошибками, спотыкаясь и долго рассматривая ноты).

— За окном побежали ручьи. Ты играешь: (показываю — чуть подвижней, но все еще с ошибками, которые не являются ошибками, а дают вариацию на ту же тему — минорный лад, пунктирный — падающий ритм).

— За окном зеленет травка: (играю — еще одну вариацию, но чуть бодрее). Он покатывается. (Т.е. в моем исполнении основная мысль: время идет быстро, а дело медленно. К весне все должно быть готово к экзамену, а если дело пойдет так, как идет, так ничего и не будет выучено).

— Итак. Сегодня я ставлю тебе зашифрованную оценку. Одиннадцать. Один плюс один — сколько будет? В следующий раз она будет не зашифрованная. И т. д. Сердиться на детей бесполезно.

Приходит ребенок на урок. Не в форме, не в духе. Его мама говорит: «Вот, в норку ушел и не выходит. Давай, вылезай из норки». Я говорю: «Нет, нет. Сиди в своей норке. Закрой глаза. С закрытыми глазами сыграй вот так. А вот так. А от этой нотки. А от этой?». Получается, да еще и лучше, чем с открытыми. Все, урок пошел.

В начальном периоде обучения ученик также знакомится с основными выразительными средствами музыки и своего инструмента. В своей работе я применяю так называемые песенки-«трансформеры», в которых ученик сам меняет лад (мажор — минор), ритм (пунктирный, мерный и т. д.), тембр (в звучании представляя разные инструменты — флейта, труба), темп (быстро, умеренно), артикуляцию (легато, стаккато), регистр (высокий, низкий) и динамические оттенки (тихо, громко) и т. д. Другой ученик отгадывает — что изменилось в звучании музыки.

Песенки-трансформеры. Дети нашего времени уже хорошо знают, что такое трансформер. Им приходилось строить самолет и человечка из одних и тех же крепко соединяющихся деталей. В музыке так же и немножко иначе — из одних и тех же нот строим разные музыкальные звучания. Необычайно то, что мы сразу это умеем: «пристраиваем» к кружочкам и черточкам разные звучания, раскрашиваем их, по-разному наряжаем или соединяем — меняем лад, регистр, ритм, динамические оттенки, штрихи, фактуру. Играем русскую народную песенку, пьесу Гнесиной, пьеску «Маляр-трансформер»: ровное движение восьмыми превращается в пунктирный ритм, в веселую песенку, в грустную, в страшную страшилку — голосом волка, в песенку Дюймовочки, в песенку зайчика или кошечки, так можно спеть колыбельную или плясовую. Одна и та же мелодия поется разными голосами и рисует разные картинку-образы. Из одной простой мелодии получаются разные пьески, и можно одной и той же несложной темой

рассказывать настоящие сказки и рисовать целые картинки — фильмы. Педагог сначала показывает, как можно варьировать тему — исполнительскими штрихами — легато, нон легато, стаккато, певуче или отрывисто, громко или тихо, в высоком регистре или в низком — всюду находим новые и новые звучания, неистощимое богатство музыкальных красок. То есть, помимо семи названий нот, которые ребенок вскоре запоминает, он сразу постигает оркестровый мир фортепиано, в который ему предстоит войти и по возможности овладеть им. Поначалу это пьески пятипальцевой позиции — и в ней тоже можно очень много изменить, поменять местами отдельные нотки-звуки, придать им разные темпы и ритмические рисунки.

Песенки-трансформеры играем в разных тональностях, постигая, основы тонального мира музыки.

Педагог знакомит ученика с механикой инструмента и особенностями звукоизвлечения на фортепиано. На это обращает внимание М. Н. Баринава, высказавшая наблюдение, что дети с интересом узнают, что «при опускании клавиши молоточек ударяет об струну и моментально отскакивает, занимая положение не прежнее, а несколько ниже струны. Одновременно с молоточком при опускании клавиши поднимается демпфер (глушитель). Правая педаль поднимает все демпфера, заставляя звучать помимо опущенной клавиши и все её обертоны. Левая педаль перемещает клавиатуру и молоточки так, что молоточек ударяет вместо трех струн по двум»¹⁰. Важно объяснить ученику, что сила звука зависит не от силы давления на клавишу, а от быстроты ее опускания.

Фортепиано — высоко профессиональный инструмент и требует, чтобы ему было отдано много сил, внимания и времени. Более того, занятия ребенка в музыкальной школе откладывают отпечаток на укладе всей семьи. Служить этому «божеству» должна вся семья. Поэтому на преподавателя фортепиано ложится ответственность за эмоциональный настрой не только ученика, но и всей семьи. Как совместить доброжелательность с требовательностью? Как не заглушить инициативу ученика?

Необходимо, чтобы ребенок почувствовал и понял, что обучение в музыкальной школе помогает ему в жизни, а не отнимает время и силы.

Какие же качества характера, так необходимые в жизни, дает обучение в музыкальной школе? Думаю, что не просто трудолюбие, усидчивость, внимание и волю, а прежде всего — уважение к себе, своему труду.

В американской методической литературе я как-то прочитала интересный пример: считается, что играть полифонию Баха сложнее, чем выходить в открытый Космос. Так что маленькому ученику приятно осознавать, что он делает дело посложнее, чем космонавт в открытом Космосе. В процессе обучения важно показать ученику, сколько надо знать и уметь, чтобы хорошо играть полифонию — наверное, не меньше, чем для выхода в Космос.

Ребенок получает полноту эмоциональных ощущений через внутреннее достоинство, свой труд, доверие к себе и окружающему миру, который оценил этот труд. Как оценил? Оценкой на экзамене? Не только. Главное — тем, что начинающий пианист уже может что-то сыграть и быть интересным для других. Часто дети, придя на урок, рассказывают, что в общеобразовательной школе сверстники просят их исполнить что-нибудь на фортепиано. Так дети понимают, что музыка дает им возможность в чем-то отличиться от других и постепенно все — их характер, мировоззрение, способ контакта с людьми приходит в гармоническое соответствие. Тихие и замкнутые дети становятся общительными, активными, уверенными в себе, лучше учатся в школе. А непоседы, для которых раньше была проблема что-нибудь доделать, становятся уравновешенными, выдержанными, усидчивыми.

Образ классической музыки. Он очень красив, привлекателен для ребенка. Ребенок постигает мир церемониала, уважения к человеческому достоинству, начинает понимать выразительность организованных и тонких чувств. Ребенок получает «дозу» особой культуры, культуры человеческих отношений, выраженных через музыку. У него меняется взгляд, осанка, и он из класса выйдет чуть-чуть уже другой.

¹⁰ Баринава М. Н. Конспекты уроков по фортепианной технике. РНБ. Ф. 1256. № 29. Л. 667.

Старинные танцы. Целый мир новых для современного ребенка ритмов. Он очень красив, привлекателен для ребенка. Вот к этому миру приобщаются дети на уроках музыки. И я говорю на родительском собрании: «Ваши дети учатся музыке, чтобы ощутить жизнь во всей полноте и достоинстве».

Работа с начинающими — это очень нелегкий труд. Это двойное облучение, двойная нагрузка, потому что на этом этапе педагог обычно работает не только на своего ученика, но и на его мать, которая каждый урок присутствует, пишет каждое слово. Если мать хочет сидеть на уроке, пусть сидит, только тихо — не пытаясь воздействовать на ребенка: «Ну, давай, ты ведь вчера хорошо играл» или еще в таком же роде. Я говорю: «Мама у нас в шапке-невидимке». Я позволяю ей накапливать информацию, но ни в коем случае не вмешиваться. К тому же, образование и воспитание получает не только ученик, но и его мать. Она тоже, как и ее ребенок, преобразуется. Она тоже приобщается к твоей методике. Я и матери ученика говорю: «Лучше ученик выучит две нотки, но проинтонирует, поймет, про что они, прочувствует. А набор нот учить, это ни в коем случае нельзя». И занятия должны быть в удовольствие и чуть-чуть сверх того, в обязанность, из понятий долга. С этой точки зрения важен подбор репертуара. Я даю обычно произведения, которые ребенок как музыкант уже слышит.

Впрочем, если мать не приходит на уроки, то работа с учеником ведется на том же уровне и с теми же результатами. Обычно родители приходят на первые уроки и первые полгода проявляют усиленный интерес к работе педагога. А затем их внимание к процессу обучения снижается. К тому же если ребенок сам с охотой занимается, родители перестают оказывать на него давление.

Особую категорию составляют бабушки и дедушки. Они менее доверчивы, менее обучаемы. У них больше груз домашних проблем. Они — связующее звено между ребенком и родителями. Им самое главное — обличить. Они говорят: «Эта мать — разве это мать? Это же не мать! Я говорила — считать, а она не считает! Она с ним считать не хочет! Это разве мать? А он то какой? Он весь в зятя! Весь в зятя! Вот видите, какой он! Ему говоришь — а он — хоть бы что! Ну? Я ему говорю, а оп...» и т.д. Однако и они бывают правы. Например. Бабушка говорит: «Мы пришли сюда играть». Правильно. Не учиться играть, а играть. И — у нас на последней страничке дневника — репертуарный лист. Пожалуйста. Мы уже умеем играть вот это. Пожалуйста, дома нас спрашивайте. Мы можем вам это сыграть. В любой момент.

Что ребенок делает дома в первые дни своих занятий? Как он учит уроки? Постепенно — подбирает от всех клавиш простую мелодию, повторяет упражнения, которые проходили в классе. И постепенно уровень сложности задач повышается, но если ему интересно, он занимается сам и задача домашних — не мешать ему, не отвлекать в момент его занятий.

Для кого ребенок учится? Для себя? — Обычно говорят: «Он учится музыке для себя (а не для концертной деятельности)». На самом деле ребенок учится для мамы, для своих друзей, знакомых, а дальше — для своих будущих детей. Он учится для своих слушателей, чтобы всем вокруг него было хорошо и интересно. Дома — должен научиться маму свою развлекать. И бабушку. И гостей. И потому у ребенка на каждом этапе обучения должен быть готовый к исполнению репертуар. Он — музыкант.

И поэтому дома все должны проявить интерес не только и не столько к тому, учит ли он что-нибудь, а более всего — к музыке, которая звучит в его исполнении и к музыке в доме вообще. И здесь важно все: домашние фонотеки, посещение концертов, совместное пение или слушание ребенка, отбор репертуара для домашнего слушания. И тогда посмотрим — кто победит: Киркоров или Волшебная флейта?

Ребенок занимается в музыкальной школе, и подготовка к уроку должна быть связана с организацией внимания, сосредоточенности на музыке, достижением в домашних занятиях той или иной конкретной исполнительской цели. На концерт человек собирается — он тоже собирается с мыслями, думает о той музыке, которая будет звучать. Собирает в себе тишину и музыку. Хоть играть будет не он, а настоящий артист. Тем более — собраться на урок, когда играть придется самому. И — предвкушение — с урока он уйдет уже более продвинутым, что-то получится еще лучше. И так, капелька к капельке, шаг за шагом — растет юный музыкант.

Часть II

ПЕРВЫЕ УРОКИ С УЧЕНИКОМ

ТАЙНА ЦИФРЫ СЕМЬ

Что связано с таинственной цифрой семь?
 Семь волшебных нот: до—ре—ми—фа— соль—ля—си.
 Семь дней недели
 Семь чудес света
 Семь цветов радуги

Сказки

Волк и ...
 Белоснежка и ...

Пословицы

Семеро одного не ждут.
 Семь раз отмерь — один отрежь.
 Семь бед — один ответ.

А что ты можешь добавить?



СТИХИ ДЛЯ ПАЛЬЧИКОВ

Мы считаем

Будем пальчики считать:
 Раз-два-три-четыре-пять.
 На другой руке опять
 Раз два три четыре пять

Веер

Солнце светит очень ярко
 И ребятам стало жарко.
 Достаем красивый веер —
 Пусть прохладою повеет.

Коготочки

У кошкиной дочки
 На лапках коготочки
 Ты их спрятать не спеши —
 Пусть посмотрят малыши.

Кольца или очки

Что стряслось у тети Вали?
 У нее очки пропали!
 Нет очков у тети Вали —
 Очевидно их украли. — учимся соединять
 2 и 1 пальчики колечком.



Мальчик-с-пальчик

Мальчик-с-пальчик! Где ты был?

— С этим братцем в лес ходил.

С этим братцем щи варил

С этим братцем кашу ел,

С этим братцем песни пел! — Упражнения на пальцевую артикуляцию. Пальчики здороваются с первым по очереди.



Цветок

Набухай скорей бутон,

Распусти цветок — пeon.

ЧТО НАШИ РУЧКИ УМЕЮТ ДЕЛАТЬ?

Плескаться в воде.

Кормить птичек.

Рассыпать нотки-зернышки по всей клавиатуре из горсточки и говорить: « Я стайку клавиш кормлю с руки.»

Ручки — птички перелетают с колена на клавиатуру и на пюпитр. У птички острый клювик — цепкий кончик пальчика (упражнение на трех уровнях).

Ручки умеют рисовать дождь звуками.

Ручка как капелька легко опускается на клавиатуру. Пьеска «Осенний дождик»

Ручки умеют стучаться.

Рассказывать сказку «ТЕРЕМОК». Спрашивать и стучать пушистым кулачком по черным клавишам голосом мышки, лягушки — всех персонажей сказки в разных регистрах: «Кто-кто в теремочке живет?»

Ручки умеют свободно падать.

Учимся расслаблять ручки в падении

Шалтай-Болтай сидел на стене,

Шалтай-Болтай свалился во сне.

(Рука с пюпитра падает на коленку)



Давай нарисуем дождик?

Осенний дождик

Ученик

О. Сотникова

Musical score for 'Осенний дождик'. The score is in 2/4 time and B-flat major. The student part (Ученик) is a single melodic line on a treble clef staff. The teacher part (Учитель) consists of a piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part includes a trill (tr) in the right hand and chords in the left hand.

Continuation of the musical score for 'Осенний дождик'. It shows the student's melodic line and the piano accompaniment for the second system.

Калинка

Ручки танцуют на трех черных клавишах. (Легко прикасаться кулачками по трем черным клавишам.)

Ученик

Учитель

Musical score for 'Калинка'. The score is in 3/4 time and D major. The student part (Ученик) features a rhythmic exercise where the hands 'dance' on three black keys, indicated by a '8va' marking and a dashed line. The teacher part (Учитель) provides a piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff.

Ой, летел жук

Ручки учатся падать.

Ой, ле-тел жук, да и в реч-ку бух. Муш-ка при-ле-те-ла,

дру-га вы-ру-ча-ла. Вот так муш-ка, что за под-руж-ка!

Космическая музыка

Таинственно. Играть на педали. Ручки в невесомости, брать кулачком группы черных клавиш по всей клавиатуре.

Ес-ли о-чень за-хо-теть, мож-но в кос-мос у-ле-теть.

Песни - упражнения

Позевушки

Русская народная песня

По-зе-вуш-ки у до-чуш-ки по-ле-те-ли на по-душ-ки.

И лег-ли на о-де-я-ло. Дол-го до-чень-ка не спа-ла.

Колотушки

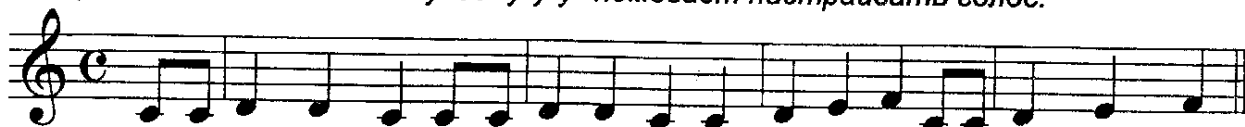
Играть одной рукой, а другой хлопать по коленке.



Ба - ю - ба - юш - ки - ба - ю, ко - ло - ту - шек на - да - ю.
Ко - ло - ту - шек ров - но пять, бу - дешь но - чью креп - ко спать.

Самолёт летит

Произнесение гласных звуков "у-у-у" помогает настраивать голос.

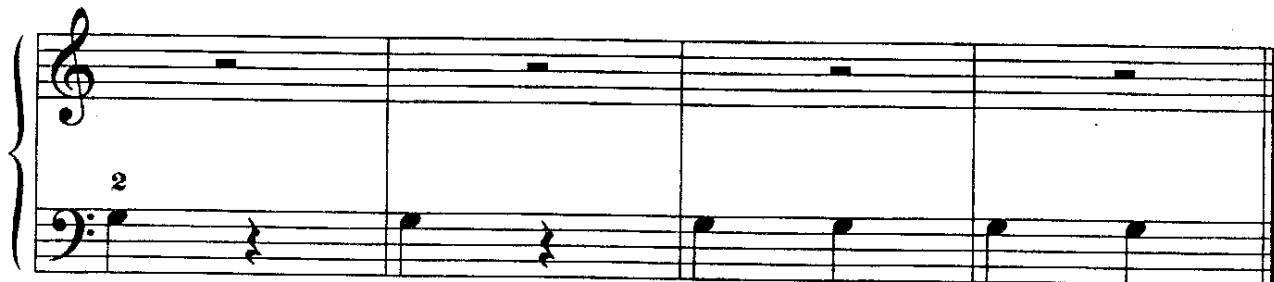


Са-мо-лёт ле - тит, са - мо-лёт гу-дит: "у - у - у - у, я ле-чу в Моск-ву".

Пьесы "non legato"

Упражнение

Брать вторым или третьим пальцем, раскрывая кисть.



Вот иду я вверх

Играть третьим пальцем и подбирать по слуху от всех белых клавиш.



Латышский народный танец

Two systems of musical notation for a Latvian folk dance. The first system is marked *mf* and the second *p*. Both systems are in 2/4 time and G major. The right hand features a melody with triplets and dotted rhythms. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets and a final four-note sequence.

Этюд

Е. Гнесина

Two systems of musical notation for an étude. The first system is in C minor, 2/4 time, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, featuring a prominent triplet pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Гоп лошадка

Пьесы "Гоп лошадка", "Василёк", "Скок-скок" играть и подбирать по слуху в разных тональностях.
Подвижно

A single system of musical notation for the piece 'Гоп лошадка'. It is in 2/4 time and G major, featuring a continuous, rhythmic melody with a consistent triplet pattern throughout.

Василёк

Нежно

Скок-скок

Легко

Мелодический экзерсис

К. Гурлитт

Мелодический экзерсис

К. Гурлитт

Симфония № 5

Отрывок

Л. Бетховен

Allegro con brio

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a piano staff (treble clef). The piano staff contains the melody, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic and ending with a piano (*p*) dynamic. The grand staff contains accompaniment for the piano and bass. The second system also has a grand staff and a piano staff. The piano staff continues the melody with various articulations and dynamics, including *ff* and *p*. The grand staff continues the accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

5 3 2 3 2 5

3 2 1

cresc. *f*

Симфония №7(отрывок)

Allegretto

Л. Бетховен

p

pp

3 3 4

3 3 4

3 1 3 1

2 3 2

First system of musical notation. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are grouped by a brace on the left. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the top staff has a finger number '5' above the note. The first measure of the bottom staff has a finger number '3' below the note. The second system of the first two staves has a dynamic marking *mf*. The second system of the bottom two staves has a dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are grouped by a brace on the left. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the top staff has a finger number '4' above the note. The first measure of the bottom staff has a finger number '4' below the note. The second system of the first two staves has a dynamic marking *mf*. The second system of the bottom two staves has a dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The top two staves are grouped by a brace on the left. The bottom two staves are also grouped by a brace on the left. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first measure of the top staff has a finger number '2' above the note. The first measure of the bottom staff has a finger number '4' below the note. The second system of the first two staves has a dynamic marking *mf*. The second system of the bottom two staves has a dynamic marking *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Лиги на два и три звука

Марш негритят

Бодро

К. Лоншан-Друшкевичова

The first system of the piano score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplets and pairs of notes. Fingerings are indicated by numbers 2, 3, 4, 3, 2, 3, 2 above the notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and triplets. Dynamics include a forte *f* marking in the first measure and a piano *p* marking in the fourth measure.

The second system continues the piano accompaniment. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a bass line with chords. A forte *f* dynamic marking is present in the third measure.

The third system features a bass line in the lower staff with a *trp* (triplets) marking. The upper staff continues the melodic line. A *Sub* (sub-octave) marking is present in the second measure.

The fourth system shows the continuation of the piano accompaniment. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a bass line with chords. *8va* (8va) and *15ma* (15ma) markings are present, indicating octave transpositions.

Цыганочка

Ученик

Musical notation for the student part of 'Цыганочка'. It consists of a single treble clef staff in 2/4 time. The melody features a series of eighth-note patterns with slurs and fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2) above the notes.

Учитель

Musical notation for the teacher part of 'Цыганочка'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 2/4 time. The accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble.

Continuation of the student part of 'Цыганочка'. It consists of a single treble clef staff in 2/4 time, showing the final measures of the piece with fingerings (3, 2, 3, 3, 2, 3, 3) and a final triplet (3).

Continuation of the teacher part of 'Цыганочка'. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 2/4 time, showing the final measures of the accompaniment.

Соната №17 (отрывок)

Ученик
Largo

Allegro

Л. Бетховен

Musical notation for the student part of the Sonata No. 17 excerpt. It consists of a single treble clef staff in 3/4 time. The piece starts with a 'Largo' section and transitions to an 'Allegro' section. The notation includes slurs, fingerings (3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2), and dynamic markings like *p*.

Учитель
Largo

Allegro

Musical notation for the teacher part of the Sonata No. 17 excerpt. It consists of two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time. The accompaniment includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p*.

Мелодический экзерсис

К. Гурлит

Лакримоза
"Реквием"

Ученик

Larghetto

В. Моцарт

pp

Учитель

Larghetto

pp * simile

sostenuto

sostenuto

*p**pp* * *pp* * simile

Скерцо

Г. Вольфарт*

У кота - воркота

Упражнение

Подбирать по слуху и играть в разных тональностях.

Мелодический экзерсис

К. Гурлит

*Гейнрих Вольфарт - немецкий композитор-педагог (1797 -1883), создатель "Музыкальной азбуки и книги для чтения для молодых пианистов".

Пьесы в пятипальцевой позиции

Латышская народная песня

Игриво

Я. Кепитис

Ученик

The musical score consists of two systems. The first system is for the student (Ученик) and features a treble clef with a melody starting on a five-finger pattern (1-2-3-4-5) and a dynamic marking of *mf*. The second system is for the teacher (Учитель) and features a bass clef with a melody starting on a five-finger pattern (2-5) and a dynamic marking of *p*. Both systems include repeat signs and slurs.

Вот иду я вверх, вот иду я вниз

Упражнения "Вот иду я вверх, вот иду я вниз" и "Колокольчик"
играть *non legato* и *legato* в пятипальцевой позиции в разных тональностях.

The musical score shows two systems. The first system is for the student (Ученик) and features a treble clef with a melody starting on a five-finger pattern (1-2-3-4-5). The second system is for the teacher (Учитель) and features a bass clef with a melody starting on a five-finger pattern (2-3-4-5). Both systems include repeat signs and slurs.

Колокольчик

The musical score is a single system in treble clef, featuring a melody with a slanted line indicating a pitch contour. The lyrics are written below the notes.

Ко - ло - коль - чик ве - се - ло зве - нит: динь - дон.

А я по лугу

Пьесы "А я по лугу", "Во сыром бору тропина", "Американский марш"
играть и транспонировать в удобные тональности.

Musical score for "А я по лугу". The piece is in G major (one sharp) and common time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical score for "А я по лугу", measures 24-31. The piece continues with similar melodic and harmonic patterns in the right and left hands.

Во сыром бору тропина

Musical score for "Во сыром бору тропина". The piece is in G major and common time. The right hand contains a complex melodic line with many sixteenth notes and includes fingering numbers (1, 5, 4, 3, 5, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 3, 2, 3, 2, 1, 4, 3). The left hand has a steady accompaniment.

Американский марш

Musical score for "Американский марш", measures 1-4. The piece is in G major and common time. The right hand has a simple melody with fingering numbers 1, 3, 4, 5. The left hand features a bass line with sustained chords.

Musical score for "Американский марш", measures 5-8. The piece continues with the same melodic and harmonic structure.

The first system of the musical score for 'Ode to Joy' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. There are two large oval markings in the bass staff, one under the first two measures and one under the last two measures.

Ода "К радости"

Торжественно

Л. Бетховен

The second system of the musical score for 'Ode to Joy' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. There are three pairs of numbers (3, 5, 1) written below the notes in the upper staff and two pairs (5, 1) written below the notes in the lower staff.

The third system of the musical score for 'Ode to Joy' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note.

The fourth system of the musical score for 'Ode to Joy' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. There are three pairs of numbers (2, 3, 1) written below the notes in the upper staff.

The fifth system of the musical score for 'Ode to Joy' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and a half note. There is a pair of numbers (3, 1) written below the notes in the upper staff.

Аллегро

Г. Вольфарт

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, автор Г. Вольфарт. Музыка записана для фортепиано. Включены три системы нот, каждая с двумя станами (требл и бас). В первой системе в правой руке четыре ноты с фазингами 4, 5, 5. В левой руке — аккорды с фазингами 1, 3, 3, 5. Во второй системе в правой руке четыре ноты с фазингами 5, 1, 5, 1. В третьей системе в правой руке четыре ноты с фазингами 5, 5, 1, 3. В левой руке — аккорды с фазингами 1, 5, 5, 1, 3.

Латышская народная песня

П. Лиците

Музыкальный фрагмент в 2/4 такте, автор П. Лиците. Музыка записана для фортепиано. Включены две системы нот, каждая с двумя станами (требл и бас). В первой системе в правой руке четыре ноты с фазингами 4, 2, 3, 4, 2. В левой руке — аккорды с фазингами 2, 4, 3, 2. Во второй системе в правой руке четыре ноты с фазингами 4, 5, 4. В левой руке — аккорды с фазингами 1, 5, 3, 2, 4, 3, 2.

Песенки - трансформеры

Задание: Ученик играет пьесы, изменяя лад, темп, ритм, динамические оттенки, исполнительские штрихи, а другой ученик отгадывает - что изменилось?

Паук и мухи

Музыкальное произведение в 2/4 такте, начатое с динамического обозначения *p*. Включает триоли и аккорды.

Песня

Напевно Е. Гнесина

Музыкальное произведение в 2/4 такте, начатое с динамического обозначения *p*. Включает аркады и триоли.

Весёлый маляр

Весело Ф. Лецинская

Музыкальное произведение в 2/4 такте, начатое с динамического обозначения *1.* Включает аркады и триоли.

Вопросы:

1. Что происходит с музыкой, если в ней изменить исполнительский штрих, динамические оттенки, лад, регистр, тембр, тональность, темп, ритм?
2. Как меняется характер?

Мелодии в интервалах

Упражнение

Как пошли наши подружки

Играть в разных тональностях

Во саду ли

Подбирать аккомпанемент по слуху.

Ехал казак за Дунай

Не очень скоро

5 2

mf

p

Тум - балалайка

3 1 2 1

2

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 5 1, 5 1, 5 1, 5 1. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a sequence of notes with fingerings: 1, 5.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. It contains a sequence of notes with fingerings: 5 1, 4 1, 3 1, 3 1, 5 3, 4 2, 3 1, 2, 3 1. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a sequence of notes with fingerings: 3, 5.

Рождественские колокольчики

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes with fingerings: 3 1, 5 3, 4 1. The lower staff is in bass clef with the same time signature, containing a sequence of notes with a fingering: 5.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of notes with fingerings: 3 1, 2 1, 5 3. The lower staff is in bass clef with the same time signature, containing a sequence of notes.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature. It contains a sequence of notes with fingerings: 3 1, 5 3, 4 1, 5 3, 4 2. The lower staff is in bass clef with the same time signature, containing a sequence of notes.

Пьесы на длинную мелодическую линию

Барабанщик

Энергично

М. Красев

First system of the musical score for 'Барабанщик'. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 1) and a triplet of eighth notes (fingerings 3, 1, 3). The left hand provides a simple accompaniment. The dynamic marking is *f non legato*.

Second system of the musical score for 'Барабанщик'. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

Moderato

Г. Вольфарт

First system of the musical score for 'Moderato'. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a melodic line with various triplet and slur markings (fingerings 1, 3, 4, 5, 1, 3, 4, 3, 3, 2, 1, 3). The left hand features a steady accompaniment of eighth notes. The dynamic marking is *p*.

Second system of the musical score for 'Moderato'. It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

First system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, starting with a dynamic marking of *mf*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Second system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a repeat sign.

Allegretto

Г. Вольфарт

Third system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand begins with a melodic phrase marked *mf*, featuring a triplet and a slur. The left hand accompaniment consists of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Fourth system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand continues the melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment remains consistent. The system concludes with a repeat sign.

Fifth system of musical notation. Treble clef, 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand accompaniment consists of eighth notes. The system concludes with a repeat sign.

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings are indicated as 2, 4, 1, 2, 4, #2, 4. The bass staff has a bass clef and contains notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The system concludes with a repeat sign.

Allegretto

Г. Вольфарт

The second system continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings include 5, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 4, 1, 2. The bass staff has notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The system concludes with a repeat sign.

The third system begins with a forte (*f*) dynamic. The treble staff continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings include 3, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5, 4. The bass staff has notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The system concludes with a repeat sign.

The fourth system starts with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings include 5, 4, 3, 4, 1, 3, 1, 2, 2, 4, 5, 4, 3, 1, 2. The bass staff has notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The system concludes with a repeat sign.

The fifth system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff continues the melodic line with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, and B3. Fingerings include 1, 1, 2, 3, 5, 4, 3. The bass staff has notes G3, F#3, E3, D3, C3, and B2. The system concludes with a repeat sign.

Упражнения

Упражнение для развития 1 пальца

legato (правая рука)*legato* (левая рука)*legato*

Упражнения

Играть в удобных тональностях

Г. Вольфарт

№1



№2



Упражнения для укрепления 4 и 5 пальцев

(правая рука)



(левая рука)



"Гамма - горошинка"

Играть в тональностях с аналогичной аппликатурой.



Этюды

I

"Катающаяся пятёрка"

Allegretto

Ф. Лекуппе

p scherzando

poco cresc.

p

f

The musical score is for a piano exercise titled "Катающаяся пятёрка" (The Rolling Quintuple), Op. 10, No. 1 by Frédéric Lescauppe. It is in 3/8 time, marked "Allegretto" and "scherzando". The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows the initial five-note pattern in the right hand. The second system continues this pattern with various articulations. The third system introduces a repeat sign and a change in dynamics to *poco cresc.* in the fourth system. The fifth system features a piano (*p*) dynamic and a change in articulation. The sixth system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic. The score includes numerous fingerings and slurs throughout.

II

Vivo

И. Зелени

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Vivo".

System 1: Treble staff begins with a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). Dynamics include *p*.

System 2: Treble staff features a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>), followed by a triplet of eighth notes (B, C, D) marked with a third finger (3) and an accent (>). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). Dynamics include *sf* and *mf*.

System 3: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a second finger (2) and an accent (>), followed by a triplet of eighth notes (B, C, D) marked with a third finger (3) and an accent (>). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). Dynamics include *cresc.*.

System 4: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>), followed by a triplet of eighth notes (B, C, D) marked with a first finger (1) and an accent (>). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). Dynamics include *f* and *sf*.

System 5: Treble staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>), followed by a triplet of eighth notes (B, C, D) marked with a first finger (1) and an accent (>). The bass staff has a triplet of eighth notes (F#, G, A) marked with a first finger (1) and an accent (>). Dynamics include *cresc.*, *piu cresc.*, and *sf*.

III

Presto

Г. Вольфарт

f legato

IV

Moderato

М. Дворжак

mf

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains several chords and notes, with a '5' and '4' above the final measure. The bass staff contains a melodic line with accents (>) and a dynamic marking of *f*.

Second system of musical notation, divided into two endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.' with the instruction 'un poco rit'. The second ending includes a 'cresc.' (crescendo) marking and a dynamic marking of *f*. The notation continues with chords and notes in both staves.

V

Allegro

И. Гуммель

Third system of musical notation, starting with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a series of eighth notes with fingerings: 1 2 3 5, 4 5 2 4, 1 3 5, 1 2 5, 4. The bass staff contains a simple accompaniment with notes and fingerings: 5, 2, 5, 5 4 2, 1 5 4 2, 1 4 2 1.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth notes with fingerings: 1 3, 2, 4, 1 3 5, and a dynamic marking of *p*. The bass staff contains notes with fingerings: 5, 1, 5 4, 5 4, 1 4, 2, 1, 2, 4.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains eighth notes with fingerings: 2 3 5, 2 4 5, and a dynamic marking of *f*. The bass staff contains notes with a 'cresc.' marking and fingerings: 1, 2, 4, 1, 4, 5 4 2 1 4 3 2 5.

1 2 3

p

This system contains measures 1, 2, and 3. The right hand features a continuous eighth-note pattern with various triplets and pairs. The left hand plays a simple bass line of quarter notes. Measure numbers 1, 2, and 3 are printed below the bass staff. A dynamic marking of *p* (piano) is placed above the first measure.

4 1

This system contains measures 4 and 5. The right hand continues with eighth-note patterns and triplets. The left hand has quarter notes. Measure numbers 4 and 1 are printed below the bass staff.

1 3 5 2 1 2 5 4 3

cresc.

This system contains measures 6, 7, and 8. The right hand has eighth-note patterns with triplets. The left hand has quarter notes. Measure numbers 1, 3, 5, 2, 1, 2, 5, 4, and 3 are printed below the bass staff. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right hand in measure 8.

2 1 3 1 5 4

f

This system contains measures 9 and 10. The right hand has eighth-note patterns. The left hand has quarter notes. Measure numbers 2, 1, 3, 1, 5, and 4 are printed below the bass staff. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the right hand in measure 10.

1 3 2 2 4 2 4 1 2 4 2 2 2 4

p *f* *p*

This system contains measures 11, 12, and 13. The right hand has eighth-note patterns with triplets. The left hand has quarter notes. Measure numbers 1, 3, 2, 2, 4, 2, 4, 1, 2, 4, 2, 2, 2, and 4 are printed below the bass staff. Dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano) are placed above the right hand in measures 11, 12, and 13 respectively.

Пьесы и полифония

Moderato

Г. Вольфарт

Musical score for Moderato by G. Wolfart. The score is in 2/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a *mf* dynamic and includes fingerings 5, 4, 5, 3, 2, 1, 3. The second system features a *p* dynamic and includes fingerings 2, 3, 5, 5, 1, 2, 1, 3. The third system includes fingerings 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 5, 2, 4. The key signature is one sharp (F#).

Пьеса

Подвижно

Г. Телеман

Musical score for Пьеса by G. Telemann. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a *mp* dynamic and includes fingerings 2, 2, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 2, 2, 2, 3, 5, 4. The second system features a *f* dynamic and includes fingerings 1, 2, 4, 5, 1, 3, 5, 3, 4, 2, 3, 1, 2, 5, 3, 3, 1, 3, 1. The key signature is two sharps (F# and C#).

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with slurs and accents. The first measure of the upper staff is marked with a piano (*p*) dynamic, and the second measure is marked with mezzo-forte (*mf*). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 4, 5, 3, 2, 4, 5, and 1 below the notes in the lower staff.

Moderato

И. X. Бах

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It features a melodic line with slurs and accents, and a triplet of eighth notes in the first measure. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with slurs and accents. The first measure of the upper staff is marked with mezzo-forte (*mf*). Fingerings are indicated by numbers 3, 5, 4, 1, 2, and 5 below the notes in the lower staff.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with slurs and accents.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with slurs and accents.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. It contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature, containing a bass line with slurs and accents.

Andante

Г. Вольфарт

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Andante'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines with fingerings. The first system shows a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system features a long melodic line in the right hand with a simple accompaniment in the left. The fourth system has a more active right hand with frequent notes and a steady left hand. The fifth system returns to a more melodic right hand with a simple accompaniment. The sixth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have slurs or accents. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Вальс

Tempo de valse

Б. Барток

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Tempo de valse".

System 1: The first system begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

System 2: This system continues the melodic and harmonic development. The right hand has a series of eighth notes with slurs. The left hand has chords and moving lines. Fingerings are clearly marked throughout.

System 3: A *p* (piano) dynamic marking appears in the middle of this system. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and moving lines. Fingerings are indicated.

System 4: This system continues the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and moving lines. Fingerings are indicated.

System 5: The final system concludes the piece. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has chords and moving lines. Fingerings are indicated.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (*mp*, *p*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Скерцетто

Allegro

Е. Лауменскиене

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 5, 4, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 5). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some chords. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

First system of musical notation. The piece begins in G major. The first two measures are piano. From the third measure, the dynamic is marked *f cresc.* (forte crescendo). The bass line includes fingering numbers: 5, 3, 3, and 2.

Second system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a first fingering (1) on the first measure. The bass line provides accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

Third system of musical notation. The treble clef part has a fourth fingering (4) on the fourth measure. The bass line continues with accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef part has a second fingering (2) on the second measure. The bass line continues with accompaniment.

Fifth system of musical notation. The piece concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic. The treble clef part includes a fourth fingering (4) on the first measure, a third fingering (3) on the second measure, and a fourth fingering (4) on the third measure, which is also marked *rit.* (ritardando).