

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра народно-песенного творчества и фольклора

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Л.Л. Рожкова

«30» марта 2026 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

«30» марта 2026 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНО ДИСЦИПЛИНЕ
ФОРТЕПИАНО

Специализации: 6-05-0215-09 Хоровое творчество,

профилизация: Хоровая музыка народная

Специализации: 6-05-0215-08 Искусство народного пения,

профилизация: Сольное исполнительство

Составитель: Дубовец Е.И. старший преподаватель кафедры народно-песенного творчества и фольклора учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства

«30» марта 2026 г., протокол №7

Рецензенты:

Цеховая А.Е., председатель цикловой комиссии “Народное музыкальное художественное творчество (хоровая музыка)” Учреждения образования “Минский государственный колледж искусств”

Браим В.Е., заслуженный артист Республики Беларусь, доцент, солист Национального академического народного хора Республики Беларусь имени Геннадия Цитовича.

Рассмотрен и обсуждён на заседании кафедры народно-песенного творчества и фольклора учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №_7_ от __30.03.2026_).

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
2.1	Краткая история фортепианной музыки.....	8
2.2	Основная терминология по предмету.....	37
2.3	Этапы работы над музыкальным произведением.....	40
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	47
3.1	Комплекс упражнений для игры на фортепиано.....	47
3.2	Практикум.....	49
3.3	Методические рекомендации (работа над полифоническим произведением, произведениями крупной формы, произведениями малых форм разных стилей, жанров).....	50
3.4	Методические рекомендации для студентов во время самостоятельной работы.....	58
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	62
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работой студентов....	62
4.2	Контроль за самостоятельной работой студентов.....	63
4.3	Требования к зачету (экзамену).....	63
4.4	Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	65
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	67
5.1	Тематический план курса (для дневной и заочной форм обучения)...	65
5.2	Основная литература.....	68
5.3	Дополнительная литература.....	68
5.4	Примерный учебный репертуар.....	69

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Фортепиано» предназначен для студентов, обучающихся по специальностям 6-05-0215-09 Хоровое творчество, профилизации Хоровая музыка народная; 6-05-0215-08 Искусство народного пения, профилизации Сольное исполнительство, в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 08.11.2022 №427.

Целью учебно-методического комплекса является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и навыков в рамках освоения учебной дисциплины «Фортепиано», что предусмотрено учебным планом учреждения высшего образования специальностям 6-05-0215-09 Хоровое творчество, профилизации Хоровая музыка народная; 6-05-0215-08 Искусство народного пения, профилизации Сольное исполнительство, и требованиями образовательных стандартов Республики Беларусь 6-05-0215-09-2023 Хоровое творчество, 6-05-0215-08-2023 Искусство народного пения .

Занятия в классе фортепиано формируют у будущих руководителей хоровых коллективов и ансамблей, солистов-вокалистов эстетический вкус, образное мышление, развивают навыки сольного и ансамблевого исполнительства, способствуют усовершенствованию методики работы над музыкальным произведением.

Учебный процесс в вузе, как и в системе образования в целом, не может успешно осуществляться без научно обоснованного методического обеспечения. Но сегодня особую актуальность, в связи с реформированием образования, приобретает обеспечение процесса обучения необходимыми методическими компонентами и этот УМК один из них. Особое значение имеет УМК для обеспечения самостоятельной работы студентов.

Основными задачами УМК являются:

- развитие пианистических навыков, позволяющих свободно реализовывать художественно-творческие замыслы исполняемой музыки;
- подготовка к музыкально-просветительской работе;
- формирование методической культуры, необходимой для будущей музыкально-педагогической деятельности.

Данный учебно-методический комплекс отражает современные музыкально-педагогические и исполнительские тенденции, связанные с обогащением репертуара сочинениями эпохи барокко, «забытыми страницами» отечественной музыкальной культуры, композициями XX – XXI вв.

Часть произведений из репертуарного плана, которая предназначается для исполнения на зачётах, экзаменах разучивается наизусть и доводится до

высокого уровня художественного и технического исполнения. Несколько образцов, как правило, осваиваются эскизно или фрагментарно: они подбираются с целью расширения музыкального кругозора студентов, развития их музыкального мышления в процессе выявления авторского замысла произведения, исполнительской интерпретации, пр.

Индивидуальная форма занятий в классе фортепиано дает возможность преподавателю дифференцировано подходить к вопросам обучения и воспитания студентов, формированию их исполнительских качеств. Основными методическими приёмами являются художественный показ, работа над музыкальным материалом в процессе художественно-педагогического общения студента и педагога, а основными формами предъявления выученного произведения – его сольное или ансамблевое исполнение на открытых уроках, тематических концертах, концертах класса.

Немаловажным аспектом успешности в будущей профессиональной деятельности считаем психологическую подготовку студентов к публичным выступлениям. Рекомендуются такие творческие формы отчётности, как участие в вечерах фортепианной музыки, игра на конкурсах среди студентов (например, на лучшее исполнение конкурсного произведения - этюда, сонаты, пьесы), участие в концертах кафедры, выступление с концертами на базе детских учреждений образования с профориентационной целью и т.п.

Обучение в классе фортепиано проводится в форме индивидуальных занятий. Учебный план включает изучение нескольких произведений полифонического склада, крупной формы (сонатное аллегро, рондо, вариации), разнохарактерных пьес и этюдов.

Основными формами контроля являются академические концерты, зачеты, технические зачёты и экзамены, а также коллоквиумы, на которых осуществляется проверка теоретических знаний студентов в области музыкальной терминологии.

Структурными элементами учебно-методического комплекса являются:

– *теоретический раздел* содержит краткий учебный материал по учебной дисциплине «Фортепиано», полностью соответствующий учебной программе. Материал включает расширенные сведения по истории фортепианной музыки, основную терминологию по учебной дисциплине, подробное описание этапов работы над музыкальным произведением.

– *практический раздел* включает комплекс упражнений для игры на фортепиано, практикум, методические рекомендации для занятий в классе и для самостоятельной работы студентов.

– *раздел контроля знаний* включает темы для управляемой самостоятельной работы студентов, формы и средства диагностики, требования к зачёту, экзамену, а также критерии оценки уровня знаний и умений учащихся по учебной дисциплине «Фортепиано»;

– *вспомогательный раздел* состоит из учебно-методической карты

учебной дисциплины, список рекомендуемой литературы, примерный учебный материал.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Краткая история фортепианной музыки¹

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. В соответствии с принятой общеисторической периодизацией ее можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской буржуазной революции 1789 года, положившей начало утверждению капитализма в экономически передовых странах Европы. Этот период еще не был временем развития фортепианной культуры в собственном смысле слова. Он должен быть назван периодом клавирного искусства, так как в эту эпоху получило распространение несколько клавишно-струнных инструментов (клавесин, клавикорд, позднее – фортепиано), собирательное название которых было клавир.

Первые клавишно-струнные инструменты возникли в эпоху Возрождения. В связи с общим ростом культуры горожан в их быту все больше начала распространяться светская музыка. Значительную роль в ее развитии сыграли на первых порах цеховые организации музыкантов. Они принимали участие в общественной жизни города, в городских увеселениях и торжествах. Это бюргерское музицирование носило демократический характер. Светская музыка, подобно светской литературе, сделалась неотъемлемой частью быта знати и богачей.

В XVII и XVIII веках в связи с разложением феодального строя значение городских музыкантских цехов стало постепенно падать, что вынудило подавляющее большинство музыкантов-профессионалов искать работу при дворах знати или в церквях. Существенные изменения претерпела в новых условиях церковная музыка. Религиозные войны XV–XVI столетий, служившие выражением классовой борьбы, вызывали отпадение от католической церкви – мощного оплота феодализма – некоторых европейских стран и утверждение в них протестантизма. Деятели Реформации отлично понимали ту роль, какую может сыграть музыка в их борьбе с католицизмом. Пытаясь привлечь к себе массы, они включали в песнопения интонации широко бытующих народных песен.

Таким образом, и в быту горожан, и в среде привилегированных классов, и даже в церкви заметно усилилась роль светского, мирского начала. Необходимость воплощения новых образов светского искусства вызвала

¹По материалам книги А.Д. Алексеева История фортепианного искусства "Музыка", 1988г.

формирование новых музыкальных жанров: возникла опера, началось интенсивное развитие различных отраслей инструментального искусства.

Для рассматриваемого периода вплоть до конца XVIII века характерна поразительная разносторонность музыкантов. В те времена не было еще разделения их на композиторов, исполнителей и педагогов. Как правило, музыканты владели не одним, а несколькими инструментами.

В XVI–XVIII столетиях органисты и клавиристы были вынуждены часто прибегать к импровизации. Искусно симпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя. Своеобразной формой импровизации, как мы увидим в дальнейшем, был в прежние времена и аккомпанемент.

Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа. Импровизатор ставился бесконечно выше исполнителя, который в состоянии играть только заученные ноты. Способность импровизировать рассматривалась как искусство, которому, конечно при наличии определенных данных, можно и должно было выучиться. Обучение импровизации находилось в неразрывной связи с обучением сочинению и теории музыки.

Значительное внимание, уделявшееся в прежние времена импровизации, не только придавало специфический характер классным и домашним занятиям клавириста, но и накладывало отпечаток на весь процесс его музыкального мышления. Импровизатор, способный экспромтом создать сложные произведения в любой форме, иначе подходит к исполнительскому искусству, чем тот, кто привык быть лишь интерпретатором чужих замыслов. Импровизатор в состоянии не только быстрее охватить произведение, но и более непринужденно, с большей творческой свободой его исполнить.

Как уже указывалось, в начале описываемого периода существовали две разновидности клавишно-струнных инструментов: клавесин и клавикорд. Клавесин (от латинского слова *clavis* – ключ, отсюда название – клавиша) – инструмент клавишно-щипковый. Струна на нем приводится в колебание перышком или язычком, укрепленным на особом стерженьке – толкачике. Толкачик находится у заднего конца клавиши. При нажатии последней он поднимается вверх, вследствие чего перышко зацепляет струну и она начинает звучать.

Звук клавесина – блестящий, но относительно мало певучий и не поддающийся значительным динамическим изменениям: при игре на этом инструменте характер прикосновения к клавише и степень давления на нее мало отражаются на силе звучания.

Для того чтобы придать клавесину динамически более разнообразное звучание, мастера XVII–XVIII веков строили инструменты с двумя клавиатурами — клавиатурой *forte* и клавиатурой *piano*. Их располагали террасообразно одна над другой. На более усовершенствованных клавесинах усиление звучания достигалось также путем удвоения басов. Оно осуществлялось при помощи выдвижения специальных штифтов (наподобие фисгармонии). Этот своеобразный способ динамических изменений широко применялся в клавирном исполнительстве.

Основным динамическим оттенком при игре на клавесине было, таким образом, чередование *forte* и *piano*. Лишь очень искусные исполнители, умело используя различные клавиатуры, достигали некоторого подобия *crescendo* и *diminuendo*. Но значительного усиления и ослабления силы звука достигнуть было невозможно. На усовершенствованных клавесинах XVIII столетия, как и на органе, были специальные регистры («лютневый», «фаготовый» и другие), придававшие звуку различную тембровую окраску. Регистры эти приводились в действие или рычажками, находившимися по бокам клавиатуры, или кнопками, расположенными под клавиатурой и нажимавшимися коленями, или, наконец, педалями (таким образом, эти последние по своему назначению не имели ничего общего с педалями современного фортепиано). Для большего тембрового разнообразия на некоторых клавесинах устраивалась дополнительная – третья – клавиатура с какой-либо характерной тембровой окраской, чаще всего напоминающей лютню (так называемая «лютневая» клавиатура). Изменение тембра инструмента при помощи различных регистров достигалось часто весьма простыми и остроумными средствами. Так, например, введение в действие «фаготового» регистра вызывалось прикосновением к струнам листа пергаментной бумаги, что придавало звучанию несколько гнусавый, дребезжащий оттенок, напоминающий тембр фагота.

При умелом использовании различных регистров на клавесине можно было эффектно «инструментировать» исполняемые произведения и сообщать им своеобразный колорит, напоминающий звучность необычного, несколько изысканного миниатюрного оркестра. Особенно привлекательны тембры верхних регистров клавесина: то звонкие, словно удары маленьких молоточков о небольшую наковальню, то свистящие, флейтообразные. Полны своеобразной прелести звучности и низких регистров – более густые и протяжные, будто колокольные, иногда с характерным гнусавым оттенком. В средних регистрах на клавесине очень эффектны прозрачные фигурации и

пассажи *martellato* (какие имеются, например, в ре-минорном концерте И. С. Баха). Они звучат четко, *quasi pizzicato*.

Неизменная принадлежность богатых домов, клавесин обычно внешне отделялся очень изящно, а иногда и роскошно. Его крыловидный, напоминающий современный рояль корпус покрывался рисунками, резьбой, инкрустациями. Одной из своеобразных особенностей некоторых клавесинов XVIII века была иная, чем на современных фортепиано, окраска клавиатуры: нижние клавиши имели черный цвет, верхние – белый. Объяснение этой любопытной окраски, характерной, между прочим, именно для инструментов XVIII века, по мнению некоторых музыковедов, надо искать в том, что темная клавиатура лучше оттеняла белизну рук клавесинисток, подобно тому как мушки на пудренном лице еще сильнее подчеркивают его белизну (этой точки зрения придерживался видный немецкий исследователь музыкальных инструментов Курт Закс).

Большие, концертного типа инструменты крыловидной формы назывались во Франции клавесином, в Италии – клавичембало или просто чембало, в Англии – арпсихордом, в Германии – флюгелем (*der Flügel* – крыло). Существовали также клавесины меньших размеров, носившие наименование эпинета во Франции и спинета в Италии (*epine* – по-французски – иглолка, шип; аналогичный смысл имеет итальянское слово *spina*). В Англии эти инструменты назывались вёрджиналами (по-видимому, от английского *virginal* – девичий или от латинского *virga* – палочка, то есть толкачик). В России инструменты обоих типов назывались обычно клавесинами.

Клавикорд существенно отличался по конструкции от клавесина. Звук на нем извлекался путем касания струны металлической пластинкой, так называемым тангентом, который имел форму трапеции и был укреплен на заднем конце клавиши. Вследствие этого на клавикорде можно было извлекать звуки в динамическом отношении более разнообразные, чем на клавесине. На нем удавалось лучше воспроизводить *legato* и добиваться певучего исполнения мелодии. В отношении силы звука клавикорд заметно уступал клавесину. Поэтому клавикорд применяли главным образом для домашнего музицирования, а в концертах предпочитали играть на клавесине. Для достижения более продолжительного и певучего звучания на клавикорде использовали своеобразный прием, напоминающий вибрацию на струнных инструментах.

Блестящий расцвет французского клавесинизма сменился быстрым его упадком во второй половине XVIII столетия. Того мощного развития

инструментального искусства, перерастающего из клавесинного в фортепианное, какое наблюдалось в Германии и Австрии, Франция не знала.

Революционная тематика нашла отражение в некоторых фортепианных сочинениях французских композиторов. Так, «гражданин Ф.-А. Лемьер» опубликовал два «национальных попури» под названием «Революция 10 августа» и «Революция 9 термидора». Среди фортепианных сочинений, связанных с идеями революции, более известен вариационный цикл Жерве Куперена на тему «a ira» (1790). Знаменитая песня французских патриотов находит развитие в виртуозных вариациях, проникнутых стремительностью и энергией.

Много нового вносит в клавирное искусство поколение следующих за Д. Скарлатти итальянских музыкантов: Б. Галуппи, П. Д. Парадизи, Д. Чимароза. Их творчество основано уже на совершенно иных принципах и может считаться стилистически отличным от итальянского клавиризма первой половины столетия. Вместе с тем оно продолжает в целом линию нового инструментального искусства, развивая его хотя и не так смело, как Скарлатти, но зато более разносторонне. Эти музыканты были в основном оперными композиторами. Работая в области клавирной музыки, они переносили многое из оперного жанра в свои клавирные сочинения и тем самым способствовали формированию классического инструментального стиля в ином отношении, чем Скарлатти. Это имело важные исторические последствия, так как именно благодаря разносторонней подготовительной работе стиль музыкального классицизма вобрал в себя лучшие достижения искусства XVIII века.

Характерной особенностью клавирного искусства этой группы итальянских музыкантов было то, что они исходили в значительной мере из возможностей певучего клавишного инструмента–фортепиано. Ранние образцы сонатного творчества итальянских композиторов этого поколения носят еще отпечаток переходного периода. Примером может служить интересная C-dur'ная четырех частная соната Бальдассаре Галуппи (1706–1785). Первая часть ее – поэтичное Adagio – в духе медленных частей скрипичных сонат того времени. Вторая часть написана в стиле жизнерадостных и виртуозных сонат Скарлатти. За нею следует необычная для клавирной сонаты часть, напоминающая торжественный оперный марш. Контрастные сопоставления в нем двух начал, образующие основу развития музыкального материала, монументальное аккордовое письмо и широкое использование различных регистров инструмента сближают эту часть с произведениями зрелого фортепианного стиля. Заканчивается Соната жигой.

Таким образом, в сочинении есть признаки старинной скрипичной сонаты, или трио-сонаты, сонаты скарлаттиевского типа, оперы и сюиты.

Галуппи был превосходным клавиристом. Один из современников отмечает то впечатление, которое производили его выступления в придворных концертах в Петербурге, где Галуппи некоторое время работал: «Когда при дворе слушались камерные концерты, проводившиеся каждую среду в послеобеденное время в анти камере апартаментов императрицы, какой приятной новостью явилась особенная манера игры на клавесине этого великого художника и ревностная аккуратность в исполнении его композиций».

Большой интерес представляет клавирное творчество Пьетро Доменико Парадизи (1707–1791), особенно его Соната a-dur. Произведение это в двух частях. Первая – уже довольно развитое сонатное *allegro*, вторая – быстрый финал моторного характера типа «вечного движения» – *regretum mobile* (эта часть неоднократно издавалась отдельно под названием Токкаты A-dur). В Сонате Парадизи есть удивительные для того времени находки. Ее начало явно перекликается со стилем Шуберта и Мендельсона, хотя написана Соната была еще до рождения Моцарта (она издана в числе 12 сонат R 1754 году)

Наиболее популярен из всей этой плеяды итальянских композиторов Доменико Чимароза (1749–1801). Автор известной комической оперы «Тайный брак», Чимароза создал также несколько десятков клавирных сонат. Относительно несложные по фактуре, одночастные, они напоминают нередко сонатины. Произведения эти получили распространение в педагогическом репертуаре детской музыкальной школы. Некоторые из них, как, например, Соната B-dur, – своего рода маленькие шедевры. Сонаты Чимарозы еще не содержат вполне типического для классической сонатной формы членения на партии, и в этом отношении написанные ранее их сонаты Парадизи могут показаться более зрелыми. Но мелодико- гармонический язык и фактура сочинений Чимарозы уже во многих отношениях типичны для классицизма. Характер музыки требует от исполнения блеска и наряду с этим певучести. Возможно, что клавирное творчество Чимарозы испытало известное влияние венского классицизма. Еще с большей вероятностью это можно предположить в отношении представителей итальянской школы следующего поколения. Их искусство – параллель творчеству Моцарта и Гайдна.

Резкий стилиевой перелом, обозначившийся в итальянской клавирной литературе, проявился и в области исполнительского и педагогического

искусства. Характерным памятником в этом отношении может служить руководство итальянского композитора и исполнителя Винченцо Манфредини, вышедшее в 1775 году. В 1805 году оно было переведено на русский язык композитором С. Дегтяревым под названием «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке». В нем примечательно внимание, уделяемое «певучей игре», и предпочтение, оказываемое фортепиано перед клавесином. «Кантабиле», – пишет Манфредини, – изъясняет музыку протяжную, но тяжелую для инструментов клависных, потому что не можно на клависах долгого продержания звука сохранить, как равно не можно сделать чрезвычайно сильного и слабейшего выражения там, где над нотами или под нотами находятся сии слова: forte, piano, которые называются оттенкою светлую и темною музыки. На клавесинах с молотками и сурдинами (то есть фортепиано. – А. А.), ежели они хорошо сделаны, хотя не весьма совершенно, но сколько-нибудь лучше, можно выразить помянутые forte, piano и прочее».

Клавирное искусство итальянских музыкантов второй половины XVIII века представляет для нас значительный интерес не только благодаря своей художественной ценности, но и потому, что оно сыграло известную роль в формировании русского ранне классического стиля. Некоторые из этих музыкантов были приглашены в Петербург для постановки своих опер и пробывали в нем долгое время. Работая при дворе, они занимались, помимо сочинения музыки, исполнительской и педагогической деятельностью. У этих итальянских музыкантов учились некоторые выдающиеся русские композиторы и пианисты.

Видные деятели в области клавирно-фортепианного искусства были среди чехов. Ввиду тяжелых условий жизни на родине они не редко уезжали в поисках работы в другие страны и там поселялись на долгие годы. Попадая в новые национальные условия, они все же обычно не теряли связи с родным искусством и приносили свои «чешские интонации» в музыкальную культуру других стран.

Чешские музыканты сыграли немалую роль в развитии сонатно-симфонического мышления, в подготовке искусства классицизма (мангеймская школа симфонистов, среди которых было немало чехов). Чех Иржи (Георг) Бенда, выдающийся мастер зингшпиля и мелодрамы, был также автором большого количества инструментальных сочинений, которые подготовляли творчество венских классиков.

Творчеству чешских музыкантов свойственна светлая лирика, мягкая и задумчивая. Близкое духу чешской народной песенности, из которой оно,

безусловно, и черпало в значительной мере свою самобытную свежесть и поэтичность, искусство это оказало несомненное влияние на многих европейских композиторов. Особенно отчетливо оно сказалось на Шуберте что и неудивительно, так как представители чешского искусства были тесно связаны с венской культурой (многие из них даже жили в Вене). Именно в их окружении и формировалось дарование молодого Шуберта.

Наибольшей известностью среди чешских музыкантов того времени пользовались Франц Ксавер Душек, Леопольд Кожелух, Ян Ладислав Дусик, Ян Воржишек, Вацлав Ян Томашек, Иосиф Гелинек. Расцвет деятельности большинства из них относится уже к XIX веку, и поэтому она не будет рассматриваться в данной главе. Остановимся только на двух представителях старшего поколения этих композиторов и пианистов – Кожелухе и Дусике, хронологически еще связанных с периодом клавирного искусства. Старший из них, Леопольд Кожелух (1747–1818), был учеником Франтишека Ксавера Душека (1731–1799), видного чешского пианиста и композитора. Кожелух работал в Вене, где приобрел известность как композитор и педагог. После смерти Моцарта он получил должность придворного композитора. Имя Кожелуха пользовалось в свое время популярностью. Примечательно, что в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год», изданной в Петербурге, жизнеописание этого композитора приводится наряду с биографиями наиболее знаменитых музыкантов того времени. Кожелух, говорится в этой книге, «в Германии и Англии любим более прочих, ныне существующих сочинителей». Хотя это утверждение, видимо, преувеличено, однако известное основание оно все же имело. Кожелух написал много различных произведений, в том числе симфоний, квартетов, фортепианных концертов и сонат. Представляя несомненный исторический интерес с точки зрения формирования пианизма XIX столетия, некоторые его сочинения не утратили своего художественного значения и до настоящего времени. Характерным примером могут служить его вариации *as-dur* из Сонаты op. 18.

Произведение это столь ново по стилю, что может быть смело отнесено к первым десятилетиям XIX века. Между тем написано оно около 1778 года, в период, когда Моцарт вступал лишь в свой зрелый творческий период. Даже беглое ознакомление с Вариациями Кожелуха позволяет сделать вывод о предварении в его произведениях некоторых черт стиля Шуберта, а отчасти и Вебера.

Ян Ладислав Дусик (искаженная на французский лад его фамилия произносилась обычно Дюссек)—наиболее известный из этой плеяды

Чешских музыкантов. Его сочинения часто исполнялись, а сам он слыл одним из лучших мировых пианистов. Дусик может быть отнесен к типу «странствующих виртуозов», который становился все более характерным для западноевропейской музыкальной культуры в связи с новыми общественными условиями деятельности музыканта. Жизнь подобных артистов обычно носила несколько авантюрный характер и не была чужда духу буржуазного делячества. Она протекала в концертных путешествиях с более или менее длительным пребыванием там, где им удавалось найти выгодные условия работы.

Дусик родился в 1760 году в небольшом чешском городке Чаславе в семье органиста. Уже девяти лет он прекрасно импровизировал. По окончании Пражского университета Дусик некоторое время работал в Бельгии и Голландии органистом и педагогом, затем отправился в Гамбург, где завершил свое музыкальное образование под руководством Ф. Э. Баха. После этого Дусик предпринял ряд концертных поездок, в том числе в Петербург, жил некоторое время во Франции, а потом в Англии. Здесь он занялся музыкально-предпринимательской деятельностью, но потерпел банкротство и, спасаясь от кредиторов, вынужден был вернуться на континент. Умер Дусик в 1812 году.

О Дусике сохранилось немало воспоминаний, рисующих его облик человека и художника. «Тонкость чувства и восхитительная выразительность его игры и его мелодических пассажей, – писал о нем известный пианист Ф. Калькбреннер, – сделали его образцом изящества». Калькбреннер упоминает также о том, что чешский пианист во время исполнения почти все время пользовался фортепианной педалью. Эти и некоторые другие отзывы характеризуют Дусика как пианиста-лирика. Его игра отличалась специфическим качеством звучания, которое было порождено использованием педалей – в те времена нового и еще далеко не всеми оцененного выразительного средства. Несомненно, что применение педали проводило резкую грань с прежним клавесинно-клавикордным стилем исполнения. Оно сообщало звучанию инструмента несравненно большую певучесть, создавало множество новых выразительных возможностей. Естественно, что пианисты, Тјер-вые начавшие широко использовать педаль, – такие, как Фильд и Дусик, – производили на слушателей совершенно особое впечатление. Они вошли в историю как первые «певцы на фортепиано», предшественники Шопена.

В фортепианных произведениях чешского музыканта особенно удачны лирические места. Именно они могли оказать наибольшее влияние на творчество Шуберта.

Интересно отметить у Дусика тяготение к программности; у него есть сонаты под названием «Возвращение в Париж», «Прощание с Клементи», «Охота», «Гармоническая элегия».

Среди миниатюр Дусика приобрела в свое время популярность пьеса «La consolation» («Утешение»). Она может служить характерным образчиком стиля его творчества. В этой пьесе, посвященной смерти покровителя композитора, принца Фердинанда Прусского, напрасно было бы искать драматизм. Общий характер ее – нежная лирика, иногда несколько напоминающая Моцарта.

В настоящее время из сочинений Дусика в педагогической практике используются преимущественно его сонатины.

Начавшая формироваться в XVIII веке, чешская фортепианная школа достигла своего высшего развития в следующем столетии в лице Б. Сметаны и А. Дворжака. Творчество этих выдающихся композиторов отличается большой самобытностью и художественной ценностью, что предопределяется прежде всего органичной связью с народным искусством своей родины. Высоко оценивая заслуги западнославянских классиков, мы не должны, однако, забывать и о более скромной, но плодотворной деятельности их предшественников, о которой шла речь в этой главе. Быструю эволюцию немецкой клавирной школы в сторону классицизма можно отчетливо проследить на творчестве сыновей И.С. Баха. Искусство старшего из них – Вильгельма Фридемана (1710–1784) – особенно тесно связано с традициями отца, с органно-полифоническим стилем. В клавирных сочинениях Фридемана есть нечто от искусства барокко. Для творчества этого музыканта особенно характерны фантазии и каприччо импровизационного плана, в которых широко используется полифония. Фридеман был выдающимся органистом-импровизатором. «Когда он играл на органе, – вспоминает один из современников, – меня охватывал священный трепет. На клавире все было миловидным, на органе – величественным и торжественным».

Иным было искусство Иоганна Христиана Баха (1735–1782). Правда, и у него есть связи с творчеством Себастьяна Баха. Однако преобладающими у младшего Баха были новые стилистические тенденции. Для него характерна работа уже не в области полифонии и не деятельность органиста (хотя он и служил некоторое время органистом Миланского собора в Италии). Он

пользовался прежде всего известностью как превосходный пианист, как оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов. Сонатам Иоганна Христиана свойствен ясный мелодичный стиль, обнаруживающий порой родство со «сладостной» ариозностью итальянской оперы, типичная для раннего классицизма форма и прозрачная фактура с альбертиевыми басами. В некоторых его произведениях заметна близость к сочинениям Моцарта.

Из всех сыновей Иоганна Себастьяна Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл Карл Филипп Эмануэль (1714–1788). И как композитор, и как исполнитель, и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», он пользовался громадной популярностью среди современников. Его произведения и методический труд были подлинной школой для музыкантов конца XVIII – начала XIX столетий. Гайдн говорил, что он многим обязан сочинениям Филиппа Эмануэля, которые тщательно изучал. Моцарт видел в Ф. Э. Бахе отца музыкантов своего времени. Бетховен учился по его «Опыту» и обучал по нему своих учеников.

Филипп Эмануэль получил превосходное музыкальное воспитание под руководством отца и юридическое образование в университете. Около тридцати лет он проработал клавесинистом в тяжелой обстановке солдафонского режима — при дворе прусского короля Фридриха II. Последний период своей творческой деятельности Филипп Эмануэль жил в Гамбурге, где руководил музыкальной жизнью города и выступал как клавесинист в организованных им концертах.

Значительную часть клавирного творчества Ф. Э. Баха составляют сонаты. Он писал их на протяжении всей жизни. Первый сборник его сонат (так называемые «пруссские», посвящены прусскому королю Фридриху II) был издан еще в 1742 году, последний – за год до смерти, в 1787 году. Эта область творчества Ф. Э. Баха – как бы серия опытов в жанре предклассической сонаты, в которых композитор иногда приближается к стилю ранних венских классиков. В сочинениях Ф. Э. Баха порой чувствуется влияние Скарлатти и французских клавесинистов. В медленных частях его сонат проявляются черты сентиментализма. В этом отношении весьма характерно *fis-moll'*ное *Poco adagio* из *A-dur'*ной Сонаты (1765), с его выразительной певучей мелодией, сотканной из чувствительных «вздохов»-задержаний.

Это *Adagio* – один из лучших образцов лирики Ф. Э. Баха; оно содержит в себе много подлинной поэзии, родственной даже таким

выдающимся образцам творчества классиков, как средняя часть *a-dur* Ного Концерта Моцарта.

Примечательная особенность этой части – ее импровизационный характер. Он ощущается и в изобилии разнообразных ритмических фигур, создающих впечатление «выписанного» *rubato*, и в неожиданных, словно пришедших «вдруг» смелых гармонических оборотах, и в модуляционных отклонениях, и в пассажах типа вставных каденций, возникших словно «под пальцами» во время игры и развернувшихся в пышную звуковую гирлянду из одного фигурационного «завитка» (особенно интересна в этом отношении каденция, родившаяся из мелодически-фигурационного эмбриона ля, ми-диез, фа-диез, отмеченного нами в нотах крестиками). Подобными средствами композитор создает ощущение непосредственности высказывания эмоций, что было так характерно для искусства сентименталистов.

В некоторых сочинениях Ф. Э. Баха чувствительная лирика уступает место поэзии мятежных буйных страстей. Музыка этих сочинений вызывает в памяти образы немецкой литературы периода «бури и натиска» – художественного течения, отразившего на немецкой почве приближение социальных «бурь и натисков» конца XVIII столетия. Течение это сосуществовало с «чувствительным» направлением, представляя как бы другую его сторону. Оба они нередко ярко проявлялись в творчестве одного и того же художника. Так было в области литературы у раннего Гёте; его два «антипода» – «Гёц фон Берлихинген» (вторая обработка) и «Страдания молодого Вертера» – появились почти в одно и то же время (1773 и 1774 годы).

Окончательная кристаллизация музыкального классицизма произошла в творчестве И. Гайдна и В. А. Моцарта. Эти художники синтезировали передовые творческие тенденции своих предшественников, подготовлявших в течение нескольких десятилетий рождение нового стиля. Музыкальная культура Вены, где в основном протекало творчество Моцарта и Гайдна, представляла собой особенно благоприятную почву для создания такого рода синтетического искусства. В этом крупном музыкальном центре скрещивались самые разнообразные творческие направления и национальные школы. Здесь сказывалось влияние славянской культуры – особенно чешской. Большое распространение получила и итальянская музыка – преимущественно опера, имевшая в Вене своих видных представителей. Характерной особенностью музыкальной жизни Вены было значительное развитие народно-бытового искусства. Наряду с операми и произведениями,

исполняемыми в музыкальных собраниях («академиях») для «избранных», были широко распространены народные песни и танцы. Знаменитый венский вальс приобрел всемирную известность. Мелодичная, полная жизненности и оптимизма, эта музыка звучала повсюду в городе и его окрестностях. Она глубоко проникла в сознание венских классиков и оплодотворила их музыкальное творчество.

Обратимся к проблеме взаимосвязи народного и профессионального искусства. И у Гайдна, и у Моцарта мы найдем органичное взаимопроникновение этих начал. Оба композитора обладали колоссальным профессиональным мастерством и замечательной музыкальной эрудицией. И Гайдн, и Моцарт широко включали интонации бытующей музыки в свои произведения. Оба они творили прежде всего для народа. В этом смысле их бесспорно можно причислить к последователям просветителей-демократов XVIII века. Вынужденные создавать свои произведения часто по заказам аристократов, находясь от них в прямой зависимости, порой весьма унижительной, венские классики умели оставаться художниками народными. Выявляя прочные связи с музыкой важнейших национальных школ Европы, венские классики опирались на традиции своего национального искусства. В произведениях Моцарта можно, правда, ощутить влияния итальянской кантилены. Вместе с тем нельзя считать мелодику Моцарта «мозаичной», видеть в ней те или иные «итальянизмы» как некие механические включения. Богатейший мелодический язык Моцарта немислимо понять без учета громадной творческой работы, проделанной немецкими композиторами в период расцвета сентиментализма, вне учета прогрессивного воздействия венской народной музыки.

Синтезирующие тенденции в клавирном творчестве ранних венских классиков следует понимать не только как взаимооплодотворение музыки народной и «ученой» и как претворение иноземного искусства при опоре на собственные национальные традиции. Можно было бы показать, что их искусство – обобщение опыта музыкантов различных стилей (рококо, сентиментализма), творческой работы композиторов в различных жанрах – не только клавирной музыки, но и оперы, и ансамблево-оркестровой музыки, и т. д. Развивать анализ синтезирующих тенденций стиля ранних венских классиков можно было бы еще значительно больше. Ограничимся, однако, сказанным и перейдем к краткой характеристике того нового, что вносит их искусство в клавирную литературу.

Как уже говорилось, в творчестве ранних венских классиков нашли свое выражение идейно-эмоциональный мир и типические образы

современных им людей. Для этих композиторов не характерен еще бетховенский «герой»–народный трибун или раздираемый противоречиями «гений» романтиков. Герой Моцарта и Гайдна, однако, – уже человек нового времени, порвавший со средневековой идеологией, оптимистически смотрящий в будущее, наделенный богатым миром чувствований (особенно у Моцарта). Он не лишен иногда черт «галантности», а порой (чаще у Гайдна) буржуазной патриархальности.

Крупнейшим завоеванием венских классиков было овладение более глубоким и универсальным методом раскрытия действительности – раскрытия ее в развитии, в столкновении контрастных начал при достижении в то же время художественной завершенности, единства замысла целого. При обзоре творчества предшествующего времени мы стремились показать, как постепенно формировался новый тип развития. Было отмечено, что в сюите этот принцип осуществлялся преимущественно путем контрастов между частями цикла. У Куперена заметно стремление к динамике развития внутри отдельной части сюиты, но оно было еще робким, в нем чувствовалась постоянная «оглядка» на исходную музыкальную мысль. Смелее пошел в этом направлении Д. Скарлатти. Что касается творчества Ф. Э. Баха, то в нем контрастность еще не всегда сочеталась с единством художественного целого.

Утверждая новый принцип мышления, ранние венские классики типизируют его в определенных формах высказывания, в основном в форме сонаты с ее характерными противопоставлениями (обычно: первая часть, наиболее контрастная; медленная, более однородная, средняя часть лирического плана; «уравновешивающий» в эмоциональном отношении, насыщенный народно-жанровыми элементами финал). Первая часть имеет симметричную форму: экспозицию, разработку и репризу. Этому типу развития у классиков подчиняются и симфония, и квартет, и соната, и концерт.

Установление классической формы сонаты сыграло громадную роль в последующем развитии музыкального искусства. Она оказалась весьма жизненной и сохранилась вплоть до настоящего времени как одна из основных. Причина подобной устойчивости еще не исследована с должной глубиной; возможно, что объяснение этому следует искать в том, что соната способна в большей мере, чем другие формы, отражать диалектику развития реального мира. Зрелые сонаты и концерты ранних классиков основаны на сопоставлении контрастных тем-образов. Эти произведения можно уподобить в известной мере миниатюрным драматическим пьесам, в которых

каждая тема – отдельное действующее лицо, причем нередко – пьесам именно того времени, написанным по правилам драматургии классицизма, когда каждый образ мыслится без сколько-нибудь значительного развития характера. Темы сонат Гайдна или Моцарта обычно не переосмысливаются коренным образом в процессе развития, как во многих произведениях последующих композиторов. У ранних венских классиков одна тема уступает место другому «действующему лицу»–другой теме. Однако все эти «персонажи»–не «случайные встречи». Они участники одного «сценического действия» и подобраны так, чтобы лучше оттенять друг друга и дать драматургу-композитору возможность сделать это «действие» содержательным, интересным и логически обоснованным.

Не следует думать, что творчество Моцарта и Гайдна вполне соответствует нормам эстетики классицизма. Полное жизни, оно чуждо каким-либо извне навязанным канонам. И в нем отнюдь не следует искать буквальной аналогии с драматическими произведениями или картинами художников-классицистов. В частности, у ранних венских классиков можно обнаружить не только контрасты внутри отдельных образов, но и развитие некоторых тем-характеристик на протяжении сочинения, что подготавливает принципы музыкальной драматургии последующих композиторов (см., например, контрастную главную партию Сонаты Моцарта с-moll и выросшую из ее второго элемента побочную партию). В связи с характерным кругом образов и определенным типом развития у венских классиков устанавливается и новая трактовка инструмента, новые виды клавирного письма. В сущности, даже ранние сонаты Гайдна и Моцарта, не говоря о зрелых, – произведения фортепианные, хотя мы и находим в них обозначения «для клавесина или фортепиано». Таким образом, с творчеством ранних классиков кончается пора собственно клавирного искусства и начинается период фортепианной музыки в настоящем смысле слова.

К зрелому периоду деятельности Гайдна и Моцарта фортепиано стало уже настолько усовершенствованным инструментом, что оно привлекло к себе широкое внимание. Австрия была одним из крупнейших центров инструментального производства. Фортепиано так называемой венской механики (наиболее известные мастера ее – Штейн и Штрейхер) получило значительное распространение в Европе. Оно отличалось от современных роялей меньшей певучестью звука. Клавиатура на этих инструментах была более легкой.

Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот, то есть так называемая крупная техника.

В отличие от полифонического изложения (типа письма И. С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы. В партии правой руки обычно сосредоточиваются также фигуры. Эти последние используются наиболее часто в связующих и разработочных местах произведения. Довольно значительное место в мелодической линии у венских классиков занимают мелизмы–трели, форшлаги, группетто, морденты. Ни Гайдн, ни Моцарт не оставили нам, за исключением отдельных примеров, расшифровок своих украшений. Поэтому в их сочинениях в этом отношении встречаются спорные моменты.

Трель почти все современные венским классикам руководства, вплоть до фортепианной школы Гуммеля (1828), предписывают исполнять с верхней вспомогательной. После Гуммеля в теории устанавливается современный способ расшифровки трели – с главной ноты. Трудно предположить, чтобы гуммелевский принцип исполнения этого украшения получил так быстро повсеместное распространение, если бы не был заранее подготовлен практикой. Поэтому при расшифровке трели у венских классиков представляется отнюдь не обязательным во всех случаях придерживаться догматически старинного правила исполнения ее с верхней вспомогательной. Это подтверждается некоторыми местами в их сочинениях, где бесспорно более уместен современный способ исполнения трели. Так, трель из вариаций Моцарта на французскую песенку надо, несомненно, играть с главной ноты. Если её сыграть с верхней вспомогательной, то образуются явные, неприятно звучащие параллельные октавы. Начинать трель со звука «до» естественнее еще и потому, что он тематический. Долгие трели, особенно в каденционных оборотах, лучше исполнять с верхней вспомогательной ноты. Форшлаги у ранних венских классиков встречаются короткие и длинные. Долгий форшлаг Моцарт и Гайдн обычно выписывали целиком.

В отношении звуков, обозначенных мелкими нотами, до конца XVIII столетия в теории, в общем, сохранялось старое правило, по которому их следовало расшифровывать за счет последующей длительности. Однако от

этого правила стали, по-видимому, настолько часто отклоняться, что в клавирной школе И. Рельштаба (1790) это было даже специально отмечено. Поэтому при исполнении сочинений венских классиков вряд ли целесообразно во всех случаях играть мелкие ноты за счет длительности последующих звуков.

При расшифровке форшлагов следует помнить, что венские классики широко употребляли условный вид записи этих украшений. Указанный способ обозначения держался всего несколько десятилетий. И. С. Бах еще его не применял. Им пользовались лишь Гайдн, Моцарт, отчасти Бетховен и Вебер, а также современные им композиторы. Впоследствии этот способ условной записи отмирает.

Группетто у венских классиков часто употреблялось при пунктированном ритме между восьмой с точкой и шестнадцатой (см. среднюю часть Сонаты Моцарта F-dur, K. 332). Исполнение группетто в этих случаях.

Таким образом, при расшифровке украшений у ранних венских классиков не следует догматически придерживаться старинных принципов, применяемых к баховским произведениям. Вместе с тем в сочинениях этих авторов нельзя безоговорочно пользоваться более современными принципами расшифровки мелизмов, установившимися примерно со времен романтизма.

Венские классики часто выписывали мелизмы обычными нотами. Очень характерно для Гайдна и Моцарта использование мелизмов в качестве основы фигурации.

Постепенное формирование фортепианной фигурации отражало процесс мелодического и ладогармонического развития в европейской музыке. У ранних венских классиков в связи с характером их мелоса мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гаммы с использованием орнаментальных оборотов, типичных для мелодики XVIII века. Весьма обычны для Моцарта и Гайдна мелодические фигурации в виде цепочки из форшлагов. Используемый Моцартом в начале финала F-dur'ной сонаты пассаж не что иное, как цепочка группетто, расположенных по звукам тонического аккорда. Многие фигурации можно рассматривать как составленные из различных орнаментальных формул. Гармоническая фигурация венских классиков, в соответствии с их гармоническим письмом, состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов, главным образом трезвучий и доминантсептаккордов. Партия левой руки, достигающая, как уже говорилось, в сочинениях венских

классиков значительного обособления, выполняет обыкновенно функцию сопровождения. Как и в партии правой руки, в ней вырабатываются определенные типы изложения—своего рода фактурные формулы; весьма употребительный вид сопровождения у Моцарта и Гайдна – повторение отдельных звуков, двузвучий и аккордов. Повторения одного звука носят название барабанных басов. Они нередко применяются в быстрых сочинениях, где подчеркивают активный характер музыки. Встречаются повторения в виде ломаных октав – так называемые маркизовы басы.

Наконец, весьма распространены альбертиевы басы. У ранних венских классиков альбертиевы фигурации обычно применяются в местах спокойного характера (Моцарт, Соната G-dur) или задорно-шутливого (Гайдн, Соната C-dur), а не бурного драматического, как у Бетховена. Даже этот краткий обзор фактуры ранних венских классиков свидетельствует о том, что и в данной области у них проявляется тенденция к типизации, к установлению характерных и ясно очерченных творческих принципов в применении выразительных средств.

Установленные Моцартом и Гайдном типы изложения постепенно видоизменялись и обогащались, но в своих основных чертах обнаружили большую жизнеспособность и проявились даже в фактуре композиторов XX века.

Ранние венские классики, особенно Моцарт, подробнее, чем их предшественники, обозначали оттенки исполнения. Наряду с динамикой они указывали и характер артикуляции. Необходимо учитывать, что при расстановке лиг в фортепианных сочинениях эти композиторы исходили из практики игры на смычковых инструментах. Например, в мелодии главной партии Сонаты Моцарта F-dur лиги отнюдь не должны нарушать единство фразы — исполнение их как бы воспроизводит смену смычка на скрипке. Указывая на это обстоятельство в своей содержательной монографии «Интерпретация Моцарта» (Вена, 1957), Ева и Пауль Бадура-Скода справедливо отмечают, что обозначенные автором лиги выявляют волнообразное строение мелодии и содержащееся в ней танцевальное начало. Поэтому было бы недопустимо «исправлять» лиги такого рода, объединяя всю фразу одной линией, как делают некоторые редакторы. До сих пор мы говорили суммарно о стиле ранних венских классиков. Остановимся теперь на индивидуальных чертах фортепианного творчества Гайдна и Моцарта и на характеристике их деятельности в области фортепианного искусства.

Франц Иозеф Гайдн (1732–1809) не был выдающимся пианистом-виртуозом, хотя, несомненно, хорошо владел инструментом. Его фортепианные сочинения занимают в истории музыкальной культуры более скромное место, чем симфонии и квартеты. Тем не менее вклад великого классика в фортепианную литературу весьма значителен.

В сонатах Гайдна полно отразился мир образов, присущий композитору. Подобно симфониям и квартетам Гайдна, его фортепианные сочинения подкупают душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым чувством юмора.

Гайдн создал более пятидесяти фортепианных сонат. Он писал их на протяжении почти сорока лет. Естественно, что сонатное творчество не могло не отразить эволюции стиля композитора. Эта эволюция выявляет направление художественных исканий Гайдна, а вместе с тем и развитие передового фортепианного искусства на протяжении последних десятилетий XVIII века.

Обращает на себя внимание, что в более поздних сонатах Гайдн все реже использует галантную тематику. Менуэт – основной носитель традиций рококо в гайдновских сонатах (в симфониях и квартетах Гайдна менуэт нередко имеет черты народного танца) – почти совершенно исчезает из цикла, и его место занимают Adagio и другие части нетанцевального характера. Значительно сокращается количество украшений. Параллельно с этим изменяется и фактура. От прозрачного ранне фортепианного письма композитор переходит к стилю изложения зрелого классицизма. Из сонат Гайдна среднего периода особенно выделяется группа сочинений, изданных в 1780 году. Среди них отметим C-dur'ную, особенно первую ее часть, полную типично гайдновского задора и юмора. В ту же группу входит Соната cis-moll, с ее серьезной по характеру I частью Moderato и изящным Scherzando (Пч.). Лучшая соната среди изданных в 1780 году — популярная D-dur'ная. Первая часть этого сочинения полна блеска и энергии.

Сонату отличают яркость тематического материала и исключительная цельность. Это качество в значительной мере обусловливается единством ритмического пульса (восьмые), пронизывающего все Allegro, и общностью тематического материала различных построений. В Сонате D-dur все части примерно равнозначимы в художественном отношении. Вторая часть цикла – Largo e sostenuto – одна из лучших медленных частей сонат Гайдна. Ее благородная патетика связана еще в известной мере с музыкой сарабанд баховского времени. Вместе с тем в ней

нельзя не видеть подготовительного этапа к Adagio и Largo Бетховена. Наконец, третья часть – один из ярких образцов финалов гайдновских сонат. Ее задорно-шутливый, изящный характер заключает в себе нечто глубоко народное, идущее от безыскусных народных танцев; примечательна авторская ремарка: *innocentement* (то есть невинно, наивно), встречающаяся, кстати говоря, не раз в фортепианных сонатах Гайдна и весьма типичная для творчества этого композитора.

Среди поздних гайдновских сонат особенно выделяется Es-dur'ная (последняя). Многими своими чертами она близка сочинениям Бетховена зрелого стиля: характером мелодики, энергией метроритма и динамики, монументальностью фактуры, оркестральностью. В некоторых местах ясно слышатся как бы группы различных инструментов. Эта соната интересна также предвосхищением некоторых романтических черт. Обращает на себя внимание, например, красочное сопоставление тональностей первой и второй частей: Es-dur – E-dur.

Среди лучших современных интерпретаторов музыки Гайдна назовем Святослава Рихтера. Превосходным образцом его искусства может служить исполнение последней сонаты, записанное на пластинке. Рихтер играет ее очень цельно, на широком дыхании. При этом он необыкновенно рельефно, со свойственным ему даром выявления характерного, раскрывает индивидуальные особенности каждой темы, каждого образа.

Обращает на себя внимание богатство красочной палитры пианиста: соната звучит у него как бы исполненная оркестром. Некоторые из тем «инструментованы» настолько ярко, что их окраска надолго остается в памяти. Отметим, например, скерцозную тему в верхнем регистре, звучащую блестяще, с особым «металлическим» призвуком. Полное, наиболее достоверное по тексту, собрание сонат Гайдна было опубликовано в 1918 году издательством Брейткопфа и Гертеля под редакцией К. Пезлера. Среди советских изданий этих сочинений следует выделить публикацию избранных сонат в редакции Л. Ройзмана (с его вступительной статьей и комментариями).

Вольфганг Амадей (собственно – Иоанн Хрисостом Теофил [Амадей] Сигизмунд Вольфганг) Моцарт (1756 – 1791) мог создавать столь же солнечно-радостные произведения, как Гайдн. Примерами подобного рода изобилуют его фортепианные сонаты и другие сочинения. Но это – лишь одна сфера творчества великого классика. Другая, где он значительно выше Гайдна, область лирико-поэтическая, «познавание безграничного мира

чувствований» (Б. В. Асафьев). При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, Моцарт – всегда поэт, поэт лирический, сообщаящий своим творениям какой-то особый, сердечный, ласкающий оттенок. В самой личности Моцарта было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. Мужественный человек и художник, он привлекал к себе душевной четкостью и мягкостью характера.

Исследователи справедливо отмечают постоянные «касания» Моцартом сферы любовной лирики. Эта мысль, думается, в значительной степени объясняет причину жизненности музыки Моцарта, причину ее столь сильного и длительного властвования над сердцами потомков и, в частности, такого горячего отклика на нее Чайковского – великого художника-реалиста, «певца любви» и музыканта-психолога.

Наиболее характерна для творчества Моцарта та область любовной лирики, которая была воплощена в образе Керубино. Чистота первой любви, неясные юношеские грезы о счастье, первый трепет неопытного сердца – все это запечатлено в произведениях Моцарта с поразительной силой. Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от гайдновских сочинений, осуществляется обычно наиболее непосредственно и действенно через мелодию. Моцарт – один из ярчайших мелодистов. Он говорил, что мелодия – «сущность музыки». Музыканта, способного сочинять красивые мелодии, он однажды в шутку сравнил с «благородным конем», а композитора, владеющего лишь контрапунктом, – «с потрепанной почтовой клячей». У Гайдна рельефность образов его сонат часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. У Моцарта же при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, ярко врезающаяся благодаря своей особой интонационно-эмоциональной обобщенности в память. Собственно фортепианных сонат у Моцарта 17. Кроме того, в собрание его сочинений обычно включаются две F-dur'ные сонаты, составленные (по-видимому, не автором) из различных моцартовских произведений. Сонаты были написаны Моцартом для учеников, сам он в «академиях» исполнял концерты и импровизировал. Поэтому по сравнению с концертами его сонаты менее виртуозны.

Большинство сонат Моцарта написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле. Иногда композитор делает от него отклонения: так, в A-dur'ной Сонате первая часть – вариации, а не сонатное allegro, в c-moll'ной – сонатному allegro предпослана фантазия. Сонаты C-dur

(К. 309) и D-dur (К.311), созданные под влиянием мангеймских впечатлений, задуманы в более широком плане, с элементами симфонизма и динамики оркестровых сочинений мангеймцев. A- dur'ная соната связана с пребыванием в Париже. Ее последняя часть – знаменитое Rondo alia turca – написана в стиле условной экзотики французских комических опер того времени.

Особое место среди сонат Моцарта занимает c-moll-ная. Предваряющая ее Фантазия выделяется творческой смелостью и глубиной содержащихся в ней образов – то скорбно-патетических, полных сдержанной силы, то светлых, лирических, то исполненных страстного порыва. С первой же мысли Фантазии мы видим стремление композитора вырваться за пределы типичных стилистических закономерностей раннеклассической сонаты. Характерно, что в этих новаторских исканиях Моцарт опирается отчасти на традиции баховского искусства – наиболее глубокого и драматического из всего предшествующего музыкального наследия (обращает на себя, в частности, внимание указывающееся некоторыми исследователями сходство интонаций приведенной темы с темой g-moll'ной фуги Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира»). Фантазия c-moll на многие годы опережает развитие фортепианной музыки. Представляя собой по музыкальному языку произведение уже зрелого классицизма, она вместе с тем пророчески указывает пути к поэме-фантазии композиторов XIX века. С этой последней Фантазией Моцарта сближает развитие музыкальных мыслей, определяющееся не логическими принципами закономерностей классицизма, а свободным течением поэтической идеи, которая здесь вырастает до конкретности почти программного замысла. Характерны в ней и некоторые образы: первой темы, полной глубокого лирического самоуглубления, и второй, напоминающей образы светлых романтических грез.

Фортепианных концертов у Моцарта 27. Из них 25 написаны для одного клавира с оркестром, 1 – для двух и 1 – для трех клавиров с сопровождением. Эти сочинения – важная веха в истории концертного жанра. Моцарт – создатель классического типа фортепианного концерта. Его концерты – уже не ансамбль с более развитой партией солиста, как у Баха, а произведения, основанные на контрастном сопоставлении солирующего инструмента и остальной оркестровой массы. Контрастность подчеркивается наличием двух экспозиций (первой – оркестровой и второй – с участием солиста), оркестровых tutti, во время которых солист не играет, и виртуозным развитием фортепианной партии, кульминация которого приходится на

каденцию. В те времена каденции импровизировались. Обычно их бывало две – в конце первой и в конце третьей части. Сохранившиеся каденции Моцарта к некоторым собственным концертам, по свидетельству современников, представляют собой облегченные варианты для учеников, не дающие полного представления о виртуозных каденциях, которые импровизировал сам автор. В настоящее время при исполнении концертов Моцарта – в тех случаях, когда композитор не оставил собственных каденций, – нередко пользуются каденциями, написанными его учеником Гуммелем.

В XVIII веке каденции считались «гвоздем» исполнения: в них надо было показать и свою творческую изобретательность, и виртуозность. Каденция должна была соответствовать общему настроению произведения и включать его важнейшие темы. Но наряду с этим ей следовало придать свободный характер. Д. Г. Тюрк сравнивает в своем фортепианном руководстве каденцию со сном, в котором человек вновь переживает в короткое время то, что происходило в действительности, но без строгой связи и осознания событий. В ней чередуются, говорит Тюрк, то певучая фраза, то выдержанный звук, то пассаж; при этом «беспорядок» должен быть лишь кажущимся. Каденции эти, встречающиеся в концертах и других инструментальных произведениях, доставляли немало мучений неопытным исполнителям, неискусенным в импровизации. Во избежание подобных явлений многие неопытные исполнители и любители, не имевшие дара к импровизации, выучивали каденции заранее. Постепенно в связи со стремлением композиторов обуздать импровизационные изменения текста исполнителями вставные каденции начали изгоняться из концертов. Первый шаг в этом направлении был сделан Бетховеном, выписавшим в своем Пятом фортепианном концерте всю каденцию полностью нотами. Среди концертов Моцарта особенно известны три: A-dur'ная № 23, c- moll'ный № 24 и d- moll'ная № 20, написанные в период расцвета его творчества (середина 1780-х годов). Характер этих сочинений различен. A- dur'ный концерт – светлый, «весенний». Два других концерта – драматические; подобно Сонате c-moll, они полны смелых предвосхищений последующих стилей. В c-moll'ном концерте, как и в Сонате той же тональности, Моцарт отказывается от обычного для него светлого финала: конец произведения написан в суровых, драматических тонах. C-moll'ный и (g-moll'ный концерты – наиболее «бетховенские» из всех моцартовских концертов. Характерно, что Бетховен больше всего ценил именно их, а (g-moll'ный концерт даже исполнял публично (он сыграл его на вечере, устроенном в пользу вдовы Моцарта).

Среди концертов Моцарта отметим также превосходный Es-dur'ный № 22 с виртуозной первой частью и замечательным по глубине Andante, а также Концерт C-dur № 25, из которого Чайковский использовал одну тему для мелодии пасторали в «Пиковой даме» (дуэт Прилепы и Миловзора). Помимо сонат и концертов, Моцарт писал вариации, фантазии, рондо и другие сочинения для фортепиано.

Моцарт сыграл большую историческую роль не только как композитор, но и как выдающийся исполнитель на клавишных инструментах. Он очень любил орган, называл его «королем инструментов» и говорил, что играть на нем – «его страсть». Однако Моцарт-исполнитель прославился главным образом игрой на клавире.

Исполнительским искусством Моцарт стал овладевать с самых ранних лет. Известно поразительно быстрое творческое созревание маленького вундеркинда. В четыре года он уже играл легкие пьески и начал сочинять, а в шесть-семь лет — ко времени своих первых концертных поездок — поражал профессиональными умениями взрослого музыканта. Он писал довольно сложные сочинения (сонаты), импровизировал, прекрасно играл на клавире, свободно читал с листа и аккомпанировал. Руководил занятиями мальчика его отец – Леопольд Моцарт, композитор и капельмейстер, автор популярного в свое время руководства по игре на скрипке (оно было переведено в 1804 году на русский язык под названием «Основательное скрипичное училище»).

Исполнительская деятельность Моцарта началась с шестилетнего возраста, когда отец первый раз повез его в концертную поездку в Мюнхен и Вену. Вскоре после этого Моцарт совершил большое турне по Европе: Франции, Англии, Германии и другим странам, – прославившее его как маленькое музыкальное чудо. И в дальнейшем Моцарт много выступал в различных городах Европы, всегда с громадным успехом. Последняя большая концертная поездка Моцарта состоялась за два года до смерти, в 1789 году; он выступал в Берлине и других немецких городах. Особенно большую творческую радость ему принесли концерты в Праге, в 1787 году, – они вылились в подлинный триумф его искусства.

«Академии», в которых выступал Моцарт, устраивались по подписке, билеты распространялись среди меценатов и любителей искусства из аристократических кругов. По существовавшей традиции программа была весьма пестрой—симфонии, вокальные и инструментальные номера чередовались вне какого-либо учета цельности художественного впечатления.

В «академиях» Моцарт имел обыкновение выступать с импровизацией и концертом, написанным специально для этого случая. Так как иногда «академии» бывали близко одна от другой, то и концерты ему приходилось сочинять очень быстро. Известно, что он написал как-то два фортепианных концерта в одну неделю.

Зависимость от прихоти знати, обычно интересовавшейся преимущественно виртуозными трелями какой-нибудь итальянской певицы, часто создавали в таких «академиях» тягостную обстановку для настоящих артистов-художников. Однако еще более тяжелыми, иногда крайне унижительными были условия выступлений в салонах влиятельных вельмож, где Моцарту, как и другим исполнителям, приходилось постоянно играть, так как от этого в значительной степени зависела вся его артистическая судьба. Сам Моцарт считал свою исполнительскую деятельность по сравнению с композиторской «побочным делом», хотя и без ложной скромности признавался, что эта «побочная» профессия отнюдь не была его слабой стороной. Для своего времени Моцарт может считаться, бесспорно, одним из самых выдающихся представителей клавирно-исполнительской культуры. Его слава как замечательного пианиста упрочилась после состязания с такими видными виртуозами, как Клементи и Геслер. Состязание Моцарта с Клементи происходило в Вене, при дворе австрийского императора. Оно представляет интерес с точки зрения требований, предъявлявшихся тогда пианисту. Моцарт и Клементи должны были играть свои сочинения, импровизировать и разбирать с листа рукописные, неразборчиво написанные ноты (в те времена, когда печатных изданий было немного, педагоги специально тренировали своих учеников в читке с листа рукописных нот). Историческое значение исполнительской деятельности Моцарта заключается в том, что он ярче, чем кто-либо другой в области пианистического искусства, выявил передовые художественные идеи своего времени, синтезировал лучшие творческие достижения ряда направлений в исполнительском искусстве XVIII века и создал на основе этого новый стиль клавирно - фортепианного исполнения — стиль раннеклассический.

В игре Моцарта органично сливались лучшие качества галантного и чувствительного стиля. Она отличалась изяществом, отчетливостью и вместе с тем проникновенным исполнением певучих мелодий. Как говорил Гайдн, «она шла от сердца». Эту синтетическую природу исполнительского искусства Моцарта метко выразил Клементи, который, вспоминая о состязании с венским пианистом, сказал: «Я до тех пор не слышал никого,

кто бы играл так одухотворенно и с такой грацией». Особенно поразило Клементи исполнение Моцартом *Adagio* и импровизация им вариаций. Сочетая лучшие достижения предшествующих стилей, Моцарт, однако, отошел от их крайностей. Он отрицал преувеличенную эмоциональность исполнителей-сентименталистов, их «выразительную мимику» и чрезмерное *rubato*. Нашедшие свое яркое выражение у Ф. Э. Баха, эти стилистические черты, как часто бывает в таких случаях, приобретали у его эпигонов карикатурную форму.

Моцарт отрицал субъективистские вольности исполнителя, проявляющиеся как в импровизационном изменении авторского текста, так и в привнесении в сочинение чуждого ему характера. Он видел задачу исполнителя в том, чтобы сыграть произведение в надлежащем темпе, все ноты, форшлаги и т. п. передать, как написано, с надлежащим выражением и вкусом.

Моцарт относился также крайне отрицательно к излишне быстрым темпам. «Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, – замечают современники, – как на порчу его сочинений при публичном исполнении, главным образом путем преувеличения темпа». Гораздо легче, говорил Моцарт, сыграть пьесу быстро, чем медленно: «В быстром темпе можно не ударить нескольких звуков и этого никто не заметит. Но что же в этом хорошего? При быстрой игре можно изменять как в правой, так и в левой руке, и этого никто не увидит и не услышит. Но разве это хорошо?». Не следует думать, что Моцарт не обладал значительной техникой. Напротив, он был первоклассным виртуозом. Его виртуозность так изумляла современников, что казалась им даже нечеловеческой, каким-то колдовством. Однажды в Италии слушатели просили двенадцатилетнего Моцарта снять с пальца перстень, так как решили, что именно в нем таится сила искусства пианиста. Владея, столь значительной виртуозностью, Моцарт, однако, никогда не превращал ее в самоцель и не стремился специально «блеснуть» ею. Напротив, ему причиняло страдание то, что от него обычно ждали прежде всего виртуозности.

Утверждая новый исполнительский стиль, Моцарт выступал против регрессивных течений в фортепианном искусстве своего времени. Он боролся с вырождающимися тенденциями сентиментализма, терявшими свое некогда передовое значение. Он боролся, с другой стороны, и против внешней виртуозности. В противовес этим направлениям Моцарт закладывал основы классического стиля исполнения, представителям которого свойственно стремление к правдивой передаче авторского замысла, к

простоте и благородству трактовки, к максимальной ясности воспроизведения мельчайших деталей. Последующие пианисты постепенно обогащали этот стиль, вносили в него новые черты, соответствующие духу своего времени.

На протяжении XIX и XX веков борьба передовых пианистов за подлинно моцартовскую исполнительскую традицию велась в основном во имя наилучшей интерпретации сочинений периода раннего классицизма и прежде всего, конечно, самого Моцарта. О характере творчества Моцарта много спорили. В соответствии с различными точками зрения устанавливались и различные манеры интерпретации его произведений. Иногда в них подчеркивали «галантные» черты и делали его сочинения некими музейными экспонатами, в которых оказывалось вытравленным жизненное содержание. Другие исполнители впадали в излишне эмоциональный тон, либо наделяя Моцарта чертами сентиментализма, либо превращая его в «маленького Бетховена».

Одним из лучших интерпретаторов Моцарта справедливо считается выдающийся немецкий пианист Вальтер Гизекинг. В его исполнении творчество великого классика раскрылось с большой полнотой, производя на слушателей глубокое впечатление богатством своего художественного содержания. К числу наиболее значительных достижений пианиста следует отнести запись Концерта d-moll, особенно его I части. Гизекинг играет ее крупным планом, с большим размахом. В ней Моцарт предстает мужественным и волевым художником-симфонистом.

С исключительным мастерством Гизекинг исполняет пассажи Моцарта. Под его пальцами они рассыпаются, словно перлы. Пианист тонко раскрывает их красоту и в то же время не впадает в демонстрацию своей виртуозности. Великолепным образцом «жемчужной» игры может служить исполнение I части C-dur'ного концерта Моцарта.

Тонко, с большим изяществом Гизекинг играет лирические темы. Порой он сообщает своему звуку особую «серебристую» окраску, видимо стремясь передать характер тембра старинных фортепиано. При исполнении этих тем пианисту, однако, иногда не хватает теплоты чувства. Примером глубоко одухотворенного исполнения Моцарта может служить интерпретация его C-dur'ной Сонаты (К. 330) В. Клиберном на Конкурсе им. Чайковского в 1958 году. Здесь ярко раскрылись свойственные игре молодого американского пианиста сила лирического проникновения в образы сочинения, умение передать слушателю свою любовь к исполняемой музыке, восхищение ее красотой. Эти качества, столь важные для

интерпретатора Моцарта, дали возможность артисту воплотить глубокую человечность и высокую поэзию искусства великого классика. В исполнении Клиберна это музыка, действительно сближающая и облагораживающая человеческие души, излучающая много тепла, ласки, света. И в то же время – музыка, весь эмоциональный строй которой проникнут благородством вкуса и представляет собой высокохудожественное обобщение мира человеческих переживаний.

Передовая советская традиция исполнения Моцарта опирается прежде всего на богатый опыт интерпретации его сочинений лучшими русскими музыкантами. В России Моцарта ценили и любили с давних пор. Почитателем творчества венского композитора был Глинка, написавший в юности вариации на тему Моцарта. Пламенным пропагандистом Моцарта был Серов. Широко известно восторженное отношение к Моцарту Чайковского, передавшего любовь к нему своему ученику Танееву – замечательному интерпретатору моцартовских сочинений. Исключительное по своей стильности, поэтичности и жизненности танеевское исполнение произведений Моцарта представляло как бы связующее звено в передаче традиции толкования его творчества русскими классиками советским пианистам. Характерно, что именно крупнейшие мастера советского пианизма старшего поколения – К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер, много общавшиеся с Танеевым, и являются одними из наиболее значительных истолкователей Моцарта в советское время. Свой многолетний опыт изучения великого венского классика А. Б. Гольденвейзер зафиксировал в редакциях его сонат и концертов.

Заслуживает внимания немецкое издание сонат под редакцией К. Мартинсена и В. Вайсмана, ставящее своей целью, как сообщается в предисловии, «создание аутентичного нотного текста, восстанавливающего со всей ясностью стиль Моцарта». По существу, это издание Urtext'a с минимальными и оговоренными редакторами дополнениями интерпретационного характера (достаточными для опытного исполнителя, но иногда слишком эскизными для учащихся).

В XIX веке пустая виртуозность сменилась романтическим самовыражением. Композиторы и одновременно исполнители: Шуман, Шопен, Мендельсон, Лист, Берлиоз, Григ, Сен-Санс, Брамс — вывели музыку на новый уровень. Рояль стал средством исповеди души. Чувства, выраженные через музыку, записывались детально, скрупулезно и самоотверженно. Такие чувства стали требовать бережного отношения. Нотный текст стал почти святыней. Постепенно появилось искусство

овладения авторским нотным текстом и искусство редактирования нот. Многие композиторы считали долгом и делом чести отредактировать произведения гениев былых эпох. Именно благодаря Ф. Мендельсону мир узнал имя И. С. Баха.

В XX веке композиторы повернули процесс исполнительства в сторону беспрекословного поклонения нотному тексту и замыслу композитора. Равель, Стравинский, Метнер, Дебюсси не только детально печатали в нотах любую нюансировку, но и печатали грозные высказывания в периодике о недобросовестных исполнителях, искажающих великие пометки автора. В свою очередь, исполнители гневно утверждали, что интерпретация не может стать штамповкой, это же искусство! История фортепианного исполнительства претерпела многое, но такие имена как С. Рихтер, К. Игумнов, Г. Гинзбург, Г. Нейгауз, М. Юдина, Л. Оборин, М. Плетнёв, Д. Мацуев и другие, своим творчеством доказали, что между композитором и исполнителем не может быть соперничества. И те и другие служат одному – её величеству Музыке.

2.2 Основная терминология по предмету

Adagio – адажио – медленно, спокойно

Ad libitum – ад либитум – по усмотрению, по желанию, свободно

Agitato – аджитато - возбужденно, взволнованно

Alla marcia – алля марчия – маршеобразно

Allegro – аллегро – весело, быстро

Allegretto – аллегретто, указание темпа, более медленного, чем аллегро

Animato – анимато – воодушевленно, оживленно

Andante – анданте – идущий, текущий; средний по скорости темп, соответствующий спокойному шагу

Andantino – андантино - темп более оживленный, чем анданте

Appassionato – аппасьонатто - страстно

Assai – ассаи - достаточно, довольно

A capriccio – а каприччьо – тоже, что ад либитум

A tempo – а темпо – в темпе (то есть в основном темпе, указанном ранее)

Accelerando – аччелерандо – ускоряя

Calando – каляндо – уменьшая силу и скорость

Cantabile – кантабиле - певуче

Cantando – кантандо – певуче

Capriccioso – капприччьозо – капризно

Con affetto – кон аффетто – с чувством, со страстью

Con anima – кон анима – с воодушевлением, с оживлением

Con brio – кон брио – с жаром

Con dolcezza – кон дольчецца – нежно, мягко

Con dolcherezza – кон дольчерецца – нежно, мягко

Con espressione – кон эспрессьёне – с выражением

Con forza – кон форца – с силой

Con moto – кон мото – подвижно

Con passion – кон пассьёне – со страстью

Con spirit – кон спирито – тоже, что Con anima (кон анима)

Crescendo – крещендо – увеличивая силу звука

Da capo al fine – да капо аль фине – сначала до слова «конец»

Decrescendo – декрещендо – уменьшая силу звучания

Diminuendo – диминуэндо – уменьшая силу звучания

Dolce – дольче – мягко, нежно

Doloroso – долорозо – грустно, жалобно

Energico – энерджико – энергично

Espressivo – эспрессиво – выразительно

Forte (в нотной записи часто **f**) – форте – громко, сильно (подробнее)

Fortissimo – фортиссимо – очень громко, очень сильно

Grazioso – грацьёзо – грациозно

Grave – граве – важно, тяжеловесно

Largo – лярго – широко; весьма медленный темп

Legato – легато – плавно, связно (подробнее)

Lento – ленто – медленно

Leggiero – леджьєро – легко

Lugubre – люгубре – мрачно

Maestoso – маестозо – торжественно, величаво

Marcato – маркато – подчеркивая

Marciale – марчиале – маршеобразно

Mezza voce – мецца воче – вполголоса

Mezzo piano (в нотной записи часто **mp**) – меццо пьяно – не очень тихо (подробнее)

Mezzo forte (в нотной записи часто **mf**) – меццо форте – не очень громко (подробнее)

Misteriozo – мистерьёзо – таинственно

Moderato – модерато – умеренно

Molto – мольто – весьма, очень много

Non – нон – не

Non troppo – нон тропо – не слишком

Piano (в нотной записи часто **p**) – тихо (подробнее)
Pianissimo – пианиссимо – очень тихо (подробнее)
Poco a poco – поко а поко – мало-по малу, постепенно
Presto – престо – быстро
Ritenuo – ритенуто – замедляя движение
Rizoluto – ризолуто – решительно
Rubato – рубато – в свободном темпе (подробнее)
Semplice – семпличе – просто
Sempre – семпре – всегда, постоянно
Simile – симиле – подобно (предыдущему)
Shcerzando – скерцандо – шутливо
Scherzoso – скерцозо – шутливо
Smorzando – сморцандо – замирая
Sostenuto – состенуто – сдержанно, не спеша
Sotto voce – сотто воче – вполголоса
Spirituozo – спиритуозо – одухотворенно
Staccato – стаккато – отрывистое исполнение звуков; противоположность легато (подробнее)
Tranquillo – транквилло – спокойно
Tranquillamente – транквилляменте - спокойно
Vivace – виваче – скоро, живо
Vivo – виво – темп, более быстрый, чем *allegro* (аллегро), но более медленный, чем *presto* (престо)

2.3 Этапы работы над музыкальным произведением

Четыре этапа работы над музыкальным произведением²: ознакомлении, работы над деталями, оформлении (то есть приспособлении и корректировки деталей) и подготовки пьесы к сценическому воплощению.

Первый этап – ознакомление

На этапе ознакомления с произведением **цель** педагогической деятельности состоит в развитии синтетического мышления студентов, формировании установки на создание первоначального образа пьесы, что потребует расширения интеллектуального фона студентов и обогащения их музыкального багажа.

Начальный этап работы над пьесой ставит перед собой выполнение следующих **задач**: осознать контуры звуковой формы (высотность, ритмика); прочитать и осмыслить ремарки; проанализировать основные технические моменты (аппликатура, штрихи); обнаружить наиболее заметные элементы выразительности; осознать целостность содержания пьесы на основе музыкально-теоретического анализа.

Знакомство исполнителя с произведением следует проводить с помощью следующих **методов**: чтение с листа (эскизное проигрывание); краткий музыкально-теоретический анализ произведения; показ педагога.

Для выполнения такой работы необходимо вместе со студентом проследить ход становления авторской мысли, разобраться в логике ее развертывания. Огромную пользу во время таких предварительных просмотров принесет исполнителю краткий, лаконичный музыкально-теоретический анализ произведения, углубление которого будет далее продолжаться на всем протяжении работы над сочинением. Такой сжатый анализ будет способствовать быстрому ориентированию учащегося в контурах формы звукового полотна.

Второй этап – работа над деталями

Цель второго этапа работы над музыкальным произведением подразумевает подробное изучение авторского текста. Скрупулезное изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутренне слуховое представление о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности внутри художественного целого.

²По материалам Поруновой И. В. «Этапы и основные методы работы над фортепианным (музыкальным) произведением»

Задачи второго этапа: разобрать нотный текст; объединить все элементы мелодической линии; достичь гладкости и непрерывности изложения.

Подробное изучение авторского текста целесообразно проводить с помощью следующих **методов**: возврат на определенное расстояние; дробление на звенья; счет вслух; простукивание ритмического рисунка отдельных голосов до игры на инструменте; «унификация ритмики»; прочтение вслух всех нот; проигрывание голосов одним пальцем вне ритма; «осторожное» проигрывание; сольфеджирование; игра (вне ритма) с предварительным названием каждого пальца; беззвучное контактирование пальцев с клавишами; вычленение простого из сложного; преувеличенный, гиперболизированный показ; наводящие вопросы; «звук-слово» или подстрочный текст; «нескучные способы борьбы с трудными местами».

Разбор нотного текста является одним из основных способов точного осознания контуров звуковой ткани, он должен обязательно сочетаться и с прочтением и осмыслением ремарок. Необходимо помнить, что всякая «случайная» неточность игры в самом начале работы ведет к искажению формирующегося образа, и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и сильно тормозят разучивание пьесы.

Часто приходится слышать мнение, что начальный разбор должен быть настолько медленным, чтобы студент мог, играя подряд целую часть пьесы, не допускать ошибок и остановок. Едва ли это правильно, ибо такой медленный темп приводит к совершенному обесмысливанию игры. Поэтому целесообразно при начальном разборе использование метода дробления на звенья.

Суть метода «унификации ритмики» состоит в том, что долгие звуки предварительно раздробляются на несколько повторных более коротких (соответственно соседним длительностям), а паузы заполняются извлечением какого-либо подходящего звука или аккорда; таким способом студент предельно наглядно усваивает временные расстояния.

Осознание клавиатурного рисунка вовсе не то же что расшифровка нотных знаков. Здесь полезен метод проигрывания голоса одним пальцем (освобождающий студента от забот о точной реализации аппликатуры) вне ритма, называя вслух каждый звук до его извлечения, а не после, как это обычно стремятся сделать дети.

Метод сольфеджирования и свободное от неточностей «осторожное» проигрывание являются основными способом, ведущими к слуховому осознанию высотного рисунка. При систематической работе в этом

направлении можно добиться, что студент научится одновременно играть всю ткань и сольфеджировать один из голосов.

Метод игры с предварительным названием каждого пальца и метод беззвучного контактирования пальцев с клавиатурой способствуют устранению желания скорее услышать следующие звуки, которое является одним из основных препятствий к тщательному разбору текста вообще.

Руководствуясь методическим приемом вычленения простого из сложного, можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание студента на одних заданиях и допуская при этом лишь приблизительное выполнение других. Например, при точном прочтении высотности и аппликатуры, можно временно лишь слухом контролировать метрику или же, сохраняя точность и осмысленность исполнения всех трех названных компонентов, постепенно подключать новые (ощущение фразы, динамики, штрихов и т.д.).

Велика роль распространенного в практике метода исполнительского показа как средства, подсказывающего пути овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями. Выше упоминалось о показе-исполнении, необходимом для студента до начала работы над музыкальным произведением. Однако такой целостный показ переходит далее в стадию расчлененного показа отдельных художественных и технических деталей. Одним из таких характерных моментов является преувеличенный, гиперболизированный показ, подчеркнуто демонстрирующий студенту не вполне удающиеся ему звуковые и технические детали исполнения.

Для активизации самостоятельности исполнительских решений полезен метод наводящих вопросов, например: «Что тебе в этой пьесе совсем не удалось?», «Красиво ли это звучало?» и т.д. Для воспитания самостоятельности студента этот метод может быть использован и в таких заданиях, как обозначение студентом аппликатуры в отдельных отрывках произведения или цезур между мелодическими построениями.

Суть метода «звук-слово» или подстрочный текст заключается в том, что к музыкальной фразе или к интонационному обороту подбирается словесный текст, что позволяет студенту точнее почувствовать выразительность музыки: интонационные акценты, окончания фраз.

Третий этап – оформление

Цель третьего этапа достижение целостности исполнения произведения, объединение выученных деталей в цельный организм.

Задачи: развить навыки перспективного слухового мышления и антиципации (умение представлять результаты своего действия еще до его

осуществления); достичь гладкого и незатрудненного исполнения (и по нотам, и на память): преодолеть двигательные трудности; сцепить игровые образы; углубить выразительность игры; уточнить звучность (распределить силу звука, педализацию); уточнить ритмику, добиться единства темпа.

Анализ является неотъемлемой стадией работы музыканта над оформлением звукового образа. Он способствует выкристаллизовыванию в осознании исполнителя ясных и четких слуховых представлений о деталях произведения. На основе этих представлений пианист постигает ближайшие логические связи сочинения. Далее благодаря длинному слуховому мышлению студент начинает охватывать более далекие смысловые соотношения. Он постепенно начинает предвосхищать, прогнозировать наступление того или иного фрагмента произведения, что свидетельствует об овладении навыками антиципации, то есть умением представлять результаты своего действия еще до его осуществления.

Для решения поставленных задач используются следующие **методы** работы: пробные проигрывания пьесы целиком; занятия «в представлении»; дирижирование; сопоставление между собой небольших отрезков музыки из разных частей; многократные повторения; постепенное удлинение музыкальной мысли; варианты (ритмические, силовые, артикуляционные).

Пробные проигрывания позволят исполнителю определить пропорции деталей сочинения в целостном полотне и откорректировать их между собой. Благодаря пробным исполнениям пианист сможет выявить степень логичности переходов между построениями, устранить неточности ритмического становления музыки, динамического развертывания исполнительского образа. Пробные исполнения позволят обнаружить технические недостатки игры.

Необходимо сочетать пробные проигрывания целиком с непрекращающимся углубленным трудом над деталями и частями произведения.

Помимо пробных проигрываний, одним из звеньев в овладении формой сочинения должны стать занятия музыканта без инструмента, работа «в уме», «в представлении».

Методика формирования навыка исполнения произведения вне опоры на реальное звучание должна быть построена исходя из уровня индивидуальной подготовки студента, и носить характер постепенно возрастающей сложности. В начале это будут представления небольших

произведений, затем более крупных разделов, вплоть до объединения частей в цикле.

«Дирижерский» метод работы является уникальной формой занятий, так как позволяет объять все произведение «одним круговым движением, непрерывной дуговой нитью». Такой охват поможет музыканту передать безостановочность течения звукового потока, что, несомненно, будет способствовать стройности формы произведения. Иными словами, дирижерский метод поможет выявить степень овладения студентом навыками горизонтального мышления и антиципации. Особое значение приобретает дирижирование при организации временной структуры пьесы, в укреплении чувства ритма музыканта. Дирижирование поможет музыканту услышать тишину, превратить «беззвучие» в музыку.

Сопоставление между собой выхваченных небольших отрезков музыки из разных частей способствует достижению единства темпа.

Методы многократных повторений и постепенного удлинения полезны в работе над двигательными-трудными участками произведения. Метод «постепенного удлинения» имеет две разновидности: постепенное удлинение «влево», например, присоединение к последнему звену пассажа последовательного одного, двух, трех и т.д. предыдущих звеньев; постепенное удлинение «вправо», например, присоединение к начальному звену пассажа последовательно одного, двух, трех и т.д. дальнейших звеньев.

Вторая разновидность значительно более распространена в практике, чем первая, однако первая, будучи для студента более трудной, часто дает больший эффект.

В плане закрепления технической работы на 3 этапе может сыграть большую роль применение «метода вариантов» в его различных видах.

В практике широко распространены: «ритмические варианты», применяемые при проработке звуковых линий из ровных мелких длительностей; силовые варианты, например, замедленная игра ровным forte или (реже) предельно слабым звуком, или варьирование нюансировки (в этюдах), или варьирование относительной силы голосов (в полифонии) и т.п.; артикуляционные варианты, например, игра non legato или staccato взамен legato.

Четвертый этап – подготовка к сценическому воплощению

Цель заключительного этапа работы музыканта над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершенности» интерпретации.

Охват формы возможен лишь в том случае, если музыкант сможет подняться над реальностью и превратиться из непосредственного участника событий в режиссера музыкального действия. Такой подход к форме позволит исполнителю достичь в интерпретации равновесия между интеллектуальным началом и силой непосредственного чувства, добиться необходимого соотношения между рационально-логическим и эмоциональным.

Таким образом, на этапе подготовки пьесы к сценическому воплощению ставятся следующие **задачи**: совершенствовать способности студента к синтезированию; играть пьесу совершенно уверенно, убежденно, убедительно; играть пьесу в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Достигнуть этого возможно благодаря дальнейшему укреплению навыков перспективного слухового мышления и антиципации, с помощью следующих **методов**: исполнение произведения целиком, приобретающий характер сценического выступления; занятие в представлении; «раздвинутые проигрывания».

Игра целиком перед воображаемыми зрителями укрепляет не только горизонтальный слух исполнителя (перспективное мышление) и умение создавать предваряющее слуховое представление (навык антиципации).

Исполнение произведения от начала до конца укрепляет слуховое внимание музыканта и в первую очередь такое его качество, как сосредоточенность. Способность концентрироваться на исполняемом позволяет инструменталисту с помощью активного слухового контроля объективно оценивать реальное звучание и корректировать исполнение в желаемом направлении.

На заключительном этапе большое значение имеет метод «раздвинутых проигрываний» как всей пьесы в целом, так и отдельных эпизодов частей. Это значит, что проигрывания следуют одно за другим не сразу, а через некоторый промежуток времени, достаточный для того, чтобы непосредственные следы от игровых ощущений успевали сгладиться и, таким образом, следующее проигрывание происходило бы опять как бы «заново», то есть носило характер «первого», а не «второго» проигрывания. В промежутках можно проигрывать другие эпизоды пьесы или же производить текущую работу над другими пьесами.

Регулярная тренировка синтетической способности, осуществляемая на заключительном этапе работы над произведением с помощью методов исполнения целиком и занятий в представлении, приводит к рождению в сознании студента «свернутой» (сжатой) модели интерпретации. Эта модель

хранит в себе звуковой эталон формы пьесы и необходимый для его воплощения на инструменте арсенал пианистических движений. Под контролем творческого сознания музыканта такая модель способна развернуться в выстроенное повествование, отражающее логику становления художественной идеи произведения.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Комплекс упражнений для игры на фортепиано

Постановка рук

Сели на половинку стула, ноги вперед, под педали. Просто положите руки на клавиатуру и отметьте расстояние от корпуса до пианино. Вы должны сидеть на расстоянии вашего предплечья. Локти не должны быть «приклеены» к туловищу, чуть раздвиньте их, а спина прямая.



Можно начать с любой руки, без разницы. Кисть должна быть той формы, когда ваша рука расслаблена и висит вдоль туловища. Вот опустите сейчас руку, расслабьте ее и обратите внимание на кисть, какой она формы, какие пальцы. Перенесите руку в этом же состоянии на клавиатуру – красивую, расслабленную. А теперь представьте, что ваш средний палец – это крючок вешалки-плечиков. Вспомните, как она висит в шкафу – очень устойчиво, но сами «плечики» свободны. Вот и сделайте свою руку точно такой же – средний палец кругленький, крепкий, цепкий, стоит на кончике подушечки (на том месте, где выпирает ноготь, который надо подстричь, чтобы он не мешал), а вся рука свободна.

Остальные пальцы «причешите», слегка раздвиньте, сделайте их закругленными и просто пусть висят над клавиатурой. Можете большим пальцем и мизинцем прикоснуться к ней примерно на расстоянии 5-6 белых клавиш. Поиграйте какую-нибудь клавишу средним пальцем (он у нас третьим считается), а потом крайними пальцами – первым и пятым.

Полезно играть квинты крайними пальцами обеих рук. Квинта – это пять клавиш. Играйте пока по белым, например – от ДО до СОЛЬ, или от РЕ до ЛЯ. Просто поставьте мизинец левой руки на ДО, а большой – на СОЛЬ.



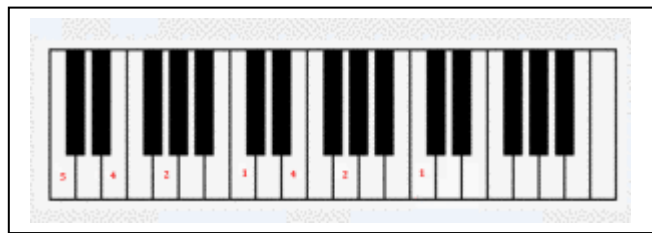
А правой — большой палец – на клавишу ДО, а мизинец – на СОЛЬ. Нажимайте одновременно, красиво переносите руку на другие квинты.



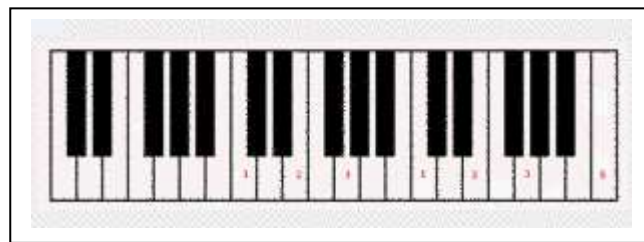
Разновидность упражнений–арпеджио

Следующий вид упражнений для фортепиано – технический. Как играть гаммы– я вам писала на прошлом уроке. А сейчас попробуем усложнить задачу и сыграть арпеджио. Трудное слово? Дословный его перевод – «играем, как на арфе». То есть арпеджио – это поочередное нажатие клавиш по какому-либо аккорду. Очень популярно арпеджио в качестве аккомпанемента в левой руке. Но про аккомпанемент чуть позже. А пока просто поиграем арпеджио по звукам тонического трезвучия до мажора.

Левой рукой:



Правой рукой:



Также можно (и нужно!) играть гаммы и этюды. Но начать рекомендуем с более простого. Соблюдайте аппликатуру! (кто не знает - это цифры около нот, обозначающие каким пальцем брать ноту).

3.2 Практикум

План проведения индивидуальных занятий по дисциплине «Фортепиано»

1. Проверка самостоятельной работы студента (игра на фортепиано произведения, самостоятельно подготовленного).
2. Проверка знаний студентом теоретического материала (творчество композитора, эпоха, жанр произведения, терминология, содержание произведения).
3. Исправление преподавателем, допущенных студентом ошибок во время исполнения произведения.
4. Работа над отдельными фрагментами произведения (трудно исполняемые технические места, аппликатура, штрихи и т.д.)
5. Работа над интонацией, фразировкой, выразительностью исполнения.
6. Работа над произведением в целом.

План самостоятельной работы студентов

1. Знакомство с произведением и просмотр нотного текста.
2. Работа над сложными фрагментами произведения (техника исполнения (мелкая или крупная), аппликатура, штрихи, динамика).
3. Работа над техникой исполнения (упражнения для развития технических навыков игры на фортепиано).
4. Изучение произведения на память.

3.3 Методические рекомендации для занятий в классе фортепиано

Основным положением в системе комплексного обучения является соединение принципов музыкально-эстетического воспитания с исполнительным обучением. Стремление к содержательности, сознательному и эмоционально-образному исполнению в соединении с последовательным освоением исполнительных навыков – такой путь обучения.

Методические принципы базируются на развитии слуховой и музыкально-образной сфер, эмоционального и интеллектуального начал, художественно-творческой инициативы и двигательных-технических приемов, исполнительском и музыкально-теоретическом образовании.

Работа над полифоническими произведениями

Работа над полифонической литературой является одной из наиболее трудных. Изучение полифонической музыки не только активизирует одну из важнейших сторон восприятия музыкальной ткани - его многоплановость, но и успешно воздействует на общее музыкальное развитие студента. С элементами полифонии ученик соприкасается во множестве произведений гомофонно-гармонического склада.

Из опыта известно, что первое проигрывание полифонического произведения не даёт ему возможности охватить содержание целиком и тем более выяснить образно – выразительную сущность контрапунктично сплетенных голосов. Тяжесть овладения имитационной полифонией объясняется всей природой этой музыки, голоса которой самостоятельны и часто равнозначны по их музыкально-смысловой значимости.

Недостаточная отработанность навыков произвольного владения голосоведением часто приводит к малоинтересному исполнению полифонической музыки. Выразительная сторона трактовки подменена поверхностным внешним показом голосоведения.

В исполнении наблюдается чрезмерное, нарочитое звуковое выделение темы, интонационное сглаживание контрапунктирующих голосов вне зависимости от их выразительной значимости.

На основе канонов, маленьких фугетт и инвенций, часто построенных на материале народной песенности, студенты непосредственно воспринимают элементарную структуру имитационного двухголосия.

Одной из первых задач является понимание студентом формы произведения и включенного в него мелодического материала. Чаще в построении фуги, фугетты и инвенций преобладает трехчастная форма. Это

экспозиция, разработка и реприза. Бывает, что после экспозиции существует дополнительное проведение темы во всех голосах, что имеет название – контр экспозиция. Середина (разработка) нередко значительно расширена, а реприза значительно укорочена. Такой анализ помогает найти моменты подобия и контраста и отличия в мелодическом материале, который звучит на различном расстоянии внутри произведения.

Как же происходит разучивание имитационно полифонического произведения?

Начиная разбор, необходимо понимать образно-интонационный характер темы. Выбранная выразительная трактовка темы накладывает свой отпечаток на жанровую очерченность интерпретации всего произведения. Вот почему необходимо старательно понимать все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения.

В образном отношении темы отличаются жанрово-характерными чертами (лиричностью, маршевой, скерцозностью, тенцевальностью и т.д.)

Уже в период первоначального знакомства с произведением необходимо распознать смысловой характер тем. Особенно необходимо обратить внимание на те интонационно-ритмические и гармонические обороты тем, которые находят свое дальнейшее развитие на протяжении всего произведения, чаще в средних его частях. Главным образом это имеет отношение к темам большой протяженности с развитым строением.

В исполнительской трактовке тем, и в поиске своих решений необходимо руководствоваться их жанровым происхождением, мелодико-ритмическим и гармоническим складом, полифоническим обрамлением, и в связи с этим выбирать соответствующие средства выразительности. В первую очередь необходимо подчеркнуть артикуляцию и динамику, которые являются наиболее яркими средствами исполнительского раскрытия полифонической ткани.

После понимания особенностей исполнительской трактовки первого проведения темы студент вступает в основную фазу освоения полифонии – умения слышать одновременное развитие нескольких голосов. Наиболее элементарной формой такой ткани является двухголосная передача, которая может быть самостоятельной полифонической структурой или составлять эпизод в более развитой трех- или четырехголосной фактуре.

На материале инвенций, фугетт и фуг студент слышит появление новой в образном отношении мелодии, которая имеет название противосложения,

вступающей вместе с другим проведением темы (с ответом). В развитии полифонического мышления студента и навыков владения двухголосием большое выразительное значение придается такому противосложению, которое сохраняет целиком (или почти целиком) свое интонационно-образное обличье на протяжении всего произведения. Особенно важно слышать и оттенить в исполнении моменты несовпадения фаз в развитии голосов.

В интермедиях, это значит в промежуточных эпизодах полифонического произведения, которое является как бы психологической разрядкой после интенсивного прислушивания к теме и противосложению, чаще развиваются отдельные их интонационные обороты; изредка же появляются и новые короткие мотивные построения. Все развитие интонационного материала темы и противосложения внутри каждого раздела формы (экспозиции середины, репризы) может быть отмечено появлением новых исполнительских возможностей, потому что тема и противосложение, которые выступают на различных частях произведения в изменчивом, часто неузнаваемом виде, требуют поиска новых средств их исполнительского выделения.

Разобравшись в различных ситуациях развития темы и противосложения, студент должен находить такие звуковые краски, в которых интонационно похожий материал может обнаруживать различные интерпретационные решения.

Если студент переходит к работе над трех- и четырехголосной полифонией, необходимо понять, что общего в ней с двухголосной и какие новые смысловые и звуковые задачи и трудности возникают при ее усвоении. В выявлении жанрового характера темы, противопоставления и различных форм развития их мелодической сферы сохраняются те же установки, которые отмечены в работе над двухголосной полифонией. Сам факт уплотнения полифонической ткани большим количеством голосов сразу требует интенсивного сосредоточения слухового внимания на каждом из них и особенно его гибкого распределения на наиболее тяжелых эпизодах многоголосия.

К фактурным и исполнительским трудностям, которые возникают при работе над трех- и четырехголосием относятся: регистровая близость голосов, сочетание двух голосов в партии одной руки или распределение одного из них между партиями рук, установление необходимого уровня динамики между длинным звуком и проходящими на его фоне быстрыми

звуками в другом голосе, осознаваемое отличие в ритмике смысловой стороны каждого из них.

Изучая образно-мелодические черты полифонического репертуара, разные формы выразительной связи голосов, приемы работы над звуковыми и пианистическими трудностями голосоведения, все это сохраняет свою значимость и при работе над произведениями различных форм, стилей и жанров.

Работа над произведениями крупной формы

Работа над произведениями крупной формы имеет большую значимость в развитии и формировании музыканта-профессионала, и является основой формирования музыкального мышления.

Задачи, которые стоят перед студентом при разучивании сонатных аллегро и других произведений большой формы, направлены на познание как структурной, так и динамической сторон музыкальной формы, соподчинения формообразовательных средств с целостной линией развития музыкальной мысли.

Уже в начале ознакомления с сонатным аллегро музыкально осмысливается его трехчастная структура (экспозиция, разработка, реприза), затем постепенно вырисовываются контуры и образные характеристики основных партий (главной, побочной и заключительной).

При работе над сонатным аллегро студент все больше втягивается в познание сложных связей, которые берут начало в тематическом материале. Эти связи обусловлены различными сочетаниями явлений контрастности, единства и интенсивности развития в образном строе произведения. Если говорить о контрастности, необходимо иметь в виду ее широкое творческое воплощение в музыкальном языке сонатного аллегро. Разговор может идти о жанровой, интонационной, ритмической, ладотональной, фактурной контрастности.

Принцип контраста, который лежит в основе сонатного аллегро, воздействует на восприятие и освоение студентом этой формы. При ознакомлении с текстом, его внимание должно быть направлено в первую очередь на понимание образной контрастности между большими эпизодами произведения. Однако при разучивании наибольшую трудность составляет исполнительское выявление контрастности на близких отрезках произведения.

Тут требуется быстрота слуховой реакции на частые смены образных настроений, что подсказывает выбор соответствующих звуковых решений.

Появления образной контрастности в различной степени проявляются при сопоставлении побочной партии с главной. Однако в них одновременно выступают и черты единства выразительных средств музыки. Почувствовав лишь некоторую близость с ритмо-интонационной сферой главной партии, студент почти непосредственно находит близкий к ней характер интерпретации и побочной.

В разработках сонатных аллегро развитие тематического материала экспозиции происходит в различных формах его композиционного обновления. Исполнительская инициатива студента должна быть тут направлена на выяснение того, что и как развивается и что нового появилось в музыке. В некоторых относительно небольших по размеру разработках студент может усмотреть подобие с тематическим построением короткого построения экспозиции при помощи ладотональных и фактурных превращений.

Репризные части сонатных аллегро в основном возобновляют материал экспозиции при тонально измененных побочной и заключительной партиях. Наличие основной тональности в этих партиях закрепляет в слуховом чувстве студента единство охвата формы. Динамизация репризы происходит и вне связи с изменением ее фактуры. Исполнительская инициатива студента должна быть тут направлена на выявление измененных уровней динамических контрастов со сравнением аналогичного эпизода экспозиции.

Рассмотренные явления контрастности и единства тематического материала в их исполнительском воплощении при работе над сонатной формой непрерывно связаны с развитием у студента чувства цельности, просматриваемой линии в интерпретации произведения. Решающее значение тут имеет мое чувство ритмично пульсирующей единицы в разных по характеру и фактуре разделах формы.

Чаще всего последние части сонат венских классиков созданы в форме рондо. Главная тема (рефрен) рондо чередуется с эпизодами разного характера. Многосторонний жанровый колорит темы и эпизодов позволяет студенту непосредственно воспринимать форму в общем и ее отдельные элементы, где контраст тематического материала не мешает единству и целостности исполнения, а которые опираются на общность ритмической пульсации разных по характеру разделов формы.

Преобладающая гомофонно-гармоническая прозрачность музыкальной ткани с ясно распознаваемыми функциями мелодии и сопровождения создает естественные условия к их быстрому пониманию студентами.

В работе над вариационной формой внимание студента направлено на понимание художественно-образных и структурных сторон всего произведения. В вариациях необходимо выявить элементы изменчивости музыкальной ткани в соединении с их повторяемостью. Менее трудным и более доступным для восприятия является такой тип вариаций, в котором знакомая народная мелодия темы варьируется то с наибольшей близостью к ее интонационному строю, то приобретает образный оттенок.

В связи с этим, при их исполнении труднее достичь единства целого и выявить характерные особенности отдельных образов и тем.

Своеобразие работы над вариационными циклами в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы, поэтому студент, работая над ними, приобретает различные исполнительские навыки. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконичности высказывания, умения в малом высказать многое. Вместе с тем при соединении отдельных вариаций в единое целое студент сталкивается с трудностями, которые возникают при исполнении произведений крупной формы.

При работе над вариационным циклом важно подробно остановиться на теме – ее характере и строении.

Цельность вариационного цикла достигается в значительном объеме тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется только гармония и фактура. Нередко оба этих принципа совмещаются в одном и том же произведении. Студент должен знать, какой из двух принципов положить в основу и уметь находить в каждой вариации тему или ее элементы. Это поможет разборчиво отнестись к тексту и глубже понять содержание музыки.

Работа над произведениями малых форм разных стилей и жанров

Работая над произведениями малых форм, очень важно глубоко вникнуть в содержание произведения, а затем воспроизвести его как можно более правдиво. Правдивая реконструкция художественного образа допускает не только верность авторскому тексту, но и эмоциональную насыщенность исполнения. Потому необходимо, чтобы студент не только старательно выучил произведение, но и глубоко «пережил» его, породнился с ним и почувствовал его красоту.

Важнейшая задача – выявление сущности художественного образа, что невозможно без учета национальных и жанровых особенностей сочинения, исторической своеобразности эпохи, в которой оно было создано, стиля композитора. Игра должна быть содержательной, логичной, стильной.

Если пьеса программная, то нельзя обойти знакомство с литературным или живописным произведением, которые способствовали композитору выявить идею произведения.

Чем глубже знания студента о произведении, тем больше они обобщают его восприятие, углубляют понимание, тем более, богаче будет исполнение, тем с большим вдохновением и любовью будет он работать над ним и тем более содержательной будет игра.

Название произведения – Баллада, Баркарола, Скерцо, Ноктюрн. Почему пьеса так названа? Что делает ее балладой, баркаролой, скерцо, ноктюрном? Ответив на этот вопрос, сразу получаем некое направление мышления и чувствования. Важно понять общее настроение произведения: мечтательно-нежный, грациозный или глубоко задумчивый, мужественный, решительный, приподнятый, стремительный, драматический; это – красивое, задумчивая или пылкая мелодия; чувственно-сладкая, утонченная или наоборот, суровая, давящая гармония; это величественно-медленная, смелая, решительная или ловкая ритмическая поступь и т.д. И все это относится не только к целому произведению, но и к его особенностям.

Важно уметь прочесть в нотном тексте не только мысли-чувства, не только текст, но и подтекст.

Зрительные образы, поэтические аналогии, экскурсы в область других искусств нельзя рассматривать как попытку рассказать словами содержание произведения. Задача тут другая – возбудить ассоциативное мышление и тем самым вызвать эмоциональный отклик. Где-то в глубинах эмоциональной сферы внешние образы соприкасаются с собственными музыкальными переживаниями и определенным образом направляют его.

Процесс овладения образно-смысловым содержанием произведения редко обходится без больших и малых эмоциональных и интеллектуальных усилий. Мера их обычно соответствует индивидуальным особенностям студента, а также его стилистической интуиции. В отличие от музыкально одаренной личности, которая владеет умением чтения текста, музыканту ранее или позже удастся самостоятельно расшифровать образный строй и смысл произведения, превратить графические знаки в живую музыку.

3.4 Методические рекомендации для студентов во время самостоятельной работы

Разучивание произведения начинается с самостоятельного чтения нотного текста и преодоления исполнительских трудностей.

Весь процесс этой работы может быть условно поделена на следующие этапы: знакомство с произведением и разбор нотного текста, старательная проработка звуковых и технических деталей, подготовка к исполнению на зачёте или экзамене. Работа над произведением должна начинаться с просмотра всего произведения, проигрывания его целиком, студент должен ознакомиться с произведением в целом. Проиграть его, понять его характер и построение. Эту стадию первого соприкосновения с произведением можно назвать стадией просмотра, которая называется чтением с листа. Стадия просмотра должна быть совсем короткой, вложиться в максимум два - три проигрывания, как только студент приобретет самое общее представление о характере, построении, главных моментах произведения.

Успех в разучивании произведения много в чем зависит от умения читать с листа. Учить чтению с листа – это приучать студента к музыке, развивать его музыкальное мышление.

Чтение с листа основано на соединении трех процессов – зрительного восприятия нотного текста, его внутреннего слышания и звукового воспроизведения на инструменте. Таким образом, развития способность чтения с листа может быть обозначена такой формулой: «вижу – слышу – делаю». Этот навык осваивается на протяжении долгих систематических занятий. Скорость и точность переработки зрительного восприятия в страховое позволяет говорить о «слуховом видении», что влияет на развитие внутреннего слуха.

Чтение с листа помогает формированию музыкально-слуховых представлений и способности ими пользоваться. Это требует использования соответствующих методов работы. Наиболее эффективным является мысленное чтение нотного текста до того, как он будет озвучен в звучании.

Мысленное чтение не контролируется извне, но объективно помогает в исполнении. Свидетельством успеха является:

- Умение подчеркнуть в исполнении главное,
- Быстрота эмоциональной реакции и выразительности,
- Точность воспроизведения текста.

Мысленное чтение с листа животворно воздействует на воспитание чувства ритма.

Внутреннее допевание длительных звуков, осмысление ритмических соотношений во взаимосвязи с мелодико-гармоническим построением содействует правильному ритмическому исполнению.

После ознакомления с произведением работа переходит в стадию разучивания. Основное содержание этой стадии – работа над произведением по кускам, техническое освоение и художественное украшение каждого из них. Целое тут временно отходит на второй план, заслоненное по очереди то одним, то другим эпизодом.

Приступая к разбору произведения, студент должен понять характер основных элементов музыкальной ткани – особенности мелодии, сопровождения, голосов, раскрыть смысл исполнительских указаний в тексте, которые относятся к динамике, артикуляции, темпу и др. Разбор партий каждой рукой по отдельности не нужно затягивать, лучше как можно раньше переходить к разбору двумя руками.

Постепенно в звучании отдельных эпизодов все больше включаются штриховые, динамические, тембровые краски. Такой разбор, который постоянно пополняется все новыми подробностями исполнительской расшифровки текста, по сути обеспечивает готовность произведения к исполнению.

Большое внимание должно уделяться вопросам аппликатуры. Аккуратное исполнение помеченной в тексте аппликатуры постепенно входит в привычку, помогает в дальнейшем свободно ориентироваться в аппликатуре, осознавать её роль в раскрытии выразительности произведения. Технические закономерности удобных движений пальцев в поступательной и гаммообразной фактуре, короткие арпеджио, ломанных интервалах и гармонических фигурациях студент осваивает на исполняемых произведениях.

С течением времени владение техническими закономерностями аппликатуры становится почти автоматическим.

В каждом музыкальном произведении всегда существуют авторские словесные ремарки. Все они первоначально обращены к интеллекту, но содействуют возникновению творческих ассоциативных связей. Их роль в тексте очень важна. Обычно это итальянская терминология. Поэтому необходимо в начале работы знать значение этих терминов.

Чтение с листа всегда побуждает интерес к самостоятельному чтению, к ознакомлению с новым материалом. Расширение кругозора путем освоения нового музыкального текста, постоянное развитие музыкально – слуховых представлений – такие в основном, положительные стороны чтения с листа.

Представить себе звуки в их соотношении до того, как они будут воспроизведены в звучании, – основная задача в обучении чтению с листа. Увидеть ноты – внутренне услышать их и потом передать их в движении – такой путь к овладению навыками чтения с листа.

Если студент, работая над нотным текстом, формирует произведение, духовный склад то правильно и обратное – произведение, конкретные произведения, формируют студента, его музыкальное восприятие, настраивают представление, определяют идейно-эмоциональное и эстетическое световосприятие. Восприятие произведения, а вместе с этим и духовного строя их создателей, обогащает студента, он начинает слышать в музыке, а через неё и в окружающей жизни то, чего раньше не слышал (ощущал).

Самостоятельная работа студента является важным звеном в системе подготовки музыканта-профессионала, поэтому самостоятельная работа требует от студента дисциплины, ответственности и большой работоспособности. Работа по изучению произведения может быть продуктивной только тогда, когда она проводится систематически и по определённому плану. Этот план самостоятельной работы преподаватель предлагает студенту на первых занятиях по фортепиано.

Эта стадия первого знакомства с произведением имеет название «чтение с листа», которое основано на объединении трёх процессов:

1. Визуального восприятия нотного текста;
2. Внутреннего прослушивания этого нотного текста;
3. Звукового воплощения на инструменте.

Наиболее эффективным является мысленное чтение нотного текста до того, как он будет обновлён в звучании. Свидетельством успеха является умение подчеркнуть в исполнении главное, скорость эмоциональной реакции и выразительности, точность обновления текста.

Работа над произведением должна начинаться с просмотра всего произведения и проигрывания всего нотного материала, чтобы иметь общее представление о произведении, а потом разбирать его по фразам, частям, обращая особенное внимание на мелодическую линию и басовую партию.

Затем студент знакомится с тональным планом и метроритмом, обращает внимание на обозначение темпа, что сразу настраивает на определённый характер произведения.

Во всей этой работе большое внимание обращается аппликатуры, а с ходом времени владение техническими закономерностями аппликатуры становится практически автоматическим.

Далее следует разработка исполнительского плана на основании раскрытия содержания произведения, общего характера произведения и его частей, темпового плана.

Во время самостоятельной работы над произведением также нужно обратить внимание на авторские словесные ремарки, которые важны и содействуют верным ассоциативным связям. Поэтому вначале работы над произведением нужно знать значение этих терминов, которые обычно обозначают итальянской терминологией.

Также нужно ознакомиться с творчеством автора произведения с эпохой, в которой он жил и творил; жанром произведения.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

Задание 1³

В предложенном фрагменте фортепианного произведения выставлено два варианта аппликатуры. Опробуйте обе версии, проиграв отрывок. Выберите аппликатурное решение и обоснуйте свою позицию.

Для выполнения задания может быть предложена небольшая пьеса, этюд или раздел более развёрнутого сочинения. Могут использоваться как знакомые произведения, так и пьесы из учебной программы.

Задание 2

Проставьте в предлагаемом музыкальном отрывке (этюде или пьесе) аппликатуру. Необходимо проиграть произведение и обосновать целесообразность своего выбора.

Задание 3

Исполните предлагаемое сочинение с листа. Проанализируйте его эмоционально-образное содержание, фактурные особенности и укажите в тексте на основе проведённого анализа штриховые обозначения.

Задание 4

Исполните предлагаемое сочинение с листа. Распределите в нём динамические оттенки. Сыграйте произведение повторно с учётом выбранных градаций звучания, проанализируйте свое исполнение.

Задание 5

В предложенном произведении обозначьте педализацию. Сыграйте произведение, обоснуйте свой выбор жанровыми и фактурными особенностями пьесы, охарактеризуйте виды педализации, которые были использованы.

Задание 6

Прочтите предложенное произведение “с листа”. Проанализируйте допущенные в исполнении ошибки и попытайтесь определить их причины.

³По материалам Гайдай, С. Н. Методика самостоятельной работы над фортепианным произведением: учеб. пособие / Забайкал. гос. гум.-пед. ун-т, С. Н. Гайдай. – Чита: Изд-во Заб ГГПУ, 2009. – 110 с.

4.2 Контроль за самостоятельной работой студентов

1. Фиксация в журнале посещаемости занятий и выставление баллов за самостоятельную работу студентов на протяжении всего семестра.
2. Проведение контрольных уроков, зачётов и экзаменов по дисциплине.
3. Проведение отчётных концертов в конце учебного года.
4. Проведение конкурсов в середине учебного года на лучшее исполнение произведений.
5. Проверка работы студента над произведением–аккомпанементом (знание партии солиста, поэтического текста).

4.3 Требования к зачёту (экзамену) по дисциплине «Фортепиано»

Студент должен исполнить на зачёте или экзамене наизусть на высоком уровне три произведения (из которых могут быть – полифония, крупная форма, этюды или пьесы а также аккомпанемент).

Студент должен показать: владение основными видами фортепианной техники; работу над звуком, ритмом, динамикой, штрихами в исполняемых произведениях.

В аккомпанементах студент должен показать навыки владения концертмейстерским мастерством: умение играть в ансамбле, слушать солиста, следовать за ним, помогать ему раскрыть характер и драматургию произведения.

III курс (319, 3196)

Исполнение двух разнохарактерных фортепианных произведений на память, из которых полифонические произведения, произведения крупной формы, пьесы на мелкую и крупную технику (по желанию).

Продемонстрировать владение инструментом:

- Беглость пальцев;
- звуковедение;
- актёрское мастерство;
- раскрытие художественного образа, характера произведения.

Исполнение аккомпанемента по нотам.

Студент должен показать навыки владения концертмейстерским мастерством:

- знание нотного текста сопровождения;
- знание нотного текста сольной партии;
- знание литературного текста (в вокальном произведении);
- умение слышать исполнителя.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Баллы, показатели оценки

1 (один)– отсутствие знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от концертного выступления и ответа на теоретические вопросы в объеме содержания дисциплины «Фортепиано».

2 (два)–низкий уровень исполнительской культуры на музыкальных инструментах; пассивность на занятиях; фрагментарные знания в области фортепианного исполнительства.

3 (три)–исполнение экзаменационного задания с существенными стилевыми и техническими ошибками; недостаточный объем умений, навыков и знаний в области фортепианного исполнительства; пассивность на занятиях; некомпетентность в определении жанровых, стилистических особенностей исполняемых произведений.

4 (четыре)– достаточный объем знаний и умений в рамках учебной программы по дисциплине «Фортепиано»; усвоение основных приемов звукоизвлечения и звуковедения; овладение аппликатурой инструмента; владение навыком игры на слух или по нотам. Силевые и технические ошибки.

5 (пять)– достаточные знания, умения и навыки в объеме учебной программы по дисциплине «Фортепиано»; владение теоретическими знаниями, предусмотренными в содержании учебной дисциплины, умение использовать их в решении учебных и профессиональных задач; достаточная культура самостоятельной работы; достаточный исполнительский уровень: усвоение основных приемов звукоизвлечения и звуковедения, овладение аппликатурой инструмента, владение навыком игры на слух или по нотам. Пассивность на занятиях. Недостаточная самостоятельная работа.

6 (шесть) – достаточно полные и систематизированные знания, умения и навыки в объеме учебной программы по дисциплине «Фортепиано»; логически правильное изложение ответа на теоретические вопросы; умение свободно использовать типовые решения, предлагаемые в рамках учебной дисциплины «Фортепиано»; достаточная культура самостоятельной работы; достаточный исполнительский уровень: усвоение основных приемов звукоизвлечения и звуковедения, овладение аппликатурой инструмента, владение навыком игры на слух и по нотам, способность играть в ансамбле; качественное концертное исполнение экзаменационной программы. Недостаточно качественное исполнение экзаменационной программы.

7 (семь) – систематизированные знания, прочные умения и навыки по всем темам учебной программы дисциплины «Фортепиано»; логически правильное изложение ответа на теоретические вопросы; умение свободно использовать типовые решения, предлагаемые в рамках учебной дисциплины «Фортепиано», в процессе игры с солистом и игры в ансамбле со вторым пианистом; умение ориентироваться в стилистических направлениях музыки, давать аналитическую оценку различным примерам исполнительства; активная самостоятельная работа; умение играть соло и в ансамбле, качественное концертное исполнение экзаменационной программы.

8 (восемь) – систематизированные знания, прочные умения и навыки по всем темам учебной программы дисциплины «Фортепиано»; логически правильное изложение ответа на теоретические вопросы; умение эффективно использовать полученные знания, умения и навыки в процессе работы на музыкальном инструменте; умение ориентироваться в стилистических направлениях народной и

классической музыки, давать аналитическую оценку различным примерам исполнительства; активная систематическая самостоятельная работа; безошибочное исполнение экзаменационной программы концертного формата; демонстрация высокого уровня исполнительской культуры соло и в ансамбле, владение различными исполнительскими стилями (традиционными и академическим), способность к импровизации.

9 (девять) – систематизированные и глубокие знания, прочные умения и навыки по всем темам учебной программы дисциплины «Фортепиано»; логически правильное изложение ответа на теоретические вопросы; умение эффективно использовать полученные знания и умения в процессе игры на фортепиано; способность самостоятельно и творчески решать задачи по анализу и интерпретации классической и народной музыки, усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в стилистических направлениях классической, современной и народной музыки, давать аналитическую оценку различным примерам исполнительства; систематическая, активная творческая работа на всех формах занятий; безукоризненное исполнение экзаменационной программы; демонстрация высокого уровня исполнительской культуры соло и в ансамбле.

10 (десять) – систематизированные и глубокие знания, прочные умения и навыки по всем темам учебной программы дисциплины «Фортепиано», а также по основным теоретическим и практическим вопросам, которые выходят за ее пределы; грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы теории; способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы (как практического, так и теоретического характера) в нестандартных ситуациях; полное владение информацией из основных и дополнительных источников по учебной дисциплине; умение свободно ориентироваться в стилистических направлениях, в рамках которых изучается дисциплина, способность предлагать конструктивные решения по улучшению техники, стилистики сольного или ансамблевого исполнения, свободное применение научных достижений и практических знаний, полученных при изучении других дисциплин; творческая самостоятельная работа; безукоризненное исполнение экзаменационной программы; высокий уровень исполнительской культуры: техническое мастерство, свободное владение различными исполнительскими стилями (традиционными и академическими).

**ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ФОРТЕПИАНО»**

Для студентов: специальности «Хоровое творчество» 6-05-0215-09

(хоровая музыка народная);

специальности «Искусство народного пения» 6-05-0215-08

(сольное исполнительство)

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
		Индивидуальные занятия	Форма контроля знаний
1	Тема 1. Работа над звукоизвлечением	6	
2	Тема 2. Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонной фактуре	5	Устный опрос
3	Тема 3. Развитие навыков педализации	5	Устный опрос
4	Тема 4. Решение художественно-исполнительских задач в полифонии	5	
5	Тема 5. Работа над произведениями крупной формы	6	Контрольный урок-концерт
6	Тема 6. Совершенствование средств художественной выразительности в процессе исполнения разнохарактерных пьес	6	Открытый контрольный урок
7	Тема 7. Способы развития пианистической техники в процессе разучивания этюдов и упражнений	7	

8	Тема 8. Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением	9	Концерт вокальной музыки (аккомпанемент)
9	Тема 9. Творческие формы работы	3	экзамен
	Итого:	52	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ
Для студентов заочной формы обучения

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов	
		Индивидуальные занятия	Форма контроля знаний
1	Тема 1. Работа над звукоизвлечением	2	
2	Тема 2. Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонной фактуре	1	
3	Тема 3. Развитие навыков педализации	1	Устный опрос
4	Тема 4. Решение художественно-исполнительских задач в полифонии	1	
5	Тема 5. Работа над произведениями крупной формы	1	Контрольный урок-концерт
6	Тема 6. Совершенствование средств художественной выразительности в процессе исполнения разнохарактерных пьес	2	Открытый контрольный урок
7	Тема 7. Способы развития пианистической техники в процессе разучивания этюдов и упражнений	1	
8	Тема 8. Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением	2	Концерт вокальной музыки (аккомпанемент)
9	Тема 9. Творческие формы работы	1	зачёт

	Итого:	12	

4.4 Основная литература

1. *Алексеев, А. Д.* Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие / А. Д. Алексеев. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1978. – 288 с.
2. *Баренбойм, Л. А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. – Л.: Сов.композитор, 1981. – 178с.
3. *Кургузов, С.* Всемирно известные джазовые темы в переложении для синтезатора или фортепиано / С. Кургузов. – Изд. 3-е. – Ростов на / Д : Феникс, 2008. – 46 с. – (Любимые мелодии).
4. *Либерман, Е. Я.* Работа над фортепианной техникой: [учеб. пособие] / Е. Я. Либерман. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Музыка, 1985. – 136 с.
5. *Маккиннон, Л.* Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л.: Музыка, 1967. – 144с.
6. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – М.: Академия, 1999. – 192с.
7. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие / Г. М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
8. *Цыпин, Г. М.* Музыкально-исполнительское искусство / Г. М. Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.

4.5 Дополнительная литература

4.6

1. *Баренбойм, Л. А.* Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – 2-е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 352 с.
2. *Бирмак, А. В.* О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы / А. В. Бирмак. – М.: Музыка, 1973. – 140 с.
3. *Голубовская, Н. И.* О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 143 с.
4. *Методика* обучения игре на фортепиано: программа-конспект для учреждений, обеспечивающих получение среднего специального образования по специальности «Фортепиано» / Нац. ин-т образования; С. А. Простакова, Н. И. Расторгуева, Г. В. Алексеенко. – Минск: НИО, 2004. – 53 с.
5. *Тимакин, Е. М.* Воспитание пианиста: учеб. пособие / Е. М. Тимакин. – 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1989. – 144 с.
6. *Цыпин, Г. М.* Исполнитель и техника: учеб. пособие для студентов / Г. М. Цыпин. – М.: Академия, 1999. – 192 с.
7. *Щапов, А. П.* Фортепианный урок в музыкальной школе и училище: метод. пособие / А. П. Щапов. – М.: Классика, 2001. – 174с.

4.7 Примерный учебный репертуар

Полифонические произведения

- Бах И.С. Двухголосные инвенции. Трехголосные инвенции. Маленькие прелюдии и фуги. Французские сюиты.
- Бах А. М. Нотная тетрадь. Двенадцать пьес.
- Бах И. С.- Гедике А. Шесть органных хоральных прелюдий.
- Бах И. С. - Бузони Ф. Органные хоральные прелюдии.
- Бах И. С.- Кабалевский Д. Восемь маленьких органных прелюдий и фуг.
- Букстехуде Д. Три органные прелюдии.
- Гендель Г. Сюиты. Соната соль минор. Концерт соль минор.
- Глинка М. Фуги.
- Гольденвейзер А. Соч.16. Фугетта Си бемоль мажор.
- Кабалевский Д. Прелюдии и фуги.
- Лейе Ж.Б. Куранта и Жига из сюиты ми минор.
- Лядов А. Фуга ре минор. Канон Соль мажор.
- Мелартин Э. Менуэт и фуга.
- Мясковский Н. «Маленький дуэт» ля минор.
- Пахульский Г. Фуга ре минор.
- Перселл Г. Ария ре минор.
- Свиридов Г. Колыбельная.
- Скарлатти Д. Ария ре минор.
- Циполи Д. Три фугетты.
- Форе Г. Фуга ля минор.Соч.84.
- Фрид Г. Инвенции.
- Хачатурян А. Детский альбом: Инвенция.
- Шлег Л. Полифоническая тетрадь. Прелюдия и фуга №4.
- Шостакович Д. Прелюдия и фуга до минор, ре мажор, соль мажор. Соч. 87.
- Щедрин Р. Полифоническая тетрадь (по выбору).
- Щуровский Ю. Инвенция.

Произведения крупной формы

- Бах Ф.Э. Соната фа минор.
- Беркович И. Вариации на тему русской народной песни.
- Бетховен Л. Шесть легких сонатин.
- Бетховен Л. Шесть вариаций на швейцарскую тему.
- Бортнянский Д. Сонаты до мажор, фа мажор.
- Вебер К. Анданте с вариациями, Сонатина до мажор.
- Гайдн И. Шесть сонатин. Сонаты.

Глинка М. Вариации на романс «Прекрасный день», на песню «Среди долины ровные».

Грациолли Д. Соната соль мажор.

Григ Э. Соната.

Гречанинов А. Сонатина.

Дуссек Я. Соч. 20. Сонатина соль мажор. соч.20. Сонатина до мажор

Кабалевский Д. Сонатины.

Кабалевский Д. Легкие вариации на тему русской народной песни фа мажор. соч.51.

Клементи М. Сонатины (по выбору).

Кулау Ф. Сонатины.

Куперен Ф. Маленькие ветряные мельницы.

Мелартин Э. Сонатина соль мажор.

Моцарт В. А. Шесть сонатин. Фантазия До мажор. Сонаты. Рондо ля минор. Вариации.

Пешетти Дж. Сонатина до мажор.

Прокофьев С. Сонатины.

Сибелиус Я. Сонатина № 2. Соч.67.

Скарлатти Д. Сонаты (по выбору).

Хачатурян А. Сонатина До мажор, ч. 1.

Хромушин О. Сонатины с элементами джаза.

Чимароза Д. Сонатины.

Шнейдерман Г. Десять вариаций на белорусскую тему.

Шуберт Ф. Соната ля минор (1 ч.). Соч.42.

Шуман Р. Вариации из сонаты фа минор. Соч. 14.

Эшпай А. Сонатина.

Пьесы

Бабаджян А. Хорал № 1 из сборника «Шесть пьес». Прелюдия фа минор из сборника «Четыре пьесы».

Барток Б. Румынские танцы. Экспромт. Три венгерских танца. Allegro barbaro. Вечер в деревне. Венгерская нар. песня.

Бетховен Л. Багатели. Веселая. Грустная. Сурок. К Элизе. 6 экосезов. 9 вариаций на марш Дресслера.

Богатырев А. Простая песенка. Маленькая сюита: В монастыре. Интермеццо. Грезы. Ноктюрн.

Вагнер Г. Колыбельная. Полька. Реченька. Хороводная (четыре пьесы на

народные темы).

Глебов Е. Фантастические танцы (по выбору). Белорусские сувениры. Фрагменты из балета «Маленький принц». Три танца из балета «Мечта».

Глинка М. Полька.

Григ Э. Поэма. Бабочка. Мелодия. Листок из альбома. Ноктюрн. Из музыки к драме «Пер Гюнт»: В пещере горного короля. Смерть Озе. Танец Анитры.

Дакен Л. Кукушка.

Дебюсси К. Цикл «Детский уголок» (отдельные пьесы).

Дварионас Б. Маленькая сюита: Вальс. Мельница.

Дунаевский И. Галоп.

Ибер Ж. Ветреная девчонка.

Лист Ф. Цикл «Годы странствий», «Утешения».

Кабалевский Д. Клоуны. Кавалерийская.

Мдивани А. Три пьесы для фортепиано: Игра. Элегия. Балет. Три пьесы для детей: Скерцино. Шутка. Веселые игры.

Мийо Д. Романс.

Прокофьев С. Марш № 10. Соч.65.

Парцхаладзе М. Осенний дождик.

Подковыров П. Вольные движения.

Сен-Санс К. Цикл «Карнавал животных».

Сибелиус Я. Грустный вальс.

Огинский М. Полонезы.

Орда Н. Полонезы. Вальсы.

Прокофьев С. Мимолетности. Детская музыка: Раскаяние. Вечер. Вальс. Дождь и Радуга. Прогулка. Утро. Тарантелла. Ходит месяц. Сказки старой бабушки.

Рахманинов С. Итальянская полька.

Чайковский П. Циклы «Времена года», «Детский альбом».

Шопен Ф. Мазурки. Прелюдии. Вальсы. Полонезы. Ноктюрны.

Шуберт Ф. Скерцо Си бемоль мажор. Аллегретто до минор.

Шуман Р. Цикл «Альбом для юношества». Вальсы. Фантастические танцы.

Одинокие цветы. Две пьесы без названия. Отзвуки театра. Воспоминания.

Листки из альбома. Колыбельная. Романс.

Этюды

Беренс Г. Этюды, тетр. 1 и 2. Соч.61. Этюды, тетр. 1 и 2. Соч.88.

Бертини Г. Этюды. Соч. 29. Этюды. Соч. 100.

Бургмюллер Ф. Этюды (по выбору). Соч. 105.

Гедике А. Этюды. Соч. 47.
Геллер Шт. Двадцать четыре мелодических этюда.
Дворжак М. Джазовые этюды.
Кабалевский Д. Этюды. Соч. 26, 27.
Клементи М. Двадцать девять избранных этюдов (по выбору).
Крамер И. Шестьдесят избранных этюдов. III, IV (по выбору).
Лак Т. Этюды.
Лемуан Г. Этюды. Соч. 37.
Лешгорн А. Этюды (по выбору). Соч. 66. Этюды, т. II, III. Соч. 136.
Питерсон О. Джазовые этюды и упражнения.
Черни К. Этюды (тетр. 1 и 2). Соч. 299. Этюды. Соч. 139, 261. Соч. 849.

Ансамбли ***Произведения крупной формы***

Моцарт В. Соната Ре мажор, ч. 1. Моцарт В. Концерт Ми бемоль мажор.
Сен-Санс К. Вариации на тему Бетховена (ред. М. Готлиба). Соч. 35.
Стравинский И. Тема с вариациями из Сонаты для 2-х ф-но.
Стравинский И. Вариации из концерта (III ч.).
Финке Ф. Концерт.
Франк Ц. Прелюдия, fuga и вариации (транскр. Г. Беклемишева).
Чайковский Б. Соната, ч. II, III.
Шопен Ф. Рондо.
Шостакович Д. Концертино.
Шуман Р. Анданте с вариациями. Соч. 46.
Щедрин Р. Маленькая соната (обр. Р. Хараджаняна).

Произведения малой формы

Аксаков А. Вальс.
Аренский А. Вальс. Соч. 34. Сказка. Соч. 33.
Аренский А. Фуга. Соч. 23.
Баркаускас В. Прелюдия и fuga.
Барток Б. Ленто из Сонаты.
Белорусец И. Чрезвычайное известие.
Благой Д. Колыбельная.
Бородин А. Тарантелла (обр. М. Готлиба).
Брамс И. Вальсы.

Брамс И. Одиннадцать хоральных прелюдий.
Брамс И. Венгерский танец № 5.
Бриттен Б. Элегическая мазурка.
Глинка М. Дивертисмент (1832).
Глиэр Р. Оstinато. Народный танец. Восточный танец. Соч. 61.
Гречанинов А. Поэма «Шествие». Соч. 18.
Григ Э. Романс.
Дамбис П. Игры (2-я серия) №4, 5.
Дебюсси К. Триумф Вакха (перелож. автора).
Земзарс И. Скерцо «Антиквар».
Калсон Р. Параллели.
Кривицкий Д. Багатели.
Кюи Ц. Интермеццо. Кукольный бал. Соч. 69.
Лист Ф. Обручение (обр. А. Глазунова).
Мартину Б. Три чешских танца (1949).
Моцарт В. Фуга до минор.
Пейко М. Интродукция и танец.
Подковыров П. Зубренок (в 8 рук).
Равель М. Фронтиспис.
Раков Н. Танцевальная сюита.
Ряетс Я. «Маргиналии» (двенадцать пьес).
Стравинский И. Ноктюрн из Концерта.
Стравинский И. Аллегретто из Сонаты для двух фортепиано.
Тикоцкий Е. «В классическом роде» (в 8 рук). Шуточная. Колыбельная (в 8 рук).
Хиндемит П. «Колокольный звон» из Сонаты для двух ф-но.
Шлег Л. Цикл «Накиды».
Шнапер Б. Пассакалия (в 4 руки).
Шостакович Д. Веселый марш.
Шостакович Д. Тарантелла.
Шуман Р. Шесть этюдов в форме канонов (перелож. К. Дебюсси). Соч. 56.

Произведения малой формы

Асафьев Б. Сцена из 3-го действия балета «Бахчисарайский фонтан» (перелож. И. Стучинской).
Богданов-Березовский В. Раздумье (перелож. И. Стучинской).
Бриттен Б. Рассвет. Интерлюдия из оперы «Питер Граймс».

Гендель Г. Аллегро из «Музыки на воде» (транскр. М. Готлиба).

Глинка М. Вальс-фантазия (перелож. А. Шефера).

Дебюсси К. Прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (перелож. автора).

Дебюсси К. Танцы для хроматической арфы с оркестром (перелож. автора).

Дебюсси К. Ноктюрны (перелож. М. Равеля).

Качуров Ю. Два фрагмента из балета «Дон Жуан» (перелож. И. Стучинской).

Моцарт В. Романс из «Маленькой ночной серенады» для струнного оркестра в 4 руки (перелож. А. Бакулова).

Прокофьев С. Фрагменты из музыки к кинофильму «Поручик Киж» (перелож. В. Блока).

Равель М. Хабанера (перелож. автора).

Танеев С. Интермеццо из Симфонии Ре минор (перелож. К. Эйгеса).

Хачатурян А. Танцы из балета «Спартак».

Чайковский П. Анданте маэстро из балета «Щелкунчик» (транскр. И. Оловникова).

Шапорин Ю. Вальс из оперы «Декабристы».

Шапорин Ю. Марш из оперы «Декабристы» в 4 руки (перелож. А. Бакулова).

Щербачев В. Фрагменты из музыки к кинофильму «Гроза» (перелож. И. Стучинской).

Примерный репертуар для чтения с листа

Абейль И. Восемнадцать вальсов.

Аренский А. Двенадцать пьес (в 4 руки). Соч. 66.

Бах В.-Ф. Анданте Фа мажор.

Бородин А. Полька из цикла «Парафразы» в 3 руки.

Гаде Н. Три пьесы. Соч. 18.

Гершвин Дж. Колыбельная Клары из оперы «Порги и Бесс».

Глинка М. Двадцать отрывков из оперы «Руслан и Людмила».

Кеклен Ш. Дуэты. Соч. 19.

Лядов А. Восемь народных песен. Соч. 58.

Мак-Доуэл Э. Лунные картины. Соч. 21.

Мошелес И. «Домашняя жизнь». Соч. 140.

Падеревский И. «Татарский альбом». Соч. 12.

Прокофьев С. Сцены и танцы из балета «Золушка» в 4 руки.

Прокофьев С. Шутка. В 4 руки (перелож. А. Бакулова). Соч. 3.

Рахманинов С. Романс Соль мажор.

Регер М. Шесть вальсов. Соч. 22.

Стравинский И. Три легкие пьесы (в 3 руки); Пять легких пьес (в 4 руки).
Тюрк Д. Пьесы. Тетради I и II (в 4 руки).
Фибих З. Багатели. Соч. 48.
Шнапер Б. Протяжная (в 4 руки).
Шостакович Д. Нетрудные пьесы (перелож. А. Руббаха). Вып. 1.
Шостакович Д. Вальс из кинофильма «Единство» (ред. А. Руббаха) (в 4 руки).
Шостакович Д. Полька из балетной сюиты (в 4 руки).
Шуман Р. Двенадцать пьес (в 4 руки). Соч. 85.

Примерный репертуарный список для аккомпанемента *Вокальные произведения зарубежных композиторов*

Бах И. С. Магнификаты № 2, 3.
Бах И. С.–Гуно Ш. Ave Maria.
Бетховен Л. Цикл «К далекой возлюбленной».
Гендель Г. Ф. Ария Альмиры «Дай мне слезами» из оперы «Ринальдо».
«Dignare».
Гершвин Дж. Отрывки из оперы «Порги и Бесс». Песни.
Григ Э. Люблю тебя.
Дворжак А. Цикл «Цыганские напевы».
Карлович М. Не плачь надо мной.
Моцарт В.А. Каватина Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый влюбленный...»
из оперы «Свадьба Фигаро».
Моцарт В. А. Ария Дон Жуана «Чтобы кипела кровь горячее...» из оперы
«Дон Жуан».
Орик Ж. Мулен Руж.
Перселл Г. Жена для мужа создана.
Скарлатти А. Перестаньте сердце ранить.
Шопен Ф. Желание. Гулянка. Прочь с моих глаз.
Шуберт Ф. «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха».
Шуман Р. «Я не сержусь» из цикла «Любовь и жизнь женщины», «Лотос».

Вокальные произведения русских композиторов

Балакирев М. Обойми, поцелуй.
Бородин А. Для берегов отчизны дальной. Спесь.
Глинка М. Не говори, что сердцу больно. К Молли. Не искушай меня без
нужды. Сомнение.
Гречанинов А. Подснежник. Острою секирой...

Гурилев А. Внутренняя музыка. Сердце-игрушка. Грусть девушки. Домик-крошечка. Матушка голубушка. Сарафанчик. Колокольчик. Отгадай, моя родная. Деревенский сторож. Она миленькая. И скучно, и грустно.

Даргомыжский А. Титулярный советник. Мне грустно. Шестнадцать лет. Я вас любил.

Кюи Ц. Царскосельская статуя.

Рахманинов С. Полюбила я на печаль свою. Пред иконой. Сон.

Римский-Корсаков Н. Редает облаков летучая гряда. Не ветер, вея с высоты. О чем в тиши ночей.

Танеев С. Колыбельная.

Чайковский П. Среди шумного бала. Мой гений, мой ангел, мой друг.

Вокальные произведения русских и советских композиторов XX века

Власов В. Девушка с фермы. Вечером во ржи.

Гаврилин В. Русская тетрадь.

Дунаевский М. Ах, этот вечер!

Крылатов Е. Колокола.

Минков М. Летние дожди.

Пахмутова А. Нежность. Беловежская пуща.

Петров А. Крылья в небе. Песня о первой любви.

Прокофьев С. Болпунья. «Мертвое поле» из кантаты «А. Невский».

Рыбников А. Последняя поэма.

Свиридов Г. Цикл на стихи А. Пушкина. Цикл «Страна отцов».

Таривердиев М. Мне нравится, что вы больны не мной.

Хренников Т. Сонет № 40. Колыбельная Светланы.

Шостакович Д. Цикл «Четыре испанские песни». Цикл на стихи Р. Бернса.

Вокальные произведения белорусских композиторов

Алоўнікаў У. Лясная песня. Я люблю.

Буднік У. Два шчырых словы.

Глебаў Я. Хаджу сунічнымі барамі.

Захлеўны Л. Азёры дабрыні. Пазаву-патрывожу. Вераснёвы вальс.

Карпуць В. Так і не знаю.

Лучанок І. Мой родны кут. Бярозка. Закасі мае вёсны.

Моўчан А. Маргарыта.

Мурашка Л. Бацькаўшчына.

Перапёлкін В. Ападалі пялёсткі.

Сарокін У. Дзяўчыне любы гарманіст.

Семянка Ю. Явар і каліна. Ты мне вясною прыснілася. Дом, дзе мы радзіліся.
Чорны М. Пра цябе, Беларусь.
Чыркун А. Напішы мне, салдат.

Белорусские народные песни

Апр. Багатырова А. Што за месяц. Зорка Венера.
Апр. Палонскага С. Ой вы, дружанькі. Ты белая бярозанька...
Апр. Пукста Р. Шумныя бярозы.
Апр. Туранкова А. Ой ты, зіма. Ай, мама, мама.
Апр. Тырманд Э. Дуда.
Апр. Уманца У. Рэчанька. Ой, рана на Ёвана.