

**РЕЦЕНЗИЯ**  
**на методическую разработку**  
**«Работа над сонатной формой на занятиях фортепиано»**  
**педагогов дополнительного образования**  
**МАОУ ДО «Межшкольный эстетический центр»**  
**Синкевич Татьяны Васильевны, Бошук Ирины Викторовны**

В своей работе авторы опираются на свой многолетний педагогический опыт и используют различного рода методическую литературу.

Методическая разработка состоит из разделов:

1. Введение
2. Содержание
3. Становление сонатной формы и основные принципы её строения
4. Работа над сонатной формой
5. Некоторые вопросы охвата формы
6. Список литературы

В первом разделе освещаются исторические аспекты становления сонатной формы, её предпосылки. Даются теоретические установки, касающиеся строения сонатной формы в достаточно углублённом виде. Для более эффективной работы, обучающийся должен разбираться в вопросах строения формы и уметь её проанализировать.

Во втором разделе рассматриваются недостатки в трактовке и в исполнении учащимися произведений сонатной формы, вскрываются их причины и даются рекомендации по их устранению. Также, приводятся примеры произведений венских классиков, тех, которые наиболее часто играют в более старших годах обучения. В них показана конкретная работа над различными разделами формы с подробными методическими указаниями.

В третьем разделе приведены некоторые способы и приёмы, которые могут помочь «охватить» форму, почувствовать и понять её целостность. А также говорится о причинах, которые мешают обучающимся достичь единства мелодического начала и избежать дробности в изложении музыкальной линии.

Данная методическая разработка адресована педагогам по классу фортепиано, и освещает вопросы работы над сонатным аллегро.

Авторы ориентируют педагогов на живую музыкальную практику и на более глубокое теоретическое изучение сонатной формы. В каждом разделе данной разработки можно найти сведения, необходимые на практике при разборе произведения сонатной формы, при подготовке его к академическому концерту, к публичному выступлению или к конкурсу.

Дата выдачи 22.09.2023 г.

Рецензент - преподаватель высшей категории  
Краснодарского музыкального колледжа

им. Н.А. Римского-Корсакова

Рецензия заверена:



*Handwritten signature of A.G. Cherenkov*

Черенков А.Г.

**В Е Р Н О**  
**ВЕДУЩИЙ СПЕЦИАЛИСТ**  
**ОТДЕЛА ОРГ.-ПРАВ.**  
**И КАДРОВОЙ РАБОТЫ**  
**ТУЛУПНИКОВА Д.Н.**

**Муниципальное автономное образовательное учреждение  
дополнительного образования муниципального образования город  
Краснодар «Межшкольный эстетический центр»**

**Методическая разработка на тему:  
«Работа над сонатной формой на занятиях фортепиано»**

**Составители педагоги дополнительного образования**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

**Бошук Ирина Викторовна**

**Краснодар, 2023 г.**

**Оглавление:**

1. Введение	3
2. Становление сонатной формы и основные принципы её строения	4
3. Работа над сонатной формой	6
4. Некоторые вопросы охвата формы	10
5. Список литературы	13

## Введение

В музыкально-исполнительском развитии обучающихся особое место занимает работа над сонатной формой. В младших годах обучения на материале сонатиной литературы обучающиеся подготавливаются к предстоящему изучению сонат венских классиков.

Первостепенное место в развитии отводится работе над сонатными аллегро Гайдна, Моцарта, Бетховена, являющимися основой формирования масштабного музыкального мышления. Оно очень необходимо при дальнейшем исполнении всех частей циклической сонатной формы.

Цель данной методической разработки – ответить на вопрос, который волнует многих педагогов: почему «разваливается» крупная форма у обучающихся? Этот вопрос был и будет актуален всегда.

Задачи:

- познание как структурной, так и процессуально-динамической сторон сонатной формы.
- раскрытие перед обучающимися моментов формообразовательных средств с целостной линией развития музыкальной мысли.

В своей работе авторы опирались на свой многолетний педагогический опыт и использовали различного рода методическую литературу.

## Становление сонатной формы и основные принципы её строения

Сонатная форма – наиболее развитая гибкая форма инструментальной музыки, способная отобразить действительность во всём многообразии резких образных контрастов и вместе с тем в единстве противоречащих начал. Она отличается особой сложностью, проявляющейся в её композиционной стороне, во взаимосвязи тематизма и в противоречивом пути его развития. Среди всех других форм сонатная форма даёт наибольшие возможности для выражения значительного по глубине содержания – героического, эпического, психологической драмы, трагических коллизий, а также и проникновенной лирики.

Историческое становление сонатной формы (её эволюция) зависит от мировоззрения художников и указывает на стиль эпохи, проникновение её законов в особенности музыки каждого композитора.

Предшественницей классической сонатной формы является старинная сонатная форма. В 16 веке любая пьеса, предназначавшаяся для исполнения на инструменте, называлась сонатой (от итал. «sonare»- звучать).

Образование сонатной формы нельзя связать с каким-либо жанром, но её черты проступают ещё в произведениях композиторов 16 в. – предшественников Баха. Во второй половине 17 в. Старинная сонатная форма одна из наиболее распространённых форм, состоящая из двух разделов:

Первый раздел – экспозиция с малоконтрастными, структурно незамкнутыми темами и слитной побочно-заключительной партией (ТД); Второй – разработочно-репризный, где используется принцип развёртывания. Заканчивается раздел репризой, транспонированной в основную тональность. (Д - Т).

Предыстория старинной сонатной формы заложена в недрах полифонической музыки, в её различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, фугах, танцах из сюит.

Необычайно важные открытия в процессе становления сонатной формы отмечены в творчестве И.С.Баха, Ф.Э.Баха и Д.Скарлатти, в произведениях, которых разомкнулась «цепь» полифонических форм и возник процесс качественного преобразования материала, появились ростки гомофонных форм и жанров. Сонатная форма стала высшей формой гомофонно-гармонической музыки, окончательно сформировавшись в период классицизма на основе барочных танцев и барочного инструментального концерта.

Вторая половина 17-18 вв. связана со становлением классической сонатной формы в период расцвета классического стиля. Художники просветители стремились к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов.

Сонатная форма как нельзя лучше отвечала новым требованиям, эстетическим идеалам новой эпохи. Просветительские идеи были особенно актуальны в преддверии Великой Французской революции. Блестящий расцвет ведущих инструментальных жанров – симфонии, сонат, связан с творчеством венских классиков (И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена), сформировавших сонатно-симфонический цикл, характерными признаками являются: единство тематизма и структуры, их полное совмещение. Ведущая роль в становлении венской классической школы принадлежит венской музыке и фольклору многонациональной Австрии. Предшественниками являются немецкие музыканты (Мангеймская школа), в частности Г.Ф.Гендель, И.С.Бах и его сыновья.

Сонатная форма в творчестве венских классиков окончательно утвердила принцип формообразования – трёхчастную структуру: экспозиция, разработка, реприза. Вначале сонатная форма именовалась как сонатное *allegro*. Однако использование данной формы в различных по содержанию и тематизму произведениях потребовало исключения слова «*allegro*».

## Работа над сонатной формой

Уже в младших годах обучения мы сталкиваемся с миниатюрными моделями сонатной формы, это сонатины Гедике, Кабалевского, Мелартина, Грациоли, Жилинского, Андре, где уже есть контрастные темы. В средних годах обучения – сонатины Моцарта, Бетховена, Клементи, Дюссека, Диабелли, Кулау, Чимарозы. А постарше – сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, которые формируют масштабное музыкальное мышление.

При работе над ними всё больше внимания должно обращаться на моменты соподчинённости формообразовательных средств с линией музыкального развития. Недостатки в исполнении сонатной формы чаще всего связаны с тем, что обучающиеся с большим вниманием и даже проникновенно исполняют отдельные разделы формы (партии), теряя при этом ощущение сквозной линии развития горизонтали. То есть, различные характеристики тех партий, из которых состоит форма, не складываются в единую концепцию, а звучат разрозненно. Обучающиеся плохо понимают взаимосвязи между мелкими элементами формы и не ощущают её в целом, не чувствуют единой ритмической пульсации. Это приводит и к темпоритмической неустойчивости. Говоря педагогическим языком – «разваливают» крупную форму. Но почему так происходит? Ответ прост – принцип контраста. Но, говоря о контрастности, нужно иметь в виду её широкое воплощение в музыкальном языке.

Наши обучающиеся довольно примитивно понимают слово контраст: для них это в лучшем случае громко – тихо или весело – грустно.

Французское контраст – это противоположность.

Рассмотрим виды контрастов:

1. динамический;
2. по характеру музыки;
3. образный;
4. жанровый (песенность, танцевальность, маршевость);
5. интонационный;
6. ритмический;
7. фактурный (т.е. по типу изложения музыкального материала);
8. тембровый, регистровый;
9. между различными штрихами;
10. ладотональный.

Контрасты в сонатной форме происходят не только между различными партиями, но и внутри них, причём на очень коротких и близких друг к другу

отрезках времени, в основном, конечно, в главной партии. Здесь нужна быстрота реакции на частую смену образных состояний. Например, уже в начальном такте Сонаты № 20 Бетховена возникает необходимость выпукло в динамическом отношении отчленив первый такт от трёх последующих. Ещё до начала исполнения во внутренней слуховой настройке должно возникнуть ощущение «вдоха», предшествующего глубокому погружению рук в полнозвучный, в духе оркестрового «tutti», взятый аккорд.

Продолжением его звучания является четко произносимая мелодия триолями. И сразу же, после заключительного «соль», обучающийся включается в совершенно иную музыкально-психологическую атмосферу – прозрачно звучащую ткань «дуэта» струнных, исполняемого певучим legato. Здесь же происходит и ритмический контраст между триолями и последующим движением четвертями. Поэтому пульс ритмического движения надо выбрать ещё до первого аккорда четвертными долями. Несмотря на частные контрасты, надо суметь для начала сыграть цельно хотя бы главную партию и не «разваливать» её, а потом речь может идти уже о более крупных разделах формы. По моему мнению, можно применить один из основных законов философии – «Единство и борьба противоположностей». Хочу заметить, что слово «единство» стоит на первом месте. Надо объяснить обучающемуся, что в противоположностях всегда кроется единство. Например, небо и Земля являются единой Вселенной.

Давайте попробуем найти единство в этих, казалось бы, абсолютно противоположных элементах главной партии Сонаты № 20. После энергичного, решительного «tutti» второй элемент («дуэт струнных») часто играют вяло и безынициативно, при этом теряя темп и ощущение пульсации. В восходящем движении явно слышны интонации поиска, они звучат настойчиво и стремятся к вершине. Поэтому эти два элемента надо сыграть, сделав контраст, но при этом сохранить единый характер с его разными гранями. Тогда получится единый порыв и единый темп.

В этой же сонате надо сопоставить главную партию с побочной, где кроме образной контрастности выступают и черты единства выразительных средств музыки. Если сравнить начало побочной партии (такты 20-22) с начальным эпизодом главной партии (такты 2-4), сразу видны черты сходства в их интонационном произнесении. Если это сходство выявить, то обучающемуся легче войти в новое музыкально-смысловое окружение, не нарушая связи с предыдущим изложением.

Иное проявление контрастности характерно для побочной партии Соната № 19 Бетховена. Несмотря на то, что её характер своей жанровой

новизной, в которой есть черты танцевальности, отличается от главной партии, всё же и в ней проскальзывают черты связи с главной партией.

Это можно усмотреть в ритмической однородности начальных тактов обеих партий (такты 1 и 16), позволяющей обучающемуся вступить в новую образную сферу побочной партии, продолжая ритмически привычное движение. В развитых побочных партиях наблюдается более резкие сдвиги, создающие ощущение наивысшего эмоционального напряжения для всей экспозиции. Так, в Сонате № 5 Бетховена таким эпизодом является восьмитактное построение конца побочной партии. В нём обучающийся должен ощутить родственность с ритмо-интонационной основой главной партии, но динамизированной резким *sf* на сильных долях в мелодии, чередующихся с синкопическими репликами аккордов, сопровождения (такты 20-24 от конца экспозиции). В заключительных партиях часто ощущается родственность с

ритмо-интонациями главной или побочной партий или появляется новый материал.

В разработках сонатной формы развитие тематизма экспозиции происходит в разных формах. Инициатива обучающегося должна быть направлена на то, что и как развивается, что нового появилось.

В Сонате № 19 Бетховена в разработке есть сходство с тематическим строем заключительной партии, а также новые образные явления, связанные с развитием короткого построения экспозиции посредством ладотональных и фактурных преобразований (такты 13-21 разработки). Внутреннее эмоциональное напряжение достигает своей вершины в октавном эпизоде, подготовленным ладотональной перекраской (*Es-dur*, *c-moll*, *g-moll*) мелодического рисунка заключительного построения экспозиции.

В репризах в основном воспроизводится материал экспозиции.

Наличие основной тональности в главной и побочной партиях закрепляет в слуховом ощущении обучающегося цельность охвата формы. Но, бывает, что встречаются новые художественные задачи. Так, в Сонате № 19 Бетховена последний восьмитакт перед кодой является динамизированным материалом побочной партии. В мелодии резко противопоставляются два образных состояния – яркое кульминационное напряжение к остро на *sf* акцентируемым звукам объёмного шага (си бемоль 2 октавы – до диэз 1 октавы) и его эмоциональный спад на «р» к окончанию построения.

Рассмотренные выше явления контрастности и единства тематического материала должны быть связаны с развитием у обучающихся чувства целостности сквозной линии музыкального развития. Решающее значение

здесь имеет ощущение ритмически пульсирующей единицы в различных по характеру и фактуре разделах формы. Нередко пульсация даётся уже в самом начале произведения. Например, в Сонате № 21 Бетховена в партиях обеих рук надёжная ритмическая опора, помогающая сохранить целостность больших эпизодов формы. Если соната начинается с крупных длительностей, то при разучивании пульсация выбирается более мелкими длительностями.

Но, в процессе постижения сонатной формы, ощущение мелкой ритмической пульсации должно смениться слышанием более протяженных ритмических группировок, то есть так называемым «дирижерским управлением». Шаткость темпа нередко возникает там, где происходит смена фактуры, ритмического рисунка (Бетховен Соната № 20 – постоянная смена дуольного ритма на триольный). Или имеются резкие сопоставления в динамической или артикуляционной нюансировке.

При работе над сонатной формой надо сконцентрировать внимание обучающегося на соотношении разделов формы. Вначале надо проанализировать экспозицию, определить характер, форму её частей, тональный план, динамику. Далее, очень полезно сравнить её с репризой, во-первых, для лучшего усвоения материала каждой партии, а также проследить изменения. Только затем приступить к работе над разработкой, где выяснить особенности этого раздела и его развитие.

В процессе работы обращать внимание:

1. на артикуляцию (штрихи, акцентировка, ритмоартикуляционные особенности);
2. на сопровождение («альбертиевы басы», «маркизовы басы», «барабанное тремоло»);
3. на координацию рук;
4. на метроритм (размер, связь долевого пульсация в рабочем темпе и исполнительском);
5. на контрастное сопоставление партий (тем, элементов, их оркестрово-тембровую окраску);
6. на технические проблемы (удобные, целесообразные движения);
7. на расшифровку украшений;
8. на педализацию, особенно в классической сонате;
9. на драматургию целого (роль кульминаций и кадансовых завершений в выстроенности формы);

К исполнению сонаты основными требованиями являются:

1. выявление структуры и тематизма;
2. ясность и точность исполнения;

3. темпо-ритмическая организация исполнения;
4. соблюдение всех ремарок в тексте.

Обучающийся должен хорошо ориентироваться в нотном тексте, знать форму сонаты, уметь охарактеризовать партии и темы, верно выстроить динамический план в каждой партии и в более крупных разделах во всей сонате.

Очень большое значение имеет понимание, знание стиля эпохи, знание личности самого композитора и его индивидуального стиля.

### **Некоторые вопросы охвата формы**

Постижение формы, также, как и её создание, осуществляется во многом благодаря особой способности, которую музыканты условно называют «архитектоническим слухом» (Римский-Корсаков), «чутьём формы» (Глазунов), «чувством формы» (Гнесин), «волей к форме» (Мартинсон), «чувством и пониманием целого» (Нейгауз).

Под этими терминами авторы подразумевают умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом. По выражению Генриха Нейгауза, это «архитектоническое» чувство позволяет взглянуть на форму с высоты орлиного полёта и увидеть её целиком. Этот термин, по моему мнению, напоминает архитектора, который видит сначала всё здание в целом, а потом начинает обдумывать детали.

Часто исполнительская концепция отличается излишней детализацией и неумением подчинить второстепенное главному. В результате произведение утрачивает свой стержень, единство мысли, вложенное в него автором.

Проведем анализ способности охвата формы:

1. эмоциональный охват, связанный с непосредственно эмоционально-чувственным переживанием музыки и интуитивным ощущением её движения;
  2. художественно-содержательный охват, связанный с постижением смысла, сущности интонационного развития (иной раз из одной-двух интонаций может вырасти всё произведение);
  3. конструктивно-логический охват, связанный с осознанием внутренней закономерности становления художественного образа, с осознанием композиции сочинения как конструкции;
  4. исполнительский охват, связывающий воедино внутреннеслуховую гипотезу, то есть внутреннеслуховое представление художественного музыкального образа, с исполнительскими средствами его воплощения.
- То есть, у обучающегося должны быть задействованы: мышление, воображение, восприятие, память, представление, внимание, воля.

Особое внимание надо обращать на единство мелодического начала, без которого нет и широты всей концепции, нет целого живого организма. Ещё Г.Ф.Генделем было подмечено, что мелодия должна представлять собой «объединяющее единство, а не дробность отдельных друг от друга рассеянных характерных черт».

Поэтому необходимо воспитывать у исполнителя перспективное слуховое мышление, которое позволит избежать дробности в изложении музыкальной линии, а также выстроить динамический план.

Если перспективное музыкальное мышление не выработано у обучающегося, то сложно верно выстроить динамический план произведения.

Предположим, что точка наивысшего накала – в конце произведения, а на подступах к главной кульминации встречаются несколько промежуточных вершин. Какое же условие поможет обучающемуся создать стройный динамический профиль пьесы: только умение видеть перспективу, в которой нужно правильно распределить динамику по всем этапам подхода к главной кульминации. Они не всегда хорошо представляют, что их ждёт впереди и, не видят, как бы, всю «модель» формы в целом.

Форма должна быть охвачена единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что и приведёт к цементированию композиции, придаст ей черты цельности и монолитности. Говоря о проблемах охвата формы, необходимо вспомнить очень полезный, достаточно известный, но редко применяемый на практике метод: это занятия музыканта без инструмента, работа в уме, «в представлении».

Музыка должна жить в слуховом воображении, вызывая в нём все детали текста, звучание каждой ноты и всей музыкальной ткани. Отстранение от реальных игровых проблем, отключение пальцевых (мышечных) автоматизмов может привести и к фантазии обучающегося (нафантазировать легче, чем сыграть).

Часто у обучающихся всё внимание и уходит на этот мышечный пальцевой труд, и они мало чего слышат. А в слуховом воображении исполнитель может сосредоточиться на прояснении формы произведения, проследить слухом весь процесс лепки музыкального образа.

Огромную пользу в работе над охватом формы приносит дирижёрский метод работы. Здесь нужно отвлечься от деталей и сконцентрироваться на цельности исполнения. Это тоже работа без игры, глядя в ноты (или без нот). Обучающийся воочию следит за ходом собственной мысли: направлена ли она перспективно, способна ли она объединить крупные смысловые построения одним актом внимания, или она нарушается неоправданными

остановками, ведущими к дроблению формы. Дирижёрский метод помогает обучающимся овладеть навыками горизонтального мышления, укрепить чувство ритма.

Играя произведение от начала до конца, готовясь к концертному исполнению и работая над целостностью формы, обучающийся не должен забывать, что нужно постоянно возвращаться к кропотливой работе над деталями.

Великий К. В. Глюк неоднократно обращал внимание на зависимость архитектурной стройности музыкальной формы от совершенства всех её элементов. Невнимание к деталям, по его мнению, ведёт к разрушению целого, к утрачиванию его эффекта. В работе над деталями нельзя забывать о политембровости фортепиано, чтобы из «чёрно-белого» полотна сделать цветное. Необходимо достичь уровня «эстетической завершённости» произведения. Это зависит от умения обобщать музыкальный материал, объединять выученные детали в единый организм.

На заключительном этапе работы, обучающийся должен быть соавтором музыки, продумывать исполнительский план произведения, а педагог – направлять в нужное русло его мышление, советуя тот или другой вариант.

### Список литературы:

1. Теория и методика обучения игре на фортепиано. Под общей редакцией А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой – Москва, «Владос», 2001.
2. Б. Милич. Воспитание ученика-пианиста. – Москва, «Кифара», 2002.
3. М. Н. Никольская, Творческий подход к работе над музыкальным произведением в классе фортепиано. – Владимир, 2012.



**Муниципальное автономное образовательное учреждение  
дополнительного образования  
муниципального образования город Краснодар  
«Межшкольный эстетический центр»**

**Методическая разработка на тему:  
«Этюды и пьесы для развития техники в классе фортепиано»**

**Составители:**  
**педагоги дополнительного образования**  
**МАОУ ДО «Межшкольный эстетический центр»**  
**Бошук И.В.**  
**Синкевич Т.В.**

**Краснодар, 2023**

**Содержание:**

1. От составителя стр. 3
2. Методические пояснения и практические рекомендации стр. 4
3. Нотное приложение стр. 12
4. Список литературы стр. 28

### От составителя

Систематическая работа над приобретением и совершенствованием технических навыков необходима для успешного развития обучающегося. Этюды позволяют сосредоточиться на работе над типическими исполнительскими трудностями, при этом параллельно решая музыкальные задачи.

Слово «техника» восходит к греческому «*techne*» и латинскому «*ars*», которое обычно переводится как искусство, мастерство, сноровка и является производным от индоевропейского корня «*tekin*», означающего плотницкое искусство или строительство. Говоря о фортепианной технике, мы должны иметь в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата.

Эффективным средством достижения, сохранения и развития фортепианной техники выступают технические упражнения. В педагогической практике применяются различные виды упражнений, среди которых особенно важную роль играют гаммы, арпеджио и аккорды. Гаммы позволяют обучающемуся совершенствоваться музыкально, то есть формируют устойчивое знание мажорно-минорной системы, воспитывают чувство ладо-тональности, способствуют приобретению целого ряда навыков, необходимых для воспроизведения более сложных видов фактуры; для большего результата рекомендуется применять упражнения, призванные помочь обучающемуся преодолевать конкретные сложности.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет лучше приспособлен под выполнение необходимой музыкальной задачи.

## Методические пояснения и практические рекомендации.

Этюды и упражнения Карла Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших, элементарных технических формул, представленных в сборнике К. Черни под редакцией Г. Гермера, ор. 299 «Школа беглости», ведет исполнителя к задачам высшей виртуозной трудности. Этой цели служат, в частности, ор. 740 «Искусство беглости пальцев». Помимо технического совершенства, его этюды направлены на воспитание звуковой культуры пианиста. Черни выступал против абсолютизации какого-либо типа звукоизвлечения. Звуковой образ всегда обуславливает характер туше и форму руки. Его произведения – подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX века. Виртуозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения развивают гибкость и эластичность ладонных мышц, а также самостоятельность пальцев.

Основу системы воспитания пианистических навыков составляют у К. Черни пассажные фигуры, всевозможные формы арпеджио, трельная техника. На первый план все-таки выдвигались проблемы исполнения мелкой линейной техники, полагая, что она является «камнем преткновения» для подавляющего большинства пианистов. Его этюды дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца – всевозможными типами гамм и арпеджио.

Несомненно, начинать работу над техническими задачами лучше всего в игровой форме. Оригинальная система технического развития юного пианиста «Дюжина упражнений на фортепиано каждый день» представляет собой практические упражнения 5 групп по 12 упражнений. Оригинальность этой системы в том, что Э.-М. Барнем предлагает названиями пьес и рисунками к ним установить ассоциативную связь в мышлении обучающегося между исполнением упражнений на рояле и гимнастическими упражнениями, с целью достижения психофизического комфорта, способствующего развитию мысленного чувства естественности и гибкости движений рук, силы и неза-

висимости пальцев. Цель этих упражнений: помочь развить сильные и гибкие руки, пальцы.

Маленькие этюды из серии «A dozen day» («Дюжина в день») представляют собой четырех-пятитактные пьески с названиями. Технические упражнения для фортепиано на каждый день перед музицированием:

Прогулка пальцами – перешагивание с пальца на палец:

*To my family*  
**Group I**  
1. Walking

The musical notation for '1. Walking' is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The right hand plays a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the staff is a simple stick figure of a person walking to the right.

Вприпрыжку – легкое стаккато

2. Hopping

The musical notation for '2. Hopping' is written on a grand staff in 4/4 time. The right hand plays a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the staff is a simple stick figure of a person hopping to the right.

Подпрыгивая с мячом в правой руке – сочетание штрихов легато, стаккато и выдержанного звука

3. Bouncing A Ball With Right Hand

The musical notation for '3. Bouncing A Ball With Right Hand' is written on a grand staff in 4/4 time. The right hand plays a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Above the staff is a simple stick figure of a person holding a ball in their right hand.

Из сборника «Dozenaday». Книга 2: начинающие. Технические упражнения:

Прогуливающиеся и бегущие – сочетание метрических групп

## Group I

### 1. Walking and Running



*1st time—legato (smooth, connected)*  
*2nd time—staccato (sharp, detached)*

Вприпрыжку через ступеньку – терцовые соотношения разной аппликатурой

### 2. Skipping



*legato—staccato*

Вприпрыжку – стаккато терциями, укрепляя пальцы

### 3. Hopping



*staccato*

В работе с начинающими на основе маленьких этюдов К. Черни под редакцией Гермера можно дать понятия о гармонической структуре музыкального произведения, о его формах, строении фраз и членением на мотивы. На материале этих этюдов можно построить работу над аппаратом, с обучающимися старших годов, усложняя при этом звуковые задачи.

Еще один невероятно ценный педагогический материал для развития кистевой гибкости, слуховой чуткости, мелодической фразировки, педализации – этюды Стефана Геллера, выдающегося венгерского композитора-романтика, талантливого пианиста, педагога. При исполнении его этюдов важно умение увидеть несколько линий развития музыкального материала. Большинство из его этюдов – программные (этюды, имеющие собственное название, – «Бабочки», «Порхающие листья», «Песни воина» и т.д.). Эти этюды – самостоятельные пьесы, фортепианные миниатюры романтической эпохи, которые способствуют развитию не только техники, но и навыков фразировки, владения динамикой, умения увидеть и проследить мелодические линии в разных голосах, освоить различные ритмы, навыки педализации. Обратимся к этюдам Стефана Геллера.

Этюд *«Порхающие листья»* (ор.46, № 11). Основное достоинство этюда, на наш взгляд – достижение свободы движения пианистического аппарата: перенос, чередование свободных рук от плеча, в исполнении задействованы локти, весь рычаг. Движение умеренное, рисующее образ осенних листьев, порхающих, лениво скользящих в воздухе. В центральной части этюда – от кульминационной точки мелодическая линия по звукам аккорда скользит вниз – как будто наблюдаем падающий осенний лист. Тональность h-moll привносит нотку ностальгии, грусти в эту пьесу. Уровень сложности – начальные классы музыкальной школы, 2-3 год занятия на фортепиано. Рука учащегося должна уже охватывать октаву с наполнением (в конце этюда).

Этюд *«Бабочки»*. В основе этюда – короткие пятипальцевые последования с «выдохом» на стаккато, что дает свободу пианистическому аппарату. Опора на слабый 4-ый палец в правой, а затем левой руках способствует

укреплению этого «безвольного» пальца. Чередование фраз на *mf* и *p* – дает волю воображению: бабочка может приближаться и отдаляться, лететь вверх и вниз. Начиная с 9 такта необходимо внимательно слушать переход, передачу звука из левой руки в правую. Перетекание веса из одной руки в другую учит учащегося освобождать руки от зажатости, контролировать качество звука в обеих руках. Появление шестой пониженной ступени (си-бемоль в ре мажоре) является хорошим поводом поговорить с обучающимся о гармоническом мажоре, минорной краске, которая появляется во 2 разделе этюда. Очень важно в данном этюде использовать все штрихи, выписанные в тексте: цепкое *legato*, острое *staccato*, щипковое *sf*, не грубое, а в развитии, которое необходимо услышать в четырехтактном построении (23-26 тт.). В пьесе желательно создать образ порхающей бабочки, или нескольких мотыльков, их кружения, ни в коем случае не перегружать звучание.

Этюд Геллера *до минор* – с ярко выраженной темой в басовом голосе и арпеджированными пассажами в правой руке – создает образ бурлящего потока, который утягивает за собой маленькие ручейки. Художественный замысел полон драматизма: диапазон этюда охватывает всю клавиатуру, арпеджио на три октавы, изворотливые пассажи, резкая смена динамики (*f* и *p*). На акцентах в правой руке на *fis* в правой руке необходимо «сбрасывать» зажим, если он появляется. С 14 такта начинает падать напряжение, меняется фактура – следует точно передавать шестнадцатые длительности из одной в другую руки, слышать передачу интонационно. В средней части – пример передачи музыкального материала из руки в руку (при этом прослеживается скрытая мелодия). В конце этюда – классическое арпеджио – унисон двух рук – яркий пример использования элементов технического зачета, которые исполняются на одной педали. Важно, чтобы учащийся услышал разницу между начальным *до минором* и торжествующим *до мажором*.

Герман Беренс был шведским композитором-романтиком немецкого происхождения, известным главным образом своей фортепианной музыкой.

Педагоги музыкальных школ часто обращаются к его этюдам в своей практической работе.

Рассмотрим *Этюд ре минор* для средних годов обучения. В этюде технические трудности двух видов: 1) опевание ноты в быстром темпе с использованием 1 пальца; 2) аккордовая техника. Известно, что первый палец – самый неповоротливый и тяжелый, в данном этюде приобретает нужную гибкость и легкость. В аккордах важна собранность руки, совместное точное произношение, при этом необходимо следить за кистью, снимать напряжение в локте. Этюд ре минор – благодатный материал для гармонического анализа, построения яркого динамического плана. Можно предложить обучающемуся найти своеобразную арку произведения – реплики в левой руке в конце этюда перекликаются с репликами в правой руке в начале этюда. В этюде, несмотря на отсутствие названия, можно высветить художественный образ – активный разговор двух людей или двух инструментов, где они меняются местами.

Иоганн Фридрих Фон Бургмюллер – немецкий композитор, пианист, наиболее известен своими этюдами. Рассмотрим несколько этюдов разного уровня сложности.

*Арабеска*. При первом знакомстве с этюдом надо рассказать обучающемуся о понятии «арабеска». Это может быть вид сложного орнамента, получившего распространение в Европе под влиянием арабского искусства, а также это – музыкальная пьеса с причудливым характером (Р. Шуман, К. Дебюсси).

*Этюд «Арабеска»* предназначен для учащихся 2 класса, понятный по форме, небольшой по объему, но репризы увеличивают его вдвое, что заставляет играть его с большим вниманием. Аккордовая техника в левой руке – активное легкое взятие пальцами, щипковой прикосновение – развивается динамически, приводит к кульминации. Аккорды в данном случае – хороший повод для гармонического анализа, необходимо услышать модуляцию в параллельную тональность (из ля минора в до мажор). Пятипальцевые по-

певки в левой руке во 2 части этюда надо активно «выхватывать» из клавиатуры. Музыкальные термины – *leggiero*, *simile staccato*, *dolce* и др. требуют расшифровки и запоминания.

*Этюд «Гармонии»*. Название говорит само за себя – здесь очень важна роль педали, мы предлагаем играть педаль на два такта, где гармония не меняется, естественно, при должном прикосновении. Надо следить за легкими кистями, как бы «подвешенными», но с цепкими кончиками пальцев. Мелкая интонационная динамика к вершине мелодической линии в каждом такте, объединение в четырехтакты составляет основу интонационного движения этюда. Гармонический анализ данного этюда также может быть плодотворным (T-S-D...). Важно передавать звучание из левой в правую руку ровно метрически и интонационно, струящиеся триольные пассажи напоминают переливание фонтана. Для более образного восприятия этюда можно дать учащемуся послушать романс А. Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца» – хорошо слышать красочные аналогии переливающихся пассажей. Естественно поучить триольные фигуры в медленном темпе, крепкими пальцами, контролируя интонационную взаимосвязь между звуками и группами звуков (триоль – в триоль).

*Этюд «Гроза»* – яркая, темпераментная пьеса, движение необходимо вести по левой руке. Присутствует взрывная пульсация, динамика играет огромную роль – мгновенные вспышки «молний», почти зримых. Учащийся должен к средним классам обладать умением расшифровки итальянских терминов, а также определенной базой знания музыкальных терминов. Необходимо разобраться в форме сочинения, здесь множество реприз, которые требуют большей выдержки, концентрации внимания, распределения эмоций. В фактуре нет длительных построений в постоянном движении, но как раз частая смена движений, наличие коротких пауз держит в напряжении на протяжении всего этюда. Рекомендуем учить небольшими отрывками (по 2 такта), затем объединять в длинные построения (мотивы – фразы – предложения

– период). Заканчивается этюд затиханием, остаются только редкие капли дождя.

*Этюд «Тревога».* Сложность этюда – в точной пульсации, у обучающегося может возникнуть тенденция к недослушиванию последней ноты в трехзвучной последовательности в правой руке. Следует оттолкнуться от аккорда в левой руке, в правой руке начинать без акцента, объединяя по два такта через интонационное мышление, следуя логике тяготения гармоний. Основная тональность – ми минор, несколько драматично, по контрасту с ней надо услышать соль мажор (2 раздел) гораздо светлее и теплее по звучанию, через замедление, переходя в репризу (ми минор). Однотипная фактура может привести к ослаблению внимания учащегося, поэтому надо проучить медленно, «пропевая» правую руку, играть с репризами, сохраняя концентрацию.

Как мы убедились, работа над этюдами может быть занимательным путешествием в мире музыки.

В соответствии с решением звуковых задач, самое главное в музыкальных занятиях с обучающимся – помочь овладеть особенным художественным музыкальным языком. Владение разнообразными видами туше помогает передать яркие звуковые образы классической и современной музыки, помогает проснуться чувствам и мыслям начинающих музыкантов. Приобщая детей к музыке, нужно увлекать их именно Музыкой, и учить всех – независимо от способностей. Учить фантазировать, думать, анализировать, слушать, бережно относиться к звуку, грамотно, содержательно и заинтересованно играть произведения слушателям, иметь собственное отношение к исполняемой пьесе. Необходимо помочь обучающемуся раскрыть его внутренние резервы и через звуки попробовать выразить себя и своё видение окружающего мира. Именно работу над смыслом, содержанием и характером звука необходимо определить основным требованием обучения.

# Нотное приложение

## Fluttering Leaves

op. 46, no. 11

Stephen Heller  
(1813 - 1888)

Andantino ♩ = 88 - 112

*p* *m.d.* *ten.* *simile*

5

10

15 *a tempo* *m.s.* *m.d.* *riten.* *p*

20 *cresc.* *f*

25 *p* *f*

Source: 30 Études progressives (Berlin, 1844)

## БАБОЧКИ

Этюд

С. ГЕЛЛЕР

Редакция О. ГЕТАЛОВОЙ, И. ВИЗНОЙ

С движением, шутливо

Musical score for "Бабочки" (Butterflies) by S. Geller, Op. 10, No. 13. The score is in G major, 3/4 time, and consists of five systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with a four-measure slur. The second system begins with a piano (*p*) dynamic and continues the eighth-note pattern. The third system introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a melodic line in the right hand. The fourth system returns to a piano (*p*) dynamic with a five-measure slur. The fifth system concludes with a crescendo (*cresc.*) leading to a forte (*f*) dynamic.

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 1: Treble clef, *f* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, whole rest. Measure 2: Treble clef, *p* dynamic, quarter notes B4, A4, G4, F#4, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 3: Treble clef, *f* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, whole rest.

Second system of musical notation, measures 4-6. Measure 4: Treble clef, *p* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 5: Treble clef, *f* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, whole rest. Measure 6: Treble clef, *p* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 7: Treble clef, *cresc.* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 8: Treble clef, *sf* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 9: Treble clef, *sf* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 10: Treble clef, *sf* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 11: Treble clef, *f* dynamic, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 12: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 14: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest. Measure 15: Treble clef, quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter rest. Bass clef, quarter notes G3, F#3, E3, D3, quarter rest.

# 10. ЭТЮД

С. ГЕЛЛЕР

Соч. 46, № 26

**Allegro risoluto**

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piece is marked **Allegro risoluto**. The first system begins with a forte (**f**) dynamic and includes the instruction *il basso marcato*. The second system features a piano (**p**) dynamic. The third system is marked **f**. The fourth system includes a *8va* (octave) marking. The fifth system concludes with a fortissimo (**ff**) dynamic and a *dim.* (diminuendo) instruction. The score is annotated with numerous performance markings, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5), slurs, accents, and pedal points (*Ped.*). Asterisks (\*) are placed at the end of several phrases. The piece ends with a final cadence in the right hand.



This page of piano sheet music consists of six systems of staves. The first system features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system includes a forte (*f*) dynamic. The third system has a *cresc.* marking and includes performance instructions for the left hand: *Ped.*, *8va*, and *Ped. 8va*. The fourth system also includes *Ped.* and *8va* markings. The fifth system is marked *ff* and includes *Ped.* markings. The sixth system includes *sf* markings and *Ped. \** instructions. The music is written in a key with two flats and a 7/8 time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are used throughout to indicate when to depress the sustain pedal.

## ЭТЮД

Г. БЕРЕНС

Allegro energico (Скоро, энергично)

Редакция О. ГЕТАЛОВОЙ, И. ВИЗНОЙ

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The piece is marked 'Allegro energico'.

- System 1:** Treble clef starts with a *mf* dynamic. Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 2, 5, 1, 2.
- System 2:** Treble clef has a triplet of eighth notes. Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 5, 1, 2, 3, 1, 3, 1.
- System 3:** Treble clef starts with a *f* dynamic, then *p*, and ends with *cresc.* Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 2, 1, 5, 3, 2, 1, 3, 2, 1.
- System 4:** Treble clef has a triplet of eighth notes. Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 5, 9, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 4, 1, 2, 3.
- System 5:** Treble clef starts with a *f* dynamic, then *p*. Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 4, 2, 1, 5, 3, 1, 5, 4, 1, 3, 5, 1, 3.
- System 6:** Treble clef has a triplet of eighth notes. Bass clef has a triplet of eighth notes. Fingerings: 5, 3, 1, 5, 2, 1, 3, 3, 5, 1, 3, 5.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *dim.* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic markings *p* and *cresc.*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes dynamic marking *dim.* and *p*. Includes the instruction *rit. (замедляя)*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

# АРАБЕСКА

Этюд

Ф. БУРГМЮЛЛЕР

Шутливо

*p*  
*p leggiero*  
*cresc.*  
*simile staccato*  
*f*  
*sf*  
*замедляя*  
*в темпе*  
*p*  
*cresc.*  
*p dolce*  
*решительно*  
*cresc.*  
*f*  
*sf*

# ГАРМОНИИ

Этюд

Ф. БУРГМЮЛЛЕР

Редакция О. ГЕТАЛОВОЙ, И. ВИЗНОЙ

Умеренно

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato). The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc.), articulation (accents), and fingerings. The piece is marked 'Умеренно' (Moderato).

System 1: Treble clef starts with a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. Fingerings: 1 2 4 5, 3, 5 3 1, 5 3 1, 5 2 1. Accents: \*Ped, \*Ped, \*Ped, \*Ped.

System 2: Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. Fingerings: 1 3 4, 5, 5 3 1, 5 2 1. Accents: \*Ped, \*Ped, \*Ped, \*Ped.

System 3: Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. Fingerings: 1 2 3 4, 5, 1 2 5 4, 5 3 1, 5 2 1. Accents: \*Ped, \*Ped, \*Ped, \*Ped, \*Ped, \*Ped.

System 4: Treble clef has a piano (p) dynamic. Bass clef has a piano (p) dynamic. Fingerings: 5 3 1, 1 3 4 5, 1 3 4. Accents: \*Ped, \*Ped, \*Ped.

1 8 4 1 8 4

*sf*  
\*Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*Tea \*Tea

1 2 3

*p*

\*Tea \* Tea \*Tea simile

*cresc.*

*p*

1 2 3 4 5 1 5 4 5

# L'Orage

Burgmuller  
Op. 109, No. 13

**Allegro**

*pp* *sf*

*pp* *sf*

*pp* *sf*

*p* *f* *dim.*

9 **2.** *poco rit.* *a tempo*

11

13

15

17 **1.** *a tempo* *cresc.* **2.** *a tempo* *p*

19

Musical score for measures 19-20. The piece is in B-flat major (one flat) and 3/4 time. Measure 19 features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 20 features a piano (*p*) dynamic and a melody in the right hand. The bass line in measure 20 includes a triplet of eighth notes.

21

Musical score for measures 21-22. Measure 21 features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 22 features a piano (*p*) dynamic and a melody in the right hand. The bass line in measure 22 includes a triplet of eighth notes.

23

Musical score for measures 23-24. Measure 23 features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 24 features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. The bass line in measure 24 includes a triplet of eighth notes.

25

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a piano (*p*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 26 features a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 27 features a piano (*p*) dynamic and a melody in the right hand. The bass line in measure 27 includes a triplet of eighth notes. The tempo marking *a tempo* is present above measure 27. The dynamic marking *rit.* is present above measure 27, and *p* is present above measure 28.

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28 features a piano part with a forte (*sf*) dynamic and a melody in the right hand. Measure 29 features a piano part with a *dim. e rit.* dynamic and a melody in the right hand. Measure 30 features a piano part with a *pp* dynamic and a melody in the right hand. The bass line in measure 28 includes a triplet of eighth notes.

# ТРЕВОГА

Этюд

Ф. БУРГМЮЛЛЕР

Взволнованно

*p*

*cresc.*

*mf*

*dim.*

замедляя

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

В темпе

1 2

*p*

*cresc.*

1. *mf*

2. *f*

*p*

### *Список литературы*

1. Артоболевская А. «Первая встреча с музыкой» - М., 1992.
2. Артоболевская А. «Хрестоматия маленького пианиста» - М., 1996. 3
3. Гнесина Е. «Фортепианная азбука: сборник упражнений для начинающих пианистов», Советский композитор, 1979.
4. Коган Г. Работа пианиста.- Москва «Государственное музыкальное издательство», 1963.-200с.
5. Мартинсен К. «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» - М., Музыка, 1966.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 239с.
7. Перельман Н. В классе рояля.- Ленинградское отд. «Музыка», 1981.- 95с.
8. Савшинский С. «Работа пианиста над техникой» - Санкт Петербург, Планета музыки, 2020.
9. Тимакин Е. Воспитание пианиста.- Москва «Советский композитор», 1989.-143с.
10. Черни К. «160 восьмитактовых упражнений», ор. 821 – М., Советский композитор, 1974
11. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков Издание 2-е Издательство «Музыка», Ленинградское отделение. 1985.  
– 36 стр.

# СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

**НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

педагог

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,  
которая успешно прошла проверку и получила высокую  
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Основы развития координации и  
свободы исполнительских движений в классе  
фортепиано" 1-2 класс

**Web-адрес публикации:**

<https://infourok.ru/statya-na-temu-osnovy-razvitiya-koordinacii-i-svobody-ispolnitelskih-dvizhenij-v-klasse-fortepiano-1-2-klass-6762562.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: [infourok.ru/standart](https://infourok.ru/standart)



**И. В. Жаборовский**  
Руководитель  
«Учебного центра «Инфоурок»»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С  
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»»  
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации  
в Национальном центре ISSN  
(присвоен Международный  
стандартный номер сериального  
издания:  
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

# СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

**НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

педагог

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,  
которая успешно прошла проверку и получила высокую  
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Освоение штрихов на предмете  
фортепиано" 4 класс

**Web-адрес публикации:**

<https://infourok.ru/statya-na-temu-osvoenie-shtrihov-na-predmete-fortepiano-4-klass-6762552.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: [infourok.ru/standart](https://infourok.ru/standart)



**И. В. Жаборовский**  
Руководитель  
«Учебного центра «Инфоурок»»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С  
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»»  
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации  
в Национальном центре ISSN  
(присвоен Международный  
стандартный номер сериального  
издания:  
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

# СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

**НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

педагог

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,  
которая успешно прошла проверку и получила высокую  
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Обучение педализации на начальном  
этапе обучения в классе фортепиано" 3 класс

**Web-адрес публикации:**

<https://infourok.ru/statya-na-temu-obuchenie-pedalizacii-na-nachalnom-etape-obucheniya-v-klasse-fortepiano-3-klass-6762550.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: [infourok.ru/standart](https://infourok.ru/standart)



**И. В. Жаборовский**  
Руководитель  
«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С  
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»  
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации  
в Национальном центре ISSN  
(присвоен Международный  
стандартный номер сериального  
издания:  
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

# СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

**НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

педагог

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,  
которая успешно прошла проверку и получила высокую  
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему : "Создание репертуарного плана  
учащегося в классе фортепиано"

**Web-адрес публикации:**

<https://infourok.ru/statya-na-temu-sozdanie-repertuarnogo-plana-uchashegosya-v-klasse-fortepiano-6762556.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: [infourok.ru/standart](https://infourok.ru/standart)



**И. В. Жаборовский**  
Руководитель  
«Учебного центра «Инфоурок»»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С  
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»»  
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации  
в Национальном центре ISSN  
(присвоен Международный  
стандартный номер сериального  
издания:  
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

# СВИДЕТЕЛЬСТВО

о размещении авторского материала на сайте infourok.ru

**НАСТОЯЩИМ ПОДТВЕРЖДАЕТСЯ, ЧТО**

**Синкевич Татьяна Васильевна**

педагог

МАОУ ДО МО г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

опубликовал(а) на сайте infourok.ru методическую разработку,  
которая успешно прошла проверку и получила высокую  
оценку от эксперта «Инфоурок»:

Статья на тему: "Разбор музыкального произведения  
на уроках фортепиано." 4 класс

**Web-адрес публикации:**

<https://infourok.ru/stattya-na-temu-razbor-muzykalnogo-proizvedeniya-na-urokah-fortepiano-4-klass-6762559.html>

Данное свидетельство выдается бесплатно и только при достижении высоких результатов согласно «Манифесту о качестве «Инфоурок». Проверить подлинность документа, а также посмотреть список достижений и результатов, за которые выдан данный документ, можно по ссылке: [infourok.ru/standart](https://infourok.ru/standart)



**И. В. Жаборовский**  
Руководитель  
«Учебного центра «Инфоурок»

ДОКУМЕНТ ВЫДАН В СООТВЕТСТВИИ С  
«МАНИФЕСТОМ О КАЧЕСТВЕ «ИНФОУРОК»  
[INFOUROK.RU/STANDART](https://infourok.ru/standart)



Свидетельство о регистрации  
в Национальном центре ISSN  
(присвоен Международный  
стандартный номер сериального  
издания:  
№ 2587-8018 от 17.05.2017)

РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

Негосударственное образовательное частное учреждение  
дополнительного профессионального образования  
«Краснодарский многопрофильный институт  
дополнительного образования»

# УДОСТОВЕРЕНИЕ

О ПОВЫШЕНИИ КВАЛИФИКАЦИИ

232412374542

*Документ о квалификации*

Регистрационный номер

01-96/1702-21

Город

Краснодар

Дата выдачи

17 февраля 2021 года



Настоящее удостоверение свидетельствует о том, что

**СИНКЕВИЧ  
Татьяна Васильевна**

в период с 01.02.2021г. по 17.02.2021г.

прошел(а) повышение квалификации в (на)

**НОЧУ ДПО «Краснодарский многопрофильный институт  
дополнительного образования»**

по дополнительной профессиональной программе

**Первая помощь**

в объёме

**72 часа**



Руководитель

Секретарь

**К. А. Литвинов**

**М. Н. Сальникова**