

**ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ
К НЕКОТОРЫМ ПЬЕСАМ
ИЗ РЕПЕРТУАРА
ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ**

**Методическая работа
Преподавателя ДМШ №1
им. С.В. Рахманинова
г. Великий Новгород
ЕГОРОВОЙ ЕЛЕНЫ
АЛЕКСЕЕВНЫ**

Одна из основных задач музыкальной педагогики – воспитание гармонически развитой творческой личности. К этому музыкант – педагог должен стремиться независимо от степени одаренности ученика и независимо от того, станет ли его ученик музыкантом-профессионалом или нет.

Прививая любовь к музыке, педагог воспитывает художественный вкус, интеллект, творческую инициативу ученика. Все эти качества развиваются в процессе работы над музыкальным произведением.

Работа над произведением и исполнение его – сложнейший творческий процесс. Исполнитель должен выразить замысел автора через свою индивидуальность, свое мироощущение. Поэтому так важно умение педагога помочь ученику воплотить замысел произведения в соответствии с его собственной индивидуальностью.

Необходимо, чтобы с самого знакомства с произведением ученик не только грамотно разобрал текст, но интонационно осмысливал его, понимал суть интонационных и фразировочных лиг. Важно развивать у ученика чувство формы произведения, его фактурных особенностей.

Вслушаться в звучание – главное условие в работе над произведением.

В начале работы над произведением важно осмыслить целое, понять форму и характер. Но сам процесс работы создает необходимость расчленять произведение на части. При этом работая над деталями, следует сохранять чувство целостности формы. В каждой фразе должны быть свои смысловые вершины, а при исполнении всего произведения нужно стремиться к общей кульминации.

Осваивать произведение следует постепенно, на каждом этапе работы пробуждая мысль, творческую фантазию ученика. Педагог должен ставить посильные творческие и технические задачи.

Работая над произведением, необходимо сочетать работу над мелодией (фразировка, звукоизвлечение, тембр звука), аккомпанементом (звучание баса, фон, поддерживающий мелодию) и педалью.

В основе педализации – воспитание слуха, художественного чутья.

Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создает гармонический фон звучания.

На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление ее. В дальнейшем, в средних и старших классах, педализация должна стать живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством, интуицией исполнителя. В сложных произведениях невозможна точная фиксация педали потому, что она не показывает глубины нажатия педали и время ее полного снятия, а это очень важные моменты в создании колорита звучания.

Предлагаем методическую разработку некоторых пьес, хочу сказать, что это, сугубо личные мысли и представления, возникшие в процессе работы над этими произведениями с определенными учениками. Над этими пьесами я работала при подготовке к областным конкурсам.

Многие детали работы не отражены в заметках, так как не все в сложном музыкально-педагогическом творчестве подвластно словесному описанию, что составляет большую трудность подобных исследований. Творческий поиск музыканта-педагога, как и всякий творческий процесс, во многом основан на интуиции.

Надеюсь, что мои заметки могут быть некоторым стимулом к активизации мысли и художественной инициативе музыкантов-педагогов.

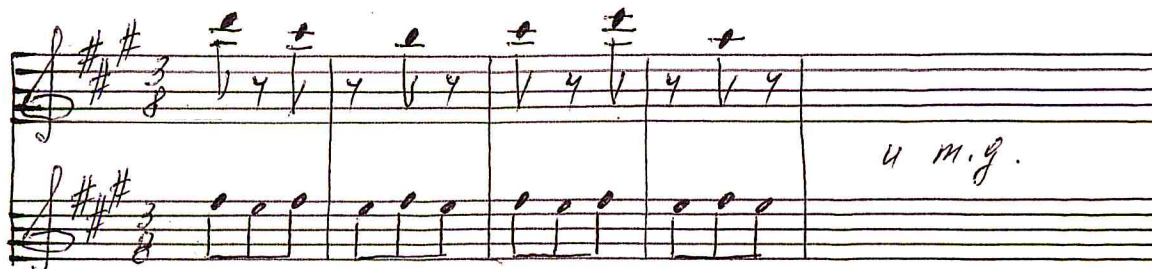
Лядов. «Музыкальная табакерка».

Такая, казалось бы, несложная, на первый взгляд, пьеса, таит в себе неожиданные трудности.

Уже с самого начала работы над пьесой нужно выявить и прослушать три элемента, звучание трех «пружинок». Начинается пьеса вступлением «средней пружинки». Играть восьмые нужно очень ровно с движением к «фа #» в третьем такте, сделать очень маленькое крещендо, а затем к 5-му такту диминуэндо. В левой руке мелодию «третьей пружинки» привести к «соль #» (т.3). С пятого такта вступает «первая пружинка», которая исполняет основную мелодию. Нужно добиться, чтобы мелодия не смешивалась с сопровождением. Очень полезно поиграть ее отдельно, полностью сосредоточить свое внимание на фразировке и интонации. Можно временно использовать произвольную, максимально удобную аппликатуру (верхний вариант), а затем играть мелодию той аппликатурой, которой она будет исполняться вместе с другим голосом (нижний вариант).



Для того чтобы добиться разных тембров звучания для мелодии и сопровождения поможет проигрывание партии правой руки, разделенной на голоса, двумя руками. Мелодия должна звучать звонко и ярко.

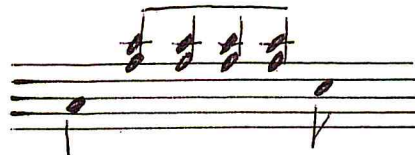


В этом эпизоде известную сложность представляет ритмическая сторона: ученики иногда играют, слушая лишь партию правой руки. При этом они не

обращают внимание на вальсовый ритм пьесы. Следует добиться самостоятельного триольного движения восьмых в партии левой руки, на фоне которого, как бы синкопированно, вступают звуки мелодии. Левую руку следует учить так: 1-ую ноту берем свободной рукой сверху, последнюю – движением руки наверх. Педаль желательно снимать не с нотой «ми», а чуть позже.

В следующем эпизоде нужно найти новое качество звука – он как бы стеклянный. Для этого нужно прежде всего «наладить» пальцы, чтобы они абсолютно синхронно брали два звука. Учить двойные ноты очень цепкими кончиками пальцев, как бы щипая струны. При этом верхний звук нужно «выщипывать» несколько ярче, потому что тема наверху. Первый аккорд самый яркий, его как бы «вытянуть» из инструмента, а затем красиво уйти, затем опять устремиться к этому же аккорду в т.9 эпизода. При переходе к следующему эпизоду как бы удивиться хрупкости «до # минора», не идти напролом, а аккуратно до-си#-до-си#-до-ре привести к первоначальной теме. Но изложена эта тема уже по иному – октавами. Верхний голос должен звучать ярче. Нужно позаботиться о звучании 5-го пальца, 1-й получится сам собой.

Средняя часть – самый трудный раздел пьесы. Мелодия становится более вокальной. Чтобы добиться певучести, нужно почувствовать движение руки. Четверти берем движением руки в рояль, певуче, ласково, осторожно, а восьмые движением руки вверх. Чтобы услышать протяженность четвертей можно поиграть такое упражнение:



Пока четыре «колокольчика» звучат, четверть должна оставаться «в ухе». «Колокольчики» играть легкой кистью, забирая звук из рояля.

С 16-го такта шестнадцатые ноты лучше проучить верхней аппликатурой. Чтобы левая и правая звучали синхронно, сначала правую учить

с акцентами на те ноты, с которыми будет звучать левая. Затем объединив обе руки, прослушать все интервалы между обеими партиями.

В трельном эпизоде возможно мелодию среднего голоса исполнять левой рукой. Правда, это представляет дополнительную трудность для левой руки (но упрощает задачи правой), которой придется мелодию вести 1-м пальцем и совершать довольно широкие скачки вниз к 5-му пальцу. Рука должна быть совершенно свободной в локтевом и плечевом суставах.

Над трелью можно поработать, используя советы Нейгауза:

«Играйте трель только пальцами, поднимающимися о запястья при абсолютно спокойной непринужденно-неподвижной руке. Играть от пианиссимо до возможного в данных условиях форте (безучастная рука, кисть и т.д.) медленно – до возможно быстрого темпа... При нон легато приподымать пальцы над клавишами – чувствовать их свободный, но легкий размах...

Второй способ – противоположный описанному: максимальное использование быстрой вибрации кисти, предплечья...играть, совершенно не подымая пальцев над клавишами.

Такая работа принесет огромную пользу технике осязания, важнейшей для пианиста». («Искусство фортепианной игры» Г. Нейгауз)

Григ. Ноктюрн C dur op.54.

Ноктюрн – одна из поэтичнейших страниц музыки Грига. Это-картина ночного пейзажа. Музыка светла, она овеяна покоем уснувшей природы. Тишина ночи поет в ней.

Уже с самого начала работы над произведением нужно выявить и прослушать три элемента: мелодию, партию баса и прозрачный фон триолей.

В первых четырех тактах партии левой руки – два различных элемента: аккомпанирующий басовый ход и триоли. Мелодическую линию баса нужно исполнять очень плавно, без толчков, глубоким мягким звуком. Аппликатура: 3-4-5-4-5. Вес руки должен быть направлен к этим пальцам. Сопровождающие триоли исполнять легко и прозрачно, точным прикосновением 1 и 2 пальцев. Педаль менять на каждый ход баса.

С пятого такта фактура левой руки меняется. Бас, вступающий лишь на 1-ю долю такта, должен звучать плотнее, глубже и как можно дольше на педали. Педаль запаздывающая берется на «раз».

Начало мелодии рождается из тишины дважды повторяющихся, как бы зовущих, интонаций. Она ширится, растет, восторженно прославляя волшебство ночи. Развитие идет волнообразно по секвенциям. Первый подъем мелодии 5-6 т. смысловая вершина его «до#». Следующая волна слабее к «си бекар» (т.7-8). В 9-10 т. новый еще более напряженный подъем к «ми бемоль». И, наконец. В т.11-12 кульминационная волна и затем успокоение и замедление (т.13-14). В этом отрывке необходимо обратить внимание на разрешение интонационных вершин в т.6 и 8. В партии правой руки – элементы полифонии. Разрешения совершаются в двух голосах поочередно: «до #-ре» в верхнем голосе и «ля-ля бемоль» в нижнем (т.6). разрешение нижнего голоса должно звучать тише, чем разрешение верхнего.

В тактах 4,5,7,9 отработать штрих портамента. Исполняется он плотным, глубоким прикосновением, при котором вес руки приходится на каждую ноту. Но в то же время следует помнить об интонационной связи и фразировке.

Появившаяся полиритмия с 5-го такта доставляет много неприятностей ученику. Нужно добиться того, чтобы появление полиритмии не дробило бы мелодию по четвертям, не нарушало плавности и цельности мелодической линии.

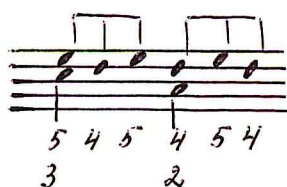
Подобные места можно проучить следующим образом: отсчитывая четвертные доли, играть поочередно дуоли правой рукой, а затем триоли левой, не останавливаясь и не изменяя темпа, точно распределяя внутри четверти триоли и дуоли. Затем, отсчитывая четверти в том же темпе, сыграть ритмический рисунок обеими руками. Полезно поучить триоли, исполняя залигованные доли триолей, чтобы точнее уяснить ритмический рисунок.

Средняя часть Ноктюрна – кульминация всей пьесы. Исполняется эта часть в более подвижном темпе, чем первая. Размер 6/8 вместо 9/8. Это объясняется тем, что музыка становится более взволнованной. Чаще появляется сильная доля. В связи с этим учащается дыхание, пульс музыки.

Значительную трудность в этом эпизоде составляют двойные ноты в правой руке. Их исполнение требует абсолютной независимости пальцев, точности и синхронности звучания обеих нот.

Полезно поучить двойные ноты следующим образом: верхний голос играть легато плотным звуком, нижний легким стаккато. Можно поиграть один верхний голос, сохраняя аппликатуру двойных нот.

Для выработки независимых пальцев можно порекомендовать следующий прием: из каждой пары двойных нот сделать упражнение такого типа:



Для 4 и 5 п



для 2 и 3 п.

При исполнении двойных нот необходимо помогать рукой – делать вращательное движение, сначала боковое движение кисти и предплечья к 1-му пальцу, затем к 5-му.

В средней части Ноктюрна – одна большая фраза. Она состоит из коротких, дважды повторяющихся мотивов, каждый раз принимающих новую окраску, поднимающихся все выше к звенящему всплеску двойных нот (т.9-10). Постепенно мелодия замирает, движение останавливается и наступает тишина. В каждом мотиве интонационное тяготение к 4-ой восьмой такта, а в т.7 и 8 к первой и четвертой.

Педаль в средней части с 1-го по 8-й такт берется запаздывающая в каждом такте, а в 9 т. нужно взять глубоко и полно бас «соль». Услышав его, взять педаль и не отпускать ее до 11-го т (а можно и до 12-го).

Реприза Ноктюрна расширенная.

Музыка звучит здесь более взволнованно, чем в первой части и успокоение наступает постепенно.

Нужно хорошо рассчитать подход к кульминации, которая приходится на т.13-14, удержать напряжение до 18-го т., после чего начать успокоение, построенное по секвенциям. В первой секвенции главная интонационная нота мотива «до» на 3-ей четверти, во 2-ой – «си бемоль» на 3-ей четверти. В 20-м т. идет дробление мотива – интонационная точка «ля бемоль» на 2-й четверти, в 21-м т. «соль бемоль» на 1-й. Спускающиеся вниз по полутонам D7, исполнять нужно мягко, без рывков, помогая пальцам движением руки. Бас аккорда брать глубоко на педали.

Паузы протяженностью в такт перед репризой и в конце пьесы должны быть «звучащими». Они не должны прерывать течение музыки. Пауза перед репризой переключает слушателя из взволнованного, ликующего состояния в мечтательное, спокойное. Паузы в конце пьесы подготавливают слух к восприятию смены аккордов: ля минор, ля бемоль мажор, до мажор, и способствуют передаче состояния тишины и покоя.

Клементи. Сонатина До мажор. Соч.36 № 3.

Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой – одной из самых важных форм музыкальной литературы.

Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат сонатины Моцарта, Бетховена, Клементи, Кулау. Они знакомят ученика с особенностями музыкального языка, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Работа над сонатинами полезна для воспитания таких качеств как яркость игры в образах, точность выполнения всех деталей текста: точность звукоизвлечения, внимание к штрихам, паузам.

Уже на примере легких сонатин ребенку нужно объяснить форму, поговорить о характере данной музыки и только потом перейти к тщательной работе над отдельными темами.

В основе сонатного аллегро лежит принцип контраста, не только между большими эпизодами произведения (главная – побочная), но и на маленьких отрезках произведения. Это одна из самых больших трудностей для ребенка – умение быстро реагировать на смену характера. Здесь большой простор для воспитания у ученика быстроты звуковой реакции и поиска нужных звуковых решений.

Главная партия сонатины начинается очень ясным, ярким звуком правой руки, несколько настырно звучит соло гобоя. Левая при этом должна звучать тихо и ровно. В дуэте духовых 1-й мотив начать настороженно, как бы затаясь, хорошо прослушать верхушки в терциях и имитацию в левой. Второй мотив настойчивее вести к шестнадцатым. Закончить главную партию оркестровым звучанием, ярко и смело подведя мелодию двойных нот к заключительным аккордам.

Двойные ноты во всей сонатине нужно тщательно проработать отдельно. Играть их очень свободной рукой, сначала в медленном темпе, освобождая

руку после каждой ноты стаккато. Хорошо брать верхушки, почти вертикально поставив рук(это в 16-19 т. разработки). Затем темп постепенно прибавлять.

Побочная партия исполняется дольче и кантабиле. Ребенку нужно объяснить, что шестнадцатые ноты не просто «быстрые пальчики», а мелодия, и все шестнадцатые нужно пропеть. Для этого не нужны «этюдные» пальчики. Играть их нужно плотными пальцами, держа их близко к клавишам и вести их рукой. Этот прием нужно хорошо отработать.

В т.18 экспозиции меняется характер. Левая должна звучать ровно и очень тихо, а мелодия – то задорно и весело, то лукаво дразнясь.

Разработка в сонатине очень короткая. По тематическому материалу похожа на главную партию экспозиции, только мелодия идет снизу вверх.

Первые два такта – вопрос и ответ, но не следует их дробить динамически. Следующие два такта должны прозвучать утверждающе ярко и подойти к кульминации, одной из самых ярких в сонатине. Продержать *ff* нужно почти четыре такта.

В репризе репризе главную партию можно закончить на диминуэндо, хотя это и противоречит указаниям в нотах. Здесь возможны даже несколько вариантов. Например:

1. Просто общее диминуэндо;
2. Фа-фа-ми-*f*; до-до-си-*mp*; фа-фа-ми-*mf*; до-до-си-*p*.

Но тогда для побочной партии нужно найти особый серебристый звук, иначе не получится контраста.

В одной из телевизионных передач Баршай сказал, что сейчас не принято в классических произведениях делать большое ритэнудо в конце. Нужно заключение играть до конца в одном темпе и только чуть придержать последний аккорд.

Работу над отдельными построениями нужно в дальнейшем сочетать с объединением. Одной из важнейших задач в классических сонатах и сонатинах

является достижение темпового единства. Без этого пьеса при исполнении может рассыпаться.

Педаль в классических сонатинах используется относительно мало. И эта сонатина не является исключением.

Возможен еще один подход к трактовке данной сонатины. В самом стиле ощущается «клавесинность». При таком подходе возможна контрастная, а не волнообразная динамика, щипковый, а не оркестровый звук.

Мендельсон. «Песня венецианского гондольера» fis соч.30 №12.

Это одна из пяти песен, заглавия которым предпослал сам автор.

Эта песня – романс в какой-то мере напоминает одновременно и ноктюрн и баркаролу.

Задумчивое, тихое вступление аккомпанеента дышит спокойствием, отрешенностью от всего будничного. Исполнять его нужно ровно, плавным «объединяющим» движением, свободно собранной рукой. Это освобождает руку от напряжения и способствует большей плавности и точности исполнения.

Гармонии в первой части очень простые, в основном тоника и доминанта. Не следует играть бас в каждом такте с одинаковой опорой. Здесь, во вступлении, да, пожалуйста, и во многих других местах, больше уместно показывать бас один на два такта.

В тактах 5 и 6 (и в аналогичных местах) исполнение аккомпанеента для маленькой руки представляет некоторую трудность. Во-первых, нужно слышать мелодический ход нисходящих терций на фоне звучащего баса, а во-вторых, широкое расстояние между терцией «си-ре» и басом «до #» не всегда хорошо звучит: то «дырка между нотами», то «до #» слишком грубый. Здесь нужно использовать полупедаль. Но с учеником младших классов возможен и такой вариант: педаль держать до этого «до #», затем ее снять и дальше все соединить пальчиками уже без педали. Терции пропеть на диминуэндо.

Бесконечно льющаяся мелодия первой части создает настроение покоя. В ней всего две фразы и сыграть их нужно на едином дыхании. Первую фразу «вытянуть» с «соль #» второй октавы, а вторую «успокоить».

Начало среднего эпизода – страстный, взволнованный дуэт. Мелодия развивается волнообразно. Здесь как бы три волны: две короткие и одна длинная. Нужно помнить, что сопровождение левой руки участвует в создании музыкального образа, оно должно «идти» за мелодией. Если первый мотив устремляется к терции «фа # - ля», то сопровождение – к басу «фа #» (4 т.). Это

еще фа # минор. Второй мотив – к терции «ля- до #», бас к «ля» (6 т.). Это уже Ля мажор. Далее мелодия поднимается к терции «ми #-соль #» в 10-м такте – это кульминация всего произведения. В аккомпанементе усложняется гармония – проходит цепочка септаккордов, подчеркивая напряженность момента. Чтобы этот эпизод прозвучал убедительно – страстно можно чуть-чуть, постепенно сдвинуть темп, хотя это и не указано в тексте, а затем сфилировав звучание внутри трели (сделать крещендо, а затем диминуэндо), спокойно пропев восьмые, вернуться в первоначальный темп. В этом месте будьте осторожны с мордентом, чтобы не нарушить диминуэндо. Появление (в 19-м т. средней части) октавы (до #) – полифонический момент. Он создает не только образ «свет в ночи», но и дополнительную трудность. 5-ый палец нужно «зажечь», вся опора на него.

В заключительном разделе «мелодию» баса вести к «до #» (в т.26), а в правой услышать и пропеть верхний голос в синкопированных аккордах.

На последних 5-ти тактах создать эффект удаления, три раза повторяя на диминуэндо разложенное тоническое трезвучие. Замедление не начинать слишком рано, нужно рассчитать его по последней ноте «фа #» в басу.

Б.Барток. «Танец в болгарских ритмах» «Микрокосмос» №149 т.6.

Предавая большое значение ритмическому воспитанию учеников, Барток часто в своих произведениях использовал метрическое разнообразие народной болгарской музыки. Наряду с простыми размерами 2/4, 3/4, 4/4 в болгарской музыке часто встречаются 5/8, 7/8, 9/8. Эти размеры являются основой различных танцев. Барток называет их «болгарские ритмы». Освоение этих «непривычных для западного уха ритмов» (Барток) посвящено 8 пьес «Микрокосмоса».

Танец № 149 написан в семидольном размере $\frac{2+2+3}{7}$, характерном для болгарского народного танца «рченицы» («рученицы») – танец с полотенцем.

Приступая к работе над этой пьесой, прежде всего следует усвоить метроритмическую основу танца. Следует учесть два важных момента: приучить слух к абсолютной временной равноценности всех долей в такте, т.к. именно равномерность пульсации – ключ к правильному исполнению; второй важный момент – представление о группировке долей в такте. Эти два условия точной передачи смешанных ритмов должны соблюдаться в их взаимодействии.

В начале работы, первое, на что следует обратить внимание – это, чтобы третья группа из трех восьмых нот не превращалась в триоль. Я бы предложила ребенку проговаривать имя. Например: Оля, Оля, Олечка. И одновременно показать запись имени по клеткам в тетради. Каждый слог – одна клетка:

•	•			Оля
•	•			Оля
•	•	•		Олечка

Обратить внимание, что клетки все одинаковы, так и во времени. Здесь срабатывает эффект взаимодействия ритмического чувства и зрительного образа. А слова помогут ребенку четко, ясно и, главное, ровно произнести все восьмые.

Трехтактовое вступление можно представить себе в исполнении народных инструментов – барабанов и бубнов. Так как группировка идет 2+2+3, первую ноту в первой и второй группе брать движением вниз, в инструмент, а первую ноту в третьей группе движением руки вверх, как бы вытягивая ее из инструмента и тем самым показывая, что эта группа длиннее. Повторяющуюся ноту брать разными пальцами, чтобы не завязнуть. Затем вступление подвести к теме, сделав маленькое крещендо.

В четырехтактной теме обратить внимание на то, что ноты в левой и правой руках совершенно одинаковые, отличаются они только ритмом. В левой ноты стаккато играть суше, а четверть «си бемоль» (т.4,5,6) глубоко и протяжно. Правую играть ярче и звонче. Всю фразу вести в 3-му такту. В т.13-15 сделать большое крещендо.

С 16 т. начинается вторая часть. Крещендо перед началом части как бы оборвать и начать ее тише, ровно передавая мелодию из руки в руку. Т.18-19 сыграть ярче, а 20 т. начать опять тише и вести к кульминации к 24 т.

Ритм в кульминации довольно сложный. Им нужно заниматься отдельно. Можно простучать ритм на коленях или столе, увеличивая амплитудный размах руки, т.к. здесь нужно еще сделать очень яркое крещендо к «фа #» в левой руке в т.31. эту ноту надо взять очень ярко, *sff*, можно 3-м пальцем с подменой на 5-й. Но этот прием может дать сбой в координации. Лучше (если получится) коснувшись клавиши всей «подошвой» 5-го пальца, сделать *sff* резким движением запястья вверх.

В т.24-25 обратить внимание на знак Λ в правой, далее т.26-*sf* на последней доле такта, а потом в т.с 28 по 31 Λ в начале такта. Как бы происходит дополнительное ритмическое смещение, и, таким образом, 4 такта с 24 по 27 противопоставлены 4-м тактам с 28 по 31. Оригинальное композиционное решение!

В 31 т. в левой «фа #» как бы ставит точку в стихийности этого раздела, после чего наступает перелом, и следующие (опять же 4 такта) с 31 по 34 – разряжение за счет однообразного повтора.

В третьей части чередуются ритм барабана и мелодия пастушьего рожка. Барабанчики начинают тихо, к концу ритм становится на крещендо настойчивее, а мелодия с каждым разом ярче. Так они вместе и идут к заключительной кульминации.

С т.45 проработать левую и правую отдельно. В левой аккорды выстроить на едином дыхании, а в правой прислушаться ко всем поворотам мелодии, добиться хорошего нагнетания звучности к т.54. Ход «ля бемоль-соль-ми-до-ля бекар-си бекар» начать ярко и смело, сделав к концу ритэнудо и диминуэндо. Перед нотой «до» (половинная в правой) очень коротко вздохнуть, взять ее глубоким звуком и завершить танец дробью барабанов, не замедляя темпа. Чтобы придать живость звучанию заключительной части, играть с движением к 3-ему такту (т.55 по 57 – р, 58-60 – рiu р).

Педаль в этой пьесе берется везде, где звучат длинные ноты на фоне барабанов.

Список использованной литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988 г.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музгиз 1961 г.
3. Малиновская А.В. Современные зарубежные композиторы в репертуаре фортепианных классов музыкальных школ. /Учебно-методическое пособие. М., 1974 г.
4. Натансон В. Вопросы фортепианной педагогики. II выпуск. М.: Музыка, 1967 г.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТАБАКЕРКА

Вальс-шутка

Automaticamente [Автоматично]

Соч. 32

pp sempre staccato

Red. *

Red. *

Red. *

Red. *

1. 2. 8

l. p.

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. *

3091

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The lower staff contains a bass line with fewer notes and some slurs. Below the staves, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by an asterisk, and finally "Ped." followed by an asterisk.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the bass line. Below the staves, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by an asterisk, and finally "Ped." followed by an asterisk.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the bass line. Below the staves, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by an asterisk, and finally "Ped." followed by an asterisk.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the bass line. Below the staves, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by an asterisk, and finally "Ped." followed by an asterisk.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and fingerings. The lower staff continues the bass line. Below the staves, there are markings: "Ped." followed by an asterisk, then "Ped." followed by an asterisk, and finally "Ped." followed by an asterisk. The word "a. p." is written in the lower staff.

4. HOKTIOPH

Andante

p *p** 2 3 4 5 4 5 4 3 2

mp

p

f

poco rit. *a tempo* *tr*

p *poco* 4

x/p

8

Musical notation system 1, featuring treble and bass staves. The treble staff contains complex melodic lines with numerous fingerings (1-5) and slurs. The bass staff provides harmonic accompaniment with simpler patterns. Below the staves, the word "Red." is written in cursive, alternating with asterisks (*).

8

Musical notation system 2, featuring treble and bass staves. The treble staff continues the melodic development with slurs and fingerings. The bass staff accompaniment remains consistent. "Red." markings with asterisks are placed below the staves.

8

Musical notation system 3, featuring treble and bass staves. The treble staff shows a melodic line with some slurs. The bass staff accompaniment is present. "Red." markings with asterisks are placed below the staves.

8

Musical notation system 4, featuring treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff accompaniment is present. "Red." markings with asterisks are placed below the staves.

8

Musical notation system 5, featuring treble and bass staves. The treble staff has a melodic line with many slurs and fingerings. The bass staff accompaniment is present. "Red." markings with asterisks are placed below the staves.

8

Red. * Red. * Red. * Red.

8

* Red. * Red. * Red. * Red. 1 2

8

Red. * Red. * Red. *

8

Red. * Red. * Red. *

8

Red. * Red. 3091 * Red. * Red. *

poco rit.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. There are dynamic markings 'v' and 'x' in the lower staff, and an asterisk '*' in the final measure.

a tempo

p

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. The lower staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. There is a dynamic marking 'p' in the first measure of the lower staff.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. There is a dynamic marking 'p' in the final measure of the lower staff.

molto

f

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. The lower staff is in bass clef and contains a series of eighth-note chords, with a slur over the final two measures. There is a dynamic marking 'molto' in the first measure of the lower staff and a dynamic marking 'f' in the second measure of the lower staff.

СОНАТИНА №3

Spirituoso

Соч. 36 №3

The musical score is written for piano and violin. It consists of several systems of staves. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), *dim.* (diminuendo), *legato*, *dolce*, and *brum*. There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is heavily annotated with fingerings and slurs. At the bottom, there is a section labeled "Облегчение:" (Alleggerimento) with a simplified piano part.

ff

dim. sempre

poco rit. *a tempo*

p

Adagio

pp

morendo

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic. The second system includes a *dim. sempre* instruction. The third system features a *poco rit.* marking followed by *a tempo*. The fourth system has a piano (*p*) dynamic. The fifth system is marked *Adagio*. The sixth system concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic and a *morendo* instruction. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and several asterisks are placed throughout the score.

5 4 2 1 2 3 4 1 4 5 4 1

dolce

p

all!

f

tr

p *p* *f*

legato

tr

p cresc. *f*

ПЕСНЯ ВЕНЕЦИАНСКОГО ГОНДОЛЬЕРА

Allegretto tranquillo

12.