

Муниципальное казённое учреждение дополнительного образования  
“Малоярославецкая детская школа искусств” Калужской области

**“Использование форм и методов проблемного обучения в  
старших классах ДМШ на примере изучения фортепианного  
цикла 24 прелюдий Д.Д. Шостаковича “**

(методическая разработка урока)

**Автор:** преподаватель музыкально-теоретических дисциплин

Девлетова Гульнара Иسمетовна

Малоярославец  
2017

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

|                              |    |
|------------------------------|----|
| 1. Характеристика урока..... | 3  |
| 2. Введение .....            | 4  |
| 3. Основная часть .....      | 8  |
| 4. Заключение.....           | 21 |
| 5. Список литературы .....   | 23 |
| 6. Приложения .....          | 24 |

## ХАРАКТЕРИСТИКА УРОКА

1. **Тема урока:** “Жанр прелюдии в творчестве Д.Д. Шостаковича”.
2. **Цель урока:** Развитие познавательных процессов и навыков анализа музыкальных циклов.
3. **Задачи урока:** Развитие у учащихся умения самостоятельно добывать и усваивать знания из области музыкального искусства. Воспитание творческой активности, умения делиться полученными знаниями с окружающими.
4. **Тип и форма урока:**
  - урок изучения нового материала;
  - урок комбинированный.
5. **Методы:**
  - проблемно-сообщающий;
  - объяснительно-иллюстративный;
  - частично-поисковый (беседа с последующими выводами и комментариями).
6. **Технические средства обучения и оборудование:**
  - музыкальный центр;
  - фортепиано.
7. **Учебно-дидактические материалы и наглядные пособия:**
  - учебно-методическая литература по теме;
  - аудиоматериалы.
8. **Организация урока:**
  - 8.1. Организующий момент
  - 8.2. Введение в тему
  - 8.3. Объяснение нового материала
  - 8.4. Прослушивание с анализом
  - 8.5. Закрепление изученного материала
  - 8.6. Подведение итогов

## ВВЕДЕНИЕ

С жанром прелюдия учащиеся знакомятся в старшем звене музыкальной школы во время изучения темы “Романтизм в музыке”. Одна из важнейших тем данного курса – роль жанра миниатюры, а в частности прелюдии, в творчестве композиторов романтиков. Как правило, наиболее подробно и глубоко эта тема рассматривается при изучении творчества Ф. Шопена, где прелюдия получила “второе свое рождение”, раскрыв при этом безграничные возможности инструментальной фортепианной миниатюры. Но первоначально учащиеся знакомятся с этим жанром во время изучения клавирного творчества Баха (“Хорошо темперированный клавир”), где сложился устойчивый двухчастный цикл прелюдии и фуги, став подлинной энциклопедией различных образов.

В данной работе мы остановимся на теме “Жанр прелюдии в творчестве Д.Д. Шостаковича” на примере “24 фортепианных прелюдий”. Прелюдии Шостаковича изучаются в старших классах ДМШ. К этому периоду обучения у учащихся сформирована способность воспринимать серьезную музыку, ученики наделены навыком разбирать музыкальные произведения, а также владеют доступными приемами анализа музыки, так как практику анализа музыки получают на всех занятиях теоретического цикла.

Задача данной работы осветить тему, применяя разные методы обучения на уроках музыкальной литературы, используя при этом структуру комбинированного урока с методами проблемного обучения. Предлагается первоначально опросить учащихся по пройденному материалу, знание которого необходимо для продолжения работы по теме и для более успешного усвоения нового, а затем приступить к объяснению новой темы. При разработке данной темы целесообразно использовать такие широко применяемые методы, как беседа, рассказ, наглядное обучение, которое сопровождается демонстрацией музыки.

О проблемном обучении или его основной идее известно давно. Истоки такого обучения берут начало в далеком прошлом. В наше время, в связи с новыми задачами в педагогике, усилилось внимание к методу проблемного обучения и к практическому его применению в школе. Этот интерес вызван тем, что проблемное обучение создает условия формирования положительной мотивации учения и глубокого усвоения знаний. И многие преподаватели, наверное, задавались вопросом: “Что же для этого необходимо?” На поставленный вопрос хорошим ответом могут послужить слова С.Л. Рубинштейна: “Для того, чтобы учащийся по-настоящему включился в работу, нужно, чтобы задачи, которые перед ним ставятся в ходе деятельности, были не только понятны, но и внутренне приняты, т.е., чтобы они приобрели значимость для учащегося, и нашли, таким образом, отклик в его переживаниях”.

Если человек не имеет интереса, то он начинает испытывать такие эмоции, как скука и безразличие. Значит, интерес – это есть желание испытывать определенные эмоции, что является мотивом деятельности человека.

Многие преподаватели согласны со словами Л.С. Выготского о том, что искусство обучения есть искусство возбуждения интересов. Одним из таких принципов обучения, который направлен на “возбуждение интереса” является принцип проблемного обучения. Обучение по этому методу заключается в том, что перед учащимися создается проблемная ситуация. Осознание этой ситуации происходит в ходе совместной деятельности учащихся и учителя, где ученики максимально самостоятельны, но под направляющим руководством преподавателя. Таким образом, принцип проблемного обучения способствует сближению процесса обучения с процессом исследования, что влечет за собой творческое овладение знаниями, умениями, навыками и развитие мыслительных способностей.

Метод проблемного обучения отражает уровень усвоения новых знаний учащимися, а также уровень их умственной деятельности и мышления.

Школьники часто принимают роль пассивного слушателя. А принцип проблемного обучения предоставляет учителю возможность поднять учащихся с уровня “пассивный слушатель” на уровень “активный участник процесса решения поставленной проблемы”. Поставив перед учениками проблемную ситуацию, учитель получает хорошую возможность “завести” механизм их мышления. А если в ходе проблемного занятия ученики выдвигают свои предположения, объяснения, то это способствует углублению интереса к самостоятельному процессу познания. Таким образом, учащиеся приобретают навыки предлагать свои мнения о проанализированных произведениях, сравнивать разнообразные проявления одного и того же жанра в творчестве различных композиторов, выдвигать свое мнение о том или ином жанре, стиле и т.д.

Принцип проблемного обучения дает возможность учителю превратить свои уроки “объясняющие” в уроки “развивающие”, на которых развиваются познавательные и творческие возможности учеников. Кроме того, данный метод обучения помогает учащимся “открывать” свои знания, а не получать их в готовом виде, что влечет за собой прочность приобретенных знаний, так как они добываются в самостоятельной деятельности, а также, развивать внимание, наблюдательность, ответственность, активизировать мышление, познавательную деятельность.

Использование данного метода в изучении творчества Шостаковича, а именно “24 прелюдий для фортепиано”, позволяет учащимся глубоко изучить данный цикл прелюдий и провести сравнение с произведениями данного жанра, изученными ранее (“24 прелюдии” Шопена), что приучает их видеть своеобразие каждого автора и эмоционально оценивать его.

На уроке особое внимание уделяется развитию природных данных каждого ученика. Это достигается путем выполнения творческих заданий. В результате ученики овладевают опытом сравнительного анализа, опытом дискуссии.

На данном примере ученики в своих творческих работах учатся сравнивать музыкальные стили двух великих музыкантов: Шопена и Шостаковича, которые принадлежат разному времени, разным эпохам.

На основании вышесказанного можно утверждать, что технология проблемного обучения актуальна и максимально соответствует современным целям образования и требованиям общества к обучению подрастающего поколения.

## ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

Прежде чем приступить к изложению нового материала рекомендуем вспомнить факты из жизни и творческой деятельности Шостаковича. Например, задать учащимся следующие вопросы:

1. Какое место занимает Шостакович среди композиторов 1-й половины XX века?

2. В чем проявилось новаторство Шостаковича и в чем можно видеть его связь с классическими традициями? Чьи традиции композитор продолжает в своем раннем творчестве?

3. Назвать произведения Шостаковича на историческую тему, а также такие, в которых он использовал известные литературные произведения?

4. Назвать основные этапы жизненного и творческого пути композитора.

5. Как протекало музыкальное развитие композитора, и по каким специальностям он обучался? У кого он учился в консерватории?

7. Как воспринимали музыку Шостаковича его современники?

8. Есть ли в творчестве композитора вокальная лирика? Если есть, то на чьи стихи композитор написал цикл романсов?

9. Назвать произведения Шостаковича, посвященные Великой Отечественной Войне 1941-1945 гг.

10. Назвать современников Д. Шостаковича (композиторов, исполнителей).

Приступая к рассмотрению цикла прелюдий Шостаковича целесообразно предварительно провести беседу о жанре прелюдии. А значит, вспомнить историю жанра, перевод слова “прелюдия”, кто обращался к данному жанру в



своем творчестве, значение его в творчестве Баха, Шопена, какие циклы прелюдий известны кроме ХТК Баха и прелюдий Шопена.

Чтобы понять особенность прелюдий Шостаковича, необходимо остановиться на эволюции жанра и провести небольшой экскурс в творчестве композиторов, которые обращались к нему.

Прелюдия (от латинского «прелюдо» — «играю предварительно», «делаю вступление») — жанр старинный и в то же время необыкновенно чуткий к новейшим требованиям времени, допускающий множество авторских решений и трактовок. Необычна его судьба: возникнув в XV веке, само слово «**прелюдия**» неоднократно меняло свой смысл. Первоначально так обозначалось небольшое инструментальное вступление к какому-либо сочинению, иногда написанное заранее, но чаще всего импровизируемое непосредственно во время исполнения. Не скованное строгими рамками правил, оно подготавливало настроение будущей пьесы и одновременно позволяло исполнителю продемонстрировать изобретательность и виртуозное мастерство.

Импровизационность, а также свойственное таким вступлениям господство одного образа и единого фигурационного типа фактуры сохранились и тогда, когда прелюдией стали называться вступительные пьесы во французской опере и сюите. Они сохранились и в прелюдиях XIX в., ставших самостоятельным инструментальным жанром.

Первыми прелюдиями были произведения для лютни эпохи Возрождения. Это были короткие вступления, предшествовавшие крупным пьесам. Лютнисты часто играли прелюдии, чтобы проверить настройку инструмента или акустику помещения перед выступлением. В XVII веке во Франции начали появляться клавирные прелюдии: в качестве вступлений к частям клавесинной сюиты использовались прелюдии, в которых длительности нот оставались на усмотрение исполнителя. Первым композитором, использовавшим такой жанр, стал Луи Куперен, после него клавесинные

прелюдии без обозначения длительностей писали многие композиторы до первой половины XVIII века, среди них были Франсуа Куперен и Жан Филипп Рамо.

Развитие формы прелюдии в Германии XVII века привело к появлению многочастных прелюдий, похожих на клавирные токкаты Иоганна Якоба Фробергера или Джероламо Фрескобальди. В прелюдиях немецких композиторов, таких как Дитрих Букстехуде или Николай Брунс, сочетались свободная импровизация и части, написанные по строгим канонам контрапункта (обычно это были миниатюрные фуги).

В течение второй половины XVII века немецкие композиторы начали писать двойные произведения, объединяя прелюдию (или токкату) с фугой в той же тональности. Одним из первых таких композиторов был Иоганн Пахельбель, хотя прелюдии и фуги И.С. Баха более многочисленны и пользуются сегодня большей известностью. Органные прелюдии Баха крайне разнообразны. Одновременно в творчестве Баха сложился устойчивый двухчастный цикл прелюдии и фуги. В нем свободно развертывающаяся музыкальная мысль прелюдии контрастировала с четкой, подчиненной строгим законам организацией материала в фуге.

«Хорошо темперированный клавир» Баха (48 прелюдий и фуг) стал подлинной энциклопедией разных образов, которые повлияли на характеры и типы прелюдий. Скерцозные и токкатные, торжественные и скорбные, танцевальные и сосредоточенные на размышлении о самых серьезных проблемах бытия, кажется, им доступны все области содержания. Чутко уловив это, композиторы последующих поколений пошли еще дальше по открытому Бахом пути. В их музыке, наряду с сохранением «парного» (прелюдия-фуга) и даже «большого» (24 прелюдии и фуги) полифонического цикла (в XX веке к нему обращаются и советские композиторы — Д.Д. Шостакович, Р.К. Щедрин, Г.Мушель), стали возникать и циклы одних прелюдий.

Мир шопеновских прелюдий поражает богатством поэтических

переживаний, неожиданностью эмоциональных контрастов, неповторимостью и целостностью каждого запечатленного в них образа. Вместе составляя стройное, гармоничное целое, все 24 прелюдии настолько совершенны, что вполне могут исполняться как самостоятельные, законченные пьесы.

В дальнейшем жанр прелюдии получил значительное развитие в музыке русских композиторов — А.К. Лядова, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова. Эти композиторы привнесли в его понимание свою национальную специфику. И мечтательные, утонченные прелюдии Скрябина, и более масштабно-концертные, вызывающие, картинные ассоциации прелюдии Рахманинова, столь несхожие между собой, стали емким выражением умонастроений своей эпохи. Эти же качества присущи острохарактерным прелюдиям Шостаковича.

Так же надо отметить, что в фортепианном творчестве Шостаковича есть и цикл 24 прелюдий и фуг ор.87. Если этот цикл сопоставить с “Хорошо темперированным клавиром” Баха, то его нужно рассматривать как веху в развитии фортепианной полифонии, где он возродил целый ряд старинных добаховских приемов контрапунктического письма.

Необходимо обратить внимание учащихся и на то, что фортепианное творчество Шостаковича – это важнейший этап не только русской, но и мировой фортепианной культуры. Так же целесообразно отметить то, что композитор, наследуя традиции прокофьевского фортепианного стиля, нашел собственный путь. Важно охарактеризовать и эстетику того времени, в которое жил Шостакович. А жил и творил композитор в переломный период, в противоречивости которого сложно разобраться.

Искусство 20х-30х годов – время экспериментов и поисков. Художников того времени интересовало какими художественными средствами следует отображать серьезные перемены в жизни с эмоциональной стороны. Также стоял вопрос, какие избрать жанры и средства выразительности для того, чтобы создавать музыку и доступную, и отражающую современность. Композиторы

академического направления считали, что авторы не должны обеднять музыку, упрощая выразительную палитру в угоду массовому слушателю.

В музыкальном искусстве того времени была оппозиция к открытой романтике, к импрессионистскому и скрябинскому фортепианным стилям. Присутствуют лаконизм, скерцозность взамен красочной “картинности” рахманиновского типа. Поэтому в искусстве этой эпохи проявляется сплав противоречивых образов: возвышенного и низменного, трагического и комедийного, философского и легкомысленного.

Ранний Шостакович склонен к раскрытию образов в их конфликте развития. Ему более важен процесс разработочности, чем контраст тем в экспозиции.

В своих произведениях 20х-30х годов он предвосхитил многие открытия западноевропейского музыкального авангарда 50х-60х годов (сонористика, микрополифония, пуантилизм).

В ранний период творчества композитор находился под влиянием школы Н. Римского-Корсакова, а также под влиянием Прокофьева, Кшенека, Берга, Хиндемита, Стравинского. Сам художник отмечал: «Говоря о становлении своего творческого мировоззрения, я должен упомянуть о большом и благотворном влиянии, которое оказал на меня С. Прокофьев. В его музыке я нахожу здоровое этическое начало и, вместе с тем, замечательное ощущение новизны, смелого и плодотворного поиска».

На формирование стиля Шостаковича оказала влияние и современная эпоха. В своем раннем творчестве он использовал пародию и гротеск, высмеивая не только рутину, но и мещанскую сентиментальную пошлость. В области комически-пародийных образов Шостакович является продолжателем Прокофьева. Отсюда разностильное соединение серьезного и легковесного, трагического и комического, традиционного и новаторского, сочетание сложного с нарочито простым.

Композитор интересовался всеми музыкальными жанрами и сторонами музыкального быта. В его наследии: оперы, фортепианные пьесы, симфонии, балеты, песни, музыка для кино и театра. В ранней киномузыке Шостакович высмеивал пошлость мещанских вкусов. Его называли “музыкальным фельетонистом” за способность к карикатуре и хлесткости. Композитора тянет к эксцентричности, к эпатажу. “Раскрошить, расплясать, рассмеять” мещанский быт и старомодные вкусы – таков был один из лозунгов нового искусства, что естественно повлияло и на творчество молодого композитора.

В цикле 24 прелюдий художник пытается осмыслить негативные черты окружающего быта – мещанскую психологию, предрассудки периода нэпа, элементы пошлости в человеческих взаимоотношениях. Автор стремится демократизировать музыкально-образную сферу и музыкальный язык этого произведения. Этот цикл является галереей образов из сословия простых людей и галереей музыкальных бытовых жанров. Поэтому в прелюдиях присутствуют мелодические обороты и ритмика родом из бытовой музыки. Также в этих пьесах использованы характерные черты, свойственные таким музыкальным бытовым жанрам, как марш, вальс, романс, полька, ноктюрн, гавот. Таким образом, композитор пытается изобразить отношение к судьбе простого человека, отражая художественные вкусы и банальность музыкального быта, используя при этом, то шутливую иронию, то сочувствие, то насмешку, то приемы пародийности, то гротеск.

Необходимо рассказать и историю создания данного произведения: 24 прелюдии для фортепиано, ор.34, были написаны в течение шестидесяти дней – с конца декабря 1932 года по начало марта 1933 года. Приступая к изучению темы “Жанр прелюдии в творчестве Шостаковича”, учащиеся уже владеют определенными знаниями и умениями в области анализа циклических произведений, т.к. в предыдущих классах они уже изучали циклы прелюдий Баха, Шопена, Рахманинова. Рассмотрению данного цикла предшествовало освещение творческого облика и творческого пути композитора, а также

становление его фортепианного стиля. Перед прослушиванием музыки педагог предлагает учащимся вопросы-задания к слуховому анализу, которые направляют внимание в нужное русло и являются планом их ответа. Например, такие вопросы как:

1. Какие принципы построения цикла вы знаете?
2. Определите основной принцип чередования прелюдий (квинтовый круг, хроматическая гамма, терцовые соотношения).
3. В чем единство цикла?
4. Ощущаете ли вы признаки, каких-либо жанров? Если да, то, каких?
5. Чьи традиции продолжены в данном произведении?
6. В чем сходство и различия с циклом Шопена?

Ответить на поставленные вопросы, учащиеся могут как самостоятельно, так и при помощи педагога. Известно, что ученики должны быть подготовлены к решению данных вопросов, т.к. они должны опираться на приобретенные знания при изучении предыдущего материала. В данном случае ученики уже имеют опыт на примере прелюдий Баха и Шопена, они знают, что такое цикл, знают особенности бытовых жанров и умеют распознавать их признаки, а также могут определить характер музыки. Но предварительно каждый ученик получил задание на дом: рассмотреть несколько прелюдий, взятых подряд и проанализировать их, ответив на вопросы:

1. Каков жанр произведения.
2. Каков образный строй.
3. Какова форма прелюдии.
4. Каков интонационный строй (есть ли яркие мелодии, яркие последования)?

### 5. Каковы особенности ладогармонического языка?

Для того, чтобы учащимся было легче ответить на эти вопросы, необходимо рассмотреть данный цикл, а также во время прослушивания заполнить, предлагаемую педагогом, таблицу:

| № прелюдии,<br>тональность   | Жанровые признаки                              | Образ (характер)   | Семантика<br>тональности  |
|------------------------------|--|--|---|
| №3 G-dur<br>(Приложение 1)   | Сочетаются черты<br>романсовости и<br>ноктюрна | По характеру близка<br>рахманиновским<br>пейзажным<br>зарисовкам   | Прозрачность,<br>светлый колорит  |
| №6 h-moll<br>(Приложение 2)  | Гротесковая полька                             | Характер озорной,<br>плясовой, заметно<br>влияние<br>Стравинского<br>(нарочитые<br>фальшивые<br>звучания, пародия на<br>выступление<br>провинциального<br>духового оркестра) | Господство<br>неустойчивости<br>(повышение IV ст и<br>понижение II ст в h-<br>moll, локрийский лад<br>с пониженной II и V<br>ступенями) |
| №19 Es-dur<br>(Приложение 3) | Баркарола                                      | Песенного<br>характера, в области<br>фактуры<br>продолжены<br>традиции<br>Мендельсона<br>(“Песня<br>венецкого<br>гондольера”)  | Светлый колорит   |

После того как учащиеся прослушали произведение, необходимо вместе с ними детально разобрать перечисленные вопросы и ответить на них.

В процессе объяснения нужно подчеркнуть, что 24 прелюдии Шостаковича являются циклом. Это доказывается тем, что композитор придерживается традиционного тонального плана, выстраивая его строго по квинтовому кругу с чередованием мажора и параллельного минора. Это объединяет цикл и определяет его размеры, ограничивая количество прелюдий двадцатью четырьмя (не в пример Прокофьеву, соединившему с большей произвольностью 20 “Мимолетностей” в одном цикле). Объединяет цикл прелюдий их камерный характер, а также специфика пианизма, которая избегает листовской и рахманиновской пышности, эффектной виртуозности и импрессионистской живописности. Для сравнительного слухового анализа рекомендуем на уроке прослушать одну из прелюдий С.Рахманинова (cis-moll) и прелюдию Д.Шостаковича (C-dur), сравнить фактуру, ладогармонический язык, особенности пианизма. Целесообразно обратить внимание и на то, что в прелюдиях используются приемы полифонического письма. Но самым важным и большим объединяющим началом в цикле является их жанровая характерность. Важно заметить и то, что идейные истоки данного цикла заключены в повышенном интересе композитора к судьбе “маленького человека”. Отсюда и вытекает их разножанровость: в прелюдии №3 – романсовость, в прелюдии №6 – гротесковая полька, в прелюдии №7 – ноктюрн, в прелюдии №9 – тарантелла, в прелюдии №15 – вальс, в прелюдиях №16 и №17 – сентиментальный замедленный вальс, в прелюдии №19 – баркарола, в прелюдии №24 – по-прокофьевски шуточный гавот.

Необходимо заметить, что композитор в обобщенный жанр прелюдии вносит характерную сценичность, предвосхищая многие эпизоды будущего симфонизма. Так же надо обратить внимание учащихся и на ладогармонический язык прелюдий, в которых происходило формирование различных сторон языка композитора: усложнение лада (понижение ступеней в минорных ладах); склонность к диатонике и старинным ладам (использован



фригийский лад в прелюдиях 4,6,8,12,18,21); предпочтение натурального минора мелодическому или гармоническому.

В данном цикле Шостакович продолжает две творческие линии в сочинении цикла фортепианных миниатюр: лирико-драматическую (Шопен, Скрябин) и эпическую (лирико-повествовательную) (Прокофьев “Мимолетности”).

После того как была дана общая характеристика цикла, будет уместным разобрать 2-3 прелюдии в классе, отметив наиболее примечательные черты каждой прелюдии в отдельности.

Например, прелюдия №1, C-dur (*Приложение 4*), звучит как лирическое вступление к циклу. Свободная импровизационность, нежная кантилена – все это создает образ мечты, раздумья. Лирика “прокофьевская” – сдержанность эмоций, лаконизм, повествовательность. Мелодика данной прелюдии – ряд характерных однотипных попевок. В целом – это жанр серьезной камерной прелюдии.

Прелюдия №4, e-moll (*Приложение 5*) – полифонический шедевр цикла. В этой пьесе Шостакович обращается к форме маленькой трехголосной фуги. Небольшие масштабы произведения, отсутствие протяженного развития, а также репризного раздела приближают ее к фугетте. В основе фугетты распевно протяжная, лирическая тема русского характера. Почти вся прелюдия диатонична. Строение ее четко – простая трехчастная форма. Интересен тональный план, который играет определяющую роль в композиции данной прелюдии. Он разнообразен, несмотря на небольшие размеры произведения. Все ладотональности близки друг другу как параллельные и имеют одинаковый звукоряд на основе мелодических диатонических ладов. Композитор применяет прием построения ответов на квинту выше (кварту ниже) темы, т.е. в доминантовом соотношении, но без изменения звукоряда главной тональности

(“ми” эолийского лада отвечает “си” фригийского), при этом методе в тональном ответе неточно повторяются интервалы.

Прелюдия №17, As-dur (*Приложение б*), написана в жанре вальса. Но вальс замедленный, сентиментальный. В этой пьесе композитор придерживается намеченной линии всего цикла, то есть, демократизации музыкального языка. На это указывает использование автором танцевального жанра, а в мелодии элементов городской песенности.

В основе данной композиции находится вальсовая лирика, но со смешением ее благородства с бытовой банальностью. На жанр вальса Шостакович смотрит с иронией, которую комедийно выдвигает на передний план, используя при этом: во-первых, медленный темп Largo, во-вторых, чередование трехдольного и четырехдольного размеров, в-третьих, средства музыкального языка, обозначенные следующими темповыми и эмоциональными терминами: poco accelerando, ritenuto, fermata, dolce, amoroso. Через все эти элементы передается некая насмешка над танцующими, а в тактах с размером 4/4 чувствуется сверхманерное, замедленное, напыщенное, искусственное движение танцующей пары. Перемена размера – это комическое преувеличение. Как будто танцоры от полноты лирических чувств не могут уложиться в отведенные трехдольные такты.

Форма прелюдии одночастная (период), можно провести параллель с прелюдиями Шопена (c-moll, A-dur). Здесь два предложения, с небольшой разработочностью во втором предложении и кодой. Тема периода целостная, стройная, песенного, лирического склада, без контрастных элементов. Интонационный строй пьесы близок городской песенности, мотивы темы напевны, мягки. Звучание в целом консонантное. В области динамики нет резких перепадов, громкость постепенно нарастает и постепенно убывает.

В данном произведении едины образность и характер, так как автору удалось изобразить томный, преувеличенно важный образ в вальсе при

использовании ритмических и метрических приемов замедления и ускорения, а также при помощи принципа волновой динамики.

После того как был разобран цикл 24 прелюдии ор.34 целесообразно попросить учащихся ответить на нижеизложенные вопросы.

Уч-ль: Можно ли назвать данное произведение циклом?

Уч-ся: 24 прелюдии для фортепиано ор.34 являются циклом.

Уч-ль: Что является общим принципом построения цикла?

Уч-ся: Основа цикла – “психологическая” линия прелюдий, жанровая характеристика, камерность.

Уч-ль: В чем заключен основной принцип чередования прелюдий?

Уч-ся: Основным принципом заключен в традиционной последовательности тональностей, где чередуются параллельные мажор и минор с дальнейшим продвижением по квинтовому кругу.

Уч-ль: В чем единство цикла?

Уч-ся: Единство цикла выражено в образности прелюдий. Есть прелюдии лирические, гротесковые – пародийные. Лирическим прелюдиям свойственна созерцательность, раздумчивость, мечтательность, а гротесковым – напряженность, ироничность. Также прелюдии объединены и использованием мелодических оборотов и ритмики бытовых жанров.

Уч-ль: Ощущаются ли признаки каких-либо жанров?

Уч-ся: Цикл 24 прелюдий ор.34 - это галерея образов из городского мещанского сословия и музыкальных бытовых жанров. Поэтому в этих пьесах композитор использовал характерные черты, свойственные таким музыкальным жанрам, как марш, вальс, романс, полька, ноктюрн, гавот.

Уч-ль: Чьи традиции продолжены в данном произведении?

Уч-ся: В данном цикле продолжены традиции Шопена, Скрябина в области лирико-психологической линии, Прокофьева – в области эпической, лирико-повествовательной линии, традиции Рахманинова в области пейзажных зарисовок, песенность Мендельсона, а также сарказм, гротеск Стравинского.

После выводов, которые были сделаны учениками совместно с педагогом, необходимо обратить внимание учащихся на то, что Шостакович является и автором цикла 24 прелюдий и фуг ор.87, которые были написаны в 50-х годах. В этом цикле композитор развивает традиции Баха и добаховской полифонии. Целесообразно рассказать историю создания данного цикла: в 1950 году отмечалось 200 летие со дня смерти Иоганна Себастьяна Баха. В Лейпциге был организован баховский фестиваль и конкурс исполнителей. В состав жюри конкурса входил Шостакович. Он принял участие в торжествах как композитор и исполнитель. Шостакович всегда преклонялся перед гением Баха. С давних пор его привлекала полифония. Под сильнейшим впечатлением поездки в Лейпциг он решил написать большой цикл полифонических пьес по образцу “Хорошо темперированного клавира”.

Можно в качестве краткого обзора рассказать учащимся о структуре данного цикла, об общих принципах построения, а также сравнить данный цикл с “Хорошо темперированным клавиром”, найти общие черты и различия.

После изложения темы можно порекомендовать учащимся, прочитать дополнительную литературу о жанре прелюдии<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Кремлев Ю.Ф.Шопен; Соловцов А.Ф.Шопен; Асафьев Б.В. С.В.Рахманинов; Соловцов А. С.В.Рахманинов ;Муз. Энциклопедия; Осина Т.К.К вопросу о цикличности в 24 прелюдиях Шопена в сб. статей РСМШ им. В.А.Успенского 60 лет.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

“Шостакович – как фортепианный композитор – имеет свой выраженный, развивающийся и изменяющийся стиль. Он несколько отличается от его общего творческого стиля, но и органически вытекает из него.”<sup>2</sup>

Фортепианное творчество Шостаковича прошло большой и сложный путь развития. Эстетика и этика искусства Шостаковича всегда неразрывны, всегда взаимозависимы. Как всякий большой художник, Шостакович опирается в своем творчестве на лучшие традиции мирового музыкального искусства. Основа индивидуального стиля Шостаковича – не пассивное использование традиций, а смелое переосмысление их. Творческие поиски Шостаковича в фортепианном жанре нельзя рассматривать в отрыве от его поисков в иных жанрах. Часто образы в фортепианных произведениях Шостаковича многозначны.

Композитор Шостакович одновременно являлся и пианистом, поэтому его фортепианный стиль был неразрывно связан с его исполнительским стилем. Так было и у Шопена, Листа, Скрябина, Прокофьева. Именно в фортепианных произведениях появляются индивидуально характерные для Шостаковича приемы ладогармонического языка: понижения ступеней в минорных ладах, что увеличивает тяготение к нижней тонике, и тем самым создается напряжение. Именно в фортепианной музыке выражена тенденция к взаимопроникновению гомофонного и полифонического складов письма. На основе этого возникает мелодизированная фактура с самостоятельностью каждого голоса.

“Творчество Шостаковича отличается многогранностью. Конфликтность, контрастность, несопоставимость жанров, форм, отдельных образов и средств

---

<sup>2</sup> Дельсон В. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М., 1971

выразительности составили его новое стилистическое кредо, особенности его языка и манеру его почерка”.<sup>3</sup>

Его фортепианное наследие: 8 прелюдий ор.2, Три фантастических танца ор.5, Сюита для фортепиано ор.6, “Афоризмы” ор.13, 2 сонаты, 24 прелюдии ор.34, 24 прелюдии и фуги ор.87, Концертино для 2-х фортепиано ор.94, 2 фортепианных концерта ор.35, ор.102.

Автор данной работы, представленной на конкурс методических работ 2017 года, Девлетова Г.И. ставит перед собой цель раскрыть формы и методы проблемного урока. В процессе изучения раскрытой выше темы использование именно этого метода, на наш взгляд, более предпочтительно, нежели остальные методы, т.к. он показывает степень подготовленности учащихся, владение информацией, умение пользоваться навыками анализа, способность логически и стройно излагать материал при ответе, умение делать выводы. Преимущество проблемного обучения заключается в том, что оно формирует развитие творческих способностей, творческую активность, самостоятельность, усиливает познавательный интерес. Таким образом, при использовании этого метода педагог может добиться значительных успехов в формировании знаний, учащихся по тому или иному изучаемому материалу в курсе музыкально-исторических дисциплин. При этом данный метод не отвергает традиционные формы обучения в этом курсе.

---

<sup>3</sup> Дельсон В. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. М.,1971

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 480 с.
2. Выготский Л.С. Умственное развитие детей в процессе обучения. – Москва: Книга по требованию, 2013. – 135 с.
3. Данилевич Л. Дмитрий Шостакович. – Москва: Советский композитор, 1980. – 300 с.
4. Дельсон В.Ю. Фортепианное творчество Д.Д. Шостаковича. – Москва: Сов. Композитор, 1971. – 247с.
5. Добровецкая Э. О применении принципа проблемности в преподавании музыкальной литературы//Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып. 2. – Ташкент, 1982.
6. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Москва: Советский композитор, 1970. – 130 с.
7. Лагутин А.И. Методика преподавания музыкальной литературы в ДМШ. – Москва, 1982.
8. Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. – СПб: Композитор, 1998. – 593 с.
9. Осина Т. К вопросу о цикличности в 24 прелюдиях Шопена // Сборник статей РССМШИ им. В.А. Успенского 60 лет. – Ташкент, 2001.
10. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – Москва: Педагогика, 1989. – 488с.
11. Третьякова Л.С. Советская музыка. – Москва: Просвещение, 1987. – 174 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

III

Andante  $\text{♩} = 68$

*p*

fz. \* fz. \* fz. \*

fz. \* fz. \* fz. \* fz. \* fz. \*

fz. \* fz. \* fz. \*

fz. fz. \* fz. \*

fz. \* fz. \* fz. \*



First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line. Dynamics include *craso.* and *mf*. There are some markings below the staff, including a double bar line and an asterisk.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line. Dynamics include *craso.*. There are some markings below the staff, including a double bar line and an asterisk.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line. Dynamics include *pp* and *f*. There are some markings below the staff, including a double bar line and an asterisk.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line. Dynamics include *fff* and *dim.*. There are some markings below the staff, including a double bar line and an asterisk.

Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff (bass clef) contains a bass line. Dynamics include *p*. There are some markings below the staff, including a double bar line and an asterisk.

## VI

**Allegretto**  $\text{♩} = 116$

*mf marcattissimo* *ff dim.*

*p mf*

*f*

*ff*

*cresc.* *ff*

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The first system begins with the tempo marking 'Allegretto' and a quarter note equal to 116 beats per minute. The first system includes dynamic markings 'mf marcattissimo' and 'ff dim.'. The second system includes 'p' and 'mf'. The third system includes 'f'. The fourth system includes 'ff'. The fifth system includes 'cresc.' and 'ff'. The key signature has two sharps (F# and C#).

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*. There are also some accidentals like flats and naturals.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features dynamic markings *f*, *mf*, *f*, and *ff*. The notation includes chords and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes. It includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Fourth system of musical notation, marked **Moderato**. It features a *fff* dynamic marking and includes triplet markings (indicated by a '3' under the notes) in the bass staff.

Fifth system of musical notation, concluding the page. It features various note values and rests, with some notes marked with accents.

XIX

Andantino  $J = 66$

3

*p* *dolce*

*espr.*

*cresc.* *mf*

*dim.* *cresc.* *mf*

*pp* *p* *cresc.*

*mf* *espr.* *cresc.*

*dim.* *cresc.*

# Д. Шостакович

## 24 прелюдии

### Ор.34

#### I

Moderato  $\text{♩} = 69$

*mf dim.* *p espr.* *espr.*

*cresc.* *espr.*

*dim.* *cresc.* *dim.* *pp*

*ppp* *espr.* *con Ped.*

*dim.* *p* *dim.* *pp* *ppp*

## IV

Moderato  $\text{♩} = 84$

*p espress. sempre legato*

*cresc.*

*p*

*f*

*p*

*cresc.*

*f dim.*

*p*

*dim.*

*cresc.*

*p*

*mf*

*dim.*

*rit.*

\*

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff also starts with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* marking is placed above the lower staff in the second measure.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a forte (*f*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. A *dim.* marking is placed above the lower staff in the second measure.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* marking is placed above the lower staff in the second measure.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. A *dim.* marking is placed above the lower staff in the second measure.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a decrescendo (*dim.*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff begins with a piano (*p*) dynamic. A *cresc.* marking is placed above the lower staff in the second measure. A *rit.* marking is placed above the upper staff in the third measure. A *dim.* marking is placed above the lower staff in the third measure.

## XVII

*Largo*  $\text{♩} = 80$  *poco accel. a tempo*

*p dolce* *pp espr. amoroso* *cresc.*

*rit.* *a tempo* *accel.*

*cresc.* *mf* *cresc.*

*a tempo accel.* *rit.* *a tempo largo*

*f* *dim.* *mf* *dim.* *pp*

*cresc.*

*rit.*

*dim.* *p* *pp*

The musical score consists of six systems of music. Each system includes a piano part (left hand) and a violin part (right hand). The piano part features a steady accompaniment of chords and eighth notes, often marked with 'rit.' and 'a tempo' instructions. The violin part contains melodic lines with various ornaments and dynamics. The score is marked with a variety of dynamics including *p dolce*, *pp espr. amoroso*, *cresc.*, *mf*, *f*, *dim.*, *pp*, and *p*. Tempo markings include *Largo* (with a quarter note equal to 80), *poco accel. a tempo*, *rit.*, *a tempo*, *a tempo accel.*, *rit.*, *a tempo largo*, and *accel.*. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.