

Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Саратовский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского»

Институт искусств

Кафедра музыкально-инструментальной
подготовки

Т.А.Палагина

Теоретические основы фортепианной подготовки бакалавра

учебно-методическое пособие

Саратов 2015

УДК 371.134

ББК 85.31

Палагина, Т.А. Теоретические основы фортепианной подготовки бакалавра: Учебно-методическое пособие.- Саратов: 2015, 59 с.

Настоящее учебно-методическое пособие содержит теоретический материал по освоению бакалаврами дисциплины «Теоретические основы фортепианной подготовки бакалавра». Данный материал дает бакалаврам педагогического образования профиля «Музыка» теоретическое обоснование искусства фортепианного исполнительства, которое является необходимым элементом подготовки учителя музыки.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов вузов, учителей музыки, методистов.

Рецензенты:

директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, доктор педагогических наук, профессор

И.Э. Рахимбаева

заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского, кандидат педагогических наук, доцент **Королева И.А.**

УДК 371.134

ББК 85.31

© Палагина Т.А. 2015

Введение

«Исполнение – это второе творение», - говорил А.Рубинштейн о музыкальном исполнительстве – искусстве древнем, сопутствующем человечеству на протяжении всей его истории, и в то же время всегда молодом, всегда современном. Человек, умеющий говорить на языке своего инструмента, способен найти ключ к сердцу слушателя. Умение учителя музицировать высокопрофессионально, образно и ярко приобретает в настоящее время большое значение.

Обогащение исполнительских возможностей учителя музыки связано с увеличением объема используемого материала, расширением репертуарных рамок за счет обращения к возможно большему количеству исполняемых музыкальных произведений, большему кругу художественно-стилевых явлений. Можно отметить, что основная задача исполнителя донести до слушателя содержание исполняемого произведения. Исполнитель должен воспитывать аудиторию своими интерпретациями, бороться с консерватизмом чувств и мышления, прививать вкус к высокохудожественным образцам мировой музыкальной литературы. Исполнитель – соавтор композитора. Это искусство сотворчества художника и тех, кому оно адресовано.

Текст музыкального произведения содержит различные виды информации. Учитель, получив и осмыслив их, сможет расширить свой кругозор и пополнить запас знаний, необходимых при построении диалога с учениками о музыке. Инструментальное исполнение в классе требует от учителя умения остановить внимание детей в процессе исполнения музыки на тех сторонах музыкального произведения, которые связаны с раскрытием темы школьного урока.

Работа исполнителя складывается из художественного восприятия, потребности творить, возникновения замысла, его обдумывания, реализации, сопоставления результата творчества с художественной задачей, внесения корректив и дополнений, оценки достигнутого. Раскрытие содержания произведения невозможно без нахождения нужного звучания, которое обеспечивается тесной взаимосвязью музыкально-слуховых представлений со всей системой исполнительских знаний, умений и навыков.

Как и всякое целенаправленное действие, решение исполнительской задачи начинается с поиска. Огромную роль в этом процессе играют ориентировочно-исследовательские действия, подсказывающие именно такую, а не иную интерпретацию в соответствии с возможностями и опытом исполнителя. Эта работа, обусловленная художественной целью, стремлением к достижению нужного звучания, служит основой конкретизации музыкального образа, заключенного в произведении, а также воспитания более совершенных исполнительских действий.

Таким образом, в основе музыкального исполнительства, в том числе и учителя музыки, лежит поисковая творческая деятельность.

Историко-теоретический и исполнительский анализ произведения, понимание основных закономерностей исполнения (стиль, жанр, форма и т.п.) дают возможность наметить этапы работы. Это является предпосылкой дальнейшего поиска решения художественной задачи и совершенствования действий музыканта. В процессе работы над произведением исполняющий постоянно уточняет первоначально выработанный план.

И хотя у каждого исполнителя реализация плана связана с индивидуальным воплощением художественного замысла, в основе лежит понимание интонационно-мелодической сущности, ритмической структуры, стиля, формы, средств музыкальной выразительности.

Слуховой самоконтроль, смысл которого в том, что результаты, получаемые после каждого отдельного звена произведения, мысленно сопоставляются с первоначальным планом. Если качество исполнения не удовлетворяет, то поиск исполнительских действий, наилучшим образом отвечающих художественному замыслу, идет дальше. Слуховой самоконтроль действует на всех этапах работы над произведением и является основной возможностью самоанализа и критической самооценки исполнения.

Так, путем длительной работы над художественным образом, от общего к частному и от частного к общему, рождается исполнительская трактовка, то есть интерпретация произведения.

Таким образом, исполнение музыкального произведения – процесс сложный и противоречивый. В нем переплетаются сознательное и интуитивное, оригинальное и заимствованное, воображение и мышление, эмоциональная увлеченность и кропотливый труд. Реализация замысла органично связана с активным творческим поиском, который проявляется в постоянном вчитывании в нотный текст, в проникновении в сущность художественного образа, заключенного в произведении. Конечный результат этого процесса несет на себе печать творческой индивидуальности исполнителя, подчас не менее яркой, чем индивидуальность композитора.

Лекционный курс включает следующие темы:

1. Развитие исполнительского искусства и его роль в педагогической деятельности
2. Клавирное искусство до Баха. Фортепианные и педагогические принципы И.С.Баха.
3. Фортепианное творчество венских классиков.
4. Новаторство композиторского и исполнительского мастерства Ф Шопена.
5. Фортепианное и педагогическое творчество Р.Шумана.

6. Жизненные правила для музыкантов Р.Шумана.
7. Творческая деятельность Ф Листа.
8. Особенности фортепианного творчества для детей П.И.Чайковского
9. Фортепианные произведения С.Рахманинова в учебной практике.
10. Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича
11. Творческий путь С.Прокофьева.
12. Этапы работы над музыкальным произведением.
13. Работа над звуком.
14. Работа над метро-ритмом.
15. Искусство педализации.
16. Развитие навыков самостоятельной работы.

Теоретические основы фортепианной подготовки студентов изучается на 1 курсе в 1 и 2-ом семестрах. На их изучение отводится 54 часа: 18 лекций и 36 практических занятий. Практические занятия включают: написание рефератов по изучаемым темам, аннотаций на фортепианные произведения изучаемых композиторов, подготовка презентаций по темам курса, исполнительского анализа на произведение, изучаемое в классе инструментальной подготовки, блиц опросы музыкальных терминов. Оценивание работ производится по бально-рейтинговой системе.

По окончании курса студенты сдают экзамен. Итоговая проверка предполагает ответ на экзаменационный билет, в который включены 2 теоретических вопроса по темам курса и один практический – художественно-исполнительский анализ фортепианного произведения.

Развитие исполнительского искусства и его роль в педагогической деятельности

Музыкальное искусство отличается от других видов художественной деятельности. Между художником, в лице живописца, скульптора или архитектора, и зрителем не возникает необходимость в посреднике, хотя создавая свои произведения, они прибегают к некоторой помощи рабочих, помогающих ему довершать до конца свою работу. Однако, эта помощь носит чисто ремесленный характер.

Другое дело в музыке. Композитор нуждается в посреднике-исполнителе. Музыкальное произведение, зафиксированное в нотах, но не исполненное, не считается завершенным. Конечно, в идеале композитор сам может быть талантливым исполнителем своих произведений. Ярким примером является вся творческая жизнь выдающегося русского композитора Сергея Васильевича Рахманинова.

Но не всегда композитор владеет мастерством инструменталиста в достаточной степени. Сочинение музыкального произведения и концертное исполнение - это две разные стороны музыкального искусства. Поэтому часто композитор поручает интерпретацию своего произведения другому

музыканту, с большим совершенством владеющему инструментом. И в концертном зале мы слышим произведение чаще в исполнении замечательного музыканта-исполнителя, чем самого автора. Но именно благодаря свободе, мастерству исполнителя образ, заложенный композитором в произведение, живо соприкасается с аудиторией.

Интерпретация любого музыкального произведения является синтетическим продуктом деятельности двух человеческих индивидуальностей: композитора и исполнителя. Музыкальный образ обладает как бы двойной жизнью: в воображении и в реальном звучании.

Однако, следует отметить, что есть нечто существенное, качественное что отделяет музыку воображаемую от звучащей. Так композитор может нанести на нотную бумагу свой замысел, основываясь только на музыкальный слух и воображение. И при этом автор с достаточной точностью может услышать свою композицию в воображении. Нередко композиторы воспроизводят задуманный музыкальный образ на инструменте, как бы выходя из мира воображения. Однако многие выдающиеся композиторы писали без помощи инструмента. Рассказывают, что Ф.Моцарт набросал партитуру увертюры к опере «Дон Жуан» за одну ночь, так как она уже звучала в его воображении. Л.Бетховен в конце жизни из-за потери слуха не мог реально воспринимать создаваемую им музыку, тем не менее, она оставалась такой же гениальной.

В то время как творческий процесс композитора более тесно связан с миром воображения, искусство исполнителя – это реальное звучание. И тогда от исполнителя в основном зависит, донесет ли он до слушателя правильное или ошибочное представление о звуковом образе, о ритме, мелодическом материале, гармонии, форме произведения, наконец, поможет ли он слушателю понять, ощутить настроение исполняемой музыки. Поскольку каждая интерпретация пианиста-исполнителя, несет на себе отпечаток его индивидуальности.

Темперамент музыканта, особенности его психики и мышления, отношение к миру отражаются в эмоциональной насыщенности создаваемого им музыкального образа, на подборе средств и приемов интерпретации. Таким образом, музыка приобретает новые, характерные только для данного исполнителя качества. Поэтому и возникает ситуация, когда одно и то же музыкальное произведение имеет многообразие различных интерпретаций, связанных с новым восприятием, новым прочтением и новым осмыслением нотного текста произведения. Но индивидуальность интерпретации может базироваться только на отличном знании музыкального материала, понимании творчества композитора.

Итак, раскрытие идейно-образного содержания в реальном звучании является главной целью пианиста-исполнителя. При этом исполнитель должен пройти путь от первого знакомства с музыкальным произведением до его первого исполнения.

Знакомство исполнителя с музыкой начинается с проникновения в авторский текст пьесы. Задача этого начального этапа состоит, прежде всего, в осознании художественного замысла музыкальной пьесы. Это творчески-познавательный процесс. Большое значение на этой стадии имеют общий кругозор исполнителя, специальные знания, музыкально-слуховые данные, исполнительская техника, а также музыкальная интуиция.

Первые впечатления, как правило, направляют дальнейший творческий поиск пианиста. Проникая в глубь идейно-образного содержания музыки, он обнаруживает закономерности формы, музыкального языка, стиля и индивидуальные черты, присущие произведению. И.Гофман подчеркивает, что при разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется техническая работа. С.И.Савшинский указывает, что если в этом периоде не выкристаллизовался жизненный образ произведения, то вся дальнейшая работа будет вестись вслепую.

Очень важным моментом для понимания художественного образа является скрупулезный анализ авторской нотной записи. Несмотря на некоторую схематичность и приблизительность системы нотной записи, можно считать, что имеющаяся в ней информация является достаточной. Такого мнения придерживались прославленные представители русской фортепианной школы А.Г.Рубинштейн, Ф.М.Блуменфельд и другие. Ученик Рубинштейна, выдающийся пианист И.Гофман утверждал, что верная интерпретация музыкального произведения вытекает из правильного понимания его, а это, в свою очередь, зависит только от скрупулезно точного прочтения текста. И далее, исполнитель всегда должен быть убежден, что он играет только то, что написано. Блуменфельд напоминал своим ученикам, что всегда и везде нужно задумываться и вслушиваться в каждый авторский знак. Все приведенные высказывания объединяются одной общей идеей бережного отношения исполнителя к расшифровке авторской нотной записи.

И здесь уместно обратить внимание на стиль интерпретации музыки разных композиторов, помнить о недопустимости безразличного исполнения произведений любой эпохи и любого автора.

Иногда приходится отмечать, что исполнительские указания незаметно переключаются из одного стиля в другой, от одного автора к другому. Невыполненное в сонате Бетховена, *sforzando* неожиданно обнаруживается в мазурке Шопена, а непроявленный в рапсодии Листа виртуозный блеск подавляет тончайшую выразительность моцартовского пассажа.

Так что же мы подразумеваем под понятием «стиля интерпретации»? Прежде всего, это совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству исполнителя: индивидуальный характер фразировки, неповторимую манеру, особые приемы обращения с инструментом.

Многие черты исполнения неотделимы от физического аппарата: от особенностей строения руки, ее величины, растянутости, от силы или слабости мышц.

Приемы исполнения могут находиться в самой тесной зависимости от стилистических особенностей произведения, от принципов построения формы полифонической или гомофонной, развернутой или лаконичной.

Игру пианиста могут объединять общие тенденции: романтические, классические, импрессионистические, реалистические и т.д. Наконец в каждую эпоху господствует та или иная манера игры. Экспрессия, характерная для одного времени, не свойственна другой эпохе. (Лист и Бах). Даже само понятие «интерпретация музыкального произведения» меняется. Например, многие исполнители прошлого времени считали необходимым обогащать и изменять текст автора, ибо по их мнению только в таком соавторстве обнаруживаются творческие проявления артиста-интерпретатора.

В широком смысле слова под исполнительским стилем мы должны подразумевать все свойства, особенности и принципы интерпретации. Необходимо различать стиль исполнения отдельного мастера и стиль исполнения, свойственный данной школе, стране, эпохе.

Несомненно, что стиль исполнения зависит от содержания и формы интерпретируемого произведения. Не следует забывать, что произведение создается в полном соответствии с существующими исполнительскими средствами. Правда в некоторых случаях композитор может превысить средний уровень современного ему исполнительского мастерства. Таким образом, он может стимулировать новые исполнительские достижения.

Резюме.

Творчество композитора это живое созидание материально завершенных звуковых образов. Композитор может или сам участвовать в завершении своего замысла в звучании, как исполнитель, или же только учитывать современные ему приемы инструментальной выразительности. Но иногда случается, что талант отдельных выдающихся артистов-исполнителей, двигая вперед свое искусство, создавая новую технику владения инструментом, вызывает к жизни и новые приемы авторского изложения, (композитор пишет музыку специально для исполнителя).

Нельзя говорить о развитии исполнительского фортепианного стиля в отрыве от истории творчества композиторов, писавших для этого инструмента и в большинстве своем бывших выдающимися пианистами и педагогами.

Вопросы и задания к теме

1. Что мы подразумеваем под понятием исполнительского стиля.
2. От чего зависит индивидуальность интерпретации?
3. Обозначьте путь от первого знакомства с музыкальным

произведением до его первого исполнения.

4. Раскройте, как приемы исполнения зависят от стиля, принципов построения формы произведения.

Клавирное искусство до Баха. Фортепианные и педагогические принципы И.С.Баха

Формирование исполнительского искусства со всеми художественными и техническими особенностями и задачами связано с развитием музицирования, стилей и совершенствованием музыкальных инструментов. Становление исполнительского искусства проходило в эпоху средневековья. Этот период, который имеет границы от 16 вплоть до конца 18 века именуется клавирным, т.к. в эту эпоху получили распространение несколько клавишно-струнных инструментов - клавесин и клавикорд, общее наименование которых клавир. Клавиризм 16-17 веков представляют исторический интерес. Расцвет клавирного исполнительского искусства приходится на 1 половину 18 века.

Упоминание о клавесине встречается с начала 16 века. Первоначально он был четырехугольной формы, имел различной длины струны и сложный клавишный механизм. Звук извлекался нажатием клавиши, которая толкачиком при помощи птичьего пера приводила в колебание струну. При этом извлекался яркий, серебристый, но мало певучий звук. Из-за ограниченных динамических возможностей основной динамикой было контрастное сопоставление форте и пиано. В основном использовался для концертного исполнения. Название клавикорд употреблялось во Франции, в Англии – верджинел, в Италии – чембало.

Клавикорд – струнный клавишный ударный инструмент с тангентной механикой. Тангент – металлический штифт с плоской головкой. При нажатии клавиши он касается струны и остается прижатым к ней. Если немного покачивать нажатую клавишу можно было придать звуку вибрацию. Клавикорд имел более нежный, мягкий, певучий звук. На нем кроме контрастной динамики было возможно извлечь кресцендо и диминуэндо. В основном использовался для домашнего музицирования. В 19 веке окончательно вытесняется фортепиано.

Таким образом, основными инструментами клавирного периода были клавесин и клавикорд. Еще одна особенность клавирного искусства – слияние в одном лице композитора, педагога, исполнителя, то есть универсальность музыканта. Музыкант и исполнитель, и творец музыки. В основе исполнительского мастерства – творческая импровизация. И это являлось еще одной характерной чертой эпохи клавиризма. Музыкант уже не узкий ремесленник, а универсальный художник, импровизаторское мастерство которого ценилось выше композиторского и исполнительского.

Универсализм проявился и в необходимости для музыканта владение несколькими инструментами. Так клавесинист должен был уметь играть и на струнных и духовых инструментах, а также органе. Отсюда заимствование в клавирном искусстве многих композиторских и исполнительских приемов от других инструментов. Например, импровизационные жанры (прелюд, токкаты, фантазии) были привнесены из органного искусства, от лютни заимствованы вариации и сюиты. От струнных инструментов пришли исполнительские аппликатурные приемы – переключивание длинных пальцев через короткие. При игре на клавесине не использовался первый палец.

Клавирное искусство представлено национальными школами: английский верджинализм, французский клавесинизм, итальянский и немецкий клавиризм.

Верджинал был широко распространен в Нидерландах и Англии в 16-17 веках. Использовался как инструмент для домашнего музицирования. Обладал нежным, серебристым звуком. Искусство игры на верджинале достигло высокого уровня в Англии. Крупнейшими представителями английского верджинализма были: Уильям Берд, Джон Булл, Орландо Гиббонс. Расцвет искусство верджинала достигло в творчестве Генри Перселла. Английский верджинализм отличается стремлением к свободе высказывания, демократичностью. Создается множество инструментальных фантазий, танцевальных пьес. Основной жанр – вариации на народные темы.

Французская клавесинная школа развивалась в стиле рококо, для которого характерна форма миниатюры, манера орнаментации мелодии. Наиболее излюбленными украшениями были форшлагы, трели, группетто, морденты. Ранний клавесинный период испытывал на себе влияние лютневого искусства. Излюбленными жанрами были танцевальные миниатюры. Фактура представляла собой богато раскрашенную мелизмами мелодию и простого аккомпанемента, в котором часто обозначалась лишь гармония. В произведениях Франсуа Куперена, Жан-Филиппа Рамо, Луи Дакена, Франсуа Дандрие обилие украшений придавало произведениям изысканность, а также певучесть отрывистому звучанию клавесина.

В инструментальной музыке в 17 веке сложился жанр сюиты, состоящий из парных танцев: павана (приветствие), гальярда, алеманда, пассакалия (прощание); сольных: куранта, сарабанда; танцы различных областей Франции: паспье, буре, ригодон. Таким образом, в начале 18 века клавесинная сюита достигает расцвета. Огромная роль в этом принадлежит Жак Жаку Шамбоньеру и Франсуа Куперену. Ж.Ж.Шамбоньер являлся основателем французской клавесинной школы, Куперен создал свободные циклы, которые основаны на принципе контрастности и подобия пьес. Большинство пьес Куперена носят программный характер (Кукушка, Флорентинка, Кокетливая и т.д.). Дандрие и Рамо с большой психологичностью запечатлевали женские образы, создавали жанровые зарисовки.

Во французской клавесинной школе большой заслугой было точно исполнять все мелизмы, строго следовать за текстом. Искусство импровизации уходит на второй план. Приветствуется тщательное изучение всех деталей музыкального материала.

Одним из величайших мастеров клавирной музыки добаховского периода был итальянский композитор и исполнитель Дж. Фрескобальди. Он обогатил мелодический и гармонический язык, развил полифоническую структуру. В его творчестве выкристаллизовался классический тип фуги, который характерен тональными соотношениями и законченностью общего плана.

Другой крупный представитель итальянской клавирной школы – Д.Скарлатти, который расширил и обогатил образный строй, характер и приемы изложения, средства выразительности клавирной музыки. Им написано около 550 одночастных сонат. В его сонатах точно обозначены тематические контрасты, разделы сонатной экспозиции. Они отличаются сложной, по сравнению с французским верджинализмом, выразительной фактурой (двойные ноты, октавы, репетиции). Предпочтение отдает форшлагам и трелям. Причем трели расшифровывает с главной ноты.

После Скарлатти клавирная соната получает развитие в творчестве Д.Альберти (определение альбертиевы басы связано с его именем), П.Парадизи, Д.Чимарозы и М.Клементи.

Клавирное немецкое искусство до баховского периода тесно связано с органной музыкой и тяготело к бытовым жанрам. Яркие представители – И.Пахельбель, И.Фробергер, И.Кунау и др. Преобладающий жанр – сюита. В ней проявились как тенденции немецкой бытовой танцевальной музыки (лендлер, вальс), так и итальянская школа (концертный стиль, жанр трио-сонаты), так и французские влияния (программность, более галантная манера). Сюита формируется в творчестве Х.Хаслера, М.Франка.

В клавирную эпоху появляются первые методические трактаты об искусстве игры на клавире. Самый ранний (1560 г.) – трактат монаха Ди Рутто; 1716 – трактат Ф.Куперена «Искусство игры на клавесине»; 1724 – трактат Ж.Рамо «Метода пальцевой техники».

Они имеют много общего. Так начинать обучение они советуют с раннего возраста, положение корпуса и рук у всех совпадают, упражнения предлагается играть вначале отдельными руками. Куперен использует первый палец, форшлаг играет «в долю» вместе с басом. Рамо предложил новый аппликатурный принцип – подкладывание первого пальца, однако процесс упражнений он сводит к простой механике.

В конце 17 – начала 18 в.в. в Германии активизируется музыкально-теоретическая мысль. В 1697 году А.Веркмейстер разработал темперированную систему, которая способствовала утверждению мажорно-минорной системы. В середине 18 века (1739, 1744) в трудах И.Маттезона была изложена теории аффектов - детальное определение, какими

выразительными средствами может быть передано то или иное чувство-аффект (тональность, темп, диссонанс и консонанс, интервалы и т.п.). Эта теория получает широкое распространение среди немецких музыкантов, вплоть до Ф.Э.Баха.

Вопросы и задания к теме

1. Расскажите об инструментах клавирного искусства.
2. Выявите характерные исполнительские особенности клавирного периода.
3. Какими национальными школами представлено клавирное до баховское искусство?
4. Охарактеризуйте английский верджинализм.
5. Определите особенности французского клавесинизма.
6. Какова роль итальянской и немецкой школ в развитии клавиризма.
7. Расскажите о первых методических трактатах игры на клавире.

Фортепианные и педагогические принципы И.С.Баха

В творчестве И.С.Баха обобщились все течения предшествующего периода, в том числе в нем отразилась французская клавесинная музыка, итальянская клавирная школа и английская музыка. Но Бах не столько завершил искания своих предшественников, сколько открыл новые пути. Несмотря на несовершенство современных ему инструментов (клавесин, клавикорд и т.п.), он утвердил их значение и создал для клавира произведения, устремленные в будущее. Некоторые клавирные сочинения звучат лучше на фортепиано.

И.С.Бах писал музыку для некоего идеального инструмента. Хотя уже в начале 18 века одновременно в трех странах появилось фортепиано. Независимо друг от друга клавирные мастера изобрели его в Италии Б.Кристофори, во Франции Ж.Мариус, в Германии К.Шретер. Первые образцы были продемонстрированы Г.Зильберманом И.С.Баху. Но Бах не оценил инструмент, так как по сравнению с другими струнно-клавишными инструментами, фортепиано звучало более грубо.

В творчестве Баха достигнута вершина полифонического творчества. В большинстве своем полифонические произведения написаны с педагогической целью, но они обладают такой художественной ценностью, что звучат и по сей день в концертах. В области клавирной музыки творчество Баха можно рассматривать как прогрессивную школу обучения, от простого к сложному. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», написанная для своих сыновей; Маленькие прелюдии; 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций, Французские и Английские сюиты, токкаты; Партиты; «Хорошо темперированный клавир»; «Хроматические фантазии и фуги».

В Английских и Французских сюитах и в Партитах ощущается влияние итальянского клавирного стиля, который выразился в лиричности, глубине размышлений. В отличие от предшествующих времен, когда танцевальная сюита являлась лишь дивертисментом.

В «Хорошо темперированном клавире» композитор поэтически, в лаконичной форме запечатлел жанровые и стилевые направления своей эпохи. Бах показал перспективы новой темперированной системы и выявил эмоциональную окраску каждой тональности.

В Фантазиях и фугах Бах перенес в сферу клавирной музыки блестящий виртуозный стиль, характерный для органных токкат и фантазий.

Задачи, которые ставил перед учениками Бах:

- привитие навыков полифонической игры;
- стремление к кантабельной манере исполнения.

При этом следует придерживаться следующим правилам: усвоение задачи при минимальной затрате сил; отрицание технической зубрежки.

Некоторые специфические трудности, встречающиеся при исполнении Баховских произведений:

1. Отсутствие авторских указаний относительно характера интерпретации, так называемый уртекст.

2. Мы встречаемся с изданием Баховских произведений в трактовках редакторов, каждая из которых имеет свои особенности:

Редакция Черни – влияние салонно-виртуозного направления, главенствующего в исполнительском искусстве 1830 годов.

Итальянский пианист Бузони воспринимал сочинения Баха сквозь призму органного искусства (монументальность, красочная динамика). В его редакции исполняются органные прелюдии Баха.

Бруно Муджеллини чаще использует легато, кантабельную манеру исполнения, основываясь на вокальном искусстве.

При изучении произведений Баха необходимо ознакомиться со многими редакциями и затем составить свой план интерпретации.

3. При составлении плана следует руководствоваться особенностями полифонического стиля изложения.

- Каждый голос имеет свою индивидуальность, самостоятельность, логику развития;

- Выразительность произведения связана с густотой материала, с тематической насыщенностью;

- Фразировка заключается в том, что отдельные мотивы и фразы объединены одной линией;

- Украшения исполняются в соответствии с баховскими принципами, когда характер украшений определяется характером произведения (таблица расшифровки украшений прилагается);

- В зависимости от наличия имеющихся украшений можно определить темп исполнения.

Сохраняя индивидуальные черты полифонического стиля, Бах ведет нас непосредственно к музыке венских классиков.

Вопросы и задания к теме

1. Определите роль творчества И.Баха в развитии клавирного искусства.
2. Рассмотрите прогрессивную школу обучения исполнению полифонии.
3. Выявите специфические трудности исполнения баховских произведений.
4. Расскажите о редакциях баховских произведений.
5. Раскройте особенности полифонического стиля изложения.

Фортепианное творчество венских классиков. (Й.Гайдн, В.А.Моцарт)

К венской классической школе принадлежат три великих композитора: Й.Гайдн, В.А.Моцарт и Л.Бетховен. В их эпоху фортепиано окончательно вытеснило клавикорд и клавесин. Менялась трактовка фортепиано: у Гайдна и Моцарта – прозрачность и камерность звучания, у Бетховена оркестральность звучания фортепианных произведений. Характер музыки и выбор жанров имел индивидуальную характерность. Так у Гайдна ведущее начало имеют светлые, радостные настроения, жанрово-бытовые элементы. Музыка Моцарта имеет лирико-драматический характер. У Бетховена главная черта – героика борьбы, победы.

Композиторы унаследовали традиции так называемых ранних венских классиков: Г.Х.Вагензейль, Г.М.Монн, Г.Муффат, Й.Старцер. Однако истоки творчества венских классиков гораздо шире. Это и итальянская инструментальная музыка и опера, и мангеймская школа (Бавария), и влияние творчества И.С.Баха и его сыновей, и английская музыка.

Композиторы венской школы, таким образом, подытожили и обобщили все предшествующие достижения мирового музыкального искусства. Одной из характерных черт их музыки была подлинная народность. Наиболее непосредственно черты народной музыки проявились в творчестве Гайдна. Моцарт редко использовал подлинные народные мелодии, но многие из его тем близки немецкой песенности. Большой интерес к народной музыке испытывал и Бетховен. Им созданы многочисленные обработки народных песен разных национальностей. Творчество всех композиторов венской школы тесно связано с венской бытовой музыкой (дивертисменты, серенады Гайдна и Моцарта, марши и танцы Бетховена).

Музыкальный язык композиторов (Гайдна и Моцарта) отличается простотой, ясностью и выразительностью, что связывает его с традициями клавесинной музыки. Из этого вытекает почти полное отсутствие т.н. крупной техники: аккордовых изложений, последовательностей октав,

двойных нот. Партии рук дифференцированы: мелодия в правой, аккомпанемент - в левой. Ритмика естественна и характерна. Новым является то, что музыкальная ткань четко делится на краткие построения. Истоком этого явилась народная песня и танец с принципом объединения четного числа тактов (особенно восьмитактовый период, распадающегося на два предложения).

Особенностью мелодии является обилие украшений (мелизмов)

1. Долгие и короткие форшлаги. Долгие часто выписывались целиком. Короткие исполнялись «в долю» или равными шестнадцатыми.
2. Группетто часто употреблялось при пунктированном ритме.
3. Трель исполнялась с основного звука. Однако в каденциях долгие трели лучше исполнять с вспомогательного звука.
4. Гармонические мелодические фигурации состоят преимущественно из простейших аккордов, в частности трезвучий и доминантсептаккордов.

Аккомпанемент состоит из фактурных формул:

1. Барабанные басы – повторение одного звука. Они подчеркивают активный характер музыки (Гайдн, Соната Es dur, 3 часть);
2. Альбертиевы басы – изложение аккомпанемента в виде ритмически равномерно разложенных аккордов (Моцарт Соната G dur, Гайдн Соната C dur – в спокойных местах);
3. Маркизовы басы – повторения в виде ломаных октав (Моцарт Соната D dur 1 часть)

Музыкальная тема имеет свою индивидуальность, характерность, является художественным образом, имеющим большие возможности для обогащения, развития. Композиторы достигли большого мастерства в тематическом развитии, используя при этом такие приемы, как изменение тональности, гармонии, элементов мелодии и т.д. Пионером в области мотивной разработки был Гайдн, Моцарт отличается большой мелодической изобретательностью, у Бетховена тематическое зерно развивается как живой организм.

Принцип раскрытия действительности в развитии и в то же время достижение художественной завершенности является следующей характерной чертой творчества композиторов. Этот принцип существовал и до венских классиков, но проявлялся он в контрасте отдельных частей произведения. Венские классики по-новому переосмыслили принцип контрастности, внося контрасты не только между частями, но и между темами-образами, а развитие тем-характеристик происходит на протяжении всего сочинения.

Основной и характерной формой явилось сонатное аллегро, ведущим принципом которого и является контраст и последующее его смягчение, приводящее к единству. В творчестве композиторов окончательно

сформировался классический тип трех (четырех) частного сонатного цикла. 1 часть - сонатное аллегро, 2 часть – медленная, лирическая, 3 часть – менуэт, скерцо, или оживленный финал в форме рондо.

Сонатное аллегро состоит из 3-х разделов: экспозиция, разработка и реприза. В экспозиции представлены две, чаще всего контрастирующие между собой темы – главная и побочная, связующая тема и заключительная. В разработке видоизменяются или обе темы, или их элементы. В репризе - побочная партия в отличие от экспозиции, где она звучит в доминантовой тональности, исполняется в основной, тем самым утверждается основная тональность.

Следует отметить особенно исполнительскую деятельность Моцарта, который заложил основы классического стиля исполнения, основанного на правдивой передаче авторского текста, максимальной ясности воспроизведения мельчайших деталей.

Людвиг Ван Бетховен

Последний из представителей венской классики Бетховен вслед за Гайдном и Моцартом развивал сонатную форму, окончательно сложившуюся у этих композиторов. Он наполнил ее ярко драматическим содержанием. Обогащение этой формы сказалось в характере главной темы. Бетховен представлял ее как стимул движения. Этот стимул часто концентрировался уже в начальном мотиве темы и составлял длительную протяженную линию.

По - новому Бетховен трактовал и побочную тему. В контрастном соотношении главной и побочной тем он видел борьбу и единство противоположностей (1 соната для фн.). Это проявилось в расширении круга тональностей побочной партии, повышении роли связующей и заключительных партий, увеличении разработки, введение лирических эпизодов, перенесение кульминации в развернутую коду.

Тенденция к установлению тематических связей в ранних произведениях проявилась в основном между частями цикла (тема финала Патетической сонаты имеет общую основу с побочной партией ее 1-ой части). В Лунной сонате прослеживается сквозное развитие от скорбно-лирического монолога в начале к драматизму финального аллегро. Непрерывная линия развития к монументальному финалу проходит в сонатах Аврора ор. 53 и Аппассионата ор. 57.

Бетховен усовершенствует вариационную форму и технику варьирования. Основные мотивы вариаций он обособляет от темы, и ее орнаментику превращает из украшения в средство тематического развития. Каждая из вариаций приобретает свою яркую характеристику и самостоятельное значение.

О фортепианно-педагогических принципах можно судить по авторским указаниям в его произведениях. Основной задачей в педагогике Бетховен считал воспитание мыслящего музыканта, полное подчинение фортепианной

техники образному содержанию произведения. В отличие от Гайдна и Моцарта Бетховен довольно часто, для большего драматизма использует крупную технику (быстрое последование октав и аккордов, двойные ноты). Мелодия окрашивается блестящими пассажами.

Еще в юности Бетховен покорила слушателей новизной, смелостью и выразительностью своего исполнительского стиля. Двигательные принципы Бетховена были смелыми для того времени. Они отличались от традиционных взглядов о необходимости играть одними пальцами. Бетховен придавал большое значение весу и силе всей руки.

Часто встречается игра перекрещенными руками (традиция органного исполнительства), которая красочно обогащает фактуру.

Аппликатурные принципы также отличались оригинальностью. По его мнению, аппликатура должна служить средством для достижения выразительной игры. Бетховен использует скользящую аппликатуру, соскальзывание пальцев с черной на белую клавишу, извлечение мощного фортиссимо сведенными 3 и 4 пальцами. Бетховен явился основателем эпохи легато (фортепиано может петь, если играющий может чувствовать).

Задачи, стоящие перед исполнителями бетховенской музыки:

1. Главная задача – воплощение эмоционального богатства (черт романтизма и классицизма)
2. Динамизм музыки Бетховена не ограничивается воспроизведением оттенков, стоящих в нотах. Авторские обозначения – это выражение внутренних закономерностей развития музыки.
3. Выявление организующей роли метро-ритма как в произведениях мужественного характера, так и в лирических и скерцозных.
4. Слышание характера ритмической пульсации даже в паузах. Страстное биение усиливает драматизм произведения. Но и в лирической музыке у Бетховена усиливается роль ритмического пульса, повышая ее внутреннее напряжение (Лунная соната).
5. Роль тембра в раскрытии драматургического замысла (перенесение темы из одного регистра в другой).

Вопросы и задания к теме

1. Определите роль венских классиков в развитии фортепианного исполнительского искусства.
2. Выявите характерные черты музыки венских классиков.
3. Какова особенность мелодики венских классиков Гайдна и Моцарта?
4. Охарактеризуйте фактурные формулы аккомпанемента у венских классиков.
5. Чем характеризуется принцип раскрытия действительности в развитии на примере сонатного аллегро?
6. Раскройте новаторство Бетховена в развитии сонатной формы.

7. Чем отличаются аппликатурные принципы Бетховена.
8. Выявите задачи, стоящие перед исполнителями бетховенской музыки.

Новаторство композиторского и исполнительского мастерства Ф Шопена.

В историю музыкального искусства Ф.Шопен вошел как основоположник и один из величайших мастеров польской классической музыки. Его творчество отличается богатством содержания и новаторством, которое проявилось в его сочинениях. Героико-драматические мотивы присутствуют в его крупных произведениях, созданных во время польского восстания (Соната *b* *moll*, с траурным маршем). Трагический характер носят и некоторые его мазурки. Песенный и танцевальный фольклор достиг глубокого постижения в шопеновских циклах мазурок, вальсов, прелюдий. Шопен обогатил и жанры, характерные для польской профессиональной музыки, в частности он наполнил жанр полонеза трагедийностью (полонез *fis* *moll* *op.* 44 и полонез-фантазия *op.* 61). Баллады Шопена являются вершиной развития лирико-эпического жанра. Национальное своеобразие проявилось и в романтической устремленности, и патриотичности.

Новаторством считается и техническое воплощение музыкального образа. Многие современные Шопену пианисты сетовали на технические трудности, которые не подвластны рядовому исполнителю. Однако технически трудности являлись не самоцелью, а средством выразительности, передачи глубокого содержания его музыки.

Творчество Шопена является счастливым соединением композиторского и исполнительского мастерства в одном лице. Впервые он выступил как пианист в 8-ми летнем возрасте, исполняя свои ранние произведения. Одновременно с развитием его гения как композитора, происходило формирование его исполнительского мастерства, который прежде всего обусловлен содержанием его музыки. Существуют воспоминания современников, которые отмечали исключительную кантиленность его исполнения, вместе с тем в героическо-драматических эпизодах Шопен достигал громадной силы звучания. Романтическая взволнованность, эмоциональное богатство шопеновской музыки проявлялась и в авторском исполнении.

В 1931 году в Париже он был признан как сложившийся композитор с ярко выраженной индивидуальностью, национальным своеобразием и завоевал репутацию замечательного пианиста. Там же он приобрел известность как педагог. Среди его учеников были разные по степени одаренности и подготовки личности. И, неудивительно, что Шопена занимали теоретические проблемы, связанные с фортепианной педагогикой и исполнительским искусством.

Крупного теоретического труда по систематизации и обобщения своего педагогического и исполнительского мастерства Шопен не оставил. Но к 1830 году относятся методические записки «Метод методов». В это время он сближается с Ф.Листом и другими пианистами. Новаторство и ценность методических положений Шопена не подлежит сомнению. Принципы воспитания технического мастерства, изложенные Шопеном, самобытны, оригинальны и на редкость современны. Однако записки были опубликованы только спустя сто лет после их написания. В первые годы после смерти композитора они находились у его сестры Людвиги. В свою очередь Людвика передала их на сохранение близкой Шопену ученице Марцелине Чарторысской. И только в 1936 году французский пианист Альфред Корто случайно обнаружил их и приобрел в Лондоне.

Рекомендации Шопена не сразу в полной мере были поняты и внедрены в практику. Первым из музыкантов был Ф.Лист, который оценил их огромный познавательный и практический интерес и современность. В настоящее время система Шопена с естественным положением рук, индивидуальностью пальцев, разнообразием туше, ясностью и простотой лежит в основе почти каждой современной фортепианной школы.

Рассмотрим указания и советы Шопена, его методические правила и приемы воспитания технических навыков.

1. Шопен рассматривал музыку как живой инстинктивный язык человека, безграничный в своих выразительных возможностях, но упорядоченный интеллектом, по мнению А.Корто. И отсюда разумность фразировки, взаимосвязи и расчлененности фраз, иными словами внимание к знакам препинания. Его идеал – фраза широкого дыхания, как бы вбирающая в себя, наподобие многоводной реки, более мелкие мелодические притоки-мотивы. Отсюда также большое внимание Шопена к лигам в нотном тексте. Причем окончание лиги не всегда означает снятие руки, а весьма часто – естественное ослабление звука с помощью гибкого движения кисти.

Отсюда же шопеновское *rubato*: еле заметные отклонения от темпа-ритма при соблюдении его основ. Лист так образно характеризует шопеновское *rubato*: «Видите вы ветви, как они качаются, листья - как они колышутся и волнуются? Ствол и сучья держатся крепко». Сам Шопен отлично сознавал всю трудность такого исполнения, когда аккомпанирующая рука должна сохранять несгибаемый ритм, а рука, ведущая мелодию, свободно исполнять ее со своим собственным ритмическим характером. Эту манеру нужно чувствовать, понимать. Понимание Шопеном темпа *rubato* выдержано в духе итальянского *bel canto*: петь свободно при неизменно выдержанном ритме аккомпанемента. У Шопена свободная игра носит ярко выраженный индивидуальный характер: классическая строгость сочетается у него с романтически гибкой, импровизационной свободой движения. В этом и проявилось новаторство шопеновского *rubato*.

2. Искусство пения на фортепиано. Шопен по существу открыл *bel canto* фортепианной игры. Первым условием такой игры – особое, непринужденное, разнообразное туше:

- пальцы должны не ударять по клавишам, а прикасаться к ним подушечками. Шопен первым ввел прием *portamento* в том смысле, как в итальянском пении. У него – это средство выразительности, которое придает исполнению декламационную выпуклость.

- повышенное внимание к пианистическому дыханию. Кисть – основной фактор такого дыхания. Дыхание должно быть заполнено музыкальным смыслом;

- пассажи Шопен воспринимал мелодически, то есть объединял их части с помощью *legato* в единую непрерывную линию;

- средства динамики. У Шопена мы встречаем нюансы самых различных динамических уровней (*pp*, *ppp*, *mezza voce*, *sotto voce*, *ff*, *fff*, *rinforzando*, *calando* и т.п.)

- выявление тембрального колорита. Большое значение при этом Шопен уделял дифференцированию звуковых планов. Он воспитывал у учеников умение устанавливать правильное звуковое соотношение голосов и элементов, сочетания живой мелодической линии на первом плане с сопровождением, сохраняющим звуковую самостоятельность, но находящемся на втором плане.

3. Новаторские принципы аппликатуры. Аппликатура, применяемая Шопеном, основана на индивидуальной своеобразии пальцев, и является не столько техническим удобством, сколько художественными возможностями. Исходя из этого Шопен допускал подкладывание первого пальца не только под второй и третий, но и под четвертый и даже пятый; широкое применение первого и пятого пальцев на черных клавишах (этюды); беззвучную подмену пальцев на одной и той же ноте (прелюдия №6 и 15, экспромт *Fs dur*); взятие одного и того же пальца на двух разных клавишах – соскальзывание с черной на белую клавиши (прелюдия №7), переход с белой на белую (прелюдия №15, ноктюрны №2 соч. 9, №1 соч. 48 и др.).

Шопен часто использовал прием переключивания пальцев (одного над другим) без участия большого пальца, более длинных через короткие (этюды №2 соч.10, №6 соч.25). Значительно реже – распределение материала между двумя руками (тт. 27-28 ноктюрна *cis moll* №1 соч.27). Позиционная аппликатура (экспромт *Fs dur* соч. 29), параллелизм в пассажах (концерт *e moll* соч.11).

4. Новаторство в использовании педали. Фактурная педаль – педаль, обусловленная характером фактуры произведения (звучание баса и слитной гармонической фигурации – ноктюрн *Des dur* №2 соч.27). Гармоническая педаль - обуславливает гармоническую полноту звучания, гармонический колорит. Главное, по мнению Шопена, в том, что только музыкальная идея в состоянии определить реальный характер звучания, и тем самым точное

взятие педали - от музыкальной идеи к педальной (вид и продолжительность педали), а от нее – к конкретной педализации. Основные грани педализации Шопен обозначает точно, но считает что, кто не примет музыкальной идеи, тот не сможет правильно педализировать.

5. Исполнение украшений согласно классическим нормам, за счет главной ноты, вместе с басом. Решающим фактором всегда являлся строгий вкус и художественная интуиция.

- Трели Шопен рекомендовал начинать с верхней вспомогательной ноты и играть их не только двумя, но и тремя пальцами. Однако считал возможным порой начинать трель с главного звука (в таком случае он обычно ставил еще форшлаг на уровне главной ноты);

- Группетто исполняется не быстро, а достаточно гибко и напевно. Порядок следования нот при исполнении был обычным;

- Особое колористическое украшение – спокойное арпеджирование, которое обозначалось змейкой, стремительное арпеджирование, обозначающееся простой скобкой;

- двойные ноты и аккорды Шопен требовал при их исполнении строго одновременного удара всех пальцев, за исключением арпеджирования, которое предписывалось композитором.

Произведения Шопена утвердились в репертуаре многих пианистов. Лучшими исполнителями его музыки считаются в Польше И.Падеревский, Ф.Лист и его ученики, во Франции – А.Корто, в России – С.Рахманинов, Г.Нейгауз и др.

Вопросы и задания к теме

1. Охарактеризуйте фортепианное творчество Ф.Шопена.
2. В чем заключается исполнительское мастерство Шопена?
3. Расскажите о методических записках «Метод методов».
4. Рассмотрите выразительные возможности шопеновской фразировки.
5. Что такое «шопеновское рубато»?
6. Охарактеризуйте шопеновское искусство пения на фортепиано.
7. В чем заключаются новаторские принципы аппликатуры Шопена?
8. Дайте описание шопеновской педализации.
9. Какие приемы лежат в основе исполнения украшений в шопеновских произведениях?

Фортепианное и педагогическое творчество Р.Шумана

Сфера фортепианного искусства была наиболее благодарной и органичной для Р.Шумана. Он начинал свою жизнь в музыке как пианист, и фортепиано всегда был выразителем его чувств и мыслей. Стиль фортепианного письма Р.Шумана естественно возник и развился как необходимая форма его личной потребности художественного высказывания.

Именно теснейшая связь между идеями и замыслами Шумана-композитора и его личными, человеческими проявлениями полнее всего отразилась и стала исключительным преимуществом его фортепианных произведений, особенно в годы расцвета шумановского романтизма.

В фортепианном стиле Шумана как композитора-романтика отдельные элементы инструментальной выразительности приобрели более самостоятельное значение; таковы, например, эффекты грандиозного полнозвучия и, наоборот, предельно скромного, прозрачного изложения, таковы тембровые эффекты различных регистров, эффекты некоторых виртуозных приемов, например трелей, пассажей, различных видов арпеджированного и октавного изложения. Вместе с тем отдельные элементы фортепианной звуковой выразительности оказались в необычной степени взаимозависимыми, стали органически неотъемлемыми частями целого.

Многие типичные черты фортепианного стиля Шумана связаны с многоплановым фортепианным изложением, с идеей приближения фортепиано к оркестру, подчинения всех элементов музыки, в том числе и фактурных, образу, ведущей мысли. Он постоянно изобретает новые способы фортепианного изложения, которые служат средствами образной характеристики. Так богатые ресурсы фортепиано, которые в девятнадцатом веке часто низводились до виртуозного щегольства, в руках композитора-романтика Р.Шумана становились средствами выражения разнообразных жизненных впечатлений, тонких и глубоких чувств.

Индивидуальной особенностью шумановской романтической композиционной техники явилась передача его восприятия жизни как целостного потока, в котором все соединено невидимыми нитями. Эта важнейшая черта обнаруживается в постоянном стремлении группировать фортепианные миниатюры – живые сценки, портреты, картины настроений, музыкальные пейзажи – в циклы. Иногда связь создается сюжетной нитью, например в «Детских сценах», «Бабочках». В других случаях – родством жанра и типа пьес («Альбом для юношества», «Листки из альбома», «Фантастические пьесы»), или особенностью оригинальной формы («Вариации на тему АВЕГГ»). Рассмотрим некоторые из них.

Все произведения цикла «Детские сцены» проникнуты лиризмом, их атмосферу составляет поэзия воспоминаний и размышлений о детстве. Цикл вводит исполнителя в специфическую область шумановского мелодического творчества – остро индивидуализированных мелодий портретно-характеристического и изобразительного плана. Конкретность содержания органично связана с целенаправленностью всех выразительных средств.

Самозабвенность детской мечты – образ пьесы «О чужих странах и людях». Романтическим настроением пронизана ласковая и светлая мелодия, которая в первом же такте окрашивается характерной шумановской гармонией, вносящей элемент «чудесного», романтически манящего.

«Грезы» – самая популярная в цикле пьеса и наиболее романтически приподнятая. Исполнитель знакомится с особенностью романтического стиля – тематизацией фактуры: основная тема подхватывается и насыщается мелодическим потоком побочных голосов. Это является несомненной исполнительской трудностью и требует тонко дифференцированного ощущения фортепианной фактуры, умелой градации динамической насыщенности звука, тембровой звуковой окраски.

Рядом с этими пьесами – другие картины воспоминаний. Уютом и задушевностью овеяна картинка зимнего вечера «У камина». Пьеса «Почти серьезно» – маленькая поэма о первом, робком, но уже настоящем волнении сердца. Ритм, маскирующий сильные доли такта в мелодии, придающий ей особенную текучесть и трепетность, – одна из ярких стилистических находок Шумана.

Тонкой поэзией проникнута предпоследняя пьеса «Засыпающий ребенок». Мелодия растворена здесь в монотонно вибрирующем и сладко чарующем общем движении. Конец пьесы преднамеренно неопределенный, расплывающийся (вместо тоники – повисающая в неразрешенности четвертая ступень)

Есть в «Детских сценах» и пьесы чисто характеристического плана. Такова, прежде всего, пьеса «Пугание» – вначале словно рассказ о чем-то сумрачном и странном, затем по-шумановски неожиданное вторжение музыки «пугания» – таинственной, мелькающей, как вечерние тени на стене. Таковы и пьесы-игры: «Верхом на палочке», «Игра в жмурки». Финал цикла – «Поэт говорит» – послесловие от автора. «Мы перелистали с вами чудесные страницы детства, склоним же голову перед этой непреходящей красотой!» Так или почти так можно истолковать полные благородства и величавой мысли последние строчки цикла.

Цикл фортепианных пьес «Альбом для юношества» также связан с детской тематикой, однако, в отличие от «Детских сцен», это пьесы не только о детях, а, прежде всего для детей. Пьесы, составляющие «Альбом», в большинстве образно конкретны, очень характерны: здесь собраны «зарисовки с натуры» из большого и разнообразного мира, окружающего ребенка.

В пьесе «Первая утрата» открывается поэтический мир ребенка. Музыкальный материал включает в себя короткие мотивы-вздохи, которые к концу пьесы приобретают характер отчаянья. Воплотить человеческие чувства в развитии помогают полифонические приемы, характерные для шумановского фортепианного письма. Здесь с введением элементов канона музыкальные интонации изменяют свой характер, эмоциональное напряжение усиливается и достигается впечатление большой глубины переживаний случившегося.

«Май, милый май, скоро ты вновь настанешь». Шумановская мелодия с ее свободным развитием, задушевностью, безыскусственностью создает

картину прекрасной природы. Здесь нет традиционного аккомпанемента в виде гармонических построений. Вплетающийся в него голос в виде отдельных интонаций обогащает мелодическую линию. Точное соблюдение штрихов, нюансировки, звуковой окраски позволит добиться «одушевленности» всей музыкальной ткани.

В «Пьесе №26» используемые Шуманом композиционные приемы связаны с идеей приближения фортепиано к оркестровому звучанию, с употреблением звучностей, ассоциирующихся с тембрами разных инструментов. Это - перенос мелодии из верхнего регистра в нижний, в партию другого голоса, который влечет за собой изменение в окраске звучания и помогает усилить ее эмоциональную выразительность. Такая фортепианная многоплановость достигается специфическим мастерством исполнения, способностью к богатой нюансировке.

«Дед мороз». Пьеса имеет образное сходство со сказочными персонажами. Унисонные шестнадцатые, яркими акцентами стремительно движущиеся вверх к кульминационным аккордам, насыщенная линия драматического развития служат средствами образной характеристики ворчливого, сердитого Мороза. В этой пьесе элементы виртуозности тесно связаны с содержанием и сделались выражением красочности, темперамента и некоторой фантастичности.

Для создания характерного образа в пьесе «Веселый крестьянин» Шуман трансформирует бытовой интонационный материал, чуть-чуть утрирует и создает простодушно-шутливую тему народного характера.

Пьеса «Северная песня» написана в народной манере с северным колоритом, с конструктивной ясностью. Начальные звуки образуют фамилию датского композитора-романтика Нильса Гаде.

«Маленький этюд» По изложению музыкального материала это стилизация прелюдии к баховской фуге, но сквозь традицию просвечивает шумановское, проявляющееся в гармонии, скрытой мелодической нити, романтической поэтичности.

Педагогическая сущность «Альбома» отнюдь не сводилась к правильному выбору и соблюдению «степеней трудности». В сборнике отражены идеи музыкально-эстетического воспитания, сформулированные в «Жизненных правилах для музыкантов», причем Шуман лишь обусловил строгий отбор выразительных средств и их педагогическое использование, не подавив при этом индивидуально яркие образы.

Создавая «Жизненные правила» Шуман преследовал широкий круг задач: образовательную, развивающую, воспитательную, то есть ввести ребенка в мир большого музыкального искусства, научить его любить и понимать музыку во всем богатстве ее форм и жанров, воспитывать гармонично развитую личность.

1. Существенным условием для развития музыкального мышления ребенка и его способностей к восприятию художественного содержания

музыкальных произведений, являются получение им определенных знаний о музыке и постепенное накопление опыта ее осознанного восприятия. При этом, в процессе знакомства с новой теоретической информацией, должна достигаться взаимосвязь образного и логического мышления ребенка.

2. Правило, относящееся к развитию слуха. «Развитие слуха – это самое важное», - писал Шуман в «Жизненных правилах».

3. Ряд правил Шуман посвящает формированию навыков исполнительского искусства.

«Альбом для юношества» Роберт Шумана написан так, что по техническим сложностям доступен детям, поэтому пьесы могут быть исполнены ребятами весьма профессионально. Одно из положений «Жизненных правил» гласит: «Добивайся того, чтобы играть легкие вещи правильно и хорошо; это лучше, чем посредственно исполнять трудные».

4. Правила поведения на сцене, которые помогают юным исполнителям держаться раскрепощенно и свободно, что помогает исполнить музыкальное произведение с большой виртуозностью.

5. Шуман учит юных исполнителей играть грамотно: «Никогда не брэнчи на инструменте! Всегда со свежим чувством играй вещь до конца, никогда не бросай на половине».

6. Проявление заботы о чистоте настройки музыкального инструмента, так как это один из критериев профессионального исполнения музыки.

7. Шуман в своих «Жизненных правилах» акцентирует внимание на том, чтобы начинающие музыканты наблюдали жизнь, а также знакомились с другими искусствами и науками, так как законы морали те же, что и законы искусства.

8. Личность должна работать над собой самостоятельно и заниматься саморазвитием. Только саморазвитие, работа над собой способствует росту более высокого уровня интеллектуальных способностей личности.

9. Учиться и развиваться человек начинает с (малых) лет и на протяжении всей жизни. Поэтому в «Жизненных правилах» сказано: «Учению нет конца». Так заключает Роберт Шуман свои «Жизненные правила».

Можно сказать, что сам Шуман им следовал всю жизнь, но не только Шуман, но и другие зарубежные и русские композиторы обращались к его «Жизненным правилам». Они являются воплощением взглядов большинства выдающихся музыкальных деятелей.

Вопросы и задания к теме

1. Выявите элементы инструментальной выразительности композитора-романтика Р.Шумана.

2. Расскажите о фортепианных миниатюрах Р.Шумана «Детские сцены».

3. Какие композиторские приемы использует Шуман в пьесах цикла «Альбом для юношества»?

4. Сформулируйте идеи музыкально-эстетического воспитания в «Жизненных правилах для музыкантов».

Творческая деятельность Ф Листа.

Ференц Лист – венгерский композитор, концертирующий пианист, педагог и дирижер. Сложная и многогранная творческая деятельность Листа продолжалась более 60 лет. Так выступать на концертной эстраде как пианист он начал в 9-летнем возрасте, в 16 лет он был уже автором ряда произведений для фортепиано и оперы. С 1838 года началась его интенсивная концертная деятельность. Он с огромным успехом концертировал не только в Венгрии, но и в России. В Петербурге он знакомится с М.Глинкой и становится горячим почитателем его творчества. К этому времени относятся его транскрипции произведений русских композиторов, в частности «Соловья» А.Алябьева и «Марша Черномора» Глинки. Периодически Лист гастролировал в Париже, пропагандируя классическую музыку, главным образом произведения Бетховена. Подлинное содержание искусства Листа по своей направленности носит просветительский характер.

Смелый новатор Лист обогатил выразительные средства музыкального искусства. В мелодику он ввел элементы декламационности, принцип монотематизма. В его музыке впервые разносторонне используются такие выразительные гармонические средства, как контрастные сопоставления, альтерированные гармонии, использование старых натуральных ладов. Главный принцип творчества Листа – программность. Программная музыка в творчестве Листа выступала как подлинно демократический жанр. Во многих своих фортепианных произведениях он обращался к образам народной венгерской жизни, к ее песням и танцам. Характерные особенности: мелодические обороты, разнообразная фигурация, синкопированная, пунктирная ритмика, сильные акценты и др. (Венгерские рапсодии созданы на материале городского фольклора. Венгерском музыкальном эпосе). То есть в манере интерпретации Листа воспроизводились характерные черты венгерской импровизационности.

Переворот, совершенный Листом в пианистическом искусстве основан на трактовке фортепиано как оркестр, во всей полноте многограсочности и динамичности его звучания. С этим связана и демократизация фортепианной игры, вывод ее из салонов в массовую аудиторию. Таким образом, Лист открыл новую эру пианизма. Яркая образность, оркестровая красочность, виртуозный размах, непринужденная свобода – вот что отличало исполнительское искусство Листа, в котором он достиг небывалых высот.

В последние годы жизни Лист по-прежнему остается одним из главных деятелей венгерской музыкальной культуры; участвовал в основании в 1875 году Академии музыки в Будапеште, был ее первым президентом и

профессором, воспитал ряд видных венгерских пианистов. К нему также приезжали совершенствовать свое исполнительское мастерство уже известные пианисты: А.Зилоти, В.Тиманов и др.

Деятельность Листа оказала большое влияние на развитие пианистических школ Венгрии и мировой музыкальной исполнительской культуры в целом.

Некоторые положения фортепианной педагогики Листа.

1. В обучении фортепианной игры Лист видел в первую очередь воспитательные цели. Воспитание мыслящих музыкантов – главная задача.

2. Обновление музыки путем ее внутренней связи с другими видами искусства – поэзией, живописью, архитектурой. Отмечает благотворное влияние их на формирование пианизма. Годы странствий – впечатления от архитектуры и изобразительного искусства (Мыслитель, Фонтаны виллы Д.Эсте). Сонеты Петрарки – любовная лирика поэта эпохи Возрождения. В интерпретации программных произведений Лист предлагает прочитывать музыкальный текст как поэтический.

3. В исполнительском искусстве Лист предпочитал сочетать фресковую манеру игры Бетховена с необычайной виртуозностью, поэзией и драматизмом.

4. Большое внимание Лист придавал внутреннему слуху в процессе исполнения музыкального произведения.

5. Лист внес свою классификацию технических трудностей. Он распределял их на 4 класса: октавы и аккорды, тремоло, двойные ноты, гаммы и арпеджио. То есть свою классификацию он начинает с крупной техники, что в то время отличалось от существовавших принципов.

6. В центре творческого внимания Листа – сильная, интеллектуальная личность, которая борется за гуманистические идеалы.

Вопросы и задания к теме

1. Расскажите о творческой деятельности Ф.Листа.
2. Опишите характерные особенности музыкального языка Листа.
3. В чем заключается переворот, совершенный Листом в пианистическом искусстве.
4. Изложите некоторые принципы фортепианной педагогики Листа.

Особенности фортепианного творчества для детей П.И.Чайковского

Цикл фортепианных пьес для детей «Детский альбом» П.И. Чайковского являются наиболее удобными для исполнения и восприятия. Они прочно вошли в практику обучения игре на фортепиано, а включение этих пьес в исполнительский репертуар учителя дает прекрасную возможность приобщить школьников к музыкальному искусству.

Для П.Чайковского характерен глубокий интерес к фортепианному искусству (тенденция, присущая романтическому искусству), понимание его места в музыкальной культуре, а также многие стилистические особенности, характерные для композиторов-романтиков.

Цикл написан для детей, для их музыкального воспитания и развития их исполнительских способностей. В разнообразных, небольших по объему пьесах, расположенных по принципу от простого к сложному, перед детьми последовательно ставятся разные художественно – исполнительские задачи.

Все пьесы объединены в цикл на основе принципа контрастных сопоставлений. Но большое внимание уделяется внутренней связи отдельных пьес. Она создается родством жанра и типа пьес. В сочетании разнохарактерности и единства – психология творчества композиторов – романтиков.

Пьесы, входящие в цикл «Детский альбом» очень характерны. Они считаются образцами художественного совершенства, которое объясняется удивительной яркостью образов, остротой характеристик, гибкостью ритмов, лаконичностью языка. Эта зарисовка разнообразного мира, окружающего ребенка.

В цикле можно условно выделить несколько групп пьес, объединенных идейно – художественным содержанием, жанрами, музыкальными образами.

1. Это пестрый мир занятий детей: игр, танцев, развлечений. Чеканный шаг игрушечного войска слышится в «Марше деревянных солдатиков». Стремительные, догоняющие друг друга мотивы - в «Игре в лошадки», грусть - в «Болезни куклы», радость, восторг - в «Новой кукле» из «Детского альбома».

2. Поэтический мир ребенка раскрывается в таких пьесах Чайковского, как «Утреннее размышление», наполненной светлым серьезным настроением; «Мама» с певучими ласковыми интонациями; «Сладкая греза» с более взволнованной и порывистой мелодией.

3. Образное сходство со сказками можно найти в пьесах «Баба – Яга», изображенная в диссонирующих, акцентирующих аккордах, исполняемых в очень быстром темпе; причудливые, фантастические созвучия в «Няниной сказке».

4. Большая группа пьес – зарисовки природы: «Зимнее утро», где короткие мотивы, беспокойные интонации вызывают тоскливое настроение, а картина пробуждающейся природы в «Песне жаворонка» пленительно

светла и прозрачна, благодаря элементам звукоподражания. Но композитор не ограничивается картинками близкой, родной им природы.

5. Он широко представляет ребенку музыку, мелодии других стран. У Чайковского - задумчивая «Старинная французская песенка»; озорная, с подпрыгивающей мелодией, похожей на старинный танец лендлер «Немецкая песенка»; «Итальянская», «Неаполитанская песня» - очень близкие к народным песням.

6. Удивительно хороши картинки быта. В «Детском альбоме» это картинки русского быта. «Русская песня» построена на теме народной песни «Голова ли ты, моя головушка», «Камаринская» - плясовая, веселая зарисовка с натуры.

7. Жанр музыкального портрета представлен серией беглых зарисовок типов: «Крестьянин на гармонике играет», «Шарманщик поет». Через отображение типичных для конкретного музыкального персонажа эмоций, характера, темперамента воссоздается его зримый образ.

8. Беззаботно веселы танцевальные пьесы: грациозный «Вальс», кокетливые «Мазурка» и «Полька».

Все пьесы тонко подметили и запечатлели душевный мир ребенка, в них «детская непосредственность, наивность и в то же время они зарождают жажду детей к познанию окружающего мира, воспитывают в них патриотические чувства, такие глубокие нравственные чувства как любовь к родной природе.

Все пьесы вполне доступны исполнению, но предполагают некоторых знаний о средствах художественно – музыкальной выразительности и стилевых особенностях композиторов, вдумчивого анализа нотного текста.

Рассмотрим на конкретных примерах некоторые стилевые особенности музыки детского цикла Чайковского. Это необходимо для выявления художественно – исполнительского замысла сочинений композитора и для правильного решения исполнительских задач.

1. Как ни различны пьесы по содержанию, настроению, жанрам, во всех них ощущается близость к народной музыке и отсюда их очень яркий певучий мелодический язык, который связан с интонациями крестьянской и городской песнями.

Певучесть мелодической линии, ласковые интонации мелодий, напевная речь характерна для пьесы «Сладкая Греза». Здесь мы встречаемся с многоплановым фортепианным изложением: самостоятельность ведущего голоса правой руки сопровождается довольно развитой мелодией нижнего голоса и дополняющими их аккордами. Фортепианная многоплановость достигается специфическим мастерством исполнения, способностью к богатой нюансировке. Усилить эмоциональную выразительность помогает перенос мелодии из верхнего в нижний регистр, в партию другого голоса, что ведет за собой изменение в окраске звучания.

2. Насыщение фортепианной ткани полифонией способствует напряженности музыкального развития. Посредством элементов полифонической фактуры увеличивается выразительность интонаций мелодии в «Старинной французской песенке» Чайковского.

Полифонические приемы создают впечатление углубления в душевный мир человека, помогают воплотить человеческие чувства в развитии.

3. Характерным элементом в цикле является применение композитором танцевальных ритмов. У Чайковского – несколько пьес в ритме вальса, и он звучит по-разному в зависимости от содержания пьес: задумчиво в «Шарманщике»; задорно в «Немецкой песенке», что достигается пунктирным ритмом в мелодии; порывисто восторженно в «Новой кукле». Очень выразительная рельефная мелодия в «Вальсе».

4. Немало интересных решений различных, художественных задач композитор добивается с помощью аккордового письма. Это «Утреннее размышление», «Хорал», фактура которых отличается насыщенностью, полнозвучием. В пьесе «Новая кукла» Чайковский использует аккордовый аккомпанемент, который подчеркивает напевность мелодии.

5. Многоплановость фактуры требует большого внимания ко всем элементам ткани произведения, особенно потому, что многие из голосов обладают значительной ритмической самостоятельностью. Это таит в себе немало сложностей. В «Старинной французской песенке» в средней части представляет определенную трудность стаккато в левой руке и одновременно легато в мелодии.

В «Бабе Яге» передача темы из одного голоса в другой в сочетании с быстрым темпом, акцентами, ярким динамическим развитием, разнообразными штрихами является технической трудностью для воссоздания яркой музыкальной картины.

Несмотря на доступность исполнения пьес рассмотренного цикла, к пианистам предъявляются достаточно высокие художественные требования, которые предполагают наличие знаний по истории и теории музыки. Необходимо, чтобы не только пальцы овладели пьесой, но чтобы музыка была и в голове, и в сердце. Также необходимо развивать свое воображение настолько, чтобы в памяти удерживалась вся многоплановость музыкальной фактуры. Лишь когда станет ясным форма, тембровая окраска, ритмические особенности той или иной пьесы, будет ясным и содержание музыки. Овладев различными выразительными исполнительскими приемами, искусством «петь на фортепиано» можно решить задачи, возникающие при исполнении пьес цикла «Детский альбом» и, в которые входят двигательные моменты, эмоциональное переживание и работа воображения.

Чайковский, умело найдя образы, созвучные детскому мироощущению, создал цикл, который представляет несомненный интерес, так как он способствует формированию исполнительской культуры учащихся, расширяет педагогический репертуар.

Вопросы и задания к теме

1. Определите роль и значение музыки для детей П.Чайковского.
2. Рассмотрите стилевые особенности музыки Чайковского на примере пьес из «Детского альбома».
3. На какие группы и по какому принципу можно разделить все пьесы цикла?

Фортепианные произведения С.Рахманинова в учебной практике.

Исполнительская практика как учебно-практическая дисциплина в вузе является важным этапом в профессиональном становлении учителя-музыканта. От будущего учителя музыки требуется более глубокая и разносторонняя работа по овладению выразительными средствами музыкального творчества, систематического изучения достижений мирового музыкального искусства. Большое место в учебном репертуаре студента-музыканта занимает фортепианное творчество С.Рахманинова.

В фортепианных произведениях С. Рахманинова явственно ощущается особый неповторимый рахманиновский стиль, возникший под несомненным воздействием его исполнительской индивидуальности. И для Рахманинова-композитора, и для Рахманинова-исполнителя характерны широкий размах и лирическая напевность, монументальность и тончайшая нюансировка чувств, блестящая виртуозность и суровая сдержанность. Причем яркая красочность и виртуозный блеск для него служат не самоцелью, а средством раскрытия художественно-образного содержания произведения. В фортепианный стиль С. В. Рахманинова входит существенным компонентом игра тембров, звуковая красочность. Но, в отличие от колоризма импрессионистической музыки, у С. Рахманинова краски ложатся густо, преобладает плотное, даже массивное изложение. Наряду с полнозвучностью, с не меньшим искусством композитор владел другой стороной звуковой палитры: мягкими нежными переливами красок. Богат и оригинален гармонический стиль С. Рахманинова. Его гармонии разнообразны, экспрессивны, они «поют». Общую характеристику рахманиновского композиторского стиля можно определить как совершенство звукового воплощения. Его фортепианные произведения всегда превосходно звучат на том инструменте, для которого они предназначены. Рассмотрим наиболее употребляемые в учебной практике фортепианные произведения С.Рахманинова.

Пьесы-фантазии были опубликованы в 1893г. и были объявлены критиками «рядом шедевров-миниатюр». Пьесы цикла внешне очень разные. Оперности «Серенады», театральной выпуклости «Полишинеля», жанровой определенности «Элегии», пейзажности «Мелодии» противостоит многозначительная обобщенность «Прелюдии» до-диез минор. Тем не менее, все пьесы связаны подчас неожиданным внутренним родством. В середине

скорбной «Элегии» как бы проступают просветленные воспоминания, а в ярмарочном «Полишинеле» в образе глубоко страдающего паяца вдруг проявляются черты лирического героя, в душе которого живет неизбывная память о былом счастье.

Элегия (ми-бемоль минор). Тема Элегии - глубоко скорбная, поначалу строго сдержанная, в конце приобретает характер протеста. В сжатых рамках фортепианной миниатюры С.Рахманинов сумел оригинально воссоединить вокально-декламационную мелодичность с драматическим накалом развития и фактурным размахом, свойственными концертно-симфоническому письму.

Прелюдия (до-диез минор). Тематизм Прелюдии строго сосредоточен в двух неотступно сопряженных друг с другом музыкальных афоризмах. Первый особо прост и лаконичен, октавно-унисонные удары воплощают роковое начало. Ему противопоставляется другой - характеризующий трепетное человеческое чувство и складывающийся из взволнованного порыва и его подавления.

Мелодия (ми мажор). В пьесе детализируются и получают более светлую окраску образы пейзажной лирики. За самой тональностью ми мажор закрепляется пейзажный смысл. Это светлокрасочное произведение, в котором силен фоновый, лирико-пейзажный элемент.

Полишинель. В «ужимках и прыжках» Полишинеля - паяца ощущается непрестанная напряженность, в звонких раскатах бубенцов чудятся взрывы горького смеха. Начальный «прыжок на сцену» похож на болевой вскрик. Композитор воплотил тему страдающего шута в психологически углубленном виде: ярмарочный паяц сбрасывает шутовскую маску и оказывается глубоко страдающим человеком.

В пьесах опуса «Салонные пьесы» фантазию автора питают лирико-автобиографические воспоминания, и светлые, и затененные печалью.

Вальс (ля мажор). В нем сочетаются шопеновская грация с поэзией теплого домашнего уюта, сквозящей в камерных вальсовых пьесах Чайковского.

Баркарола (соль минор). В популярной доньне Баркароле прозрачный фоновый пласт выполняет функцию чуткого импульсивного подтекста к певучей мечтательной мелодии. Она таит в себе тихую дремоту, иногда подчеркивает «лейтгармонию тоски и одиночества». Значение фона-подтекста постепенно возрастает, словно беспокойная зыбь, сначала выдает, а потом мягко вуалирует душевный трепет.

Юмореска относится к светлым воспоминаниям. Основные разделы пьесы открывает и завершает насмешливая, энергичная «тема-зачинщик», затевающая задорный пляс из трех озорных коленцев, связанных с русской бальной музыкой.

В цикле «Музыкальные моменты» ор 16 С.Рахманинов целеустремленно начал прокладывать нелегкий путь «от мрака к свету». Это направление, обозначившееся на рубеже XX в, прослеживается от траурной

си-минорной пьесы, через ми-минорную, в которой происходит перелом, ре-бемоль-мажорную, сулящую надежду на просветлению, к до-мажорной, звучащей как светлый гимн. При этом для композитора «путь к свету» слился с восторженным воспеванием весеннего половодья, приобретающего значение обобщенного лирико-эпического образа Родины.

Музыкальный момент (си минор) - траурная картина, вырисовывающаяся сквозь призму лирического воспоминания, скорбь все время сдерживается суровой волей. Воплощению этого настроения подчинены все выразительные средства. Жанр пьесы - сочетание похоронного марша и хорового причета. Фактура изложения музыкального материала - удвоенная в терцию мелодия и строгое аккордовое сопровождение. В мелодии пьесы - тесное сосуществование экспрессивных возгласов, в кульминациях доходящих до иступленных рыданий, и строгих плавных, распевных интонаций.

Музыкальный момент (ми-минор) Мятежные призывы в этой пьесе звучат в широких секстовых интонациях, органически переключающимися в распевно-сосредоточенные секундовые и терцовые. Основной напев сопровождают плавно нисходящие мелодические линии, они как бы очерчивают широкие звуковые просторы.

В серии фортепианных прелюдий ор 23 пьесы расположены по определенному плану. Пять сумрачно-драматических минорных чередуются с пятью светлокрасочными. Здесь отразилась устремленность С.Рахманинова «от мрака к свету», выразившаяся в многократном контрасте, особенно остром внутри начальных «пар». И не случайно возникло контрастное сопряжение первой и последней прелюдий - фа-диез минорной и соль-бемоль мажорной (написанных фактически в одноименных тональностях).

Прелюдия (соль-бемоль мажор). Это одна из самых высокохудожественных русских инструментальных песен-романсов с развитым лирико-пейзажным фоном. Пьеса овеяна поэзией укромного уголка природы. На фоне трепетных фигурации, пронизанных остиной попевкой, взятой из основной мелодии, звучит тема проникновенного утешения.

Образные полюсы обозначились и в тринадцати Прелюдиях ор32. В большинстве лирико-созерцательных пьесах воплощаются смутные и даже призрачные образы. Таковы Прелюдия си-бемоль минор с ее внешней оживленностью и внутренней скованностью; Прелюдия си мажор, в которой сквозь стилизацию старинной западноевропейской пасторали проглядываются черты русской песенной мелодики. Такова Прелюдия фа мажор с мерцающей трепетной фактурой. С другим образным полюсом перекликаются мрачно-бурная Прелюдия фа минор, тяжеловесная пафосная Прелюдия ре-бемоль мажор.

Прелюдия №10 (си минор). В основе лежит тема с тягучими интонациями зауспокойного пения и прорывающимися рыдающими

возгласами, с «хоровой» аккордовой фактурой и тяжелой поступью траурного шествия. Однако выделяющийся мелодический голос начинает гневно призывать к грандиозному приступу, чем придает образу гораздо более мощный размах.

Пьесам, написанным для фортепиано в 1911 г., Рахманинов стал искать новое жанровое наименование, которое сложилось у него не сразу. При первом исполнении трех пьес из оп. 33 (5 декабря 1911 года, Петербург) они были названы «Прелюдиями-картинами» и уже со времени московской премьеры (13 декабря) навсегда превратились в «Этюды-картины». Пьесы расположены по принципу контраста, однако распределение светотени стало более сложным, на особое место выдвинулись эпико-драматические образы.

Этюд-картина №4 (ми-бемоль мажор). Пьеса наполнена праздничным перезвоном-переплясом со множеством замысловатых коленцев. В ослепительной репризе-кульминации пьесы образуется сплав радостного перезвона, фанфар и во всю ширь развернувшейся удалой песни.

Этюд-картина №5 (соль минор) - «маленькая трагическая баллада», исполняющаяся под тихое бряцанье струн. Композитор применил здесь новый прием свободно-остинатного развития афористической темы - выразительную переключку трех ее вариантов, различных по ладовой и регистровой окраске. Сдержанному скорбному повествованию «певца» отвечают два других голоса - глухо рокочущий басовый и грустно-покорный высокий регистр.

С. Рахманинов: «Моя музыка – это плод моего характера, и поэтому это русская музыка».

Музыковед В. Брянцева, исследователь творчества С. Рахманинова, пишет о его музыке: «Рояль тихо поет задушевную тему – песню. Она льется со скромно – величавой, сдержанной плавностью и в то же время с безудержным привольем и необъятной широтой, удивительно естественно сливаясь со строгой, четкой и настороженной ритмической пульсацией оркестрового аккомпанемента».

Знакомство с лучшими произведениями русской музыкальной культуры позволяет целенаправленно формировать исполнительскую культуру учителя музыки, которая должна отражать его развитый эстетический вкус, широту кругозора и пр.

Вопросы и задания к теме

1. В чем заключается особый неповторимый рахманиновский стиль?
2. Сделайте анализ Пьес-фантазий Рахманинова.
3. Охарактеризуйте цикл «Салонные пьесы».
4. Проследите путь «от мрака к свету» в цикле «Музыкальные моменты» оп. 16.

5. Какие обозначились образные полюсы в Прелюдиях op 23 и op 32?
6. По какому принципу расположены пьесы в цикле «Этюды-картины»?

Фортепианное творчество Д.Д.Шостаковича

Д.Д.Шостакович – один из крупнейших композиторов XX века. Его музыка отличается глубиной, богатством образного содержания. Большой внутренний мир человека с его мыслями и стремлениями, сомнениями, человека, который борется против насилия и зла являются основными темами Шостаковича. Жанровый диапазон творчества композитора очень велик. Он автор и симфонической, и вокальной, и инструментальной музыки, как крупной формы, так и миниатюр.

Композитор свободно пользуется самыми различными выразительными средствами, сложившимися в разные исторические эпохи. Так, большую роль для него имеют средства полифонического стиля. Это сказывается в фактуре, в характере мелодики, в приемах музыкального развития, и в обращении к классическим формам полифонии.

Среди разных типов мелодии у Шостаковича часто встречается патетическая декламационность, историческая импровизационность (фантазии, токкаты). Весьма своеобразно используется классическая форма старинной пассакалии, жанровые особенности менуэта.

Исторические связи Шостаковича выражаются и в опоре на традиции русской музыкальной классики. Его мелодический стиль приближается к распевности русской песни.

Среди его крупных сочинений – Первая фортепианная соната (1926), Первый фортепианный концерт (1934), фортепианный квинтет (1940). Одно из высших достижений Шостаковича в области фортепианной музыки – Вторая фортепианная соната (1942). Фортепианное трио посвящено памяти выдающегося советского музыковеда И.И.Соллертинского. В нем лирика скорби об ушедшем вырастает до философских масштабов (вопрос о жизни и смерти). Во всех этих сочинениях гармонично сочетаются лирические высказывания с глубокими сосредоточенными, яркими зарисовками объективного мира: жанрово-юмористическими и праздничными.

В цикле фортепианных миниатюр – 24 прелюдии (1933) ясно очерчивается образный строй Шостаковича с контрастными полюсами: с одной стороны гротеск и сатира (прелюдия №6, си минор), с другой глубокая философская мысль с оттенком драматизма (прелюдия №14, ми-бемоль минор). Присутствует и светлая, незатененная лирика (прелюдия №10, ми мажор).

В 1950-1951 годах сочинен цикл – 24 прелюдии и фуги. Возник этот цикл как «музыкальное приношение» Баху, к 200-летию со дня смерти

великого композитора. Многообразен образный и эмоциональный строй этого цикла: тихая торжественность до мажорной прелюдии и фуги, задумчивость, раздумчивость ми-минорной, мечтательность и хрупкость ре-мажорной, сила и энергия мысли си-минорной, драматизм ре-минорной. Наряду с лирическими высказываниями присутствуют и объективные зарисовки: звончатые трубные фанфары, как символ юношеского задора (ля мажорная фуга), изящный танец (фа-диез минорная прелюдия), эпический сказ (ми мажорная прелюдия).

Стиль прелюдий и фуг несет в себе и новизну. Она заключается в распевности, близости русской песенности мелодий. Ясно выступают жанровые ассоциации, фактура отличается полнотой звучания, тембровым разнообразием. Некоторые приемы изложения идут от оркестрового и хорового звучания, что заметно обогащает звуковую палитру фортепиано.

Шостакович в совершенстве владеет труднейшей техникой полифонии. Его цикл характерен не только старинной формой строгой полифонии, но и огромной глубиной и серьезностью мысли, которая достигает философского и художественного обобщения.

Инструментальной детской музыке Д.Шостаковича свойственны программность, элементы изобразительности, звукоподражания, танцевальность маршевость, простота музыкальной фактуры, опора на фольклор. В основе музыкальных произведений для детей часто бывают народные сказки, картины природы, образы животного мира.

Композитором написаны такие циклы (альбомы фортепианных пьес для детей), как «Детская тетрадь» и «Танцы кукол». Классичность приемов соединяется в них с новизной и свежестью музыкального языка, новаторской трактовкой жанров. Музыка характеризуется ясностью изложения, относительной простотой музыкального материала, прозрачностью фактуры.

Особенностью всех пьес является опора на песенные элементы, претворение в музыке стилистических черт детского музыкального обихода – маршей, барабанной дроби, звучания баяна, гитары, сочетание симфоничности и доступности музыкального языка, виртуозности и камерности.

Среди произведений детской музыки 40-х годов, главное место занимает по праву "Детская тетрадь" для фортепиано Д.Д.Шостаковича. Пьесы, входящие в нее технически несложны и рассчитаны на возможности учащихся младших и средних классов музыкальной школы. Но современность и новизна мелодического и гармонического языка придают этим пьесам особый интерес и ставят новые задачи. Каждая из пьес, входящих в "Детскую тетрадь", очень образна и отвечает привычным требованиям детской музыки, таким как: сюжетность, лаконичность, простота образной и исполнительской сторон, динамичность развития.

Живое ощущение мира детских представлений и интересов позволило Шостаковичу с помощью самых скромных, но необычных средств добиться превосходной образной выразительности.

Сфера музыкальных образов тетради достаточно широка и определяется детскими интересами и представлениями. В ней отражены разнообразные события, происходящие в маленьком ребячьем мире, где на равных правах существуют и сами дети, и игрушки, и сказки. Здесь представлены два основных компонента, по определению Д.Б.Кабалевского, два из трех китов, на которых основана музыка: марш и танец.

Сборник открывается пьесой "Марш", в котором, пользуясь простой, двухголосной фактурой, композитор создал образ задорного и веселого детского шествия. Выразительные средства очень просты: использованы интонации мажорной терции в мелодии и квартовые ходы в левой руке, которые имитируют дробь барабанчика.

В «Вальсе» привлекает естественная простота музыкального выражения, ясность мысли, искренность чувства. Вместе с тем Шостаковичу удается достичь яркой образности, романтической приподнятости общего тона музыкальных высказываний.

Оригинальна пьеса "Медведь". В мелодии проскальзывают стороны плясовой, но их постоянно заглушает "топот" танцующего медведя. Его неуклюжие движения и повороты переданы широкими бросками рук через октаву на диссонирующие интервалы.

Тема «сказки» постоянно привлекает детей разных возрастных групп, а младшей в особенности. Но автор тонко соединяет знакомое и новое. В Тетради – две сказки: «Веселая» и «Грустная». Привлекает точность замысла и его выполнения. Дается увлекательный и полезный материал для технической работы и одновременно – пища для свободного полета фантазии ребенка.

«Веселая сказка» - быстрая, энергичная пьеса. Музыкальная фактура построена с учетом исполнительских возможностей детей младшего школьного возраста.

«Грустная сказка» - в ней слышится национальное начало. Но народная основа соединяется с элементами современного музыкального языка. С помощью таких произведений решаются две важные задачи: они хорошо развивают слух, ощущение формы, стиля и духа народной музыки и одновременно приобщают к достаточно сложному и своеобразному гармоническому языку с элементами полифонии, вырастающему из того же фольклорного первоисточника.

Большой интерес вызывает у детей и пьеса "Заводная кукла", в которой очень образно передаются механические, угловатые движения заводной игрушки.

Альбом детских пьес под названием «Танцы кукол». Пьесы этого сочинения идут как бы по двум руслам. Одни по средствам выражения тесно

связаны с давно известными традициями («Гавот», «Шарманка», «Танец»), другие – сближаются с музыкальным мышлением и языком сегодняшнего дня («Вальс-шутка», «Романс», «Лирический вальс»). И в тех и других Шостаковичу удается достичь впечатляющей рельефности образных характеристик. И те, и другие выполняют вполне определенную задачу; одни сближают детей с классикой, другие с современной музыкой.

Эти пьесы предназначаются для детей более старшего возраста. Исполнительские трудности и трудности восприятия постепенно нарастают, последовательно и интенсивно расширяя музыкальный кругозор детей. Последующее общение с современной музыкой самого высокого уровня сложности не представляет для детей, воспитанных таким образом, непреодолимой трудности.

«Три фантастических танца» - альбом фортепианных пьес, предназначенных для детей более старшего возраста. Названные пьесы – миниатюры довольно прозрачного фортепианного изложения и ритмически четкого характера. По своему мелодико-гармоническому характеру они сродни современному направлению метнеровско-прокофьевской окраски, но в отличие от московской ветви этого направления Шостакович много сдержаннее и осторожнее в выборе своих средств: он не чуждается простоты и благозвучия. Особенно ценно качество отличной фортепианной «укладки» музыки.

В них со всей определенностью высветились характерные черты его дарования: бойкая и остроумная скерцозность, интерес к столкновению контрастных образов – «высоких» и «низких» - и склонность к неспешному, сосредоточенному размышлению.

Танцы привлекают акварельной тонкостью, прозрачностью, изяществом звучания, живым непосредственным юмором. Эти талантливые миниатюры написаны как бы в различных стилевых манерах, являясь их причудливым отображением.

В 20-е- начале 30-х годов Шостакович делил свое внимание между композиторской и исполнительской деятельностью. В числе лучших молодых пианистов он представлял советскую пианистическую исполнительскую культуру на Первом международном конкурсе имени Ф.Шопена в Варшаве в 1927 году. Критика отмечала своеобразие его глубокой, меланхолической и торжественной, чуждой всякой салонности, трактовки музыки Шопена.

Вопросы и задания к теме

1. Охарактеризуйте выразительные средства фортепианного творчества Д.Шостаковича.
2. Очертите образный строй цикла фортепианных миниатюр – 24 прелюдии (1933).
3. В чем заключается новизна прелюдий и фуг Шостаковича?

4. Дайте характеристику инструментальной детской музыке Д.Шостаковича.

5. Сделайте исполнительский анализ пьес из "Детской тетради" для фортепиано.

6. Какими выразительными средствами пользуется композитор в цикле «Танцы кукол» и «Фантастические танцы»?

Творческий путь С.Прокофьева

Своим творчеством С.Прокофьев открыл новые горизонты для современной музыки. На его пути были и победы, и поражения. Он испытал на себе воздействие эстетики модернизма. И были моменты, когда композитор терял уверенность в своем предназначении. Но он неуклонно шел к намеченной цели, умел находить новое, где казалось бы уже все открыто. В музыке Прокофьев откровенен, искренне выражает свои чувства и мысли.

Черты творчества Прокофьева.

1. Во многих произведениях ощущается элемент токкатности, но все его пассажи очень изобретательны.

2. Композитор мастерски komponует целостную форму.

3. Ритмы Прокофьева чеканные, острые, окрашенные радостными, бодрими чувствами.

4. Мелодический язык очень разнообразен и богат.

5. Мелодическая линия напевна, но лишена слащавости и жеманства.

6. Гармонический язык, в основе диатонический, изобилует неожиданностями, диссонансами, которые придают свежесть, но иногда и жесткость.

7. Акценты у Прокофьева от еле заметных до темпераментных ударений вносят в его музыку блеск и остроту.

Пьесы ор. 22 «Мимолетности» носят лирический, дневниковый характер. Пьесы весьма разнообразны по характеру, расположены по принципу контраста, и не связаны между собой тональными закономерностями. Особенностью «Мимолетностей» является то, что Прокофьев экспериментирует главным образом в использовании необычных гармоний. Отметим, что только в пяти из двадцати пьес указаны знаки при ключе, причем тональность определяется только в последнем такте. Сам гармонический язык необычен и сложен, чего нельзя сказать об образности, фактуре, наконец, формы.

Начинается цикл своеобразным введением – первой пьесой со светлой печальной мелодией с изящными хроматическими фигурациями в сопровождении глухих басов. В следующей пьесе характер иной. Органный

пункт, повторяющаяся фигура аккомпанемента создают ощущение мистического оцепенения.

Третья пьеса контрастирует с первыми двумя. Это изящное скерцо. Мелодия звучит негромко на фоне легких аккордов сопровождения. В четвертой пьесе – маленькой токкате - используется штрих нон легато, акценты, скачки, динамика причудлива.

Пятая пьеса радостная, темпераментная. Выразительность заключается в кадансовых «обманах», разнообразных штрихах. Шестая пьеса отличается изяществом выразительных средств.

Следующие две лирические пьесы являются центром всего цикла. В седьмой «Мимолетности» фортепиано подражает звучанию арфы, используются арпеджированные аккорды. Гармонический язык сложен: одновременно звучат три тональных пласта. В басу – тоника основной тональности, в среднем голосе фигурации в тональности доминанты, в верхнем голосе – аккорды в субдоминантовой тональности. В результате возникает образ в стиле импрессионизма. Восьмая пьеса напротив звучит изысканно просто, в диатонических ладах, мелодия напевна, напоминает мелодии романсов.

Контрастно предыдущим пьесам звучит девятая «Мимолетность». Ее музыка напоминает баховскую музыку с моторным рисунком фигураций и клавишинной фактурой.

Следом идет группа из двух скерцозных пьес. Десятая – комический образ, который создается при помощи сочетания прихотливой ритмики верхнего голоса с четким, неизменным ритмом аккомпанемента. Одиннадцатая миниатюра представляет изящный танец с прыжками и приседаниями. Средняя часть пьесы написана в типично прокофьевской манере: печальная русская мелодия изложена параллельно в разных голосах.

Две следующие пьесы также объединены в одну группу по настроению. Первая – чувственный медленный вальс. Вторая отличается напряженными интонациями. Обе пьесы связаны с кругом образов оперы «Игрок».

Четырнадцатая «Мимолетность» звучит мятежно, даже несколько свирепо. К выразительным средствам относятся: диссонирующие созвучия, пунктирный ритм, судорожная динамика. Тревожно звучит и пятнадцатая пьеса. В музыке стремительный бег параллельных трезвучий сопровождается остинатной фигурой сопровождения, которое прерывается набатным звучанием октав.

Следующие три пьесы - лирическое отступление перед заключительными номерами. Шестнадцатая близка по настроению к первой. Звучит жалобно. Интересна звуковая многоплановость, которая достигается сочетанием гулкого баса с мелодией в среднем регистре и подголоском в верхнем. Семнадцатая звучит поэтично. Это связано с чередованием таких нюансов, как пиано, пианиссимо, трех пиано. Также необычно использование

штриха легатиссимо в произведениях Прокофьева дореволюционной поры. Близка к ней и восемнадцатая по кантиленным построениям мелодической ткани.

Предпоследняя «Мимолетность» является романтичным произведением молодого Прокофьева. Синкопированные ритмы, квартовые интонации, короткие нарастания и спады создают впечатление взбудораженной людской массы. Эта пьеса – единственный творческий отклик композитора на события февральской революции 1917 года.

И завершается цикл меланхолической пьесой, находящейся в резком контрасте с энергией заключительных номеров.

Проанализировав все пьесы цикла, можно отметить, что Прокофьев искал возможные пути для реализации своей творческой индивидуальности.

Среди пьес, предназначенных для исполнения детьми, выделяется цикл «Детская музыка» ор.65. Он состоит из 12-ти пьес: Утро, Прогулка, Сказочка, Тарантелла, Раскаянье, Вальс, Шествие кузнечиков, Дождь и радуга, Пятнашки, Марш, Вечер, Ходит месяц над лугами. Каждая пьеса характеризуется ярким образом, почти всегда одной темой. Ритмический пульс также лаконичен и выдерживается на протяжении всей пьесы. Прокофьев расположил все пьесы не степени трудности. Цикл задуман как история одного дня из жизни ребенка, который начинается с утренней зари и кончается красотой летней ночи.

Исполнение пьес предполагает индивидуальные особенности трактовки. Приведем, в качестве примера, исполнительский анализ пьесы «Прогулка».

Как беззаботно и светло на душе у ребенка ясным летним утром. Хочется прогуляться вприпрыжку, слегка напевая. Легкое пританцовывание чувствуется в ритмической остиной фигуре нижнего регистра. Все, кроме триолей, исполняется на *non legato*. Несколько наивная мелодия исполняется *legato*, должна звучать светло. После затухающей половинной ноты следует продолжать мелодию, слегка смягчив первый звук.

Средняя часть представляет собой диалог, встречу двух персонажей пьесы. Внутри каждой фразы следует обратить внимание на интонации мотива «из-за такта» к сильной доле. Это оттеняется и в партии сопровождения. Когда снижается звучность в одном голосе, другой голос начинает свою фразу более звучно. Необходимо вслушиваться в мягкий аккомпанемент двухголосья в верхнем регистре, на фоне которого проходят реплики нижнего голоса.

Разговор между собой двух встретившихся персонажей закончен, они как бы расходятся в разные стороны и слышно удаляющееся *au...* Репризу, как указал Прокофьев, надо исполнять на более тихой звучности, как воспоминание о начале прогулки на левой педали.

Пьеса «Прогулка» интересна, проста и доступна по образу, и охотно играется детьми. Ее полифоничность приносит большую пользу в развитии

умения вслушиваться в тематический материал, в выработке исполнительского навыка достигать нужную звучность.

Прокофьев-пианист.

Особенности Прокофьева как пианиста обусловлены особенностями его как композитора. Он был неповторимым исполнителем своих произведений. Его игра характерна мужественностью, уверенностью, эпичностью, и вместе с тем, умением донести до слушателя лиричность, раздумье, теплоту и чувство природы, то, чем так богаты его произведения.

Техническое мастерство Прокофьева было феноменальным. Все нужные технические ресурсы просто необходимы, чтобы отобразить предельную ясность и четкость фактуры его музыки. Его пианистическая свобода поражала непринужденностью и даже несколько спортивного налета. Тем не менее Прокофьев умно и поэтично доводил новое произведение до исполнительского совершенства.

Вопросы и задания к теме

1. Определите основные черты творчества Прокофьева
2. Сделайте анализ пьес цикла «Мимолетности»
3. Какие фортепианные пьесы написаны композитором специально для детей?
4. Расскажите об особенностях Прокофьева как пианиста

Этапы работы над музыкальным произведением.

Поэтапность работы над музыкальным произведением включается в систему методических средств и приемов для воплощения творческих замыслов. Условно было выделено 3 этапа. Однако следует отметить, что у каждого индивидуального исполнителя эти этапы занимают различные отрезки времени. Единым для всех учащихся является положение о том, что для достижения цели необходимо постепенное освоение музыкального языка, овладение фортепианной техникой и создание своей собственной интерпретации.

1 этап.

Этот этап включает в себя первое знакомство с музыкальным произведением, заключающееся в предварительном анализе и осмыслении содержания пьесы. Эта работа проходит без инструмента. Привлекая свой внутренний слух, музыкант осмысливает музыкальные образы, форму построения, драматургию, звуковую палитру пьесы, а также отметить все сложные в техническом отношении фрагменты пьесы.

Это так называемый исполнительский анализ. Он делается по определенному плану.

- Определяется стиль, жанр и место пьесы в творчестве композитора.

- Определяется тональность и темп произведения.
- Выявляется форма и соотношение частей в произведении.
 - Устанавливается смысловое (модуляционное) и динамическое развитие, вспомогательные и главные кульминации.
 - Анализируется фактура изложения нотного текста, мелодический и гармонический строй.
 - Выделяются ритмические и технические трудности.

После мысленного анализа текста произведения можно приступить к проигрыванию пьесы на инструменте. Это так называемое чтение с листа или эскизное исполнение. Оно характеризуется тем, что на этом этапе возможно упрощение текста, игра в относительно свободном темпе. Следует отметить, что здесь большую роль играет воспитание умения «смотреть вперед», охватывая как можно больший фрагмент пьесы. Однако нельзя долго увлекаться таким проигрыванием, так как все неточности при воспроизведении текста могут быть заучены, и закреплены, что является недопустимым.

2 этап. Работа по частям.

На этом этапе анализ, который носил до этого обобщенный характер, становится более углубленным и детализированным. Работа по частям заключается в нахождении нужного звучания (работа над мелодией, голосоведением), удобной аппликатуры, в преодолении технических трудностей (работа над ритмическими сложностями, педализацией) и т.п. Для выполнения этих задач применяется прием повторения отдельных эпизодов, фрагментов и даже тактов. Используется прием игры отдельными руками.

На этом этапе важно уметь разделить всю пьесу на отдельные части. Масштаб кусков может быть разным. Это зависит от темпа исполнения произведения. Так для быстрых темпов удобнее брать более продолжительные эпизоды, для медленных – мелкие. Начинать следует с изучения более трудных для исполнения частей, и более мелких. Затем постепенно укрупнять эпизоды, присоединяя к ним последующие. Здесь целесообразно обращаться к проигрыванию в медленных темпах, с остановками для устранения неточностей. Выучивание трудных мест сохраняется на всем протяжении изучения произведения, даже в период выучивания наизусть и подготовки к концертному исполнению.

Необходимость работы по частям не исключает проигрывание пьесы целиком, чтобы не потерять целостного представления образа.

3 этап. Рождение собственной интерпретации.

На этом этапе окончательно уточняются художественные задачи. Идет процесс целостности исполнения, доведения до нужных темпов, подготовка к концертному исполнению. Большое внимание учащихся заостряется на вопросах развития музыкального материала, агогики, точного

воспроизведения пауз, фермат. То есть у исполнителя должен быть ясный план исполнения. И здесь на первое место выходит умение слушать и слышать свое собственное исполнение, оценивать его со стороны.

На этом этапе пьеса выучивается наизусть и исполняется целиком. Однако нужно время от времени обращаться к прочтению нотного текста, так как могут обнаружиться некоторые неточности: штрихи, нюансы, всевозможные указания. Можно повторить и более глубокий музыкально-теоретический анализ, для уточнения деталей, которые ранее оставались без должного внимания. Для обновления интерпретации применяют прослушивание произведения в исполнении известных музыкантов.

Концертное выступление – итог всей работы. Важно чтобы это выступление воспринималось как радостное событие в жизни исполнителя. Готовиться к нему следует заранее и не только на всех этапах, но и участвуя в предварительных прослушиваниях, в генеральных репетициях.

Вопросы и задания к теме

1. Сколько выделено этапов работы над музыкальным произведением?
2. Охарактеризуйте каждый из этапов.

Работа над звуком

Если основная задача, исполнителя при работе над музыкальным произведением воплощение художественного образа, то одно из важнейших средств ее решения – нахождение нужного качества звучания. "Музыка искусство звука" писал Г.Нейгауз, многократно подчеркивая, что звук главная забота музыканта.

Многие считают, что амплитуда красоты звука и тембровой окраски при игре на фортепиано сильно ограничена сложной механической конструкцией этого инструмента. В действительности существует тысячи способов извлечения звуков на фортепиано и соответствующие им тысячи различных тембровых и характерных оттенков звука. Под пальцами талантливого пианиста этот инструмент обнаруживает богатые и разнообразные тембровые возможности.

Чтобы раскрыть кажущееся противоречие между механичностью звукоизвлечения и живым богатством звучания, как художественного результата фортепианной игры, необходимо принять во внимание целый ряд возможностей, отличающих игру пианиста.

Звук, извлеченный из «не поющего» по своей природе инструмента, можно сделать таким, чтобы создавалась иллюзия «поющего» инструмента. В задачу исполнителя входит вслушивание в качество не только самих звуков, но и интервалов между ними, которые образуют мелодию. То есть исполнение – это не только игра верными нотами, но и нахождение и

выражение смысла того, что объединяет эти ноты, что они означают. Следует обращать внимание на мелодическую фразировку, артикуляцию и гибкость.

Таким образом, в значительной мере звук инструмента связан с фразировкой и пластикой игры. Фразировка предполагает свойство музыки передавать интонации и выразительность речи, ее близость к синтаксическим формам и смысловым категориям. Известный музыкант Ральф Кирпатрик дает определение фразировки и артикуляции таким образом, что фразировкой является объединение и организация в процессе исполнения того, что должно быть вместе, и отделение того, что должно быть в стороне. А еще это показ связей и взаимоотношений звуков; показ активности и пассивности, напряжения и разрежения. Это подобно жестам или пунктуации в пантомиме или речи. А артикуляция – это дополнение фразировки, это более четкое разделение или связывание звуков.

Мелодическая гибкость достигается средствами артикуляции и динамикой. Также она учитывает особенности гармонии и ритмики. Любая интонация, любая фраза должны быть даны в динамике, что может быть достигнуто путем усиления или затухания звука различной степени глубины и насыщенности. Следует помнить о недопустимости сведения работы над мелодией до прямой зависимости между звуковысотностью и динамикой (мелодия вверх – крещендо, вниз – диминуэндо). Динамическое развитие прежде всего обусловлено закономерностями стилистического порядка: для произведений классического стиля в большей степени характерна контрастная динамика, для произведений романтического стиля свойственна наслаивающаяся динамика. Привнесение чуждой структуры в мелодическую линию, не соответствующей гармонической ее природе, - неверный подход к исполнению.

Обычно начинающие пианисты сталкиваются с таким недостатком как неумение делать длительное и постепенное нарастание или уменьшение звучности, а также с доведением мелодического развития до кульминационной точки. Выполнению этой задачи поможет - разделение длинной динамической линии на эпизоды и доведение каждого из них до определенного нюанса по возрастающей или ниспадающей линии.

Также при работе над звуком и мелодией возникают следующие трудности: в соединении долгих звуков с короткими (не дослушиваются длинные ноты, а короткие часто выскакивают); распределение звучности в коротких лигах (из двух-трех звуков), исполнение украшений. Для преодоления этих трудностей надо внимательно дослушивать долгие звуки и исполнять следующий за ним короткий с такой силой звучности, с какой звучал последний долгий звук. Надо хорошо представлять, что последний звук лиги является как бы разрешением и, следовательно, исполняется тише. Украшения должны не прерывать мелодическую линию, а плавно и мягко вливаться в нее. Для этого необходимо выучивать отдельно украшения, а также исполнять мелодию без украшений.

Пластика музыкальной фразы связана с пластическим движением руки. При извлечении звука пианист делает целый ряд сложных и выразительных движений. Если отнять у играющего возможность проявлять свою эмоциональность в движениях, то это отразится на самом звучании и лишит игру звуковой пластики. А пластика игры создает музыкальный образ.

Работа над звуком должна начинаться с первого момента соприкосновения с клавиатурой, с первых шагов фортепианного обучения. Любое упражнение (даже состоящее из двух-трех звуков) должно быть сыграно выразительно, с определенной динамической окраской. Именно такой принцип работы с начинающими пианистами указывал Г.Нейгауз. По его мнению как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую бодро, торжественную торжественно и т.д. Учащийся должен доводить свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности, звучание всегда должно выражать сущность художественного образа.

В своей книге "Об искусстве фортепианной игры" Г.Нейгауз говорит о том, что ошибка преподавателей и учащихся при работе над звуком чаще всего выражаются в "недооценке звука" или в "переоценке его". Для тех, кто недооценивает звук, основная задача сводится к выработке у ученика беглости, технической оснащенности. Другие же, наоборот, стремясь научить учащегося играть красивым звуком, забывают о том, что, во-первых, красота понятие относительное, во-вторых, что без овладения исполнительской техникой не может быть достаточно содержательно реализован и художественный замысел.

Одно из основных видов наиболее часто встречающегося фортепианного туше - легато, создающее возможность «пения» на инструменте, по сути своей механики, ударном. Хорошее легато зависит от нескольких условий.

1. Начиная игру даже с одного звука, слушать как звуковую протяженность, так и красоту угасания звука.

2. Представлять исполняемые звуки как единую линию. Большое значение при этом приобретает соответствующая динамика (увеличение или угасание звучности создает впечатление певучести в исполнении). Например: Шопена называют королем фортепианного легато, Почти во всех его сочинениях господствует вокальные тенденции интерпретации звука и слитный характер пассажей. Указаний на стакато мы встречаем у Шопена реже, чем у других композиторов. Но слитность звучания достигается у Шопена не формальным выдерживанием связанных звуков, а всей экспрессией и мелодической выразительностью движения,

3. Певучесть звука зависит от определенных пианистических приемов, способов прикосновения, контакта с клавиатурой.

Основа хорошего звука полное и свободное погружение в клавишу при участии веса всей руки от плеча до кончика пальцев. Нажим клавиш

производится подушечкой кончика пальца, через которую к процессу исполнения подключается весь аппарат пианиста, все его мышцы и суставы. Не подлежит сомнению, что на фортепиано после возникновения звука палец, нажавший клавишу, не может более влиять на звучание. Дальнейший нажим на клавишу совершенно бесполезен для звукового эффекта. Поэтому игра каждого хорошего пианиста состоит из попеременных напряжений и освобождений руки.

Особые приемы звукоизвлечения, зависят от стиля и характера произведения. Исполнение баховских шестнадцатых и восьмых в аллегро связано с некоторым размахом в движении пальцев и с участием всей руки, Этот прием противоположен характеру шопеновского легато, где звуки связываются объединяющим движением всей руки. В высоких регистрах, где нет фортепианных демпферов, у Скрябина формальные приемы легато заменяются почти незаметными движениями пальца, касанием клавиши, издающим легкий, несущийся звук, напоминающий флажолеты арфы.

В противоположность приемам, где пианист пользуется тяжестью руки, можно наблюдать движения, связанные со снятием руки и с ощущением потери или выключения веса, (прелюдия Шопена си минор: второй слигованный звук в правой руке берется на. движении, снимающем руку с клавиатуры), На характер звучания влияют кругообразные движения руки, объединяющих комплекс звучаний. Гротескность образов фантастического марша из оперы Прокофьева "Любовь к трем апельсинам" несовместима с плавными, закругленными движениями руки.

Творческий подход всегда находит в процессе игры новые технические и звуковые приемы: все они закономерны для конкретного стиля произведения.

Однако существует большое количество явно лишних движений. Но не только излишние движения, но и безучастность, неподвижность, особенно не соответствующие характеру и образу музыки, вредят творческому результату.

Рассмотрим целесообразность движений на примере выполнения фортепианных штрихов, выставленных в виде лиг.

Различают три различных рода лиг:

1. Лиги смысловые, то есть указывающие синтаксическое строение музыкальной формы.

2. Лиги-штрихи.

3. Лиги, отмечающие связную игру в отличие от нон легато.

Бетховен Соната 10. Рука собирает на одном движении, как отдельные гроздьи звуки, оживленно следующие друг за другом, для того, чтобы отдохнуть на длительной ноте и накопить новую энергию. Одно движение охватывает 6 нот темы. Эти звенья образуют большую фразу. Это "обобщающие" движения: нанизывание пальцевых ударов на стержень более крупных движений» Такие движения возможны и при исполнении

повторяющихся октав, аккордов, сложных последований аккордовых пассажей на более широких движениях не только всей руки, но и корпуса. Без них игра на фортепиано была бы невероятно утомительна,

Отметим, что штрих легато является основой формирования и других способов извлечения звука. Такие способы туше как нон легато, портаменто, стаккато, которые следует, в большинстве своем, следует исполнять также объединяющим движением руки, представляя их развитие в виде единой линии. Прием стаккато, в зависимости от художественной задачи, может исполняться совершенно различными приемами: "к себе", "от себя", более плотным или легким только кончиками пальцев прикосновением, или имитируя пиццикато у струнных инструментов.

Работа над звуком тесно связана с работой над музыкальной интонацией, ибо музыка по своей природе интонационна. Работа над музыкальной интонацией и мелодией, начинается с уяснения ее строения, определения масштабов и важности отдельных фрагментов. Надо хорошо представлять себе основные моменты тяготения в каждой фразе, предложении, периоде, части и всем произведении. Каждому более или менее крупному построению свойственна так называемая "интонационная точка", которая, по мнению К.Игумнова, является как бы точкой тяготения, центральным узлом, на котором строится все. Это связывает одно построение с другим. Звуки объединяются в группы. Необходимо выяснить, где группа завершается и начинается новая, где окончание одной является началом другой; каково значение тактовых черт, какие из них соответствуют целиком фразе, запятой, паузе. Любая пауза, цезура должна являться продолжением музыкальной мысли.

В результате фразировка и артикуляция отразит особенности развития интонаций, фраз и всей мелодии в целом.

Определенную трудность представляет извлечение тембровой окраской звучания. Так, например, исполнение звуковой "многоплановости" Г.Нейгауз сравнивает с восприятием картины. Причем, это касается исполнения не только полифонических произведений. Во всех произведениях мелодия должна быть исполнена одной краской звучания, наиболее глубокой и выразительной, а партия аккомпанемента другой. В свою очередь и в партии аккомпанемента необходимо дифференцировать в тембровом отношении звучание баса и среднего голоса, который также в зависимости от фактуры исполняется по-разному.

Все, выше сказанное, выдвигает перед учителем и учащимся определенные требования к исполнительскому аппарату, который должен быть чуток, гибок и послушен воле исполнителя. И поскольку звук и динамика - средства выражения художественной цели, то и организация рук на клавиатуре будет каждый раз меняться, как бы приспособливая это "орудие труда" к решению поставленной задачи.

Итак, именно художественная выразительность, а не просто "красивый" звук является основой одухотворенного, проникновенного и подлинно мастерского исполнения

Следующим фактором нужно считать ритмическую свободу фортепианной игры. Ритм вместе с динамикой игры определяют характерные черты фортепианного звучания.

Вопросы и задания к теме

1. Назовите условия достижений хорошего легато.
2. Каковы основные приемы работы над мелодией?
3. Каковы основные приемы звукоизвлечения?
4. Как двигательные моменты влияют на характер звукоизвлечения?
5. Назовите способы достижения необходимой динамики.

Работа над метро-ритмом

Сама музыка как искусство и исполнительство – временной процесс. Музыкальный метр – это определенная система записи относительной долготы звуков и перерывов в звучании. Искажение временной структуры музыкальной речи лишает музыкальное произведение смысла, настроения, которое создано композитором. Однако нотный метр в исполнении не может чисто арифметически совпадать с соотношением записанных определенными знаками звуков. В этом случае он будет примитивным. Метр оживает в интерпретации исполнителя, наполняется художественным смыслом, чувством и переживанием музыканта.

Поэтому нужно различать нотный метр, зафиксированный в нотах, и живой ритм музыки, свойственный конкретной интерпретации. Нотно-метрическая запись является основой построения живого ритма. Следует помнить, что живой ритм исполнителя должен точно воспроизводить нотный текст. Достоинством всякой интерпретации является органическое сближение нотно-метрической записи и живого ритма свойственного музыке.

Ритм, прежде всего, подчиняется закономерностям стиля, жанра и формы. Например, в старинной музыке (Бах, Гендель) ритмические построения свидетельствуют об устойчивости темпового стержня. У Бетховена ритм определенный, четкий, волевой. Ритмика Шопена характеризуется большой гибкостью, свободой. Так же музыка Листа наполнена ритмической взволнованностью. В некоторых произведениях импрессионистов, кажется, отсутствует твердый метрический остов из-за частой смены различных тактов с разным наполнением долей, но это помогает воссоздать более полно художественный образ (Дебюсси – картина движущихся облаков).

Чувство ритма исполнителя с особой яркостью проявляется на «сгибах форм» (С.Фейнберг). Иногда пианист, точно выполняющий метрический рисунок, при резких изменениях темпа допускает искажение текста. При любом замедлении темпа происходит отяжеление ритма как следствие напряжения внутренних метро-ритмических связей. И, наоборот, при ускорении внутритемповый стержень как бы облегчается. Однако ускорение не должно переходить в не сдержанную стремительность. Небольшое ускорение темпа наблюдается в романтических сонатах в заключительных партиях.

Ровное метрическое чередование в старинной прелюдии связано с формами и приемами фортепианной фактуры. Равномерность фигураций позволяет исполнителю того времени отдыхать от напряжения в развитии фуг. В этюдных жанрах Шопена, Листа, Рахманинова музыканты стали придавать повторяющимся метрическим формам взволнованность, патетичность. Овладение фактурой этих произведений в эпоху романтизма означали новую ступень в исполнительском искусстве. К новым формам романтической ритмики можно отнести триольные фигурации в первой части «Лунной сонаты» Бетховена.

К понятию ритмических трудностей относятся ритмическая пульсация или стержень, пунктирный ритм, полиритмия, единство темпа и ритма, агогика. Рассмотрим ряд методических приемов для воспитания и развития чувства ритма.

На начальной стадии обучения игре на фортепиано вспомогательным средством для точного воспроизведения ритмической записи используют счет, как вслух, так и про себя. Нередко добавляя при этом счет с «и». Однако следует учитывать, что в пьесах написанных крупными длительностями, этот прием нецелесообразен.

Ритмический стержень необходим для исполнения. Его часто музыканты сравнивают с живым пульсом человека. Он может биться спокойно в минуты отдыха, но ускоряться или замедляться в тревожном или взволнованном состоянии. Для того чтобы почувствовать единый стержень произведения, музыканты-педагоги (Б.Маранц) предлагают проигрывать различные эпизоды пьесы, сохраняя при этом заданную вначале ритмическую пульсацию. Такой прием поможет привести произведение к стройности, ясности временной организации и цельности формы.

Пунктирный ритм представляет определенную трудность для исполнителя. Он часто встречается в медленных классических произведениях (вторые части сонат). В таких случаях можно прибегнуть к более дробному счету, с дополнительным «и». Можно укрупнять каждую длительность в два раза, считая 2/4 как 4/4. Иногда доли такта делятся на четное и нечетное количество длительностей. В таком случае нужно уметь укладывать разное количество долей в одну счетную единицу.

Это умение необходимо пианисту для исполнения полиритмических соотношений. Наиболее простое из них – два на три. Здесь наиболее рационален будет слуховой метод. Необходимо представить себе, как должно звучать в итоге такое соотношение. В этом случае полезен показ преподавателя для того, чтобы ученик почувствовал ритм всего движения (Б.Теплов). Также полезно проигрывание учеником отдельно партии рук, играя триольную партию с наложением на нее впоследствии дуольной партии и наоборот. В этом простейшем случае полиритмии можно исполнять вторую ноту дуоли между второй и третьей триоли.

В более сложных сочетаниях арифметическое деление не приводит к желаемому результату. В этих случаях следует ориентироваться только на слуховые представления. При преодолении этой технической трудности пассажи, состоящие из более мелких длительностей, необходимо отработать отдельно, добиваясь гибкости и свободы их исполнения в любых темпах.

Владение единством темпа и формы является одной из ритмических трудностей. Без единства темпа особенно в классических произведениях теряется цельность всего произведения. И на этом этапе важным моментом становится умение найти счетную единицу до начала исполнения. Ориентироваться при этом следует на самое трудное в исполнительском отношении место. Для сохранения темпа полезно возвращаться время от времени к первоначальному темпу и контролировать себя во время всего исполнения.

Определение темпа несколько облегчается при использовании метронома. Однако не во всех произведениях его значение указано и следует учитывать тот факт, что один и тот же темп воспринимается различно в зависимости от уровня мастерства исполнителя, от характера игры. Указания темпа, вписанные композитором, имеют лишь наводящее значение. Тем более что старинные композиторы вообще не указывали темп или ограничивались лишь приблизительными указаниями темпа и силы звучания.

Все оттенки ритма имеют свои закономерности. Они не позволяют полностью освободить исполнителя от метро-ритмической зависимости. Например, нельзя превращать четверть в четверть с точкой, восьмую в шестнадцатую, трехдольное деление в двухдольное. Интерпретация ритма не должна превышать меру, заложенную в нотном тексте. Ложное понимание исполнительской свободы может привести к неясности ритма. Отклонения могут быть оправданы в тех случаях, когда в метрических повторениях (секвенциях, нарастаниях) исполнитель стремится разнообразить возникающую прямолинейность метра.

Педантичное акцентирование сильной доли и тактовой черты сглаживается при романтической манере исполнения. Это связано с появлением новых методов изложения – плавным движением мелодии в сопровождении аккомпанемента, состоящего из повторяющихся фигураций.

Все темповые отклонения (агогика) оживляются гибким, свободным ритмом исполнителя. Но и здесь существуют свои закономерности. Так каждое отклонение в дальнейшем должно быть уравновешено. После ускорения следует замедление, расширенная пауза компенсируется ускорением. Все отклонения должны быть художественно оправданы. Часто встречающаяся ошибка – ускорение темпа при усилении звука и наоборот. Еще одна типовая ритмическая ошибка – недодерживание длинных нот.

Существуют и еще заметные неравенства, которые отличаются от больших ускорений, замедлений. Ими исполнитель пользуется сознательно. Он не нарушает правильное соотношение долей, а подчеркивает ритмический рисунок. Это можно наблюдать при исполнении произведений, написанных в танцевальных ритмах. И зависит от того, что танцевальная музыка больше следует за ритмом пластического движения, чем за нотным метром. Здесь, например, первая доля в вальсе несколько удлиняется за счет акцента, запаздывание третьей четверти в мазурке. Опять же следует избегать преувеличений.

Обычная ошибка – сокращение или увеличение пауз. Это говорит о недопонимании выразительного значения паузы. Паузы могут быть наполнены различным содержанием: паузы-вопросы, паузы-ответы, паузы-утверждения. Драматические паузы возникают, когда резко меняется настроение музыки, при смысловых контрастах. В таких случаях драматическая пауза может наступить, даже если не указана в тексте, когда необходимо отделить картины контрастные по настроению.

Часто встречаются ферматы на паузах и на тактовых чертах. Они иногда выражаются в метрических величинах и предполагает выдерживать ноту или паузу лишний такт. Иногда драматическая фермата не измеряется нотным временем, а выполняется по внутреннему чувству исполнителя.

Но следует всегда помнить, что исполнитель может пользоваться только относительной свободой от метро-ритмической зависимости. Его намерения должны всегда оставаться в пределах этой зависимости. Качественное исполнение подчеркивает и активизирует связь метрических единиц (1 четверть = 2 восьмым = 4 шестнадцатым и т.д.). Метр в своих пределах может только попеременно растягиваться и сжиматься. От художественной закономерности этих изменений будет зависеть упругость ритма.

Вопросы и задания к теме.

1. Дайте определение метро-ритму.
2. От чего зависит чувство ритма исполнителя?
3. Что относится к ритмическим трудностям в исполнении?
4. Расскажите о принципах работы над полиритмией.
5. Каковы пути достижения единства темпа и формы произведения.
6. Раскройте понятие агогики.
7. Расскажите о роли пауз в произведениях.

Искусство педализации

Педа́ль и ее использование – один из важных компонентов фортепианной техники. Как известно, фортепиано является ударным инструментом. Добиться певучести, объемности, тембровой характеристики звучания бывает трудно исполнителю. Преодолеть эти трудности можно с помощью педализации.

Педа́ль, система рычагов, освобождает струны от сурдины. Тем самым тембровые возможности фортепиано, выразительность звучания обогащается. Художественный образ рождается с помощью движения рук и ног, которые неотделимы друг от друга и связаны одна с другой. Точно также как не может быть одинаковых исполнений произведения даже одним музыкантом, так же не может быть одинаковых педализаций. Зависит это от развитости слухового контроля, культуры исполнителя, от его эмоционального состояния в процессе исполнения. Однако существуют основные закономерности и методические принципы, знание которых необходимо приведет пианиста к подлинной художественной педализации.

Рассмотрим функции педали

Связующая функция. После нажатия клавиши звучание прекращается. Если нажать клавишу вместе с правой педалью звук станет более продолжительным и не прекратится, даже если клавишу отпустить. Для исполнения легато далеко отстоящих друг от друга аккордов, октав также используется педализация.

Тембровая функция. Она достигается различной степенью погруженности педальной лапки. Различают полную педаль, полупедаль, четвертьпедаль. Звуки при этом приобретают новое качество. Такую педаль называют обогащающее-декоративной.

Искусство педализации состоит в тонком использовании педали для выполнения художественной задачи. А именно в нажатии и снятии педали, временном выдерживании и глубине нажатия. В это время большую роль играет умение взаимосвязь слуха с точным движением ноги.

Обучение взятию педали необходимо с того возраста, когда ноги ученика достают до лапки педали. Предварительно следует изучить несколько упражнений. Нога должна нажимать педаль без сопровождающего стука, мягко и бесшумно, для этого между ногой и лапкой педали не должно быть зазора. Нога не должна стоять на полу полностью, а только на пятке, во время исполнения всего произведения, даже если педаль используется в нем эпизодически.

Педа́ль берется в кульминационных моментах, на длинных нотах, снимается на разрешениях, не берется на проходящих и хроматических звуках. Следует руководствоваться авторскими или редакторскими указаниями. Музыканты разделяют предшествующую, прямую и

запаздывающую педаль. Каждый музыкант индивидуально выбирает ту или иную педализацию в зависимости от художественных целей, стиля и характера произведения.

Предшествующая педаль берется перед взятием звука или аккорда, для смягчения начала звучания пьесы или ее раздела. Прямая педаль берется и снимается вместе со звуком или аккордом. Она используется в пьесах танцевального характера, маршах. В таких местах, когда необходимо соединить звучание баса с последующим аккордом, далеко расположенном.

Запаздывающая, несмотря на то, что она самая распространенная, представляет собой большую трудность по сравнению с прямой. Запаздывающая педаль снимается и тут же снова нажимается только после того, как возьмется пальцами следующий звук или аккорд. Используется в пьесах романтического характера, и носит декоративный характер.

Следует отметить, что хорошей предпосылкой для овладения мастерством педализации является умение сыграть грамотно произведение (фуга, соната) без использования педали. В педагогическом отношении целесообразно начинать использовать педаль в произведениях, где она носит не только декоративный, но и формообразующий характер. Это относится к исполнению раннеклассических произведений, добетховенской музыки, когда существовали инструменты, не оснащенные педалью. В этих случаях необходимо строго регламентировать педализацию. Такой метод педализации, по определению С. Фейнберга, называется лимитированной педалью.

Этот метод связан с некоторыми «негативными» свойствами педали. А именно, излишнее и не продуманное употребление педали:

- уничтожает отчетливую грань между видами фортепианного туше (легато и стаккато);
- стираются тонкие различия между – un poco legato, non troppo legato, leggiero.
- нарушается ощущение оттенков прикосновения пальца к клавиатуре, приемы становятся примитивнее;
- лиги-штрихи, часто встречающиеся в произведениях Моцарта и Бетховена, остаются непонятыми;
- нарушается овладение различными художественными стилями того или иного композитора.

При использовании лимитированной педализации исполнитель должен тонко учитывать такие ее свойства, как тембровое обогащение и продление времени звучания.

Таким образом, педаль применяется в следующих случаях.

1. Для придания более мягкой окраски звука или аккорда.
2. Для смягчения удара по клавише.
3. Для придания объемности звучания.
4. Для плавного затухания звучания (перед паузами).

5. Для помощи в неудобных аппликатурных моментах.
6. Для связного повторения одного и того же звука.
7. Для помощи исполнения легато.

Для достижения определенного колорита используют левую педаль. Нередко употребляется левая педаль как компенсация пальцевого хорошего пиано. Но чаще всего применяется как красочное средство, создающее прозрачность звучания. Следует помнить, что играть целиком произведение на левой педали недопустимо.

Искусство педализации находится в неразрывной связи от стиля, индивидуальности исполнителя, от художественных и фактурно-технических особенностей произведения, от характеристики музыкальной эпохи.

Вопросы и задания к теме.

1. Расскажите о функциях педали.
2. Существуют ли педальные закономерности?
3. Обозначьте негативные моменты при излишнем употреблении педали.
4. В каких случаях используются предшествующая, прямая и запаздывающая педали?
5. Расскажите о левой педали.
6. Как зависит применение педали от стиля произведения?

Развитие навыков самостоятельной работы.

Самостоятельная работа необходима в процессе обучения исполнительскому мастерству. Все приобретенные умения и навыки на занятиях с педагогом должны закрепляться самостоятельно при выполнении не только домашних заданий. Это и умение в своей профессиональной деятельности ставить себе творческие задачи и находить целесообразные способы их решения. От плодотворности самостоятельной работы, ее систематичности и эмоционального настроения зависят успехи в совершенствовании фортепианной подготовки музыканта.

Формирование и развитие навыков самостоятельной работы предполагает выполнение следующих условий:

1. Музыкально-слуховые представления – необходимый элемент.
2. Развитие способности слухового внимания и контроля.
3. Сознательный фактор в самостоятельной работе.
4. Активность процесса.

Самостоятельная работа над музыкальным произведением включает в себя не только формальный разбор нотного текста, но и оперирование музыкально-слуховыми представлениями. К ним относится навык комплексного восприятия музыки: слияние написанного нотами текста и

звучания музыкальных элементов (мелодии, гармонии, ритмических групп и т.п.).

Слуховые представления находятся в связи с двигательными приемами. Как отмечает Б.Теплов, музыкальные представления не могут быть чисто слуховыми, не включающими зрительных, двигательных или еще каких либо моментов. Связь этих элементов рождается не сразу. В процессе самостоятельного поиска от представления звука до его реального звучания исполнитель приходит к нужным движениям. Каждый пианистический прием находится через собственное самостоятельное понимание звукового образа.

И на этом этапе невозможно обойтись без активного слухового внимания и самоконтроля. Развитие исполнительского мастерства зависит от того, как пианист умеет вслушиваться в мельчайшие детали произведения, добиваться различной нюансировки, тембровой окраски звучания. Слуховое внимание и контроль предшествует самому исполнению и имеет большое значение: без ясного и точного представления о конечном звуковом результате не может быть качественного художественного исполнения.

Эффективность самостоятельной работы зависит от меры осознанности деятельности. Начинается работа над произведением с самостоятельного разбора нотного текста, при этом главное внимание отводится раскрытию художественного замысла произведения. Сознательно формируются навыки нахождения выразительных средств музыки и их эмоциональным воплощением. Наряду с освоением текста происходит осмысление структуры произведения. В дальнейшем повышается роль логического осознания особенностей произведения, музыкальных образов. Логическое осмысление всегда должно связываться с эмоциональным воплощением.

Самостоятельная работа – это труд, требующий инициативы, активности. Только при активизации всех исполнительских действий, как логических, так и эмоциональных, слуховых и двигательных создаются условия для раскрытия различных сторон личности исполнителя-музыканта. Но всестороннее развитие в процессе фортепианной подготовки немислимо без навыков самостоятельности. И наоборот фортепианное обучение служит большим стимулом к развитию творческой самостоятельности.

Вопросы и задания к теме.

1. Определите условия, способствующие формированию самостоятельности исполнителя.
2. Расскажите о связи слуховых представлений с двигательными навыками.
3. Какую роль играет осознанность деятельности в самостоятельной работе?

Список литературы, предлагаемый для изучения курса «Теоретические основы фортепианной подготовки бакалавра»

а) основная литература:

1. Цыпин Г. М. Музыкальная педагогика и исполнительство [Электронный ресурс]. – М.: Изд-во «Прометей», 2011. Режим доступа: [http:// ibooks.ru](http://ibooks.ru)
2. Вицинский, А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ [Текст] : методический материал / А. В. Вицинский. - М. : Классика-XXI, 2008. - 100 с

б) дополнительная литература:

1. Белза И. Александр Николаевич Скрябин [Текст] / И.Белза. М. : Музыка, 1987. 176с.
2. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.С.Прокофьева [Текст] / Л.Гаккель- М.:Музгиз, 1960.-172с.
3. Берченко, Р.Э. В поисках утраченного смысла. Б. Яворский о «ХТК». [Текст] / Р.Э. Берченко- М.: Классика-XXI, 2005.- 372 с.
4. Бочкарёв, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] / Л.Л. Бочкарёв. - М.: Классика XXI, 2008.- 352 с.
5. Как исполнять Баха [Текст] / Сост. М. Толстоброва. - М.: Классика-XXI, 2007.-208 с.
6. Как исполнять импрессионистов [Текст] / Сост. О. Невская. -М.: Классика XXI, 2008.- 160 с.
7. Как исполнять Моцарта [Текст] / Сост. А. Меркулова. - М.: Классика XXI, 2009.- 256 с.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. [Текст] / Г.Г.Нейгауз- М.:Музгиз, 1967.- с.
9. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа [Текст] : учеб.для студ. / М. И. Ройтерштейн. - М. : ВЛАДОС, 2001. - 112 с.
- 10.Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство [Текст] / С.Е.Фейнберг. М.:Музыка, 1965.-516с

в) программное обеспечение и Интернет-ресурсы:

1. «Вселенная музыки» - портал для музыкантов. Режим доступа www.vsemusic.ru
2. «Классическая музыка» - статьи. Режим доступа www.simfonia.net
3. «Петр Чайковский» - о композиторе. Режим доступа www.tchaikov.ru
4. «Сергей Рахманинов» - о композиторе. Режим доступа www.rachmaninov1873-rus.ru
5. «Соната» - сайт о классической музыке. Режим доступа www.sonata-etc.ru

6. «Фредерик Шопен» - о композиторе. Режим доступа www.f Chopin.ru
 7. Академическая музыка - каталог ресурсов. Режим доступа www.mmv.ru/p/link/
 8. Ассоциация музыкальных конкурсов России. Режим доступа www.music-competitions.ru
 9. Классическая музыка в MP3. Режим доступа www.classic-music.ru/
 10. Классическая музыка в России. Режим доступа www.classical.ru/
 11. Классическая музыка - каталог ссылок. Режим доступа www.classicalmusiclinks.ru/
 12. Музыканты о классической музыке и джазе. Режим доступа www.all-2music.com
 13. Официальный сайт Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Режим доступа: <http://mosconsv.ru/home.aspx>
 14. Официальный сайт пианиста Дениса Мацуева. Режим доступа www.mazuev.ru/
 15. Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Режим доступа www.conservatory.ru/
 16. Официальный сайт Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Режим доступа www.sarcons.ru
 17. Саратовская областная филармония им. А. Шнитке. Режим доступа www.sarphil.com
 18. Святослав Рихтер-пианист. Режим доступа www.sviatoslavrichter.ru
 19. Форум «Классика». Режим доступа www.forumklassika.ru/
- Музыкальные интернет-библиотеки*
1. Библиотека музыкальных партитур. Режим доступа <http://imslp.org>
 2. Музыкальная библиотека. Режим доступа <http://roisman.narod.ru>
 3. Нотная библиотека А. Невилько. Режим доступа www.alenmusic.narod.ru
 4. Нотная библиотека сайта Cadenza.ru. Режим доступа <http://cadenza.ru>
 5. Нотная библиотека сайта «Фортепиано в России». Режим доступа www.piano.ru
 6. Нотный архив Б. Тараканова. Режим доступа <http://notes.tarakanov.net/>
 7. Нотная библиотека классической музыки. Режим доступа <http://nlib.org.ua/>
 8. Нотный архив Load. Режим доступа www.load.cd/ru
 9. Ноты для фортепиано и других музыкальных инструментов. Режим доступа www.notomania.ru
 10. Музыкальный справочник. Режим доступа www.mus-info.ru
 11. Словарь музыкальных терминов. Режим доступа www.muzyka.net.ru

12. Форум Музыкальной Библиотеки Nephelē. Режим доступа
<http://nephelemusic.ru/forum/>

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО