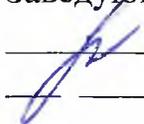


Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства  
Кафедра народно-инструментальной музыки

СОГЛАСОВАНО

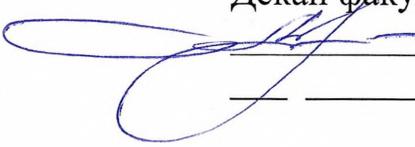
Заведующий кафедрой

 О.А.Немцева

\_\_\_\_\_ 2024 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М.Громович

\_\_\_\_\_ 2024 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

### ФОРТЕПИАНО

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),

направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество  
(инструментальная музыка),

специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная

Составитель Ефремова И.В., доцент кафедры эстрадной музыки, кандидат  
искусствоведения, доцент

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и  
хореографического искусства

«25» ноября 2024 г., протокол № 3

## РЕЦЕНЗЕНТЫ:

*А. Е. Кремко*, заслуженный артист Республики Беларусь, дирижер Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. И. Жиновича, доцент;

*Кафедра фортепиано* учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1.</b>	<b>ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА</b>	<b>5</b>
<b>2.</b>	<b>ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>	
2.1	Краткое изложение тем учебной дисциплины	7
	Введение	7
	Тема 1. Организационно-методическая проблематика	8
	Тема 2. Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением	10
	Тема 3. Методика чтения нот с листа	16
	Тема 4. Творческие формы работы	20
	Тема 5. Инструктивный материал как основа технического совершенствования	26
	Тема 6. Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства	31
	Тема 7. Работа над звукоизвлечением	36
	Тема 8. Выразительные качества музыкального интонирования	45
	Тема 9. Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонно-гармонической фактуре	51
	Тема 10. Педализация	59
	Тема 11. Старинная музыка	66
	Тема 12. Полифонические произведения	70
	Тема 13. Произведения крупной формы	74
	Тема 14. Фортепианные миниатюры	77
<b>3.</b>	<b>ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ</b>	
3.1	Примерный учебный репертуар	83
3.1.1	Репертуар для сольного исполнения	83
3.1.2	Репертуар для ансамблевого исполнения	87
3.1.3	Репертуар для чтения с листа	90
3.1.4	Репертуар для аккомпанемента	91
3.1.5	Переложения симфонических и камерно-инструментальных произведений	94
3.2	Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов	96
<b>4.</b>	<b>РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ</b>	
4.1	Контроль и учет результатов учебной деятельности студентов	98
4.2	Задания для управляемой самостоятельной работы студентов	99
4.3	Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности	100

4.4	Критерии оценки результатов учебной деятельности	101
<b>5.</b>	<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ</b>	
5.1	Учебная программа	102
5.2	Учебно-методическая карта учебной дисциплины	110
5.3	Основная литература	111
5.4	Дополнительная литература	112

# 1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Фортепиано» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная в соответствии с требованиями Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденным Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 № 167.

*Целью* издания является формирование у студентов комплексной системы знаний, умений и творческого опыта в области исполнительства на фортепиано, что предусмотрено учебным планом учреждения высшего образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» по направлению специальности и специализациям, а также требованиями образовательного стандарта высшего образования I ступени по специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 12 апреля 2022 г. № 78.

*Основными задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества образования в сфере народного инструментального творчества;
- определение средств обучения, направленных на наибольшую реализацию образовательных задач, обозначенных в учебной программе по дисциплине «Фортепиано»;
- расширение профессионального кругозора студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами теоретических и практических знаний в области исполнительства на фортепиано, методов и средств познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального и творческого развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетентности.

Система организационных форм обучения включает в себя индивидуальные занятия, а также самостоятельную работу студентов. Структура УМК построена таким образом, чтобы студенты сначала изучили теоретические вопросы, касающиеся методики формирования мастерства исполнителя, а затем применили способности к обобщению полученного материала в подготовке заданий для самостоятельной работы.

Структурными элементами научно-методического обеспечения, объединенными в УМК, являются учебно-программная, учебно-методическая документация, а также информационно-аналитические материалы, соответствующие требованиям учебной программы учреждения высшего образования.

В *теоретическом* разделе ЭУМК содержится краткое изложение тем учебной дисциплины. *Практический* раздел включает в себя примерный учебный репертуар и методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов. Раздел *контроля знаний* представлен материалами для мониторинга результатов учебной деятельности студентов и включает в себя задания для контролируемой самостоятельной работы студентов, перечень рекомендуемых средств диагностики результатов и критерии оценки результатов учебной деятельности. *Вспомогательный* раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Фортепиано», составленную И. В. Ефремовой, учебно-методическую карту и список рекомендуемой литературы.

## 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 2.1 Краткое изложение тем учебной дисциплины

#### Введение

Требования к профессиональной подготовке специалистов в области культуры и искусства с каждым днем возрастают. Быстрая смена технологий, высокие скорости передачи информации на любые расстояния и другие завоевания современности влекут за собой востребованность новых профессий и их ответвлений. Более сложные задачи выдвигаются и перед музыкантами, от которых все чаще требуется владение не одним, а несколькими инструментами.

В таких условиях учебная дисциплина «Фортепиано» остается одной из профилирующих не только для будущих пианистов, но и для музыкантов других специальностей.

*Целью* учебной дисциплины является совершенствование игры на фортепиано, что необходимо для осуществления успешной профессиональной деятельности музыкантов.

*Задачи* учебной дисциплины:

- развитие пианистических исполнительских умений и навыков, уровень которых будет позволять свободно реализовывать творческие замыслы в дальнейшей исполнительской практике, в деятельности руководителя оркестра (ансамбля);
- формирование навыков чтения нот с листа, необходимых для освоения ансамблевых и оркестровых партитур;
- подготовка к музыкально-просветительской работе;
- формирование методической культуры, необходимой для будущей музыкально-педагогической деятельности.

Занятия в классе фортепиано значительно расширяют как общий культурный кругозор, так и профессиональную эрудицию студентов, формируют у них высокохудожественный эстетический вкус, развивают образное мышление, совершенствуют эмоционально-артистические качества. Полученные в процессе обучения навыки игры на двух и более инструментах способствуют успешной карьере музыканта, ведь в современных условиях от специалистов любой сферы ждут мобильности, реакции на любые изменения, реализации всего творческого потенциала, проявления всех черт творческой индивидуальности человека. Кроме того, владение фортепиано чрезвычайно необходимо для профессиональной деятельности руководителей оркестров, инструментальных ансамблей, инструменталистов и аранжировщиков.

Фортепианное музицирование облегчает освоение партитуры, а также ее создание при различного рода переложениях, развивает гармонический слух, помогает поиску новых гармонических сочетаний, не нарушающих избранный для аранжировки стиль. Наконец, владение фортепиано совершенствует процесс анализа музыкальных произведений, методику работы над ними, а также улучшает нотную память, которая дополняет музыкально-слуховую и способствует более точному воспроизведению текста во всех его деталях, включая композиторские ремарки. Это актуализирует межпредметные связи с такими учебными дисциплинами, как «Инструментальный ансамбль», «Оркестровый класс», «Чтение и анализ оркестровых партитур», «Дирижирование», «Инструментоведение и инструментовка», «Аранжировка инструментального фольклора» и др.

### **Тема 1. Организационно-методическая проблематика**

Учебная дисциплина «Фортепиано» является обязательной для всех музыкальных специальностей высших учебных заведений культуры и искусства. При том, что ее изучение имеет разную продолжительность и объем для студентов различных специализаций, во всех случаях предусмотрены индивидуальные занятия, а также самостоятельная работа студентов. Организационно-методическая проблематика учебной дисциплины включает в себя следующие аспекты:

- выявление степени обученности игре на фортепиано и навыков владения инструментом;
- определение задач, решение которых необходимо для дальнейшего развития музыкального кругозора, технического и художественно-выразительного мастерства студентов в соответствии с его специализацией;
- учебно-методическое и репертуарное обеспечение.

Занятия в классе фортепиано во многом обогащают основную специальность, помогая формированию личностных качеств музыканта. Студенты, поступившие на факультет музыкального и хореографического искусства БГУКИ, как правило, уже имеют некоторые навыки фортепианной игры. Однако более или менее удовлетворительный уровень освоения этого инструмента существует далеко не у всех, что не позволяет им свободно оперировать полученными знаниями на практике, сковывает исполнительскую фантазию. На преодоление этих недостатков и направлены занятия в классе фортепиано. Это позволяет не только выявить творческий потенциал молодых музыкантов, но и помочь им решить многие вопросы, связанные с их непосредственной специализацией. Индивидуальный подход к каждому

студенту проявляется как в подборе репертуара, так и в методах работы над музыкальными произведениями.

Занятия не должны быть направлены исключительно на развитие собственно фортепианных возможностей и умений. Очень важным является междисциплинарный подход, позволяющий объединить и систематизировать знания студентов в различных областях: не только в игре на фортепиано, но и в истории, теории музыки, особенно в анализе музыкальных форм, где затрагиваются вопросы как формы-структуры, так и собственно музыкальной драматургии, образно-стилистических особенностей того или иного произведения. Данный аспект фортепианных занятий невозможно переоценить: именно такой аналитический подход к исполнительству помогает выработать музыкальность, выразительность, осмысленность прочтения каждого произведения, стремление понять и максимально точно донести до слушателя композиторский замысел.

Важным для воспитания специалистов в области музыки является стилевое многообразие оригинальной фортепианной литературы. Действительно, произведения для фортепиано датируются разными веками, принадлежат различным эпохам, отражают эстетические воззрения, сформировавшиеся в разные исторические периоды. Такой охват стилей свойственен далеко не всем инструментам. Некоторые из них (к примеру, саксофон, большинство ударных) появились позже фортепиано. Для многих недостижим присущий фортепиано универсализм, особенно в образно-эмоциональной сфере. Эти пробелы устраняются за счет переложений «недостающей» для того или иного инструмента музыки. Однако ни одно из них не сравнится с оригинальной фортепианной музыкой. Освоение всего многообразия этой музыкальной литературы приучает студентов к стилистической дифференциации взамен возможной однотипности. Кроме того, фортепиано помогает ближе познакомиться со многими оркестровыми произведениями, предоставляя возможность исполнить их в переложениях для двух и четырех рук. Изучение такой литературы не только через слух и зрение, т.е. слушая произведение и одновременно следя глазами за партитурой, но и тактильно, через пальцы, во многом повышает запоминаемость, способствует включению музыки в долговременную память, что очень важно для будущих дирижеров.

Работа в классе фортепиано обычно происходит по нескольким направлениям. Это может быть показ педагога, в том числе исполнение педагогом избранного для разучивания со студентом произведения. Кроме такого художественного показа, может использоваться и показ методический: педагог демонстрирует, как лучше сыграть тот или иной фрагмент или

упражнение к нему, призывая студента повторить увиденное и услышанное. Дополнением к исполнению нотного текста становится беседа о произведении, его подробный анализ, направленный на понимание истории создания произведения, его композиторского замысла, особенностей драматургии, образно-эмоционального содержания, стилистического наполнения и др. Выученное произведение исполняется на открытых уроках, различного рода учебных прослушиваниях, а также может включаться в концертные программы.

Представление о том, что концерты фортепианной музыки должны проводиться силами только пианистов, для которых это является основной специальностью, во многом ошибочно. Такие программы, только менее сложные по исполнительской технике, могут готовить и студенты других специализаций. Дело не только в самой концертной практике, которая всегда стимулирует учебный процесс, но и в ее разнообразии, ведь исполнение фортепианных произведений представителями других специализаций порой отличается своим «слышанием», что привносит в исполнительскую трактовку новые черты. Так, солисты-инструменталисты почти неосознанно вносят в фортепианное исполнение элементы тембровой окраски, присущей звучанию тех инструментов, которые осваивают в классе по специальности. Естественно, такие варианты интерпретации могут быть интересны не только самим исполнителям, но более широкой слушательской аудитории – конечно, при условии, что каждое произведение хорошо подготовлено в классе.

В целом занятия по фортепиано должны быть ориентированы на будущую музыкальную практику студентов. Поэтому последовательность в изучении изложенных далее тематических блоков достаточно условна. С одной стороны, все зависит от уровня того или иного студента, от непосредственных личностных качеств молодого музыканта и необходимости воспитывать те черты, которые будут наиболее востребованы в его дальнейшей деятельности. С другой стороны, изучение предложенных тем невозможно по отдельности: каждая из них в той или иной степени связана с другими, они могут и должны сочетаться друг с другом не только в определенной последовательности, но и в одновременности.

## **Тема 2. Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением**

Большое внимание в классе фортепиано уделяется самостоятельной работе студентов над музыкальным произведением, которая должна контролироваться со стороны педагога. Важно с самого начала выработать правильный подход к самостоятельной работе над произведением. Не следует измерять ее сугубо тем количеством времени, которое было проведено за

инструментом, гораздо более эффективным является осознанное изучение произведения, которое активизирует не только механическую, но и логическую память.

Очень ценным является умение выучивать произведение, в том числе наизусть, не прикасаясь к клавишам, а лишь представляя себе этот процесс. Такие упражнения требуют тренировки, но результат благотворно влияет на дальнейшие профессиональные качества музыкантов, помогает сосредоточиться не только на исполнительских проблемах, но и на самом построении произведения.

### ***Этапы работы над музыкальным произведением***

Д. С. Надырова отмечает, что изучение произведения в классе фортепиано «включает в себя три этапа: первый – ознакомительный, второй – детальная работа над произведением и третий – завершающий, подготавливающий к концертному исполнению. На первом и третьем этапах преобладает целостный, обобщенный подход к произведению, а на втором – более подробное его рассмотрение. В этом проявляется общая закономерность познания: от общего, целого – к единичному, частному, – и вновь к общему, целому, но уже на более высоком уровне»<sup>1</sup>.

Целью *ознакомительного* этапа<sup>2</sup> является создание первоначального обобщенного представления о произведении, о характере, настроении музыки. Этот этап чрезвычайно важен, и игнорировать его – значит совершать большую ошибку, поскольку первоначальное образ-представление прочно запечатлевается в сознании, и от того, насколько он будет ярким, и, главное, верным, соответствующим авторскому замыслу, зависит во многом эффективность всей последующей работы. Свежесть и яркость первого впечатления, помимо всего прочего, несут в себе особое, личностное своеобразие переживания, что впоследствии будет определять индивидуальные особенности интерпретации.

Особо значим ознакомительный этап при самостоятельном изучении произведения. Прежде всего, необходимо охватить произведение в целом, от первой до последней ноты. Надо научиться использовать для этого все имеющиеся возможности. Ведущую роль при ознакомлении с произведением играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, умение читать с листа. В трудных произведениях можно ограничиться воспроизведением мелодической линии или, в крайнем случае, внимательным просмотром нотного текста без

---

<sup>1</sup> Надырова, Д.С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано : учебное пособие / Д.С. Надырова. – Казань : ИДПО, 2014. – С. 5.

<sup>2</sup> Далее методика самостоятельной работы над музыкальным произведением будет рассмотрена с использованием материалов учебного пособия Д. С. Надыровой.

инструмента. Недостаток умений чтения с листа можно и даже нужно компенсировать активной работой слухового воображения – мысленным воспроизведением музыкального материала, проигрыванием наиболее трудных фрагментов «в уме» за счет воссоздающего воображения.

При знакомстве с новым музыкальным произведением можно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров. Чтобы избежать стремления к буквальному копированию, желательно прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации. Тогда более ясной станет многозначность музыкального образа, многовариантность его художественного прочтения, которые дают исполнителю возможность проявить свою творческую индивидуальность, найти собственную трактовку произведения. При определении характера произведения следует внимательно изучить имеющиеся в нотном тексте авторские и редакторские указания, полезной станет краткая словесная характеристика музыкального образа.

Основной целью этапа *детальной работы над произведением* является дальнейшее углубление в образный строй музыки, в ее содержание. По времени это наиболее протяженный период работы, совпадающий с техническим, пианистическим освоением музыкального материала. В раскрытии художественного содержания произведения первостепенную роль играет грамотный и всесторонний его анализ с позиции формообразования, и с позиции художественных функций. Это должен быть эмоционально-смысловой анализ – то есть анализ, направленный на поиск «общего смысла» произведения через выделение и детальное изучение отдельных компонентов, входящих в целостную структуру музыкального образа.

Основные задачи эмоционально-смыслового анализа:

а) выявить структуру содержания произведения, ее основные разделы, характер тематических построений, их выразительное значение; то есть произвести анализ композиционного строения, формы произведения в сочетании с выявлением ее художественных функций;

б) проследить динамику развития в произведении художественно-содержательных эмоций; определить линии подъема и спада напряженности, кульминационные точки, моменты смены настроения; проследить трансформацию музыкально-эстетического чувства на протяжении всего произведения;

в) проанализировать используемые в произведении средства музыкальной выразительности – гармонию, ритм, мелодию, элементы полифонии, фактуру изложения, исполнительские штрихи и т.д. – с точки зрения их эмоционально-

смыслового значения, выполняемых ими художественно-выразительных функций.

Отметим, что в практической работе над произведением эмоционально-смысловой анализ непосредственно переплетается с другими методами: приемами дирижерского показа, пропеванием, методами ассоциаций, сравнений и сопоставлений.

После того, как проведена детальная работа над произведением, оно выучено наизусть и освоено технически, наступает последний – *заключительный этап* работы, целью которого является формирование целостного музыкально-исполнительского образа и его реальное воплощение в исполнении. Этот этап – стадия «сборки» произведения – предполагает, как и период ознакомления, целостный охват произведения, проигрывание его целиком. Между начальным и завершающим этапами освоения произведения много общего: и в том, и в другом случае требуется синтетический, обобщающий подход к произведению. Но на завершающей стадии целостное представление формируется на другом, гораздо более высоком уровне, с учетом всей проделанной работы, всех добытых на предыдущих этапах знаний и впечатлений. На основе этих полученных ранее знаний о произведении должна быть сформирована эмоциональная программа исполнения.

Эмоциональная программа, или план интерпретации, должна отражать «стратегию и тактику» исполнения, его общую логику, закономерную смену выражаемых музыкой чувств и настроений, линию драматургического развития музыкального образа. Продумывание эмоциональной программы исполнения особенно необходимо при изучении крупных произведений, сложных по форме, изобилующих многочисленными сменами настроения, разнохарактерными темами и эпизодами. Эмоциональная программа может быть составлена в виде последовательного словесного – устного или письменного – описания характера музыки на протяжении всего произведения. В сложных, необычных по форме произведениях (типа рапсодий, свободных вариаций и т.п.) полезно зафиксировать эмоциональную программу письменно – хотя бы в самых общих чертах. Это поможет более четко представить структуру эмоционального содержания произведения, более точно определить конкретные задачи исполнения. Можно также попробовать отразить эмоциональную программу в виде схемы, условного графического изображения. Такие графические схемы очень наглядны; они способствуют целостному симультанному (единовременному, одномоментному) музыкальному представлению, так как дают возможность буквально «единым взглядом» охватить всю пьесу сразу.

Эмоциональная программа может с успехом использоваться и применительно к циклам пьес – для достижения большей целостности исполнения, логической взаимосвязи пьес внутри цикла. Для того чтобы эмоциональная программа воплотилась в реальном исполнении, необходимо проигрывать пьесу в настоящем темпе, с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких пробных проигрываний уточняется исполнительский замысел; он обогащается новыми, неожиданно найденными деталями, нюансами исполнения. Происходит также необходимая корректировка эмоциональной программы в соответствии с техническими и артистическими возможностями играющего: например, выбор оптимальных, художественно оправданных и в то же время технически доступных темпов исполнения, степени эмоциональной насыщенности в кульминациях, динамических градаций и так далее.

Особое внимание на заключительном этапе художественной работы над произведением следует уделить формированию эмоциональной культуры исполнения. Необходимо соблюдать чувство меры в выражении чувств, стремиться к естественности и искренности эстетического переживания. Эмоциональные перехлесты, манерность и преувеличенная аффектация несовместимы с подлинно художественным переживанием музыки. Поэтому исполнителю необходим контроль со стороны сознания, умение держать себя в руках, регулировать свое эмоциональное состояние. Известно, что если сам исполнитель слишком сильно переживает выражаемые музыкой чувства и эмоции, то неизбежно страдает качество исполнения и, как следствие, снижается сила эмоционального воздействия на слушателей.

Эти навыки – исполнительская воля и выдержка, способность к сознательному контролю над своими эмоциями и действиями – наиболее быстро формируются в условиях ответственного исполнения, ориентированного на слушательскую аудиторию. С этой целью полезно устраивать для себя проверочные, «испытательные» проигрывания перед воображаемыми слушателями. При этом произведение должно быть сыграно так же, как и перед реальной аудиторией: один раз, но с полной отдачей. Нельзя останавливаться, исправлять неудавшееся место, даже если оно совсем не получилось (но эти ошибки и недочеты должны быть исправлены и не допущены при последующих проигрываниях). Надо использовать также любую возможность поиграть перед реальными слушателями.

В роли слушателя можно использовать звукозаписывающую аппаратуру: с его помощью удастся послушать себя со стороны, оценить свое исполнение с позиций слушателя. Разница между исполнительским и слушательским восприятием настолько велика, что иногда при первом прослушивании исполнитель с трудом узнает свою собственную игру. В записи сразу

становятся заметными такие недостатки, которые в процессе исполнения проходят мимо сознания играющего. Это касается, прежде всего, временной и эмоциональной сторон исполнения: например, затягивание или ускорение темпа, монотонность, эмоциональная холодность исполнения или, наоборот, излишняя его экзальтация, нервозность.

Известно, что при многократных частых повторениях, необходимых для хорошего выгрызания в произведение, нередко возникает явление привыкания, эмоциональной аккомодации, то есть утрата первоначальной свежести и яркости эстетического переживания. В таких случаях полезно возвратиться на время к игре в медленном темпе, спокойной и ровной, сознательно воздерживаясь от выразительности. При этом снимается все внешнее, наносное в исполнении; оно очищается от неестественных, не подкрепленных настоящим чувством выразительных штампов. Можно также отложить на некоторое время работу над произведением, дать ему «отлежаться» в сознании.

### ***Принципы работы над музыкальным произведением***

*Принцип медленной игры.* Необходимость применения этого принципа обусловлена следующими факторами:

1. В медленном темпе слуховое представление (внутреннее пение) предваряет движения, что является важным условием формирования звуковысотной точности исполнения и слухового запоминания музыки. При этом складываются прочные слухо-двигательные связи – основа исполнительской техники музыканта.

2. Медленное проигрывание, особенно на начальном этапе, при разборе, позволяет лучше контролировать и выстраивать свои действия, то есть помогает избежать ошибок (спотыканий, фальшивых нот и т.п.), которые быстро запоминаются и становятся привычными. Известно, что технические ошибки с трудом переучиваются, и их легче предотвратить, чем переучить.

3. Медленный темп позволяет следить за состоянием своего исполнительского аппарата, помогает проконтролировать свои двигательные и осязательные ощущения, избавиться от скованности и зажатости. Известно, что психологическим источником зажатости часто является стресс, вызванный необходимостью решать сложные задачи в условиях дефицита времени (например, играть плохо разобранные произведения в быстром темпе).

4. Медленный темп на заключительном этапе является отличным способом проверки качества и надежности запоминания. В медленном темпе «отключается» двигательно-моторная память; и если другие виды памяти не работают, это сразу становится очевидным. Так как на сцене двигательная сфера подвержена значительным физиологическим проявлениям стресса

(дрожание, скованность, влажность рук), малейший сбой в ее работе в случае, если она не подкрепляется другими видами памяти, приводит к сбою или даже остановке исполнения.

*Принцип работы «по фрагментам».* Работа по фрагментам – принятый в практике преподавания фортепиано термин, обозначающий все виды деления фактуры музыкального произведения с целью лучшего ее изучения и технического освоения. Такое деление возможно, как «по вертикали» – на отдельные фрагменты музыки (от одного аккорда, фразы, предложения до более крупных элементов формы), так и «по горизонтали» – расслоение музыкальной фактуры на отдельные слои, голоса и т.д.

Необходимость работы по фрагментам связана с особенностями психики и ограниченным объемом внимания и памяти. Чтобы лучше сконцентрироваться на какой-то технической проблеме, надо выделить ее из музыкальной ткани и (или) разделить ее на несколько более простых задач. Также деление на фрагменты – общеизвестный прием работы над фразировкой исполнения, над музыкальным синтаксисом. Структурное осознание целостности музыкального построения (периода, всей пьесы) невозможно без четкого осознания составляющих его частей (от анализа к синтезу). На этой основе формируется техника фразировки, музыкальное дыхание, агогика исполнения и т.д.

*Метод вариантов.* Метод вариантов в технической работе основан на принципе временного изменения (от латинского *variantes* – меняющийся) тех или иных элементов фактуры в целях их усовершенствования и тренировки техники. Как правило, они либо усложняют, либо упрощают техническую задачу, а также активизируют внутреннеслуховые представления, исполнительское внимание вследствие новых, непривычных звучаний. К методу вариантов следует относиться с осторожностью, как к сильнодействующему лекарству, которое может не только помочь, но и навредить при условии его бездумного и неоправданного применения. В данном ракурсе чаще всего используются следующие методы: метод изменения ритмического рисунка, метод изменения динамики, метод изменения штрихов, метод смена регистра, метод смены лада и тональности.

### **Тема 3. Методика чтения нот с листа**

Чтение с листа в классе фортепиано представляется весьма существенной формой работы. Так, на занятиях по специальности студенты осваивают этот вид музицирования. Однако в большинстве случаев им приходится иметь дело с однострочной нотной записью, которой изложена сольная инструментальная или вокальная партия. В классе фортепиано они сталкиваются с

необходимостью охватывать глазами сразу две строки, на каждой из которых также может быть представлена многоголосная фактура. Это подготавливает музыкантов к освоению ансамблевых, оркестровых, хоровых партитур, что особенно необходимо будущим руководителям музыкальных коллективов.

Как подчеркивает Г. М. Цыпин<sup>3</sup>, чтение с листа представляет форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления с музыкальной литературой. Перед музыкантом, регулярно практикующимся в чтении с листа, нескончаемой и пестрой вереницей проходят произведения различных авторов, художественных стилей, исторических эпох. Отсюда – значение чтения с листа; раздвигая горизонты познания в музыке, пополняя фонд его слуховых впечатлений, обогащая профессиональный опыт, увеличивая багаж специальных сведений и т. д., оно способно сыграть самую активную роль в процессах становления и развития музыкального сознания. Музыкально-интеллектуальные качества кристаллизуются, естественно, не только при чтении, но и в других видах профессиональной деятельности. Однако именно чтением музыки с листа создаются для этого условия «максимального благоприятствования», поскольку вызывают непосредственный и яркий эмоциональный отклик, способствуя в конечном счете углублению, обогащению, качественному улучшению самих процессов музыкального мышления.

Именно в процессе чтения нот с листа со всей полнотой и отчетливостью выявляют себя следующие основные дидактические принципы развивающего обучения:

- а) увеличение объема используемого в учении музыкального материала;
- б) ускорение темпов его прохождения.

К сожалению, несмотря на то что важность этой работы признается всегда и всеми, в массовом учебном обиходе ей тем не менее не всегда уделяется достаточно внимания. Здесь также необходимо сказать следующее: располагая издавна сложившейся, богатой традициями, всесторонне отграниченной методикой обучения музыкальному исполнительству, зная, как, каким путем формировать комплекс различных технических приемов и навыков, музыкально-инструментальная педагогика (прежде всего фортепианная) и по сей день не располагает обстоятельно аргументированной, всесторонне разработанной методикой обучения чтению с листа. Среди части педагогов-практиков распространена точка зрения, согласно которой вопрос о

---

<sup>3</sup> Далее методика чтения нот с листа будет рассмотрена с использованием материалов учебного пособия: Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – С. 144–152.

чтении музыки решается крайне просторное основное – найти время для соответствующих упражнений, что же касается умения, то со временем оно придет самой собой. Иными словами, не важно – каким образом, важно – сколько.

Нельзя, конечно, не согласиться, что чисто количественный фактор имеет в данном случае немаловажное значение. Несомненно, также, что и стихийные, нерегулируемые занятия чтением с листа могут дать известный положительный эффект. В то же время подчеркнем: сознательное знакомство с основными теоретическими и методическими постулатами к области чтения музыки за инструментом ведет к значительному повышению коэффициента полезного действия. Поэтому рассмотрим некоторые узловые вопросы теории и методики чтения музыки за фортепиано, определим исходные, принципиально важные положения, способные подвести необходимую опору под теорию и методологию прочитывания нотного текста.

Одно из главных условий, обеспечивающих правильное протекание процесса чтения музыки с листа, заключено в мысленном (нередко говорят – зрительном) опережении читающим того, что непосредственно играет им в данный момент. В общих чертах схема процесса здесь такова: читающий окидывает взглядом некий отрезок музыкального текста («смотрит вперед» – т. е. использование метода визуального опережения); видя ноты, он одновременно трансформирует их с помощью внутреннего слуха в адекватную звуковую картину; затем, пользуясь более или менее отрегулированной у каждого музыканта-профессионала системой слухо-клавиатурных связей, воплощает элементы этой картины в цепи соответствующих движений. Проще говоря, берет те или иные клавиши инструмента. Именно так и расшифровывается известная формула: «вижу – слышу – играю», то есть происходит превращение зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховое восприятие. Сам нотный текст начинает переживаться слуховым образом. Иначе говоря, внутренний слух образованного музыканта характеризуется не просто яркостью музыкальных слуховых представлений, но своеобразным «сплавом» этих представлений со зрительными образами нотного текста. И когда такой «сплав» образовался, человек приобретает способность «слышать» читаемые глазами ноты.

Второе существенное положение теории и практики чтения музыки с листа выражается в требовании неотрывности взгляда играющего от нотного текста. Только при этом условии может быть обеспечено плавное, непрерывное, логичное развертывание звукового «действия». Неотрывность от нотного текста взгляда исполнителя тесно связана с умением играть не глядя на руки, или, как говорят, «вслепую» – умением, исключительно важным, при

чтении с листа. Неспособность музыканта наощупь ориентироваться в клавиатурной «топографии» фортепиано ведет к тому, что отыскивая пальцами требуемые комбинации и сочетания звуков, он встает перед необходимостью чуть ли не ежесекундно обращать свой взгляд на руки и на клавиши. Отрываясь глазами от нотных строчек, читающий, естественно, легко теряет тот фрагмент текста, который исполняется им в данный момент; теряет, частично или полностью, зрительно-слуховой контроль над музыкальным материалом. Отсюда – задержки, запинки, разного рода игровой «брак». Любые метания глаз при чтении с листа нежелательны, и чем их меньше, тем лучше. Иное дело, что не каждый учащийся-музыкант настолько искусен в пианистической практике, чтобы непрерывно пользоваться только лишь «слепым» методом игры, тем более имея дело со сложными по фактуре произведениями. В данном случае необходимо отучиться от непрерывных кивков головой (сверху вниз и обратно).

Наконец, третье условие, способствующее улучшению процесса прочитывания музыки, может быть сформулировано следующим образом: ориентироваться при игре по графическим абрисам нотной записи, по контурным очертаниям нотных структур. Схватывая с единого взгляда общую конфигурацию мелодических рисунков, направленность их движения в звуковом пространстве, узнавая в тексте различные аккордовые стереотипы (трезвучия, доминантсептаккорды, их обращения и т. д.) по их характерному внешнему облику, квалифицированный «чтец» не испытывает необходимости в абсолютной расшифровке каждого звука на нотоносце. Так, уточнив нижний звук какой-либо сложной аккордовой вертикали, он без особого труда разгадает остальные по относительному расстоянию между ними, или, другими словами, воспримет аккордовую вертикаль как единую и цельную «звуковую картину». В итоге будет получен реальный выигрыш в скорости и, главное, качестве прочитывания музыки, поскольку отпадает необходимость в трудоемкой и кропотливой процедуре «опознания» каждой отдельной ноты.

В заключение несколько дополнительных советов и рекомендаций, выведенных из практики опытных мастеров чтения музыки, а также из специальных наблюдений.

1. Читая за фортепиано новое и достаточно сложное произведение, нет необходимости с пунктуальной тщательностью воспроизводить на клавиатуре каждый знак нотного текста. Принцип, которого придерживаются в подобной ситуации квалифицированные музыканты, таков: минимум нот – максимум музыки. Текстуальным сокращениям и облегчениям подлежат в первую очередь фоновые гармонические звукообразования (фигурационные

орнаменты, аккордовые комплексы и т.д.); напротив, мелодические рисунки, равно как и басы, требуют к себе особо бережного отношения.

2. Усилия играющего при чтении музыки должны быть направлены в первую очередь на опознание в нотном тексте и последующее воспроизведение более или менее законченных, структурно завершенных музыкальных мыслей. Так же как трудно было бы признать удовлетворительным произнесение литературного текста, при котором отдельные буквы не объединялись бы читающим в слова, а слова – в предложения, точно так же не выдерживает критики и чтение музыки, если следующие друг за другом звуки не организованы согласно правилам музыкального «синтаксиса», не выступают в виде определенных смысловых единиц – мотивов, фраз, предложений и т.д. Только игра «по фразам», как свидетельствует художественная практика, способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску; напротив, характерное для малоопытных музыкантов и плохих «чтецов» педантичное, сугубо механическое «вышагивание» от ноты к ноте, от клавиши к клавише – свидетельство глубокого непонимания важнейших закономерностей прочитывания музыкального текста.

3. Прежде чем читать музыку непосредственно за инструментом, следует по возможности ознакомиться с ней посредством визуально-мысленного прочтения, проиграть ее в уме, ибо после этого легче читать нотный текст, легче воспроизводить его на фортепиано, потому что видна фразировка, видны соотношения голосов, знаки препинания.

#### **Тема 4. Творческие формы работы**

Развитие творческих навыков и необходимость их постоянного совершенствования является неотъемлемой составляющей профессии музыканта. К творческому потенциалу студентов можно отнести и художественную интерпретацию как творческое отношение к исполнению музыкального произведения, и игру в ансамбле, которая вызывает необходимость развития чувства партнерства. Более сложными формами творческой работы является подбор музыкального материала или аккомпанемента по слуху и их последующая расшифровка и фиксация в нотах.

Особое место среди творческих форм работы занимает импровизация – особый вид музыкального творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения<sup>4</sup>. В. Глубоченко и В. Савицкий

---

<sup>4</sup> Далее творческие методы работы раскрываются с использованием материалов статьи «Формирование навыков импровизации в классе баяна и аккордеона на специальных учебных занятиях музыкальной направленности (на примере популярной музыки)» / О.А. Немцева // Музыкане і театральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2011. – № 2 (36). – С. 41–47.

отмечают, что развитие умения импровизировать включает в себя две стадии: на первой происходит последовательное освоение выразительных возможностей музыки на основе устойчивых музыкально-языковых конструкций, на второй – свободное самовыражение. Стадии свободного самовыражения предшествует подготовительная работа, в процессе которой вырабатывается необходимый навык импровизации. Практика показывает, что использование в учебном процессе сочинений популярной музыки (легкой и джазовой) позволяет сформировать крепкую мотивацию к занятиям на инструменте, поэтому сфера популярной музыки является приоритетным направлением для обучения импровизации на занятиях по фортепиано.

Простейшей попыткой импровизации выступит ритмическая импровизация, после успешного усвоения которой можно переходить к созданию импровизаций на основе мелодизации гармонии. Для этого необходимо обладать лишь определенным музыкально-теоретическим минимумом: знать на каких ступенях строятся аккорды основных гармонических функций (T, S, D), интервально-звуковой состав их трезвучий и обращений, располагать сведениями о характерных фигурах некоторых стилей популярной музыки. На первых порах следует избегать тональностей с большим количеством ключевых знаков, так как это будет затруднять процесс создания импровизаций. Для систематизации теоретических знаний и формирования устойчивых слуховых представлений полезным станет сольфеджирование звуков основных гармонических функций в различной конфигурации под собственный аккомпанемент на инструменте и под гармоническую последовательность задаваемую преподавателем, а также регулярное исполнение технического комплекса (арпеджио и аккорды).

Первым шагом в создании импровизации на основе мелодизации гармонии является определение мотивного ядра. В данном случае оно состоит из изложенных восьмью длительностями звуков тонического квартсектаккорда в тональности до-мажор (пример 1).



**Пример 1**

После этого необходимо определить ритмическое ядро будущей импровизации, например, использовать типичное для популярной музыки сочетание пунктирного ритма и синкопирования (пример 2), а также разнообразить мелодическую линию посредством использования неаккордовых звуков (пример 3).



**Пример 2**



**Пример 3**

Следующим шагом станет анализ полученного материала на предмет наличия звуков, являющихся общими для разных гармонических функций (в данном случае T и S). Далее необходимо выбрать стиль популярной музыки, в котором будет исполняться импровизация. Отметим, что достаточно простым в техническом плане является воплощение на фортепиано стиля рок-н-ролл. В конечном варианте импровизации используем в партии левой руки рифф рок-н-ролла от звуков «до» (T) и «фа» (S) (пример 4). В дальнейшем при создании импровизаций на основе мелодизации гармонии рифф рок-н-ролла можно использовать в партии левой руки изначально.



**Пример 4**

После прочного усвоения алгоритма создания импровизаций на основе мелодизации гармонии, можно перейти к изучению основ гармонизации мелодии. Первым этапом гармонизации мелодии является анализ учеником звукового состава мелодии, определение гармонических функций и подбор аккомпанемента. После прохождения этого материала можно перейти к непосредственной гармонизации мелодии посредством создания гармонических фигураций, в основе которых лежит развертывание гармонических функций по горизонтали в различных ритмических комбинациях. Простейшими гармоническими фигурациями являются изложение мелодии повторяющимися аккордами и движение по арпеджио.

Гармонизация мелодии неаккордовыми звуками на первых порах будет представлять сложность, поэтому необходимо сочетать выполнение письменных заданий и непосредственное создание импровизаций на инструменте. В ходе такой работы студент сформирует мотивный базис, который в дальнейшем сможет использовать при гармонизации мелодий (пример 5).



### Пример 5

Также следует выработать несколько законченных связок и научить применять их интуитивно (пример 6).



### Пример 6

При условии планомерной работы вскоре сформируется достаточный ритмический и мотивно-гармонический базис, который позволит перейти к следующему этапу – формированию навыков импровизации на заданную тему в различных стилях и жанрах популярной музыки. Безусловно, качество реализации творческих замыслов будет зависеть от уровня исполнительского мастерства и общего развития студента, поэтому центральное положение в работе педагога должен занимать принцип системности обучения и установка межпредметных связей.

Необходимо, чтобы студент досконально изучил музыкально-выразительные особенности различных стилей и жанров популярной музыки и умел вычленять их характерные черты, на которые впоследствии будет опираться при создании импровизаций. Например, для стиля мюзет – это трехдольный размер, ажурная мелодика и мелизматика с дуольным и триольным заполнением; для самбы – специфический ритм и «ломанное» изложение мелодической линии; для танго – дробление и акцентирование четвертой доли; для рок-н-ролла и буги-вуги – характерная линия баса и пунктирный ритм; для свинга – акцентирование 2 и 4 доли и т.д. Следует отметить, что в качестве важнейшего критерия оценки импровизации в данном случае будет выступать точная передача концептуальных особенностей популярной музыки, где стильность игры выразится в интуитивно-опережающем характере слухо-двигательных представлений, обусловленных равновесием творческих идей студента с художественной сущностью различных музыкальных стилей.

Для того, чтобы творческие замыслы нашли соответствующее технологическое воплощение на инструменте, необходимо предварительно познакомить студента с ключевыми моментами интерпретации популярной музыки на фортепиано. Так, для популярной музыки характерна ориентация на

«звуковой прообраз» – «sound» (неповторимое индивидуальное звучание отдельного исполнителя или коллектива). Для передачи подобной «звуковой атмосферы» в стилях джазовой музыки (диксиленд, буги-вуги, свинг и др.) и импровизациях на темы джазовых стандартов наряду с использованием устоявшихся мелодико-гармонических оборотов следует учитывать особенности джазового звукоизвлечения, интонирования, фразировки. Это немаловажно и для создания импровизаций в сфере легкой музыки, так как музыкальный язык некоторых стилей и жанров (например, рэгтайма, блюза, рок-н-ролла, фокса, суит-свинга, суит-джаза и др.) тесно связан с интонационно-ритмическими особенностями джаза.

Передача специфической манеры звукоизвлечения в популярной музыке является неотъемлемым компонентом формирования музыкального целого. Принципы звукоизвлечения в популярной музыке противоположны реализации идеала традиционно нормированного звучания в сочинениях академической формации – у каждого исполнителя свой «тон», к которому применяются характеристики скорее выразительные и эмоциональные, нежели эстетические.

Фразировка в популярной музыке включает в себя «верную интерпретацию каждого звука, обусловленную их взаимосвязью в пределах фразы» и осуществляется по степени продолжительности структуры квадрата, где весьма важным фактором является точность исполнения акцентов, динамическое ускорение, ритмическое чувство свинга и т.д. Свинг представляет собой специфическое ощущение временной мобильности, которая проявляется через варьирование метроритмической линии в диапазоне от ровных восьмых до пунктира. Необходимо уточнить, что свинг следует рассматривать не только, как принцип организации времени в популярной музыке, определяющий динамику развития импровизации, но и особое психическое состояние, создаваемое напряжением и расслаблением звуковой материи. При создании импровизаций следует обратить внимание учащегося на необходимость передачи в партии левой руки равномерной акцентированной пульсации (бита), что станет основой свингообразования.

Типичным является использование в качестве сопровождения импровизационного соло риффа – оstinatно повторяемой мелодической модели, ритм которой находится в конфликте с ритмом других линий музыкального материала. Также для создания импровизаций можно применять ряд джазовых эффектов. Для обогащения мотивной базы импровизаций можно расширить спектр используемых гармоний и аккордов, употребляя при гармонизации мелодии медианты и септаккорды различных ступеней (БМ7, Бм7, ММ7). Сложность импровизации на заданную тему заключается в необходимости узнаваемости мелодии, которая должна прослеживаться в

процессе изменения темы. В качестве примера приведем несколько вариантов импровизации на тему детской песни «Маленькой елочке холодно зимой». В ходе создания импровизаций мы опирались на характерные черты стиля свинг (пример 7), мюзет (пример 8), самбы (пример 9).



Пример 7



Пример 8



Пример 9

Следует отметить, что успешность формирования навыков импровизации во многом обусловлена использованием совокупности творческих форм работы – подбора по слуху, транспонирования, чтения нот с листа. Предложенный нами алгоритм создания импровизаций также может применяться в процессе сочинения студентами популярной музыки.

Как мы видим, творческая работа студентов должна сопровождать практически все занятия. Однако ее формы должны меняться в соответствии с уровнем подготовки учащихся и степенью овладения ими нотным текстом того или другого произведения. В этом отношении полезным является включение творческого воображения студентов уже на первых этапах ознакомления с музыкальным материалом. В частности, в качестве домашнего задания можно сочинить технически упрощенную «вариацию» на избранное произведение. Это поможет студентам не только глубже изучить нотный текст, но и сделать данное произведение как бы «своим», тем самым стимулируя заинтересованность в его дальнейшем исполнении – в том числе, в варианте, предложенном композитором.

### **Тема 5. Инструктивный материал как основа технического совершенствования<sup>5</sup>**

Во все предшествующие времена вопрос о необходимости играть гаммы и упражнения не обсуждался. Считалось само собой разумеющимся многочасовое и многолетнее их изучение. Сборники упражнений создавали и крупные пианисты, и крупные педагоги, и пианисты-педагоги меньшего масштаба. Ф. Лист, И. Брамс, К. Черни, К. Таузиг, Ф. Бузони, В. Сафонов, А. Корто, Р. Йозефи, Ф. Куллау, Ш. Ганон – вот далеко неполный перечень авторов различной ценности фортепианных школ. Некоторые сборники упражнений многократно переиздавались. Например, «Пианист-виртуоз» Ш. Ганона и целая серия упражнений под редакцией и с комментариями Я. Мильштейна, «51 упражнение» И. Брамса, «Ежедневные упражнения» К. Таузига, «Рациональные принципы фортепианной техники» А. Корто, «Высшая школа фортепианной игры» Р. Йозефи, «Путь к фортепианному мастерству» Ф. Бузони и др. Интересные и полезные упражнения на современном ладогармоническом и ритмическом материале содержатся у Б. Бартока в его 6-ти тетрадах сборника «Микрокосмос».

Отметим, что в курсе общего фортепиано используются лишь отдельные составляющие инструктивного репертуара. Как показывает опыт, в наше время изучение гамм и арпеджио обычно подразделяется на два больших периода. Первый можно назвать ознакомительным. Игра гамм и арпеджио в это время преследует цели практического овладения системой квинтового круга, приспособления к черно-белому рельефу, к клавиатурной «топографии», то есть умения слышать и играть в разных тональностях, с разным количеством диэзов, бемолей и черных клавиш. Знание аппликатуры и ориентировка в

---

<sup>5</sup> В подготовке темы использованы материалы книги «Работа над фортепианной техникой» / Е. Я. Либерман. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 79 – 91.

особенностях рельефа различных гамм и арпеджио является необходимой ступенью технического образования. Особенно способствует овладению навыками слышания подвижного и безостановочного двухголосного пассажа и соответствующей координацией действия двух рук игра минорных гамм, а также гамм в расходящемся движении, в терцию, дециму и сексту. Игра гамм в этот период способствует овладению навыками первичной беглости, то есть умения охватывать одним волевым импульсом группу звуков (одну, две, а в дальнейшем три и четыре октавы, гаммы или арпеджио).

Задачи качества исполнения должны ставиться с самого начала. Эти первоначальные требования относятся к четкости и ровности звучания гаммы или арпеджио. Последнее упирается в проблему подкладывания 1-го пальца. Несмотря на появление в современной фортепианной технике других способов соединения позиций, классический способ связного исполнения гамм не потерял своего значения. Добавим, что «перемещения» должны происходить спокойно, но быстро. Таким образом, при движении гаммы вверх в правой руке подведение 1-го пальца происходит плавно и постепенно, что при соответствующем слуховом внимании обеспечивает ровность звучания. По-иному происходит соединение позиций при движении гаммы вниз. 3-й или 4-й пальцы правой руки подводятся к своим клавишам быстрым (но спокойным!) движением; в момент взятия предыдущей ноты 1-м пальцем они уже должны быть над своей нотой.

По мере продвижения ученика растут требования к качеству исполнения гамм и арпеджио. Всякое деление на периоды весьма условно. И все же можно утверждать, что второй период овладения гаммами начинается тогда, когда гамма становится материалом для художественной работы. Это значит, что исполнитель ставит перед собой звуковые, тембровые, динамические, артикуляционные задачи и способен их разрешать. Немаловажное значение имеет темп исполнения. Не просто сыграть гамму правильными пальцами и без ошибок, а исполнить ее быстро и так, чтобы она вызывала эстетическое удовольствие – вот цель работы над гаммами! Если при игре этюдов пищу для звуковой фантазии дает их характер, указания, имеющиеся в тексте, и фактурные особенности, вызывающие ассоциацию с известными художественными произведениями, то при игре гамм и арпеджио звуковые задания должны произвольно варьироваться. Гаммы и арпеджио – это заготовки, детали будущего и, как всякие детали, должны обладать какой-то, как бы вынесенной «за скобки» звуковой характерностью. Чем выше задачи, тем больше пользы извлекает пианист из работы над гаммами. Только высокие требования к качеству исполнения превращают изучение гамм в собственно техническую работу, которая начинает способствовать росту мастерства

пианиста. Гаммы нужно учить по-разному: *forte*, *marcato*, *piano*, *leggiero*; *crescendo* вверх, *diminuendo* вниз и наоборот; в артикуляции *legatissimo* или *poco legato* и так далее. В дальнейшем можно воспользоваться советами В. И. Сафонова по введению «Живого и интересного ритмического элемента», изложенными им в работе «Новая формула», в которой он предлагает самостоятельно изобретать ритмические варианты и приводит много своих вариантов.

В предыдущую эпоху с упражнений начинали пианистическое образование. Теперь потребность в серьезной работе над ними возникает на сравнительно высоком уровне пианистических умений, в тот период, когда появляются сознательный интерес к вопросам мастерства и честолюбивые надежды на высокие виртуозные достижения. И такая, в значительной степени стихийно возникшая установка правильна. Она лишь практически подтвердила замечательно прозорливые слова Листа: «Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения». Как показала многолетняя практика, основная часть здания техники быстрее, прочнее и безболезненнее строится не на материале технических систем, как бы умны и всеобъемлющи они ни были, а на основе выполнения, воплощения музыкально-эстетических заданий. Старая метода предлагала упражнения в качестве основного материала для обучения фортепианной игре.

Во второй половине XIX и начале XX вв. сборники упражнений появлялись как из рога изобилия. В них ученики могли найти большое количество более или менее оригинального, музыкально приемлемого и технически полезного материала, с установленной авторами последовательностью и регламентированным количеством повторений. Во многих школах определяется темп игры, причем раз и навсегда. У Ганона темп определен в диапазоне от 60 до 108 ударов метронома.

Интересные идеи положены в основу упражнений Ф. Листа, К. Таузига, Р. Йозефи, Ф. Бузони, В. Сафонова. Их сборники – это не школы для первоначального обучения игре на рояле, не системы, подлежащие «постатейному» изучению, а технический материал для избирательного использования. Каждый может найти нужные для себя упражнения. Сборники обращены к подвинутым ученикам, а в некоторых примерах к настоящим пианистам. Правда, ни К. Таузиг, ни Р. Йозефи, ни В. Сафонов, ни Ф. Бузони не порывают с традицией членения сборников на озаглавленные разделы. Разделы эти таковы (с некоторыми пропусками):

*К. Таузиг.* Упражнения с неизменным положением рук. Упражнения, составленные из гамм. Упражнения в ломаных интервалах. Особые упражнения в подкладывании и перекладывании пальцев. Упражнения с аккордами.

Упражнения в трелях, двойных нотах. Кистевые упражнения. Растяжение и скачки (и некоторые другие разделы).

*Р. Йозефи.* Упражнения для пяти пальцев. Упражнения с подкладыванием 1-го пальца. Гаммообразные пассажи. Трели; арпеджио; терции; сексты; октавы. Упражнения для развития самостоятельности и крепости пальцев. Аккорды кистью. Чередование рук. Упражнения для 1-го пальца. Украшения. Растяжение рук.

*В. Сафонов.* Независимость пальцев. Ровность удара (с подразделом «Растяжение на аккордах в движении»). Беглость.

*Ф. Бузони.* Гаммы. Формы, производные от гамм. Техника аккордов. Трели.

Однако все эти авторы не регламентируют ни начальный темп, ни количество повторений. Нигде не говорится о количестве времени, о необходимости играть все подряд. Но самое главное – это отказ от схоластически-ударной артикуляции, характерной для мышления и самого Музыкального материала Ганона и его технических единомышленников. У всех вышеназванных авторов гораздо более разнообразный мелодический и гармонический рисунок упражнений; сама фактура предполагает различную артикуляцию, динамику и прочее. При этом каждый сборник несет печать технических (да и художественных) устремлений автора.

Непревзойденной вершиной жанра фортепианных упражнений можно считать сборник И. Брамса, впервые опубликованный в 1893 г. Состоящий из 51 упражнения труд Брамса замечателен сочетанием почти энциклопедического многообразия технических заданий с приятнейшей мелодической и гармонической формой. Упражнения И. Брамса – это школа высшего пианистического «пилотажа». Несмотря на значительную трудность большинства номеров, работа над ними доставляет огромное удовольствие. В медленных и средних темпах большинство упражнений доступно и полезно, особенно если начинать работу каждой рукой в отдельности. При очень разнообразной фактуре упражнения И. Брамса объединяет нечто общее – их пластичность и предполагаемое спокойствие в преодолении порой акробатических трудностей. В сборнике сравнительно немного номеров, которые И. Брамс считает нужным играть *forte*; большинству упражнений сопутствуют ремарки *dolce* и *leggiero*. Тем не менее это превосходный пальцевой тренаж. Но в отличие от других авторов, пальцевой тренаж данных упражнений сочетается с гибкими и ловкими «подводящими» движениями кисти и предплечья.

Заканчивая краткий и не претендующий на всесторонность обзор наиболее значительных и доступных советской музыкальной общественности

сборников упражнений, подчеркнем, что знание их необходимо. Это не означает, что их надо постоянно применять. Пользоваться ими следует выборочно, в нужном количестве и в нужный момент.

Обращение к упражнениям преследует следующие цели:

1. Ликвидацию обнаруженного отставания, какой-либо диспропорции технических умений. В этих случаях подходящие упражнения, как наиболее сильнодействующий и лаконичный материал, незаменимы. Так, например, если студент в колледже прошел мало этюдов, не играл гамм, упущенное целесообразно ликвидировать на упражнениях. Ему следует в зависимости от руки подобрать несколько различных упражнений: с выдержанными звуками (типа упражнений из двенадцатого раздела сборника Р. Йозефи, или номеров 10, 11 и 12 из сборника И. Брамса); однопозиционных последовательностей (типа номеров 5 и 6 из сборника К. Таузига или каких-либо упражнений из первой части сборника Ш. Ганона). Часто приходится обращаться к упражнениям для 1-го пальца (например, номера 33 и 34 Ш. Ганона, 46а и 46в И. Брамса), на растяжку (например, номера 69, 70 и 71 К. Таузига, или 44а и 44в И. Брамса).

2. Концентрацию работы для преодоления текущих, нестандартных технических затруднений. Если в изучаемой пьесе не выходит какая-либо техническая формула или оказывается ошибочным какой-либо навык, педагог должен либо подобрать подходящее упражнение в имеющейся литературе, либо придумать полезное упражнение самостоятельно. Упражнения, направленные на развитие исполнительской техники, следует использовать в качестве домашних заданий. Следует объяснить студентам, что их необходимо играть так же выразительно, как и сами произведения, «раскрашивая» эмоциональным наполнением и вкладывая в них разное содержание. В этом смысле полезно играть одно и то же упражнение всякий раз по-разному, добиваясь передачи через один и тот же нотный текст разного его смысла.

3. Достройку, шлифовку своего технического мастерства. Названная цель упражнений едва ли не самая главная. Для совершенствования и поддержания своей формы многие пианисты имеют в своем репертуаре несколько высшей трудности упражнений, которые получают у них в быстром темпе, легко и красиво. Некоторое количество таких упражнений помогает поддерживать пианистическую форму, чувствовать себя в техническом всеоружии.

4. Подбор упражнений для разыгрывания. Этот вопрос в значительной степени индивидуальный. Каждый музыкант должен обладать какими-то излюбленными, разогревающими его руки экзерсисами, которые полезно время от времени заменять другими.

## **Тема 6. Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства**

Применение средств исполнительской выразительности позволяет интерпретатору раскрыть содержание и воплотить художественный образ исполняемого произведения. Первоосновой исполнительского осмысления музыкального текста является авторский замысел, зафиксированный в нотном виде, между тем, характер применения средств исполнительской выразительности лишь частично и относительно отображен автором в нотной записи, а многие количественные и качественные характеристики воспроизведения определяются исполнителем. Так, с одной стороны, в ходе интерпретаторской деятельности происходит постижение художественно-образного содержания произведения в сознании исполнителя и создание его звукового прообраза в воображении. С другой стороны, завершается многовариантная индивидуализация представляемого авторского замысла, формируется собственное видение исполнителем художественной идеи произведения, после чего осуществляется перевод нотного текста в реальное звучание и последующая кристаллизация технологических решений в сфере исполнительской моторики. При этом художественный образ одновременно является сосредоточением переживаний автора, музыканта-интерпретатора и слушателя.

Как справедливо отмечает О. Бочкарева, возможность интерпретации сферы художественных образов в трех отмеченных направлениях оставляет простор для индивидуального субъективного восприятия музыкального материала для каждого участника процесса<sup>6</sup>. Так, исполнитель отождествляет себя с авторским высказыванием через толкование музыкального материала, в то же время слушатель домысливает круг образов на основе своего личного эмоционального опыта. Весомую роль в осознании художественного образа играет программность. Часто автор фиксирует в названии эмоционально-образный строй музыки, что помогает интерпретатору определить исполнительскую концепцию сочинения.

Исследователи выделяют относительно стабильные стороны музыки (мелодия, гармония, структура, форма), которые не должны изменяться в процессе воспроизведения нотного текста, и мобильные стороны (темброрегистровые качества, технические возможности), которые могут модифицироваться с целью максимального воздействия на эмоционально-

---

<sup>6</sup> Бочкарева, О.В. Интерпретация музыкального образа как диалог творческих личностей / О.В. Бочкарева // Роль творческой личности в развитии культуры провинциального города: материалы Междунар. науч. конф. «Третьи Алмазовские чтения», посвящ. 100-летию Ярославск. Императ. рус. музыкального общества, Ярославль, 18–22 ноября 2004 / Ярославск. гос. ун-т им. П.Г. Демидова ; под ред. И.А. Бродовой [и др.]. – Ярославль : Ремдер, 2005. – С. 448–454.

образную сферу<sup>7</sup>. При этом плодотворность исполнительской индивидуализации в данном аспекте зависит от верного отбора средств выразительности, соответствующих общей направленности сочинения, личностного эмоционального отношения исполнителя к музыкальному произведению, уровня развитости ассоциативного компонента художественно-образного мышления – музыкально-слуховых представлений и воображения.

В работах Е. Либермана<sup>8</sup>, С. Мальцева<sup>9</sup> на примере фортепианного исполнительства были выявлены средства, определяющие индивидуальность создания исполнительского текста произведения. В качестве основных средств выразительности исследователи выделили артикуляцию (акцентуацию), динамику (динамическое интонирование), темп и агогику, фразировку, педализацию, звук и темброкрасочный колорит.

Воплощение художественного образа произведения может приобретать различную окраску в соответствии с характером применения средств исполнительской выразительности, а также в зависимости от технической оснащенности исполнителя. Каждое из выразительных средств имеет свои основные функции и направлено на выполнение определенных художественных задач.

Существенную роль в комплексе средств выразительности играет артикуляция. И. Браудо трактует термин «артикуляция» в двух значениях: в узком и широком смысле слова. По положению И. Браудо, значение артикуляции в узком смысле охватывает способы связно-раздельного исполнения звуков мелодической линии и особенности произношения музыкально-синтаксических структур<sup>10</sup>. Под артикуляцией в широком смысле исследователь подразумевает многообразные процессы изменения звучания внутри каждого звука (модификация громкости, тембра, высоты и длительности тона), отталкивающиеся от закономерностей воспроизведения-восприятия музыкального материала<sup>11</sup>. Кроме этого, понимание артикуляции включает в себя комплекс психофизиологических реакций, состоящий из звуко-двигательных действий. Е. Назайкинский представляет артикуляцию как комплекс мыслительно-двигательных реакций, включающих следующую циклическую последовательность: звукообразные ассоциации – слухо-

---

<sup>7</sup> Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста (аккордеониста) / Н.А. Давыдов. – 4-е изд., доп. – Луцк : Волинская областная типография, 2006. – 308 с.

<sup>8</sup> Либерман, Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.

<sup>9</sup> Мальцев, С. Нотация и исполнение / С. Мальцев // Мастерство музыканта-исполнителя: Статьи. Очерки. Исследования : сб. ст. ; сост. Я.И. Мильштейн. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1976. – С. 68–104.

<sup>10</sup> Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х.С. Кушнарера. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – С. 3

<sup>11</sup> Браудо, И. Артикуляция: о произношении мелодии / И. Браудо ; под ред. Х.С. Кушнарера. – Л. : Гос. музыкальное изд., 1961. – С. 191–192.

моторные установки – артикуляционные движения – анализ реального звучания – корректировка игровых действий – дальнейшее повторение цикла<sup>12</sup>.

Следует отметить, что в теории и практике музыкально-исполнительской деятельности термины «артикуляция» и «произношение» отождествляются. Вместе с тем, Н. Кислицын подчеркивает, что в настоящее время актуализированы новые грани понимания сущности артикуляции и произношения, где их смысловое соотношение и содержание определяется «функциональными задачами, формами и масштабами реализации интонационно-содержательных потенций выразительных элементов и средств общезначимого музыкального языка»<sup>13</sup>. Это позволяет утверждать, что данные термины не являются синонимичными. Например, по мнению Н. Кислицына, артикуляция предполагает работу двигательного аппарата исполнителя, а произношение подразумевает звуковую организацию музыкально-исполнительской речи в системе общедоступного музыкального языка, где средствами артикуляции являются ориентированные на звукоизвлечение психофизиологические реакции игровой моторики, средствами произношения – акустические явления процесса озвучивания выразительно-содержательных ресурсов музыки<sup>14</sup>.

Артикуляция в широком смысле слова ориентирована на выразительное воспроизведение музыкального текста и включает «сумму риторических приемов грамотного произношения музыкально-тематических единиц фонического и синтаксического уровней»<sup>15</sup>. Так, членение музыкального материала на отдельные масштабные синтаксические структуры обуславливает фразировку произведения, синтезирующую все средства выразительности и определяющую сквозное развитие художественного образа. Внутренняя логика развития мелких структурных элементов включает в себя начало, вершину и завершение, что позволяет воспринимать фразу как законченную музыкальную мысль. В то же время обобщение фраз в более крупные построения позволяет выделить кульминационную точку композиции в целом и создать тем самым исполнительскую форму произведения, где «сопряжение частных кульминаций складывается в своего рода «иерархию», на вершине которой стоит главная кульминация»<sup>16</sup>. В данном аспекте исполнитель должен ясно представлять

---

<sup>12</sup> Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – С. 53–55.

<sup>13</sup> Кислицын, Н. А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.185.

<sup>14</sup> Кислицын, Н. А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.185.

<sup>15</sup> Кислицын, Н.А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.183.

<sup>16</sup> Акимов, Ю. Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 67.

архитектонику произведения в целом и ориентироваться в своей игре на перспективу дальнейшего развития музыкального материала, организуя целостную систему средств передачи содержания музыкального произведения. Поэтому для музыки, созданной в крупных музыкальных формах, существенным является прием «сбережения средств» для наиболее важных в драматургическом плане разделов, а также создание звуковой перспективы при помощи динамики и дифференциации туше.

Наиболее спорными в теории инструментального исполнительства являются вопросы штрихов. Н. Кислицын отмечает, что в настоящее время штрихи рассматриваются и как автоматизированные типовые артикуляционно-игровые движения, и как звуковая единица музыкального синтаксиса<sup>17</sup>. По мнению М. Имханицкого, штрихи – это «характерная деталь артикуляции, которая обозначает в ней меру связности-раздельности и акцентности-безакцентности каждого из соединенных между собой звуков»<sup>18</sup>.

Динамика звучания воплощает экспрессию музыкального произведения и осуществляет связь музыкального развития с чувствами и эмоциями слушателей. Следует отличать громкостную динамику и динамику развития произведения в целом, где напряженность звучания достигается как при помощи изменения громкости, так и посредством целенаправленного применения всего комплекса средств исполнительской и композиторской выразительности. Термины, обозначающие уровни громкости, относительны, поэтому выбор динамических оттенков отталкивается от закономерностей восприятия громкости звучания человеческой психикой. При создании динамического плана произведения исполнителю особенно важно учитывать, что частое использование крайних громкостных градаций сглаживает динамический накал развития музыкального материала.

В исполнении крайних звуковых градаций необходимо учитывать динамический потенциал конкретного инструмента, так как минимальная громкость вызывает отсутствие звука («еще не звук»), а чрезмерная – форсаж («уже не звук»). Ограниченная возможность динамического вычленения отдельного звука в аккорде может быть компенсирована приемами неполного туше и исполнением фразировочных цезур, применяющихся для завуалирования отдельных голосов.

Важным элементом создания художественного образа является правильно выбранный темп, где основным критерием становится убедительная скорость

---

<sup>17</sup> Кислицын, Н. А. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике / Н. А. Кислицын // Вестн. Челябин. гос. ун-та. – 2009. – № 35 (173). – С.185.

<sup>18</sup> Имханицкий, М. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. Имханицкий, А. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – С. 29.

развертывания музыкального материала, способствующая наиболее полной реализации исполнительского и композиторского замыслов. Важно также определение основной доли движения – неделимой метрической единицы, устанавливающей скорость движения и средний темп произведения.

Хорошо развитая способность к ощущению точного метра и темпа создает основу для проявления ритмической и темпоритмической свободы, выражающейся в агогике и в игре *rubato*. Возможности исполнительской агогики обуславливают выразительность музыкального исполнения и охватывают область временных соотношений длительностей, образующих ритмический рисунок и делящих музыкальный материал на такты, а также меру темповых колебаний, не обозначенных в нотном тексте. Термин «*tempo rubato*» применяют для обозначения особого вида агогики – мелких замедлений и ускорений в мелодической линии на фоне ровного аккомпанемента. Среди других выразительных средств, находящихся в зоне координат темпоритмической свободы исполнения, отметим цезуры и запаздывание извлечения звука относительно его метрического нахождения в такте – ритмические акценты («оттяжки»).

Ф. Липс отмечает, что «малейшие агогические оттенки часто в сочетании с более яркими проявлениями *rubato* приносят в интерпретацию атмосферу сиюминутного рождения музыкального произведения»<sup>19</sup>. Вместе с тем, существует опасность преувеличения агогических отклонений, что нарушает монолит музыкальной формы, негативно сказываясь на создании художественного образа произведения. Поскольку агогические отклонения в пределах фразы не поддаются каким-либо обозначениям, исполнитель должен учитывать несколько моментов. Во-первых, ритмическая и темповая свобода должна соответствовать временной структуре развертывания произведения (закон компенсации) и опираться на неизменность метра. В частности, Н. Ризоль, анализируя метроритм как важное выразительное средство исполнительского процесса, подчеркивает, что при отсутствии «ощущения ровного движения и движения в одном определенном темпе, трудно подчас определить художественную меру различных агогических отклонений, *rubato*, *ad libitum*»<sup>20</sup>. Во-вторых, вольность темпа должна быть естественной, внутренней, словно порожденной душевным волнением и эмоциональным настроением исполнителя, направленной на передачу естественности и непосредственности музыкальной речи. В результате «даже самые крупные отклонения в течение сравнительно короткого отрезка времени не будут

<sup>19</sup> Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2004. – С. 117.

<sup>20</sup> Ризоль, Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов / Н. Ризоль. – М. : Музыка, 1986. – С. 113.

восприниматься слушателями как нарушение логики движения»<sup>21</sup>, а осознание исполнителем отмеченных критериев темпоритмической свободы станет одним из важных компонентов художественной интерпретации.

Искусство педализации – одно из главных звеньев в овладении фортепиано<sup>22</sup>. Недаром С. Рахманинов сказал об этом так: «Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования. Конечно, можно определить основные правила для ее использования, и тщательно их изучить. Но, в то же время, эти законы можно искусно нарушать во имя достижения необычных чарующих красок».

В процессе развития фортепианного исполнительства были значительно расширены экспрессивные темброво-колористические возможности инструмента. Как подчеркивается в научных источниках, в «процессе развития фортепианной литературы, композиторы постоянно использовали его богатые тембровые возможности, пытаясь передать посредством фортепиано звучание других инструментов. Так, в творчестве Д. Скарлатти можно обнаружить красочность звучания скрипки, флейты, тамбурина, мандолины, гитары. Фортепианное творчество И. Гайдна и В. Моцарта свидетельствует о развитом оркестровом мышлении, благодаря которому их фортепианная музыка насыщается тембрами духовых и струнных инструментов симфонического оркестра. Ф. Лист уже мыслит масштабами симфонического оркестра эпохи романтизма. В его фортепианных сочинениях ощущается то сочное, насыщенное звучание меди, то благородный голос деревянных духовых инструментов, то проникновенная выразительность скрипичной группы. Русские композиторы нередко отражают в фортепианных сочинениях яркие национально-характерные тембры народных инструментов – пастушьей свирели, балалайки, гармони»<sup>23</sup>. Передача этой тембральной палитры достигается посредством применения различных исполнительских приемов, интонирования, многоотеночной тонкой нюансировки.

## **Тема 7. Работа над звукоизвлечением**

### ***Понятие «фортепианная техника»***<sup>24</sup>

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной

<sup>21</sup> Назайкинский, Е. В. О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1965. – С. 21.

<sup>22</sup> См. подробнее в Теме 10. Педализация

<sup>23</sup> Сяо Ин. Выявление экспрессии фортепианного тембра в сочинениях композиторов Китая / Сяо Ин // Культура. Наука. Творчество : сборник научных статей / Белорусская государственная академия музыки [и др.]. – Минск, 2008. – Вып. 2. – С. 286.

<sup>24</sup> Далее использованы материалы книги «Работа над фортепианной техникой» / Е. Я. Либерман. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 10–48.

задачи техника не может существовать. Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы.

Процесс игры на любом инструменте невозможен без предваряющих его мысленных представлений о данном музыкальном тексте. Музыка сначала запечатлевается, «записывается» в слуховой памяти, а затем в нужный момент воспроизводится в реальном звучании путем включения цепи: мозг – игровые движения рук – звучание инструмента. Однако способность мозга через слуховые каналы запечатлевать и хранить в себе готовую для воспроизводства потенциальную музыку неодинакова у людей. Здесь следует остановиться еще на одном моменте. Известно, что слух имеет несколько качественных компонентов. Существуют способности слуха лучше или хуже слышать мелодическую звуковысотность, гармонию, тембр, ритм. Наблюдения показывают, что крупные виртуозы помимо прочего обладают слухом, все компоненты которого высоко развиты и находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно, обычно не рассматриваемое свойство слуха: способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока.

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через контакт пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в гаммообразном пассаже – другим, в аккордах – третьим. В техническом отношении различные художественно-звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путем изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих ее частей (пальцев,

кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приемов фортепианной игры.

В повседневной работе пианист сталкивается с самыми разнообразными техническими трудностями. Часто, несмотря на усердие, какие-то отрывки «не выходят», «мажется» пассаж, не удаются скачки, не достигается необходимое звучание, не хватает скорости, выносливости и так далее. Как же следует работать над преодолением тех или иных встретившихся трудностей?

Раньше панацеей от всех технических бед считался метод многократного, механического повторения трудных мест в медленном темпе. Ставка делалась на механическое развитие пальцев и на двигательную память. Пальцы следовало натренировать так, чтобы они могли безотказно играть сами. Контроль слуха и вмешательство сознания во время упражнений считались помехами, способными нарушить двигательную точность.

С середины XIX века передовые педагоги, а позже представители анатомо-физиологической школы начали понимать ограниченность такого взгляда. На основании появившихся научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определенные центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче. Следовательно, процесс игры это в первую очередь умственный процесс, и лишь затем физический.

Всякой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально-художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в конкретный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы. Не только при изучении художественных произведений, но и при работе над инструктивным материалом пианист должен вполне конкретно представить себе характер звука, его силу, динамику, тембр, соотношение разных фактурных пластов, темп. В инструктивных этюдах музыкально-звуковые задачи носят предварительный, подготавливающий характер. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях. Польза, которую принесет работа над инструктивным материалом, будет тем большей, чем интереснее, сложнее поставленные музыкально-эстетические задачи. В отношении этюдов музыкально-эстетические задачи касаются качества звука, ровности звучания, тембра звука, темпа.

Понятие качества звука пианиста аналогично понятию топа у скрипача или голоса у певца. Звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким, «теплым» или «холодным». Хороший звук – строительный материал, как мрамор для скульптора или карельская береза для краснодеревщика. Сам по себе строительный материал еще не обеспечивает полноценных художественных результатов, но является для всех мастеров большим подспорьем. Поэтому внимание к звуку как таковому, к его качеству нужно воспитывать у учеников всегда, в том числе при работе над инструктивным материалом. Ровность звучания означает равномерность чередования звуков во времени и силе. Ровность во времени означает, что звуки пассажа (скажем, шестнадцатые) равны между собой по их фактической длительности (речь идет о пассажах, исполняемых в одном темпе, без *accelerando* или *ritenuto*).

При изучении этюдов надо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда, а также на имеющихся в «запасе» звуковых представлениях. Следует иметь в виду, что этюды Черни, Клементи, Мошковского и другие имеют ограниченную, но определенную музыкальную индивидуальность; она содержится уже в самой фактуре, которая подсказывает характер звучания. Выбранный тембр будет определять артикуляцию, то есть различную степень *legato* или *non legato* и соответствующие этому приемы игры. Так, в этюде М. Клементи № 13 предполагается звучание *forte*, артикуляция – почти *marcato*, *legato* здесь приближается к *non legato*. Эти тембровые задачи легче осуществить, играя округлыми активными пальцами.

И, наконец, важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение энергии движения. Достижение темпа тесно связано с ощущением энергии движения, с ритмической пульсацией, которая препятствует рыхлости и бесформенности в быстром темпе и является проявлением ритмического темперамента. Ритмическую пульсацию не следует заменять примитивной акцентировкой сильных долей такта. Впрочем, игра с акцентами может быть временной учебной мерой, способствующей пробуждению ритмического темперамента.

### ***Приемы фортепианной игры***<sup>25</sup>

Фортепианный прием – это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает специфические фактурные трудности, добиваясь при этом нужного ему художественного,

---

<sup>25</sup> Далее использованы материалы книги «Работа над фортепианной техникой» / Е. Я. Либерман. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 91–135.

звукового результата. Трудность овладения фортепианными приемами заключается не только и даже не столько в их многочисленности, сколько в том, что применение каждого из них имеет много внутренних особенностей, вытекающих из характера музыки и того контекста, в котором они употребляются. Целесообразные фортепианные приемы всегда связаны с разумным разделением труда между различными группами участвующих в игре мышц (пальцев, кисти, предплечья, плеча) и их взаимопомощью. Невозможно дать полный перечень всех существующих приемов игры. Поэтому представляется необходимым остановиться на случаях, наиболее распространенных.

*Техника (приемы) кантилены.* Умение «петь» на рояле – одна из важнейших сторон техники пианиста. Порядок овладения приемами кантилены тот же, что и при всякой другой технической работе. Сначала надо составить себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотеть петь на рояле, а затем добиться осуществления своего замысла в реальном звучании. Руки пианиста в кантилене должны быть сильными и точно направленными в клавиатуру, но в то же время мягкими и пластичными.

Хорошие исполнители умеют находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук и артикуляцию – способ произношения (ничуть не менее важны для выразительного исполнения мелодии и нюансировка, и педализация, и соотношение ее с другими элементами музыкальной ткани, — но все это за пределами данной темы). Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженности или прозрачности безгранично разнообразны. Легато, которое применяют мастера для исполнений мелодий, различно. И. А. Браудо наметил следующую шкалу «степеней связности и расчлененности:

#### Связанность

1. Акустическое легато или *legatissimo*
2. Легато
3. Сухое легато

#### Расчлененность

4. Глубокое «нон легато»
5. «Нон легато»
6. Метрически определенное «нон легато»

#### Краткость

7. Мягкое стаккато
8. Стаккато
9. *Staccatissimo* (максимально достижимая краткость)».

В исполнении кантилены основное – использование веса руки, опоры на клавиатуру. В кантилене, как, впрочем, и повсюду, вес руки регулируется мышечной работой. Кантилена *forte*, кантилена *piano* и *pianissimo* в физическом смысле являются следствием большей или меньшей степени включенности (либо заторможенности) веса руки. Самое трудное и важное – донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время не растерять его, адресовав в конец пальца. Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Однако безусловно целесообразным является такое их положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение вытянутое, мягкое.

*Пальцевое legato.* Хорошее фактическое пальцевое legato – качество, которое как-то незаметно вытеснилось или отодвинулось на задний план в техническом арсенале современной пианистической молодежи. Оно заменилось «звуковым» legato и другими видами туше. Это связано, вероятно, с новой музыкой, шире – с эмоциональным тонусом нашего века. Пальцевое legato – это ощущение власти над своей физической природой, над своими пальцами, чувство умения играть. Это такое ощущение, как будто клавиша и есть звук; как будто это звук непосредственно передается из пальца в палец (как эстафетная палочка передается уже начавшему свой бег партнеру), как будто сами пальцы звучат. Кисть и предплечье не то чтобы не участвуют в игре, но их роль третьестепенна.

*Игра non legato и staccato.* При исполнении отрывков *non legato* и *staccato* задача заключается в том, чтобы избрать подходящую артикуляцию и выдержать ее на всем протяжении отрывка, выполнить законченно, одинаково. Выбор подходящей артикуляции всецело зависит от понимания музыкального смысла данного построения. Звукоизвлечение происходит в результате взаимодействия опускающейся на клавиатуру руки с хватательными движениями пальцев. Рука – вниз, палец – к себе. Вот основной прием исполнения *non legato* и *staccato*. В связи с необходимостью достижения того или иного звучания, этот прием претерпевает изменения, – малозаметные в родственных случаях и ясно видимые в безусловно контрастных. Различия заключаются в преимущественном участии в игре разных частей руки – плеча, предплечья или кисти, а также в остроте пальцев.

Особым видом является так называемое «пальцевое *staccato*». Оно применяется для достижения наиболее краткого звучания, а также в тех случаях, когда скоростные возможности предплечья и кисти оказываются недостаточными из-за очень быстрого темпа. При пальцевом *staccato* вертикальные падения кисти или предплечья на клавиатуру снимаются. Рука движется, как в *legato*. Несвязность достигается благодаря краткости

прикосновения пальца к клавише. Направление его удара – «к себе» (под ладонь), как при репетициях. Такие отрывки полезно вначале учить legato, а затем постепенно укорачивать продолжительность звука до необходимого.

Техническая трудность исполнения избранного штриха обычно заключается не в самом игровом приеме, а в сохранении его неизменности. Ведь при игре non legato и staccato взятие каждого звука требует отдельного, направленного в клавишу (или от клавиши) движения пальца, кисти либо всей руки. И множество этих отдельных движений, не связанных между собой привычным при игре legato положением на клавиатуре (контактом с ней), нелегко соразмерить. Для того чтобы все ноты звучали ровно, их следует брать одинаковым приемом. Правильное ощущение легче всего найти, если сыграть все звуки одним пальцем, сохраняя единство движения руки.

*Аккорды forte и аккорды piano.* Первоначальные попытки расширения динамического диапазона не обходятся без разного рода звуковых погрешностей. Особенно характерны эти недостатки в аккордовой фактуре. Так, аккорды forte часто звучат резко, некрасиво, а в аккордах piano не хватает стройности, пропадают или вылезают отдельные гармонические звуки, да и степень piano бывает недостаточной. Не владея большим и красивым forte, полным и выровненным piano, пианист оказывается бессильным разрешить стоящие перед ним художественные задачи.

В фортепианной литературе аккорды forte имеют, конечно, самый различный музыкальный смысл. Их тембровая окраска и, следовательно, способы звукоизвлечения также многообразны. Несмотря на это, можно установить, что в пианистических действиях ведет к достижению большого и вместе с тем красивого звучания и что противопоказано. Если сила звука в аккордах зависит от включенной в игру массы, а также от скорости падения руки на клавиши, то красота звучания зависит в основном от «хватательной» активности пальцев в момент взятия аккорда. Их действия (последние фаланги – к себе) являются как бы рессорой, смягчающей удар руки. Плохой, резкий звук получается именно тогда, когда пальцы являются безжизненными подставками. Безжизненность пальцев в аккордах чаще всего и является причиной резкого forte.

В аккордах piano и pianissimo звукоизвлечение производится путем погружения в клавиатуру всей руки от плеча. Как ни странным кажется, но наиболее подходящие мышцы для точных и тонких действий – это мышцы плеча. Кроме того, такой способ звукоизвлечения pianissimo позволяет добиться выровненности в аккордах, так как приводит действия пальцев, как бы к «одному знаменателю», то есть к действию руки. Таким образом, пальцы лишаются возможности проявить свою ненужную в данном случае

индивидуальность. При аккордах *piano* положение кисти высокое. Это позволяет «провести» линию взятия аккорда от плеча до кончиков пальцев наиболее «направленным», наглядным, удобным способом.

*Трели, тремоло.* Ровные, густые или прозрачные трели и тремоло украшают многие произведения, а иногда являются основой художественного образа. Над трелями (тремоло) необходимо работать в медленном темпе. Учить трели (тремоло) нужно в определенной ритмической структуре, лучше всего триолями, так как они предполагают чередование ударений на разные пальцы, участвующие в трели. Переходить к быстрому темпу следует в тех же ритмах; ритм в данном случае служит стимулятором скорости. В медленном темпе пальцы самостоятельны; их форма слегка вытянутая, подъем значительный; движение от пястья. Вытянутая форма пальцев способствует свободе движения и легкости звучания. Если трели должны звучать очень четко и сильно (а таких сравнительно немного), пальцы следует закруглить, их движения становятся более энергичными. Вращательное движение предплечья в медленном темпе нецелесообразно. В быстром темпе работа пальцев сочетается с вращательными движениями предплечья. При этом пальцы как бы держатся за клавиши; подъема – никакого.

Короткие трели (особенно с нахшлагами) еще более трудны для исполнения. Трудность обусловлена очень значительной их скоростью, а также необходимой легкостью звучания. Возможное при исполнении длинных трелей замедленное начало, в коротких трелях недопустимо; для этого просто нет времени. Именно потому исполнение коротких трелей требует большой собранности внимания. Точки внимания в таких трелях – начало и конец. Игра начинается с небольшого взмаха руки, при котором приобретаетась нужная «инерция» движения; во время взмаха пальцы должны ощущать подвижность. Вначале учить такие трели нужно медленно, на одном движении руки, *legatissimo* (даже *cantabile*); пальцы опираются на клавиатуру, поднимать их не следует. Во время такого упражнения пальцы запоминают то, что им предстоит делать в настоящем темпе, и приучаются к экономности движения.

*Октавы.* В фортепианной литературе встречаются разные виды октав, от массивных октав *forte* до легких, прозрачных, порой «мерцающих» октав *pianissimo*. Понятно, что их исполнение связано с различными приемами. В игре октавами всегда участвуют плечо, предплечье, кисть, особенно пальцы. Степень их участия может быть различной. Последнее и определяет разнообразие способов, которыми играют октавы в зависимости от музыкально-звуковых задач. Действия пальцев в игре октав целесообразны и с двигательной точки зрения, так как препятствуют растянутой застылости,

фиксации пястья. При взмахе пальцы несколько «собираются», при опускании – раскрываются.

*Терции.* Специфика терцовых пассажей заключается в одновременности игры двух пальцев. Заменить работу пальцевых мышц какими-либо другими действиями в данном случае не представляется возможным. Следовательно, мышечная нагрузка в терциях по меньшей мере удваивается. Кроме того (и это самое трудное), налаживание синхронной работы двух не соседних пальцев (например, 2-4, 3-5) требует специального внимания и работы. Играя терции, пианист должен, с одной стороны, ощущать полную самостоятельность, свободу пальцев, а с другой уметь эту свободу привести к одновременным (синхронным) действиям двух пальцев в самых разнообразных их комбинациях. Смена позиций в терцовых пассажах происходит путем переключивания (накладывания) пальцев, а также скольжения там, где это возможно.

*Репетиции.* В репетиционной технике необходима повышенная активность, «цепкость» пальцев. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь; действия пальцев напоминают «царапанье». Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу. Между ударами соседних пальцев есть промежуток, во время которого клавиша полностью поднимается (смысл этого замечания станет ясным несколько ниже). Рука, не участвуя в звукоизвлечении, тем не менее, должна непременно оставаться свободной.

### *Аппликатура*<sup>26</sup>

Работа над аппликатурой – очень важная и ответственная часть технического освоения произведения. Аппликатура самым непосредственным образом влияет на процесс фортепианного исполнения. Играть в нормальном темпе с неправильной аппликатурой трудно, неудобно, а иногда и вовсе невозможно. Однако аппликатурные навыки, в том числе и неверные, очень быстро формируются, прочно запоминаются и с большим трудом переучиваются. Поэтому уже на начальном этапе разбора пьесы необходимо выучивать правильную аппликатуру, указанную в нотах. Следует воспитывать так называемую «аппликатурную культуру», что значительно облегчает весь последующий процесс обучения, избавляя его от непродуктивной работы по исправлению ошибок, которых можно было бы не допустить.

Классические аппликатурные навыки и технические формулы осваиваются также в процессе изучения гамм, аккордов, арпеджио. Здесь

---

<sup>26</sup> Далее проблемы аппликатуры будут рассмотрены с использованием материалов учебного пособия «Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано» / Д. С. Надырова. – Казань : ИДПО, 2014. – С. 38–40.

существуют четкие правила, связанные с подменой первого пальца, использованием в аккордах третьего или четвертого пальца, исполнения хроматической гаммы и т.д. Одно из ключевых понятий в работе над аппликатурой – понятие позиции, то есть расположение руки и пальцев на клавиатуре, при котором определенным пальцам соответствуют определенные ноты. В узкой позиции (пятипальцевой, пятиступенной, в объеме квинты) действует принцип «каждой ноте – свой палец», в романтической и современной музыке позиция значительно расширяется, как бы «раздвигается», охватывая иногда две-три октавы. С помощью правильно подобранной аппликатуры снимаются многие технические проблемы.

Перечислим факторы, влияющие на выбор аппликатуры.

1. При быстрой игре предпочтительна аппликатура с меньшей сменой позиций (подмены пальцев), так как она позволяет быстрее мыслить звуками. Аппликатурная позиция воспринимается мозгом как одна единица мышления, и чем они крупнее, тем их меньше, соответственно легче играть быстро. Ф. Лист в самых быстрых 40 гаммообразных пассажах предпочитал не трех-четырёх, а пятипальцевые позиции, то есть через пятый палец, что прибавляет скорость исполнения.

2. Любая новая аппликатура обязательно должна опробоваться в быстром темпе, так не всегда то, что удобно играть медленно, бывает удобно и в быстром темпе. Также следует ее опробовать в сочетании одновременного исполнения двумя руками, так как удобная аппликатура при исполнении отдельно каждой рукой может оказаться неудобной при одновременной игре двумя руками. Обычно это связано с совпадениями или несовпадениями смысловых акцентов и смены позиций.

3. Следует отметить, что аппликатура в классических нотных изданиях, в редакции известных педагогов пианистов, как правило, строго выверена, прошла испытание в практике преподавания и исполнения, и чаще всего бывает оптимальной для данной трактовки произведения. Поэтому следует относиться к ней внимательно, с уважением, даже в тех случаях, когда она на первый взгляд кажется недостаточно удобной.

## **Тема 8. Выразительные качества музыкального интонирования<sup>27</sup>**

Совокупность знаний и представлений, идей и частных теорий, связанных с вопросами художественного исполнения, которая сложилась в многовековой клавирно-пианистической культуре, имела некий внутренний имплицативный

---

<sup>27</sup> В раскрытии темы использовались материалы статьи «Теория фортепианного интонирования – всегда была, все еще впереди» / А. В. Малинковская // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2012. – № 3. – С. 114–119.

вектор своего развития. Именно он направлял поиски талантливых и нестандартно мыслящих музыкантов, теоретиков и практиков на постижение интонационной природы и специфики творчества музыканта-исполнителя. Когда открылось, что исполнительство как вид музыкального искусства имеет интонационную природу и специфику, можно сказать, окончилась предыстория пианистической теории и начала складываться история интонационной концепции исполнительства. Этот радикальный прорыв обозначился в русле развития Асафьевым учения об интонации, необходимым компонентом которого стало рассмотрение функции исполнительства в его известной триаде «композитор – исполнитель – слушатель».

Рождение фортепианного интонирования в кризисный период отечественной музыкальной культуры (1920–1930-е годы). Пианистическая теория тогда находилась под сильным влиянием зарубежных теоретиков и методистов «анатомо-физиологического» направления (переболела «технологизмом»), прошла через преувеличения «современничества», антиромантизма, увлечение социологизаторством. На рубеже 1920 – 1930-х годов в теории исполнительства начались поиски методологического базиса. Одновременно наметился поворот к социально значимой проблематике.

В статье «Исполнитель и произведение» Г. М. Коган предпринял попытку прочертить перспективы и наметить программу развития исполнительской науки и педагогики, выделив проблемы:

1. Отношение исполнителя к слушателю, цель исполнения (художественное воздействие на слушателя), биологическая природа артистического дарования <...>.

2. Отношение исполнителя к произведению, содержание исполнения (толкование произведения), стиль артиста <...>.

3. Проблема технологии исполнения <...> отношение исполнителя к инструменту, форма исполнения (приемы игры), технические умения («школа») артиста».

В сформулированных музыкантом задачах заметно стремление охватить и привести в систему ключевые вопросы эстетики и теории исполнительства, преодолеть раздробленность существовавших исследовательских направлений. В этой системе отношений между категориями: исполнитель – слушатель; исполнитель – произведение; исполнитель – инструмент просматривается определенная параллель с асафьевскими представлениями о взаимосвязи сфер проявления интонационного сознания общества (композитор – исполнитель – слушатель). Активное обсуждение в критико-публицистических выступлениях проблем, связанных со стилевыми исканиями в исполнительском искусстве, явилось еще одним существенным стимулом развития науки об

исполнительстве. Здесь также сомкнулась направленность работ Б. В. Асафьева, считавшего «высшим искусством» такое исполнение, какое «превращается в могучий социально-организующий, обобществляющий жизненный импульс» и других критиков, стремившихся осмыслить новые тенденции, отвечавшие духу и потребностям времени.

Б. Л. Яворский придавал большое значение развитию внутреннего слуха, исполнительского внимания, особых качеств дыхания, исполнительской энергии как сочетанию энергий «духовной, душевной и физической», тону исполнению и т.п. Большой интерес и практическое значение для исполнителей и педагогов представляют высказывания Б. Яворского о вопросах стиля, стильного исполнения. Чрезвычайную ценность для развития истории и теории исполнительства, пианизма имели лекционные курсы и знаменитые семинары Б. Яворского. В стремлении объединить многочисленные аспекты музыкальной теории, в том числе исполнительской, включить их в общую научную систему Б. Яворский был одним из первопроходцев.

Разработка Б. Л. Яворским и Б. В. Асафьевым (каждым со своей позиции) вопросов интонационной сущности музыки, в связи с этим углубление теоретических представлений о ладовой структуре музыки, о процессе развертывания-становления музыкальной формы, о закономерностях слухового восприятия музыкальной речи и других отозвались в той области исполнительской теории, где интонирование по традиции понималось исключительно в плане звуковысотной акустической точности и чистоты – в струнно-смычковом исполнительстве. Чистота интонирования начинает рассматриваться не как «высотно-точечная», интервальная, а, исходя из целостно понимаемого музыкального контекста, как связанная и со строем, и с выразительными устремлениями исполнителя. Опора на экспериментальные исследования, использование аппаратных методов проявились в этот период и в пианистической области. Отечественная теоретическая мысль в фортепианном исполнительстве выходила за пределы инструментально-акустических вопросов, проблем «двигательной механики», постепенно приближаясь к целостному изучению закономерностей исполнительского процесса.

В теории и педагогике начинается разработка принципов интонационно-содержательного, творческого интонирования на фортепиано, в частности принципов вокально-песенного, песенно-речитативного строя произношения. Воспитание слуховой культуры пианиста, освобождение слуха от рутинных представлений, обусловленность в интонировании частных подробностей художественным целым – все эти и многие другие задачи, встававшие перед практикой исполнительства и педагогики, выходили на концептуально-

теоретический уровень в учении Б. В. Асафьева. Развиваемые им положения о слухо-интонационной культуре исполнителя, о соотношении и сопряжении интонируемых элементов произведения («звукосопряжения», «звукоарочные связи»), об интонационном дыхании и энергетике исполнительского процесса объединились ключевой идеей – процессуально-динамического формосозидающего интонирования.

Актуальными в исполнительской теории в 1940–1950-е годы оставались проблемы стильной интерпретации музыки. Интонация и стиль – эта конъюнкция присутствует в тексте или подтексте практически всех работ Б. В. Асафьева. В исполнительской теории и методике в это время началась также активная разработка проблем исполнительского истолкования музыкального произведения. «Работа над музыкальным произведением» – это не просто название целого ряда опубликованных в те годы статей, это движение теории и исполнительской педагогики к интеграции многих, по отдельности изучавшихся аспектов исполнительского творчества, т.е. движение к концептуальной зрелости.

Исследовательское направление, основанное Н. А. Гарбузовым, автором акустической теории зонной природы музыкального восприятия (первой работой из целой серии исследований этого направления явилась публикация «Зонная природа звуковысотного слуха», 1948), существенно продвинуло развитие отечественной теории музыки. Это направление имело непосредственное отношение к интонационно-исполнительской проблематике. Изучая закономерности зонного восприятия и воспроизведения отдельных интервалов, Н. Гарбузов отметил, что «у лиц, играющих на музыкальных инструментах со свободным интонированием, то есть творящих интонации в процессе исполнения музыкального произведения, интонационный слух может достигать высокого развития. ... У лиц, играющих на музыкальных инструментах с фиксированной высотой звуков, то есть пользующихся в процессе исполнения готовыми интонациями, интонационный слух развивается слабее»<sup>28</sup>. Интересно сопоставить это суждение исследователя с высказыванием Б. Асафьева в Послесловии к «Интонации»: «Искусство пианизма является одной из высших интеллектуальных культур интонационно-тембрового исполнительства и требует, несмотря на “акустическую ограниченность” фактуры инструмента, тончайшего слухового внимания»<sup>29</sup>. Б. Асафьев трактует качество интонационности как комплексное, включая его в широкий спектр

<sup>28</sup> Гарбузов, Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха [Электронный ресурс] / Н. А. Гарбузов. – М.-Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1948. – 86 с. – Режим доступа: <https://docviewer.yandex.by/view/1272501708/?page=86&>. – Дата доступа: 01.04.2024.

<sup>29</sup> Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 2. : Интонация / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1947. – С. 355.

факторов художественного исполнения. Гарбузов берет за основу акустико-психофизиологическую сторону явления и дифференцированно изучает отдельные компоненты процесса (последующие очерки посвящены зонной природе восприятия темпа и ритма, динамики и тембра). Однако этот параллелизм или даже антагонизм направлений оказался исторически закономерным и привел к важным результатам. Экспериментальное изучение восприятия отдельных сторон звучания дало точные количественные измерения звуковысотных, временных оттенков, частичных тонов и т.п. В дальнейших исследованиях все более явно обозначалась разница между интонированием изолированных интервалов и целостных по смыслу музыкальных отрывков, мелодий. Противоречие между акустической и художественной установками в интонировании вело к пониманию диалектической связи количественной и качественной сторон явления.

Методы, позволяющие изучать исполнение путем создания точного, полученного аппаратными методами, аналога исполнительского процесса, стали применяться и в фортепианной области. Новые горизонты теории фортепианного интонирования были открыты во второй половине XX в. Следует иметь в виду, что отечественное музыкознание во второй половине XX в. проходит новую и весьма интенсивную стадию осмысления, «ассимиляции», творческой разработки интонационной теории Асафьева. Чем дальше, тем заметнее оно насыщается и пронизывается ее идеями и положениями.

Как же обстояло тогда дело с развитием интонационной проблематики в исполнительской теории? Одна из особенностей наблюдаемой картины заключается в том, что выход ее на новые рубежи в изучении исполнительства как явления интонации обозначался не непосредственно в ней самой, а исподволь и опосредованно – через проблематику, которая активно и широким фронтом развивалась в теоретическом музыкознании. Во многих трудах известных музыковедов такие исследуемые вопросы, как принципы музыкального анализа, комплексность воздействия художественных средств, стилистическая обусловленность фактуры, семантика музыкального текста и т.п., имплицитно включают исполнительские аспекты обсуждаемых проблем либо могут быть спроецированы на задачи исполнения, в частности на интонационную конкретику. Таковы статьи В. А. Цуккермана (всегда мыслившего музыку в органичном единстве с ее исполнительской реализацией и педагогическими задачами, стремившегося выходить в область теоретического образования исполнителей): «Теория музыки и воспитание исполнителя» и «О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы» (здесь уже присутствуют все три субъекта интонационно-культурного «обращения»).

К ключевым по значению трудам в области исполнительской теории второй половины XX в. принадлежат книги «Артикуляция» И. А. Браудо и «Пианизм как искусство» С. Е. Фейнберга. Значение разработанной И. Браудо концепции артикуляции видится в диалектичности понимания автором действия артикуляционных средств и приемов. Конкретно – в раскрытии относительности средств расчленения звукового потока в сравнении с непрерывностью процесса музыкального развития; в обнаружении закономерных взаимосвязей между артикуляционными и другими выразительными и формообразующими средствами музыки – метро-ритмикой, агогикой, динамикой; в раскрытии формообразующих функций артикуляционных средств на всех масштабных-временных уровнях музыкальной композиции.

Многочисленные публикации В. В. Медушевского, в том числе книги «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» (1976), «Интонационная форма музыки» (1993), многочисленные статьи образовали особое, ярко индивидуальное направление в развитии интонационной концепции Б. В. Асафьева. Подчеркивая необходимость фундаментализации музыковедческих знаний о музыкальной форме, ученый обнаруживает все новые содержательные пласты и художественные пространства «интонации как фундаментального явления культуры». В его работах, особенно последнего времени, научная глубина, пронизательность и проникновенность анализа явлений и проблем музыкального искусства сочетаются с пафосом возвышенного эстетического и нравственного учительства и просветительства. «Теория интонации, – пишет В. Медушевский в заключительном абзаце книги “Интонационная форма музыки”, – не уводит от личности и от бытия. Напротив, пытаясь разглядеть их в зеркале интонационной формы, она ведет музыканта и любителя к музыке и подлинной духовной жизни. Она призывает людей к самостоятельным поискам музыкальной красоты и одухотворенности – ведь здесь исполнители, композиторы, слушатели, музыковеды соприкасаются с одним из самых завораживающих источников человеческой радости: с пониманием глубины человека, с пониманием себя и своего места в мире»<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Композитор, 1993. – С.255.

## **Тема 9. Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонно-гармонической фактуре**

Мелодия<sup>31</sup> – это одногласно выраженная музыкальная мысль и ее развитие, которая играет важнейшую, определяющую роль в музыке. Мелодия может существовать и оказывать художественное воздействие в одногласии, в соединении с мелодиями в других голосах (полифония) или с гомофонно-гармоническим сопровождением (гомофония). Мелодия – это многосоставной элемент музыки. Главенствующее положение мелодии среди других выразительных средств музыки объясняется тем, что в мелодии объединяется ряд таких компонентов музыки, как ладогармонические явления (гармония, лад, тональность, интервал); метр и ритм; музыкальный синтаксис (структурное членение мелодии на мотивы, фразы, предложения); жанровые признаки. Сюда же относятся и динамические нюансы, темп, агогика, исполнительские оттенки, штрихи, тембровая окраска и тембровая динамика, особенности фактурного изложения. В связи с этим мелодия может представлять собой и зачастую действительно представляет все музыкальное целое.

Все мелодии по типу изложения условно можно разделить на вокальные (для голоса) и инструментальные. Некоторые основные закономерности мелодии сформировались именно в вокальной музыке и связаны с естественным и удобным пением. Таковы связь восходящего движения с усилением напряжения и нисходящего – с ослаблением, исчерпанием энергии; необходимость заполнения скачка движением в обратном направлении. Особенности вокальной мелодии обусловлены природными возможностями голоса, ей свойственны сравнительно небольшой диапазон, частые цезуры, что связано с дыханием и наличием текста.

Развитие инструментальной музыки внесло в мелодию ряд особенностей, связанных с техническими возможностями различных инструментов. Так, мелодии, созданные для исполнения на каком-либо инструменте, обычно имеют более широкий диапазон, включают в себе большие возможности для непрерывного (без цезур) развития и сложной техники скачков.

Большая часть напевных лирических мелодий инструментальной музыки вокальна, т. е. песенна в своей основе. С другой стороны, некоторые вокальные мелодии носят инструментальный характер (например, вокальные партии Шамаханской царицы или Снегурочки из опер Н.А. Римского-Корсакова). В музыке XX в. особенно сильно сказывается влияние инструментальной мелодии на вокальную (Б. Бриттен. Сонет Микеланджело XXX, op. 22). Лучшие

---

<sup>31</sup> Далее специфика мелодики будет раскрыта с использованием материалов статьи «Мелодия как средство музыкальной выразительности, ее строение и эволюция в процессе исторического развития музыкального искусства» / Е.Н. Милосердова // Вестник Тамбовского университета. – 2013. – № 13 (125). – С. 257 – 265.

инструментальные мелодии XX в. сочетают в себе напевность вокальной мелодии и технический простор инструментальной (С. Прокофьев. Симфония № 5, ч. 2).

Мелодия всегда представляет собой завершенное построение, имеющее свою внутреннюю структуру и логику интонационного развития основных зерен-мотивов. Основной мотив или мотивы помещаются в самом начале построения. Интонационное зерно или мотив – это наименьшая частица, состоящая из одного, двух или нескольких звуков различной высоты, ладового тяготения, метрической силы.

Существует четыре вида мотивов (по определению Е. Месснера): 1) ямб; 2) хорей; 3) амфибрахий; 4) неполный мотив. Ямб и хорей – это двухчастные мотивы. Так, ямб состоит из слабой и сильной доли, где затакт – предикт и сильная доля – икт (Л. Бетховен. 5-я симфония, тема «судьбы»). Хорей состоит из сильной и слабой долей – икт и постикт (Л. Бетховен. 5-я симфония, 1 ч., побочная партия). Амфибрахий – это трехчастный мотив – слабая, сильная и слабая доли – предикт – икт – постикт (П. Чайковский. 5-я симфония, 2 ч.). Неполный мотив состоит из одного относительно продолжительного звука. Этот вид мотива служит как бы вступлением, завязкой для целого тематического построения, основное содержание которого излагается в следующих за ним мотивах (Д. Шостакович. Джаз-сюита № 1).

По своей величине мотивы в большинстве случаев совпадают с тактовым членением, но изредка выходят за рамки одного такта, занимая звуковую площадь большую или меньшую, чем тактовый размер (Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 15, № 3). Мотив, длительность которого занимает меньше одного такта, называется субмотивом или попевкой. Попевка или ритмоинтонация формируется вокруг любой доли такта.

При изложении музыкальной мысли различные композиторы отдавали предпочтение различным мотивным формам. Так, Л. Бетховен чаще использовал ямб, Э. Григ – хорей, а П. Чайковский предпочитал амфибрахий с его мягким окончанием. Интонационное развитие мотивов в мелодии осуществляется на основе принципов тождества и контраста. Так, принцип тождества или повтора может быть точным либо видоизмененным. Среди видоизмененных повторов следует различать:

а) варьированный повтор, который вносит существенные изменения в напев, в основном «раскрашивает» его фигурационно;

б) вариантный повтор, который дает качественное развитие, видоизменяет напев, хотя контуры напева и сохраняются. Этот принцип развития имеет корни в протяжной народной песне (русская народная песня «Сказали, не придет»);

в) секвенционный повтор – повторение мелодического оборота на другой высоте с сохранением мелодической и ритмической структуры (Ж. Бизе. Опера «Кармен», Сегидилья).

Принцип контраста основан на сопоставлении мотива с другим мотивом. При этом сопоставление может быть производным или контрастным.

Производные мотивы образуются из основных – путем вычленения из основного мотива отдельных интонаций или попевок, сохранения ритмического рисунка мотива при новом интонационном содержании; или же сохранения интонационного содержания мотива при новом ритмическом рисунке, или путем увеличения или уменьшения ритмических длительностей основного мотива, или зеркального обращения основного мотива.

Контрастное сопоставление мотивов может быть, как мелодическим (т. е. мотивы, расположенные друг за другом, ни в интонационном, ни в ритмическом отношении не имеют ничего общего), так и ладовым или метрическим, структурным или регистровым. Мотивы могут быть различны по динамике и артикуляции, могут иметь различную тембровую окраску. Ритмоинтонационный, ладометрический и масштабный контрасты наравне с повторными и производными мотивами являются основными средствами, применяемыми для развития основного мотива.

Все перечисленные примеры развития мотива, начиная с повторения и кончая сопоставлением его с новыми мотивами, представляют собой изложение музыкальной мысли и способствуют обогащению музыкальной ткани, а также наилучшему пониманию музыкального образа. Так, повтор облегчает запоминаемость отдельных черт мотива и придает ему особую убедительность; варьированный повтор расцветивает музыкальную мысль, секвенционный повтор обогащает функционально. Производные мотивы служат переходной ступенью от тождества к контрасту, а вычленение попевок детализирует различные стороны художественного образа. Контрастные же мотивы характеризуют сложную психологическую обстановку или сюжетную напряженность, при которой даже полярные противопоставления выразительных средств должны составить единое целое.

В мелодии перечисленные принципы интонационного развития взаимодействуют. Точные повторы могут сочетаться с видоизмененными повторениями, с секвенциями, с новыми мелодическими образованиями. Благодаря повторам, контрастным сопоставлениям фраз, а также ритмическим остановкам выявляется расчлененность мелодии, способствующая восприятию логики интонационного развития.

Степень расчлененности различна в мелодиях разных исторических стилей. Так, в произведениях полифонического стиля преобладает текучесть,

непрерывное развитие, что способствует преодолению расчлененности. В мелодиях же гомофонно-гармонического склада, напротив, она чрезвычайно сильна. Чаще всего эти мелодии представляют собой период, который четко делится на предложения, фразы и мотивы. Подобно тому, как словесная речь расчленяется на отдельные слова, складывающиеся из них предложения и более крупные разделы, – так и мелодия имеет внутри себя более или менее глубокие грани – цезуры, – которые разграничивают ее на части самой различной протяженности. Цезура – как момент членения – может характеризоваться ритмической остановкой (более долгая длительность) или паузой, или тем и другим одновременно. Ощущение цезуры может создаваться и при начинающемся точном или неточном повторении предыдущего. Расчленяющими возможностями обладает и контраст – в ритмическом рисунке и регистре, в силе звучания и тембре.

Благодаря цезурам создаются следующие внутренние структуры, своеобразный музыкальный синтаксис: это периодичность, суммирование, дробление и дробление с замыканием (дробление с суммированием). Периодичность – структура, основанная на повторности, многократном возвращении чего-либо подобного. Периодичностью в музыке называется внутренняя структура построения, членящегося на мотивы равной протяженности и обычно сходные в интонационном и ритмическом отношениях (1 + 1 + 1 + 1 и т. д.).

Суммирование – это структура, в которой за двумя однотипными мотивами следует вдвое более протяженная фраза (Л. Бетховен. Соната № 20, 1 ч., главная тема). Суммирование можно представить, как 1 + 1 + 2 или 2 + 2 + 4. Структура суммирования играет в музыке большую роль, т. к. дает возможность отразить характерный логический прием, заключающийся в изложении начальной мысли, ее несколько видоизмененном повторении и выводе, обобщении. Разновидностью структуры суммирования является т. н. двойное суммирование: 1 + 1 + 2 + 4 Противоположной суммированию является структура дробления, где за изложением более длительного построения следуют два менее протяженных построения (4 + 2 + 2). Эта структура противоположна суммированию и по логическому смыслу. Ее можно уподобить сообщению какого-либо положения, после чего излагаются детали, подробности (П. Чайковский. «Июнь», «Времена года»). Структура дробления характерна для песенной музыки, особенно для припевов в песнях.

Наиболее логически емкой оказывается типичная для профессиональной музыки структура дробления с замыканием (или дробление с суммированием) с соотношением построений 2 + 2 + 1 + 1 + 2. Начальная периодичность (2 + 2) выполняет роль изложения какого-либо логического положения и его

несколько измененного повторения. Следующее далее дробление (1 + 1) выделяет ту или иную деталь и разъясняет ее посредством точного или варьированного повторения, после чего следует общий вывод, завершающий изложение мысли (Э. Григ. Пьеса «Утро» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»).

Европейская мелодика XVII-XIX вв. основана на мажоро-минорной тональной системе и органически связана с многоголосной тканью (не только в гомофонии, но и в полифоническом складе). По словам П. Чайковского «мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе», т. е. оставаясь средоточием мысли, мелодия создается композитором вместе с основным контрапунктом, согласно намеченной в мелодии гармонии.

Развитие европейской мелодики «гармонической» эпохи проходит ряд историко-стилистических стадий – барокко, рококо, венская классика, романтизм – каждая из которых характеризуется комплексом специфических признаков. Свообразием отмечены и индивидуальные мелодические стили, например, И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Вагнера, М. И. Глинки, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского. Однако следует отметить и некоторые общие закономерности мелодики «гармонической» эпохи, обусловленные особенностями господствовавших эстетических установок, направленных на наиболее полное раскрытие внутреннего мира человеческой личности:

- общий, «земной» характер экспрессии, в противоположность некоторой отвлеченности мелодики предшествующей эпохи;
- непосредственное соприкосновение с интонационной сферой бытовой, народной музыки, пронизанной ритмом и метром танца, марша, телодвижения;
- сильный формообразующий импульс со стороны ритма, мотива, метра, метроритмическая и мотивная повторность как выражение активности жизнеощущения; структура линии, мотива, фразы, темы определяется метром;
- тяготение к квадратности, которая становится структурным ориентиром;
- трезвучность и проявление гармонических функций в мелодии, скрытое многоголосие в линии, подразумеваемая и примысливаемая к мелодии гармония;
- отчетливая однофункциональность звуков, воспринимаемых как части единого аккорда;
- метрическая расчлененность и периодичность сочетаются с расчлененностью и периодичностью гармонической структуры в мелодии, что проявляется в регулярных мелодических кадансах.

В связи с реальной или подразумеваемой гармонией вся линия мелодии отчетливо подразделяется на звуки аккордовые и неаккордовые. Порождаемая

метром симметрия отношений формы (т. е. взаимосоответствие частей) распространяется на большие протяжения, способствуя созданию длительно развивающихся и удивительно цельных мелодий (Ф. Шопен, П. Чайковский).

Мелодика XX в. обнаруживает картину большой пестроты. Это и архаика древнейших слоев народной музыки (И. Стравинский, Б. Барток); и интонационное своеобразие внеевропейских музыкальных культур (негритянской, восточноазиатской, индийской). Это массовые, эстрадные, джазовые песни и профессиональная тональная музыка (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Мясковский, Р. Щедрин, Б. Тищенко, Г. Свиридов, П. Хиндемит). Это новомодальная (О. Мессиан, А. Черепнин), двенадцатитоновая, серийная и сериальная музыка (А. Шенберг, А. Веберн, А. Берг, поздний И. Стравинский, П. Булез, Ч. Айвс, А. Шнитке, Р. Щедрин, С. Слонимский). Это электронная, алеаторическая (К. Штокхаузен, В. Лютославский), стохастическая музыка (Я. Ксенакис), а также музыка с техникой коллажа (Л. Берио, Ч. Айвс, А. Шнитке, А. Пярт, Б. Чайковский) и другие, еще более крайние течения и направления. Ни о каком общем стиле, и ни о каких общих принципах мелодики здесь не может быть и речи, а по отношению ко многим явлениям и само понятие «мелодия» либо неприменимо вовсе, либо должно иметь другой смысл.

Приемы исполнения различных типов аккомпанемента являются важным элементом техники пианиста<sup>32</sup>. В аккомпанементах «классического типа» (альбертиевы басы) трудность их заключается в том, что в быстром темпе 1-й, самый «тяжеловесный» палец играет часто. Неправильная игра приводит к постепенному его «завязанию» и к утомляемости руки. Ясно, что 1-й палец должен играть в таких случаях самостоятельно и легко. Нужно свести его действие к минимуму, оставив лишь нечто вроде «дрожания». Для этого прежде всего необходима известная развитость 1-го пальца, его умение самостоятельно двигаться. Нужно следить за тем, чтобы 1-й палец играл именно самостоятельно, легко, *piano*, без помощи вращения предплечья.

Аккомпанементы романтического типа в медленных пьесах должны звучать очень тихо и ровно. Это технически нелегко и требует специальной работы. Овладеть техникой таких аккомпанементов – значит сделать важный шаг в приобретении звукового мастерства. Здесь, как, впрочем, и в других разделах технической работы, нужен художественный стимул. Следует услышать, почувствовать особую звуковую прелесть сочетания певучей

---

<sup>32</sup> Далее использованы материалы книги «Работа над фортепианной техникой» / Е. Я. Либерман. – М. : Классика-XXI, 2003. – С. 101–110.

мелодии с «отдаленным» аккомпанирующим фоном. В медленных аккомпанементах романтического типа опорой, самым громким звуком является бас. Все последующие звуки, добавляясь к звучанию баса, тонут в нем, продолжая свое существование уже в виде «вибрирующего» аккорда, звучащего на педали. Работу рекомендуется начинать одной рукой, но с педалью. Рука, совсем свободная, «ленивая» тяжело кладется на бас; вытянутые, почти плоские пальцы «добираются» к своим клавишам ползком, как щупальца «присасываясь» к ним. Просвета, расстояния между пальцем и клавишей нет никакого. Добиться рiано, ровности, гармоничности можно только при обостренном слуховом внимании. Полезно играть такие аккомпанементы отдельными «ветвями», останавливаясь и вслушиваясь в звучащую гармонию. В подобных аккомпанементах очень важно всегда осуществлять позиционный принцип игры. Если при такой работе все же не удастся добиться ровности в рiано, бывает полезно сосредоточить внимание на взятии каждого звука, то есть учить медленно, не столь тихо, без педали, тщательно «нажимая» каждую клавишу всей рукой. Затем опять возвращаться к первоначальной работе и к игре двумя руками.

Быстрые романтические аккомпанементы значительно труднее предыдущей группы. Их трудность в быстроте темпа и в отдаленности баса. Чем отдаленнее басы, тем труднее задача. Объединяющее, плавное движение руки, характерное для медленных аккомпанементов, приходится прерывать для скачка, порой быстрого и далекого. Каким же способом исполнять быстрые аккомпанементы?

Как с наибольшей целесообразностью использовать имеющееся в нашем распоряжении время, чтобы точно попасть на нужный звук? Из геометрии известно, что кратчайшее расстояние между двумя точками есть прямая линия. Это диктует необходимость преодолевать «скачки», по возможности сокращая расстояния (по линии, близкой к прямой). Данные физиологии говорят о том, что рука должна и здесь оставаться как можно более собранной. Собранный рука ловка и подвижна, растянутая — в значительной степени теряет эти качества. Соображения психологического характера требуют в действиях пианиста спокойствия и уверенности. Они придут в том случае, если моменты смелых волевых импульсов, предельного внимания (в том числе, зрительного) будут чередоваться с отдыхом и подготовкой к следующему волевому напряжению.

Прием, при помощи которого лучше всего исполнять аккомпанементы вальсового типа, очень похож на прием, описанный ранее. Здесь также бас берется сверху; рука при этом движется в сторону аккордов, движется очень

быстро, по прямой линии (то есть по клавиатуре); от последнего аккорда рука «отталкивается» в направлении баса.

Д. С. Надырова<sup>33</sup> отмечает, что одна из главных задач в технической работе пианиста – вывести на передний план внимания средние и нижние пласты фактуры, что наиболее просто и эффективно достигается путем вычленения их из общей фактуры, проигрывания и отработки отдельно от верхних элементов звучания. Этот механизм лежит в основе таких методов работы, как работа отдельно каждой рукой, отдельно по голосам в полифоническом произведении, отдельно над различными пластами в романтической и современной музыке. Остановимся подробнее на важности работы над левой рукой. Необходимость такой работы не всегда хорошо осознается, так как технические пробелы исполнения не всегда очевидны и выявляются обычно только со временем, например, при окончательной отработке произведения.

К факторам, определяющим важность работы над левой рукой, относятся следующие.

1. Как уже отмечалось выше, мы лучше слышим верхние элементы звучания, а партия левой руки обычно проходит в среднем и нижнем регистре, поэтому нуждается в дополнительной проработке слухо-двигательных комплексов.

2. Большинство людей имеют ведущее правое полушарие, то есть являются праворукими. Левая рука, в силу психофизиологических особенностей, менее ловка, менее сильна, так как меньше связана с мозгом и хуже подчиняется его «приказам». Поэтому на освоение одних и тех же элементов в правой и левой руке требуется разное количество времени и усилий. Один из эффективных способов работы над мелкой техникой в левой руке – поучить это же место правой руки, которая легче справляется с трудностью, создает в слуховом сознании эталонный образец исполнения и «вытягивает» за собой неповоротливую левую руку.

3. В музыкальной ткани левая рука включает в себя две очень важные функции: дирижера и концертмейстера. Именно в левой руке, как правило, сосредоточена метроритмическая и гармоническая основа музыкальной ткани, определяющая единство темпа и целостность произведения, ее сохранение и сочетание в эпизодах *rubato* с гибким следованием более свободному и выразительному произнесению мелодии. Заметим, что исполнительски партия

---

<sup>33</sup> Далее особенности работы над техникой левой руки рассмотрены с использованием материалов учебного пособия «Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано» / Д.С. Надырова. – Казань : ИДПО, 2014. – С. 32–24.

левой руки требует большего профессионализма и технического совершенства (в соответствии с известной поговоркой «королеву играет окружение»).

4. В партии левой руки сосредоточена основа гармонии в виде баса и части аккордов, которая, для обеспечения качества, полноты и красоты звучания фортепианной фактуры, должна быть тщательно проработана с помощью гармонического слуха и педали. Отметим, что работа над техникой педализации обязательно должна проходить в тесной «связке» с левой рукой.

### **Тема 10. Педализация<sup>34</sup>**

Проблема художественной педализации – одна из основных в вопросах фортепианного исполнительства, поскольку именно в педализации проявляется творческое воображение и яркость образных представлений, глубина понимания музыки и чувства стиля, богатство звуковой палитры. Известны слова Антона Рубинштейна: «...педаль – душа фортепиано» – и с этим нельзя не согласиться, если вспомнить о том, какие богатейшие художественные возможности педаль открывает пианисту.

Эффект педального звучания всегда тесно связан с эмоциональной стороной исполнения, поэтому педаль является одним из необходимых средств выразительности. Так, например, если в певучей пьесе нужна продолжительная и густая педализация, то в танцевальной – совсем иная. В работе над звуком музыканты добиваются ощущения слитности пальцев с клавиатурой, идя от эмоции к звучанию. В работе над педализацией так же нужно слушать себя. Надо воспитывать мгновенную реакцию ноги на требование слуха.

Правая фортепианная педаль, обеспечивая свободную вибрацию струн инструмента, продлевает жизнь звука, усиливает, насыщает и обогащает его, создает эффект звукового объема. Левая педаль, за счет перемещения молоточков, уменьшает массу звучания, ослабляет его, делает более глухим, матовым и, изменяя окраску звука, действует подобно сурдине. Третья или «фиксирующая педаль» (встречается на инструментах фабрики «Stenway») позволяет выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия фортепианной фактуры. Используя разнообразное звучание инструмента на педали, пианист получает богатейшую тембровую палитру, позволяющую отразить множество самых тонких эмоциональных состояний и чувственных градаций, выраженных в музыке.

---

<sup>34</sup> При подготовке темы использованы материалы статьи «Педализация пианиста в процессе исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения» / С. В. Егорова // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 2 апр. 2015 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2015. – С. 25–30. и материалы методического сообщения Г. Н. Ермаковой «Основные приемы фортепианной педализации в младших классах».

Мастерство педализации – многогранно. Оно может дать пианисту колоссальное количество звуковых эффектов для исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения. Например, посредством педализации можно создать эффект яркого акцента путем постепенного накопления звуковой массы на педали и внезапного снятия педали в акцентируемой точке.

Благодаря мастерству педализации пианист получает богатство и красочность тембра, сочность и яркость эмоциональных характеристик, мощь и объем при накоплении звучности, новую обертоновость, воздушную перспективу, разнообразные эффекты музыкального эха, насыщенность и певучесть глубоких басов, разноплановую колористику пассажей, явно ощущаемый контраст между звучанием прозрачным, чистым и плотным, густым и т. д. Искусное использование педальной звучности смягчает ударную природу фортепиано, помогает выявить структуру музыкального произведения.

Использование педального звучания в процессе исполнительского постижения эмоционального содержания музыкального произведения всегда обусловлено замыслом композитора, эмоционально-образным содержанием музыки, жанром и стилем произведения и другими особенностями. Так, исполнение на педали некоторых фрагментов в клавирной музыке И.С. Баха будет усиливать эмоциональный подтекст в противопоставлении *tutti* и *solo*. Для сохранения ясности и точности голосоведения, четкости и прозрачности фактуры в произведениях Й. Гайдна и В.А. Моцарта необходимо применение достаточно «сухой» и «дозированной» педали. В фортепианных произведениях Л. ван Бетховена использование педали предопределено требованиями исполнительского воплощения присущих его музыке мощных звуковых эффектов и смелых регистровых противопоставлений. Педализация в музыке Ф. Шуберта должна помогать выявлению напевности и выразительности мелодий, тонкости штрихов, красочности фактуры и т.д.

Немного стоит остановиться на обозначении педали. В большинстве источников общеприняты следующие обозначения: *p* или *ped*. Также есть и графический способ обозначения:

Взятие педали |\_\_\_\_\_

Снятие педали \_\_\_\_\_|

Смена педали \_\_\_\_\_| |\_\_\_\_\_

Полу педаль \_\_\_\_\_|\\_\_\_\_\_

### ***Правая педаль***

*Запаздывающая педаль*

Для начала рекомендуется освоить подготовительные упражнения с запаздывающей педалью:

Е.Гнесина "Подготовительные упражнения"

Затем стоит выбрать такое произведение, где педаль встречалась бы в отдельных местах:

№4 Гедике "Танец"

И использование педали не вызывало бы затруднений:

Э. Тецель "Прелюдия"

Умеренно

Необходимо сразу добиваться бесшумности нажатия и отпускания педали, слитности ноги с педалью, следить, за тем, чтобы нога накрывала только расширение педальной лапки (головку педали), а также не допускать напряжения в голеностопном суставе. Если в пьесе педализируется последний аккорд, следует научиться не снимать руки пока длится аккорд на педали. Если педаль применяется в пьесе только один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения.

В фортепианном исполнении правая педаль действует на:

1. Удлинение звуков за пределы времени нажатия клавиши.
2. Слияние звуков, последовательно взятых на одной педали.
3. Усиление звуков.
4. Обогащение их окраски.

Умение непрерывно слушать гармонию на педали и слышать исчезновение прежнего звучания в момент появления нового можно сформировать на материале пьес с повторяющимися (пульсирующими) аккордами при постоянной смене педали:

№ 3 (a) Г. Телеман "Пьеса"

Полезно поиграть отдельно партию левой руки с педалью, чтобы вслушаться в звуковой фон пьесы:

П. Чайковский "Болезнь куклы"  
Moderato

Важное значение имеет освоение приема смены педали:

С. Майкапар "Прелюдия № 6"  
Allegro non troppo

### Прямая педаль

Прямая педаль употребляется главным образом, в пьесах с острым, четким или танцевальным ритмом. Она подчеркивает сильные доли и создает ритмическую опору фразы. Например, в «Марше» Р. Шумана чеканным штрихом надо передать веселую детскую торжественность, а решительное начало фразы следует окрасить глубокой и относительно продолжительной педалью:

Р. Шуман "Солдатский марш"  
Бодро и определенно

В «Смелом наезднике» Р.Шумана при легком *staccato* в довольно быстром темпе предполагается короткий и неглубокий нажим педали, оттеняющий упругость ритма:

The image shows a musical score for Piano in 6/8 time. The right hand has a melody with notes marked *mf* and *sf*. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and an asterisk. The pedal mark is short and shallow, indicating a light touch.

Короткая педаль на сильную долю в пьесах танцевального характера даст возможность лучше почувствовать ритм, разницу между без педальным и педальным звучанием и развить черты гибкости и изящества:

"Аннушка" Чешская народная песня  
Умеренно

The image shows a musical score for Piano in 3/4 time. The right hand has a melody with notes marked *f*. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and an asterisk. The pedal mark is short and shallow, indicating a light touch.

Прямая (ритмическая) педаль в танцевальных пьесах в большинстве случаев бывает неглубокая, но не всегда абсолютно прямая. Если мелодия начинается с затакта, то педаль надо брать не одновременно, а почти одновременно со звуком на сильной доле такта, как бы следом за звуком так, чтобы педалью не прихватывался последний затактовый звук:

П. Чайковский "Вальс"  
Allegro assai

The image shows a musical score for Piano in 3/4 time. The right hand has a melody with notes marked *p*. The left hand has a bass line with notes marked *ped.* and an asterisk. The pedal mark is direct (rhythmic), indicating a light touch.

Для освоения приемов прямой педали полезно останавливаться на сильной доли без нажатия педали и слушать, исчез ли последний затактовый звук, чисто ли звучит интервал на «раз». Лишь после этого нажать педаль.

Полезно так же останавливаться, взяв педаль на сильную долю, и слушать что звучит в педали.

### *Педализация певучих пьес*

Педаль имеет чрезвычайно большое значение в работе над звуком. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создает гармонический фон мелодии. На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление и ограничение ее, умение добиваться певучести легато без помощи педали. В дальнейшем же педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством, интуицией исполнителей.

Легкие певучие пьесы следует сначала выучить без педали, чтобы красивый звук, плавное legato и выразительность фразировки достигались прежде всего пальцами, а затем, начинать работу над педализацией. Обычно педализация мелодии неизбежно связана с педализацией гармонии сопровождения.

Как один из первых шагов можно предложить педализацию кульминационных звуков музыкальных фраз или просто относительно более долгих звуков мелодии. При педализации опорных звуков мелодии, исполняемой legato, возникает опасность, что на педали останется предыдущий мелодический звук. Если происходят такие ошибки, то значит, что исполнитель не слушает чистоту мелодической линии или не знает, как избавиться от педальной «грязи». Полезным упражнением в этом случае будет сравнение «грязной» педализации и чистой.

В репертуаре обычно бывают пьесы различного характера, где требуется разные приемы педализации:

С. Майкапар "Прелюдия № 1"  
Allegro

Piano

*f*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

Ped. \*

С. Майкапар "Прелюдия № 4"  
Andantino tranquillo

1. Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*  
2. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Иногда при поступенном движении мелодии приходится менять педаль на каждый новый звук. В таких случаях сначала нужно выработать плавное легато мелодии без педали, попробовать применять очень неглубокую педаль, вернуться к игре без педали. Полезно вслушиваться в отрезки, где проходящие звуки исполняются на одной педали, что поможет избавиться от толчков:

П. Чайковский "Сладкая греза"  
Moderato

### **Левая педаль**

Техника педализации левой педалью очень проста, нужно научиться нажимать педаль перед звукоизвлечением. Наиболее удобно это сделать на произведениях клависинистов.

Снятие левой педали обозначается *tre corda* (три струны). Отметим, что термин *una corda* (одна струна) сохранился с тех времен, когда каждому звуку на фортепиано соответствовало не более двух струн, поэтому при сдвигании механики нажимом левой педали молоточек ударял уже только по одной струне. Сейчас же эффект приглушенного звучания от применения левой педали достигается тем, что вся молоточковая станина наклоняется (приближается) к струнам. Каждый молоточек ударяет по-прежнему, по трем, струнам, но размах молоточка уже меньший и поэтому звук слабее.

С. Майкапар "Прелюдия № 18"  
 Allegretto scherzando

Piano

*pp*

una corda

Необходимо подчеркнуть, что специфика педализации определяется индивидуально в каждом отдельном случае, исходя из звукового облика произведения, его стиля, жанра, фактуры, художественного образа, что определяет звуковую цель применения педали.

### Тема 11. Старинная музыка<sup>35</sup>

XX век принес много нового в понимание и исполнение музыки прошлого. Изменились звуковые критерии, расширился репертуар. Не только в музейные, но и в концертные залы широко вошло звучание клавесина: это или тщательно отреставрированные оригиналы, или прекрасные, исторически достоверные копии. И все-таки, несмотря на то что клавесин завоевывает все большую популярность, музыка композиторов XVII – XVIII веков гораздо чаще исполняется на современном рояле.

Исполнительская практика последних десятилетий в целом характеризуется усилением историчности трактовок, все большим использованием исторически точных, исторически обусловленных исполнительских средств. Прежде всего, это касается нового отношения к уртекстам. Уртекст, как документ эпохи, наиболее ярко отражает внутренние закономерности старинной музыки, ее стилевые особенности. Однако все это становится понятным музыканту знающему, просвещенному, владеющему тайнами ее музыкального языка, без труда расшифровывающему ее семантическое поле. В этом плане клавирная музыка XVII-XVIII веков имеет свои особенности: клавирные тексты И. С. Баха, Ф. Куперена, Д. Скарлатти предъявляют пианисту различные требования.

Семантика уртекста более понятна и доступна в музыке французских клавесинистов. Своенравна и необычна логика сочетания жанровых и фактурных элементов в сонатах Д. Скарлатти, глубоко скрыта семантика в

<sup>35</sup> Тема раскрыта с использованием материалов статьи «Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки» / В. К. Ланге // Семантика старинного уртекста : сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа : ЛМС УГИИ, 2002. – С. 3–16.

архитектонической строгости и мелодической сдержанности немецкой музыки. Помогают расшифровать ее различные структуры текста: словесные ремарки, обозначающие название пьес, их темп, словесные и графические артикуляционные обозначения. На творческое осмысление исполнителя рассчитаны фактура, тематизм, ладотональный план, форма, обращенные к вниманию и навыкам музыканта. Французские клавесинисты пробуждают исполнительскую фантазию программностью своих миниатюр, выписанными обозначениями темпов, а иногда и характера исполнения, артикуляции, особенно подробными в позднем этапе творчества Куперена.

Из итальянской клавирной музыки доступны лишь отдельные пьесы Дж. Фрескобальди, Д. Циполи, Ф. Дуранте, Б. Пасквини и наиболее широко, хотя и не полностью, представлены сонаты Доменико Скарлатти. Произведения наиболее популярного у пианистов Д. Скарлатти не слишком богаты авторскими комментариями. В венецианских рукописях практически всюду поставлены темповые обозначения, но динамика («эхо») – только в шести сонатах. В редких случаях – обозначения стаккато; аппликатурные обозначения. Вместе с тем, уртекст сонат Д. Скарлатти может дать ключ к их расшифровке и исполнению, если обратить внимание на семантическую оппозицию лаконичной, характеристичной (в духе гомофонного стиля), образно конкретной музыкальной темы и общих форм движения, основанных на элементах пассажно-импровизационной техники.

Сложнее всего разобраться в семантике немецкой клавирной музыки – в произведениях И. Фробергера, И. Пахельбеля, И. Баха, Г. Генделя. Хотя сочинения двух последних авторов наиболее часто используются в педагогической и концертной практике, в текстах этих композиторов присутствует минимальное количество авторских указаний. Ее содержание может быть тесно связано с религиозным мировоззрением композитора: многие баховские мелодии восходят к темам протестантских хоралов, большинство из которых приобрели значение стилизованных мелодий с определенным смыслом. Религиозное содержание произведения может быть подчеркнуто и цифровой символикой, и диалектикой чисел – ведь в сфере библейских и евангельских сюжетов находятся не только произведения Баха, но и фантазии, ричеркары, канцоны Я. Свелинка, Дж. Фрескобальди, Д. Букстехуде, И. Фробергера, И. Кунау и др.

Образный строй старинной музыки раскрывается и через ряд мотивов скорби, радости, блаженства, вопрошения и т.д. Во многом эти мотивы совпадают с музыкально-риторическими фигурами.

Уяснение смысла старинной музыки тесно связано с выбором чисто исполнительских приемов, поскольку только через них может быть домыслено

и достроено то, что в нотах обозначено. «Проблема, возникающая перед исполнителем сонат Д. Скарлатти, состоит не только в том, чтобы вывести, скажем, из текста динамику, но и во многом в том, чтобы вывести, в некотором роде, из динамики текст, то есть уяснить из неуказанного – указанное, в результате чисто исполнительской «обратной связи» как бы достроить музыкально-логический каркас в избранном направлении».

Главным выразительным приемом клавесиниста была артикуляция, то есть отчетливое произнесение мотивных образований, подчеркивание в них «главной» ноты. И. Браудо подчеркивает важность проблемы: найти убедительное произнесение мотива, установить межмотивные цезуры, определить меру их разъединения или связи. Однако определить точные правила разграничения и произношения практически невозможно, так как авторские лиги причудливы и своенравны, в них отсутствует монотонность и унылое постоянство.

Исходя из возможностей различного артикулирования мотивов, Браудо предложил метод вариантов как метод изучения артикуляционных закономерностей, как осмысленный поиск артикуляции, наиболее отвечающей избранному характеру темы, противосложения и других мелодических образований. Используя этот метод, педагог может помочь ученику проникнуть в искусство мотивной импровизации, которое было присуще мышлению старинных композиторов.

Выявить логику мотивного развития голосов и разнообразно их «произносить», связывая, расчлняя, соединяя в живом чередовании, можно лишь с помощью пальцевой техники, используя тонкие градации *legato*, *staccato*, *non legato*. Все это не противоречит современным положениям фортепианной педагогики о необходимости связной игры и о манере игры *santabile*: «Связная игра, являющаяся наиболее характерным признаком баховской школы, не предполагает однородности в исполнении, но и требует бесконечного разнообразия в соединении и группировке нот различной длительности».

Что касается искусства игры *santabile*, то это не только певучая и выразительная игра, но и способ выявить независимость и красоту мелодии, искусство фразировки и голосоведения. Оттенки артикуляции порождают и «дыхание» агогики, когда едва заметные артикуляционные разрывы придают живость, свободу и стилевую достоверность мерно текущей музыкальной ткани.

В тесной связи с артикуляцией и агогикой находится аппликатура. Благодаря постоянным переключиваниям пальцев, было возможно передать легкое дыхание коротких мотивов, сделать небольшие агогические акценты,

подчеркивающие стилевую достоверность произведения, интонируемого как на клавесине, так и на рояле. Старинная аппликатура как нельзя лучше соответствует фактурным особенностям музыки прошлого и помогает исполнителю полноценно раскрыть ее выразительные возможности.

В существенной корректировке нуждаются и наши представления о некоей особой ритмической «строгости», которой якобы требует исполнение старинной музыки. На самом деле, хотя одно из первых правил старинных трактатов «играть в такт» (то есть передавать точность ритмических соотношений как между тактами, так и внутри каждого), музыканты всегда ощущали потребность в живом, непринужденном движении музыки. Свобода ритма, тесно граничащая с импровизационностью, была одним из важнейших качеств клавесиниста. Современный исполнитель должен учитывать, что почти до конца XVII – XVIII века музыканты интерпретировали ритм, написанный ровными длительностями, неровно, с ритмическими отклонениями. Ровная нотация применялась для чтения нот, и владение «хорошей манерой» в исполнении включало в себя умение преобразовывать текст, то есть импровизировать.

Импровизационность может возникать на разных уровнях музыкальной интерпретации:

- в ритмическом варьировании, в использовании выразительных пунктирных ритмов;
- в мелодическом варьировании (диминуирование, крещендирование, колорирование);
- в украшении мелодии различными орнаментами (мелизматика);
- в искусстве арпеджирования аккордовых гармонических последовательностей;
- в расшифровке цифрованного баса;
- в искусстве исполнения пьес, написанных без тактовых черт (*non mesure*) у Л. Куперена, Ж. Ф. Рамо.

В современном концертном исполнении импровизационность проявляется в варьировании при повторении разделов пьес, в сочинении стилизованных каденций к классическим концертам (А. Шнитке). Отсутствие динамических указаний в старинных текстах не может быть свидетельством монотонности и однообразия музыки прошлого, ведь клавесинисты добивались динамической выразительности с помощью различных приемов. Пианисты, стремящиеся к точной стилистике, часто используют эхо-эффекты, связанные в старинной музыке не столько с изменением силы звука, сколько с его тембровым перекрашиванием. Такие же приемы контрастной звучности

используются при так называемой «контрастной динамике», применяемой для выявления формы произведения.

Гораздо более сложно добиться на рояле передачи темброво-динамической ровности каждого из голосов, соответствующей звуковому миру старинных инструментов. У клавесина и органа каждый регистр клавиатуры обладает постоянной темброво-динамической характеристикой, не зависящей от исполнителя. Старинные мастера, конструируя инструменты, настраивали их таким образом, что внутри звукоряда уже содержались нарастания и спады звучности. Добиться регистровой яркости и тембровой конкретности голосов – важнейшая задача современного пианиста, исполняющего старинную музыку.

Таким образом, решая вопросы стиля интерпретации старинной музыки, современная исполнительская практика и музыкальная педагогика опираются на исторические реалии, чтобы с их помощью увидеть в старинных текстах выразительную и живую музыкальную речь, обращенную к нашим современникам.

## **Тема 12. Полифонические произведения<sup>36</sup>**

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью работы пианиста. Это объясняется тем громадным значением, которое имеет для каждого играющего на фортепиано развитое полифоническое мышление и владение полифонической фактурой. Если музыкант не обладает развитым полифоническим слухом и необходимыми навыками в исполнении полифонии, его игра не будет художественно полноценной. Последовательно знакомясь с разными видами полифонических произведений, музыкант привыкает определять мелодические линии голосов, слушать и понимать значение каждого голоса, слышать взаимосвязь разных голосов и находить средства исполнения для их дифференциации.

Воспитание полифонического слуха и соответствующего ему мышления в значительной мере основано на изучении клавирных произведений Баха, поэтому студент должен получить правильное представление о характере исполнения данной музыки, о его соответствии стилю и образному содержанию. «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», «Маленькие прелюдии и фуги» И.С. Баха, «Инвенции и симфонии» – вот основной полифонический материал для студента, занимающегося в классе общего фортепиано. Этот репертуар имеет сугубо педагогическую направленность. Основную цель

---

<sup>36</sup> В раскрытии темы использован материал «Работа над полифоническими произведениями в музыкальной школе» / Развитие слухового, музыкального и художественного восприятия на начальном этапе обучения // Cyberpedia [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberpedia.su/7x1045.html>. – Дата доступа : 13.01.2024.

изучения этих произведений обозначил сам И.С. Бах. На титульном листе сборника И.С. Баха «Инвенции и симфонии» приведены его слова: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира, особенно жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только двумя голосами, но при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять 3 обязательных голоса, обучаясь одновременно не только хорошему изобретению, но и хорошей разработке; главное же – добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции».

При выборе произведения необходимо учитывать следующее: полифоническое произведение должно быть сравнительно коротким, лишенным особых технических трудностей и, большей частью, построенным на одной теме. Нельзя игнорировать тот факт, что на сегодняшний день существует несколько редакций одних и тех же баховских полифонических произведений, составляющих репертуар. Выбрать верную редакцию или же изучать произведение по уртексту (оригинальному авторскому тексту) – должен решить педагог.

В чем заключается различие редакции и уртекста?

1. Динамика – в отличие от редакторов Бах для обозначения динамики в своих произведениях употреблял только *f*, *p*, *pp*. Крещендо, диминуэндо, *mp*, *ff* и знаки акцентировки Бах в своих авторских текстах не проставлял.
2. Темп – столь же ограничил Бах применение темповых обозначений. Обозначений *accelerando*, *rallentando*, *piu mosso*, *meno mosso*, *stringendo* Бах вообще не применял. В прелюдиях и фугах – не указывал начальных темпов.
3. Артикуляция – мера использования штрихов у Баха различна. Наряду с произведениями, лишенными всяких штрихов, встречаются такие, где штрихи обозначены.
4. Аппликатура – баховские рукописи лишены аппликатурных обозначений. Все указанные в нотах пальцы – только редакторские. Наряду с умением читать редакторскую аппликатуру, студент должен уметь сам грамотно расставлять ее. При выполнении этого задания он должен пользоваться карандашом и ручкой.

Приучить музыканта различать собственно баховский текст и редакторские указания – задача большого воспитательного значения. Но «только требуя невозможного, достигнешь всего возможного» (Г. Г. Нейгауз).

### *Виды полифонии*

Полифонические произведения могут принадлежать к различным видам полифонии:

1. Подголосочная полифония – свойственна многоголосной русской песне и обработкам русских песенных мелодий. В ее основе лежит развитие главного голоса – запева. Остальные голоса, возникающие как его ответвления, обладают большей или меньшей самостоятельностью. Подголоски способствуют увеличению общей распевности мелодического развития. Пьесу, написанную в такой манере, легко представить в исполнении хора (пример, А. Лядов «Подблюдная» – обр. русской народной песни).

2. Контрастная полифония – основана на развитии двух самостоятельных линий. Примером контрастной полифонии могут служить многие произведения И.С. Баха («Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах», некоторые «Маленькие прелюдии», сюиты).

3. Имитационная полифония – основана на последовательном проведении в голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка (тема фуги). Несмотря на то, что в полифонии имитационного склада в целом все голоса равно значительны, все же в различных построениях каждому голосу отведена своя роль.

Как правило, изучение полифонических произведений начинается с подголосочной полифонии, затем изучаются полифонические произведения с контрастной полифонией, и только после этого – имитационная полифония. Именно такая последовательность в прохождении полифонического материала должна стать основой репертуарной политики.

#### *Технические способы изучения полифонических произведений*

В большинстве случаев, основная музыкальная мысль (тематический мотив или тема), из развития которой складывается произведение, дается в самом начале, поэтому большое внимание нужно уделять самой этой мысли. Овладеть ее исполнением лучше всего в первой, исходной формулировке. Не следует выходить за рамки этого задания до тех пор, пока не будет достигнуто исполнением основной мысли полифонического произведения. Среди органистов бытует выражение: «Тот, кто не может ясно, сосредоточенно исполнить тему фуги – не может быть органистом». После того, как студент организованно может исполнить тему, необходимо дать ему понятие «вождя» и «спутника» (темы и противосложения), их взаимоотношений и вопрос – ответного взаимодействия. После осознания им этих понятий, можно переходить к двухголосной игре.

Следующим этапом полифонического развития является изучение трехголосных произведений. К ним относятся фуги и симфонии, изучение которых может проводиться по следующим схемам:

1. При исполнении трехголосного произведения выделяется:

верхний голос  
средний голос  
нижний голос

2. Из трех голосов исполняется:

верхний и средний голос  
нижний и средний голос  
нижний и верхний голос

3. Все голоса выписываются в нотную тетрадь отдельно

4. Каждый голос обрисовывается цветным карандашом (если ноты произведения представляют собой ксерокопию, а не оригинал)

### *Об артикуляции*

Исполнители всегда встают перед проблемой выбора, какая же артикуляционная манера является основной при исполнении клавирных сочинений Баха? На этот счет существует два мнения. При этом имеется в виду различие между манерой связной и манерой расчлененной. Приверженцы исполнения произведения *non legato* опираются на авторитет Ф. Бузони. Произведения Баха не были написаны для фортепиано, они были написаны для клавира. Под клавирным произведением подразумевается произведение, написанное для какого-либо клавишного инструмента – клавесина или органа. Поскольку звук на клавесине извлекался не мягким молоточком, а твердым клинышком, то щипок был слышен как звонко атакуемый звук. Ряд таких звуков имеет ярко выраженный ритмический эффект.

Клавесин не обладал педалью, поэтому связь и расчленение звуков осуществлялась пальцами. Необходимо помнить о том, что вся история клавирного искусства полна сопоставлений игры расчлененной и связной. Раздельное произнесение тонов является условием, которое обеспечивает игре четкость, но на необходимость вырабатывать и иной прием – прием игры на фортепиано *cantabile* – указывал сам Бах, считающий выработку певучей манеры игры чуть ли не главной педагогической целью изучения инвенций и симфоний.

Обучение артикуляционным приемам лучше всего начинать с изучения двухголосных произведений, в которых каждому голосу присваивается своя особая артикуляционная окраска. Примером может служить двухголосная инвенция *a-moll*. В этом произведении левая игра играет штрихом стаккато, а правая – легато. Необходимо помнить о том, что стаккато приобретает ясность и выразительность только в том случае, если исполнитель будет слышать его на фоне глубокого связного легато.

Кроме того, существует артикуляция межмотивная (способ отделения одного мотива от другого). Основой межмотивной артикуляции является цезура. Исполнители имеют обыкновение играть последнюю ноту мотива перед цезурой стаккато, что является неверным приемом. Эту ноту желательно сыграть приемом *tenuto*.

Итак, работа над полифоническим произведением играет большую роль в слуховом воспитании, в выработке штрихового разнообразия, в развитии навыков исполнения легато. Бесспорную пользу принесет работа над полифонией в области собственно технического мастерства. Много дает полифония и для развития особой «послушности», гибкости кисти и пальцев, в сочетании со звуковой определенностью.

### **Тема 13. Произведения крупной формы<sup>37</sup>**

Работа над крупной формой является, пожалуй, самой сложной. На занятиях по учебной дисциплине «Фортепиано» бывает порой сложно подобрать крупную форму для студентов других исполнительских специальностей, будь то простейшая сонатина, маленькое рондо или вариации. Именно анализ крупной формы помогает осмысленному исполнению произведения. Уже при первом знакомстве с крупной формой в классе фортепиано, необходимо обратить внимание на частое использование композитором тонического трезвучия (вверх, вниз, или ломаное), движение терциями (секстами) вверх и вниз, на гаммообразные пассажи то в правой, то в левой руке, а также частое использование октав, возможные скачки. Эти опорные моменты очень пригодятся в дальнейшем в работе над любым произведением.

*Вариации.* Эта форма является любимой для многих, т.к. открывает богатый простор для фантазии. Использование композиторами в качестве темы русских, украинских и других народных песен, делает вариации особенно привлекательными. Возможность спеть тему со словами – большое подспорье. Иногда можно столкнуться с проблемами именно в варьировании, поэтому необходимо ясно представлять задачи каждой вариации (варьирование, как варианты). Тема вариаций – как правило, простая, легко узнаваемая, с типичными оборотами, тонально замкнута, чаще всего 2х-частная и квадратная.

В классических вариациях (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, позже И. Беркович, Д. Кабалевский, Н. Сильванский, Н. Любарский) был

---

<sup>37</sup> При подготовке темы использованы материалы статьи «Работа над крупной формой в классе фортепиано» / И. М. Вахрамеева // Психология и педагогика XXI века: теория, практика и перспективы : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 12 март 2015 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.]. – Чебоксары : ЦНС «Интерактив плюс», 2015. – С. 98–100.

определенный порядок развития: 1 – вариация для правой руки; 2 – вариация для левой руки; 3 – вариация в миноре (в мажоре); 4 – вариация, обе руки; 5 – кода. Гармония меняется мало, а распространены гармонические фигурации. Иногда в вариациях встречаются полифонические элементы, основанные на мотивах темы (Бах, Гендель, Бетховен, Вебер, Глинка). Вариационная форма вносит некоторый контраст внутри отдельных вариаций и между ними. Становится обычным контраст темпов (особенно в минорной вариации). Чем хороша форма вариаций для самого среднего студента, так это возможность отдельно учить, например, вариацию на левую руку, или контрастную вариацию. Двигаясь от простого к более сложному, постепенно «собрать» все вариации в единое целое.

*Рондо*. На первом курсе это может быть Маленькое рондо и в нем всего один эпизод, но контрастный. Форма рондо открывает большой простор для творческого роста студента, который должен искать новые, непохожие образы, контрастные главной теме. Одна и та же тема проводится не менее 3 -х раз, чередуясь с контрастными эпизодами – АВАСА (рондо – «круг» от франц.).

Темы рондо чаще носят песенно-танцевальный характер, в главной тональности, подвижные и изящные, период 8 или 16 тактов. Эпизоды чаще всего в другой тональности и оттеняют тему тонально и образно (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Вебер, Кулау, Глиэр). Чередование темы и эпизодов вносит своеобразный колорит в форму рондо и, как правило, эти произведения быстро выучиваются наизусть, однако требуют определенных навыков в развитии техники.

Если на начальном этапе обучения игре на фортепиано закладывается основная база для анализа крупной формы, то в дальнейшем – точные штрихи, артикуляция, стиль. Поэтому знакомство со *старинной сонатной формой* происходит чуть позже. Здесь мы говорим о тональном плане, когда 1-я часть движется от Т к неустойчивости Д, а 2-я часть наоборот. Эти занятия очень интересны еще и знакомством со старинными инструментами – клавикордом и клавесином и их многочисленным семейством. Вот тут как раз и пойдет разговор о динамике в старинной музыке, о том, почему все время чередуются форте и пиано. Чаще всего это знакомство с сонатами Д. Скарлатти, с ритмически острым рисунком, выразительными фразами, с порой дерзкими бросками на широкие интервалы. Темы сонат Д. Скарлатти очень яркие и легко запоминаются. Причина в том, что они сочинены в духе народных итальянских мелодий. В его сонатах слышится гитара с ее характерными «переборами или переключками охотничьих рогов и валторн, а порой кажется, что звучит целый оркестр. В старинных сонатах главная и побочная партии часто похожи друг на друга и не создают контраста. Работа над старинной сонатой чаще всего идет

очень тяжело, особенно если в сонате много полифонических приемов. Но все упорные усилия с лихвой окупаются, когда текст выучен наизусть и начинается «ювелирная» работа над деталями.

Таким образом, преподаватель постепенно подводит студента к *сонатной форме*, основанной на противопоставлении двух тем – главной и побочной. Необходимо четко представлять не только каждый раздел, но и каждую тему, ее начало и окончание, тональность. Гайдн и Моцарт поставили себе грандиозную задачу – раскрыть в фортепианных сонатах духовный мир человека со всеми его мыслями и чувствами. Если Гайдн и Моцарт еще использовали иногда для своего творчества клавесин, то Бетховен признает только фортепиано (особенно в зрелый период). Целый мир откроется каждому, кто услышит бетховенские фортепианные сонаты. Печаль и победный восторг, бурный порыв и безоблачная радость – всего не перечислить.

Сонатная форма основана на противопоставлении тем главной и побочной уже при первом изложении. Чаще всего главные партии яркие, подвижные, изящные, с сочетанием узоров фигураций, различных штрихов, украшений, часто захватывают крайние регистры. (Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шуман, Э. Григ, С. Прокофьев). Сама по себе главная тема уже доставляет исполнителю художественную радость и требует высокой техники, культуры звука, блеска и тонкого вкуса. Чаще всего это период повторного строения. Связующая партия часто основана на элементах главной, ее задача связать обе темы плавным переходом. Как правило, это гаммообразные пассажи. Иногда связующая партия может отсутствовать.

Побочная партия совершенно новая тема. Контраст определяется уже началом, т.к. она проходит в подчиненной тональности. Побочные партии чаще всего лирические, песенные, очень трогательные. Заключительная партия строится иногда на материале главной или связующей партии. Реже отсутствует. Разработка может быть развита мотивом одной темы, иногда вместо нее эпизод. Тональная неустойчивость, полифонические элементы, уход в далекие тональности – ее характерные черты. Контраст тем в форме зародыша в экспозиции, получает широкое развитие в разработке. Реже она отсутствует. Реприза повторяет весь материал экспозиции с главным изменением – тональным. Возможен и пропуск тем. Кода иногда носит разработочный характер, а к концу кадансирование и утверждение основной тональности.

Сонатная форма довольно объемна, поэтому очень уместно ее разучивание по разделам, с точным тональным планом экспозиции и репризы. Объединение всех тем основной тональностью в репризе дается тяжело и анализ исполняемого произведения помогает скорейшему осознанию и выучиванию произведения. Студент должен уметь начать играть с любого

раздела (реприза, кода, разработка), с любой темы (связующая, заключительная, побочная). В разработке можно вычленить отдельные эпизоды, проанализировать аккорды, секвенции, отклонения в далекие тональности.

В произведениях крупной формы запечатлены нравы, движения, быт многочисленных народов разных стран Европы. Подражание щипковым инструментам – лютне, мандолине, испанской гитаре требуют огромной октавной и аккордовой техники. Произведения крупной формы, гибкие и эстетически совершенные, выражают глубоко народное содержание, полное людских образов, их движения, красок, свежих и здоровых чувств, художественной правды и неиссякаемой радости жизни. Работа над крупной формой характеризуется образным контрастом при объединяющем значении единого темпа, точностью отражения записи звучания, «оркестровыми» звучаниями, важностью тонального развития для образной концепции. Противопоставление тональностей (двух планов содержания) в экспозиции можно сравнить с интонациями голоса, произносящего предложения соединенные противительным союзом. А общую тональность в репризе – соединительной. Интонации классической эпохи отражают в первую очередь не переживания лирического героя, а чувства связанные с логикой повествования.

#### **Тема 14. Фортепианные миниатюры**

Основную составляющую исполнительского репертуара студентов в классе по фортепиано составляют пьесы. Пьеса (от франц. *pièce* – «вещь», «кусок») – это небольшое музыкальное произведение лирического или виртуозного характера. Работа над пьесами – это закрепление навыков, которые получены при работе над упражнениями и этюдами. Пьесы представляют собой яркие, образно доступные произведения, на которых студент может в полной мере раскрыть свой художественный потенциал. Перечислим некоторые пьесы: Е. Глебов «Фантастические танцы», Б. Барток «Румынские танцы», Л. Дакен «Кукушка», К. Дебюсси «Детский уголок», Д. Кабалевский «Клоуны» и т.д.

Фортепианная миниатюра (от франц. *miniature*, итал. *miniatura*) – небольшая музыкальная пьеса, чаще всего написанная в простой 2-частной или 3-частной, а также в рондообразной форме (например, прелюдия, музыкальный момент, экспромт, интермеццо и т. д.). Часто миниатюры носят названия, которые определяют характер их музыки и указывают на их жанровую принадлежность. Хотя миниатюры являются самостоятельными пьесами, они тяготеют к объединению в серии и циклы. Расцвет миниатюры связан с периодом музыкального романтизма (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен). Жанр миниатюры широко распространен также и в современной

музыке. В репертуар студентов в классе по фортепиано входят следующие фортепианные миниатюры или циклы миниатюр: П. Чайковский «Времена года», «Детский альбом», Б. Дваринас «Маленькая сюита», Р. Шуман «Альбом для юношества», Ф. Лист «Годы странствий», «Утешения», Л. Абелиович «Сюита на темы белорусских народных песен» и др. В большинстве случаев фортепианные миниатюры объединяются в циклы, которые несут в себе определенные признаки жанровой направленности.

Фортепианные миниатюры подразделяются на два типа – пьесы кантиленного и подвижного характера. Для каждой из таких пьес характерно единство музыкальных средств на протяжении всего произведения или большей его части.

Рассмотрим особенности работы с миниатюрами кантиленного характера. В кантиленных пьесах музыкальные средства значительнее в мелодико – интонационном и гармоническом отношении. Мелодика этих произведений включает в себя многообразие жанровых оттенков, богатую интонационно-образную сферу, яркую выразительность кульминаций, более объемную линию мелодического развития.

Кантилена (от латин. «cantilena» – «пение») – это мелодия, песня, которая имеет свою неперебиваемую на язык слов внутреннюю сущность. Главное – это почувствовать в мелодии связность и плавность и стремиться к певучести, которая позволит воплотить в инструментальном исполнении идею вокальности. Необходимо следить и контролировать свое эмоциональное напряжение, которое не должно переходить в физическое. А также ощущать, чтобы рука не зажималась, а звук не оказался полным и интенсивным. Малейшее перенапряжение моментально приводит к жесткости звучания и ограниченности в движениях. Для достижения певучести используется особый способ нажима на клавиши: пальцы немного вытянуты, соприкасаются с клавишей всей подушечкой, кончик пальца при этом цепкий. При этом обязательно следует применять «вес» руки, который нужно плавно, без толчков передавать от пальца к пальцу. Огромное значение имеет интонирование, которое является основой выразительного исполнения любой мелодии. При таком исполнении звук получается насыщенный, тембрально окрашенный и воплощается любой эмоциональный оттенок.

Авторские и редакторские указания, которые содержатся в нотном тексте, способствуют разъяснению студенту выразительности исполнения мелодии, совершенно разной по характеру. Штриховые обозначения, указанные композитором, условны и требуют дополнений и уточнений исполнителя, в соответствии со стилем произведения. От штрихов зависит характер исполнения фразы, ее динамические оттенки, которые способствуют

правильному дыханию и артикуляции. В кантилене, как правило, применяется штрих *legato*. При исполнении мелодии следует выявлять ее ритмическую гибкость, мягкость, лиричность, а также ощущать широкое дыхание, вбирающее в себя линии небольших построений, которые определяются естественным членением произведения.

Строение каждой фразы – «волна», главное для исполнителя – объединять эти мелкие построения в единое целое (предложение, период), определить и точно рассчитать общую кульминацию и прийти к ней в условиях компактного изложения музыкальной формы.

Аkkомпанемент кантиленных пьес должен тщательно прорабатываться. При этом очень важно качество звучания аккомпанемента, он не должен заглушать мелодию, но в то же время аккомпанемент должен быть слышим, ведь это гармоническая и ритмическая опора мелодии. Бас должен быть гулким и ясным. Аккомпанемент одновременно и сдерживает мелодию, и в то же время направляет ее, давая эмоциональное развитие. Грамотное взаимодействие этих двух начал – мелодии и аккомпанемента является залогом яркого исполнения кантилены.

Работа над пьесами кантиленного характера благотворно сказывается на развитии музыкальности, художественно-исполнительской инициативе студента в классе фортепиано.

Работа над фортепианными миниатюрами подвижного характера во многом схожа с работой над виртуозными пьесами.

Виртуозная пьеса – это произведение высшего технического мастерства, в котором все определяется музыкальной необходимостью, часто заданной в названии произведения: Н. Римский-Корсаков «Полет шмеля», Ф. Мендельсон «Прялка», С. Прокофьев «Наваждение», Р. Шуман «Порыв» и др.

Виртуозная пьеса сочетает множество художественных исполнительских задач и высокий уровень технической сложности (фактура, моторика, силовая выносливость). Важно передавать нужный характер и тембр звучания в необходимом темпе; обязательна не только чистая, но и ровная четкая игра с единой артикуляцией, точностью скачков, изяществом фразировки, силой. Включать такую пьесу в репертуар студента педагог должен не случайно. К исполнению виртуозной пьесы необходимо готовиться, изучить ряд упражнений и произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в данной пьесе. Следует учитывать физиологические особенности самого исполнителя, его личностные качества, специфику нервной системы, сценическую выносливость.

Главный принцип в работе над виртуозной пьесой состоит в том, чтобы, решая технические сложности, помнить о главном – художественном замысле

композитора, воплощению которого должна служить техническая сторона исполнения. При работе над виртуозным произведением, в работе по воспитанию двигательных навыков, необходимо совмещать развитие двигательных навыков со слуховым восприятием и слуховым контролем.

Исполняя произведения виртуозного характера необходимо соблюдать следующие принципы:

1. Проблема свободы (основа свободы – психическая уверенность).
2. Общая организация двигательного процесса (эргономичность и рациональность физических затрат).
3. Точно найденный исполнительский прием.
4. Единый, стратегический темп.

При этом никогда не стоит думать об отдельных звуках или движениях - следует мыслить музыку большими построениями, иначе возникает риск разрушить художественную форму произведения.

Работу над виртуозным произведением условно можно разделить на четыре этапа, учитывая при этом индивидуальные данные исполнителя, что позволяет определить главные задачи в сложном процессе познания музыкального произведения и достигнуть качественного усвоения нотного текста наряду с точной и глубокой интерпретацией.

И так этапы работы над виртуозным произведением:

1. Общее предварительное ознакомление с виртуозной пьесой, с ее основными художественными образами, техническими задачами.
2. Более глубокое изучение пьесы, отбор средств выразительности и овладение ими - детальная работа над пьесой по частям, отрывкам, достижение технического совершенства.
3. Целостное и законченное исполнительское воплощение замысла пьесы, основанное на глубоком и детальном предварительном ее изучении.
4. Достижение эстрадной готовности пьесы, то есть мастерского ее исполнения на концерте или экзамене.

Развернутые пьесы (например, Скерцо и Баллады Ф. Шопена, Венгерские рапсодии Ф. Листа, Новелетты Р. Шумана и т. д.) доступны для исполнения только подготовленным в техническом и в художественном плане музыкантам. Развернутые пьесы обычно создаются в сложных трехчастных или трех-пятичастных формах, а также в свободной форме фантазии. Поэтому они обычно большие по размеру и по количеству поставленных в них задач, включают в себя огромное количество технических трудностей и различных видов техники, сложных приемов звукоизвлечения, изысканную артикуляцию, обилие разнообразных образных характеристик и их сопоставление.

После тщательного разбора нотного текста и изучения всех нюансов, после того как студент овладеет технической стороной произведения и найдет яркие и полные характеристики для каждого из представленных в пьесе образов, перед исполнителем встанет главная задача – объединение всех компонентов пьесы в единую форму, создание единого художественного целого.

Программная музыка – это род инструментальной музыки; музыкальные произведения, которые имеют словесную, часто поэтическую программу и раскрывают запечатленное в ней содержание. В программной музыке широко применяются музыкальная изобразительность, звукопись, конкретизация через жанр. Простейший вид программной музыки — это картинная программность (музыкальные картины природы, народных празднеств, битв и т.п.).

Тематика программных фортепианных пьес весьма многообразна:

а) пьесы, отражающие разные образы природы; чувства и настроения, пробуждаемые различными временами года (П. Чайковский «Времена года»);

б) пьесы, посвященные цветам и представителям животного мира;

в) игровые пьесы, посвященные детским играм, отличающиеся динамичностью и положительностью эмоций (О. Тактакишвили «Казачьи разбойники»);

г) пьесы – «музыкальные портреты», подчеркивающие различные стороны человеческого характера (А. Гречанинов «Маленький попрошайка», П. Чайковский «Мама» и «Нянина сказка», Р. Шуман «Незнакомец» и «Веселый крестьянин», С. Прокофьев «Сказки старой бабушки» и т.д.);

д) пьесы, написанные в жанре музыкальной сказки (П. Чайковский «Баба-Яга», Э. Григ «Танец эльфов», Д. Шостакович «Веселая сказка» и «Грустная сказка», С. Прокофьев и др.);

е) пьесы, наводящие на музыкальную образность («Размышление», «Шутка», «Прогулка» и т. д.);

ж) пьесы песенного жанра (Р. Шуман «Колыбельная», «Матросская песня» и «Песенка жнецов» из «Альбома для юношества»);

з) пьесы танцевального характера (А. Хачатурян «Менуэт», Г. Свиридов «Старинный танец», Д. Шостакович «Вальс-песня», «Вальс-шутка», «Лирический вальс», «Вальс-цветов», П. Чайковский «Полька» и «Мазурка», С. Прокофьев «Тарантелла», М. Глинка «Андалузский танец», Э. Григ танцы из цикла «Лирические пьесы»).

С самого начала обучения необходимо развивать и совершенствовать не только технические навыки владения инструментом, но и интенсивно «погружаться» в исполняемую музыку, чтобы произведение затрагивало его душу, пробуждало воображение. При работе над выразительностью

музыкального языка и одновременно преодолением исполнительских трудностей необходимо достигать уровня образной завершенности интерпретации.

Работа над программным произведением в классе фортепиано в дальнейшем становится залогом успеха, раскрывает особые свойства психики: умение сосредоточиться, распределить внимание, воспитывает быстроту реакции, координацию, эмоциональность. Эти качества вырабатываются в процессе обучения и совершенствуются, что помогает упорядочить учебный процесс. Рекомендуется выбирать произведения с интересным образным содержанием, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает более ярко. Если музыка захватила студента, его эмоциональное состояние будет положительно влиять на его прилежание, способствовать более целенаправленной настойчивой работе над звуком, темпом, нюансами, игровыми приемами исполнения этого произведения, чтобы в результате оно прозвучало ярко, осмысленно, выразительно.

### 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

#### 3.1 Примерный учебный репертуар

##### 3.1.1 Репертуар для сольного исполнения

###### *Полифонические произведения*

1. Арман Ж. Фугетта До мажор (сборник полифонических пьес)
2. Бах И. С. Двухголосные инвенции. Трехголосные инвенции. Маленькие прелюдии и фуги. Французские сюиты.
3. Бах А. М. Нотная тетрадь. Двенадцать пьес.
4. Бах И. С. – Гедике А. Шесть органных хоральных прелюдий.
5. Бах И. С. – Бузони Ф. Органные хоральные прелюдии.
6. Бах И.С. – Кабалевский Д. Восемь маленьких органных прелюдий и фуг.
7. Букстехуде Д. Три органные прелюдии.
8. Гендель Г. Сюиты. Соната соль минор. Концерт соль минор.
9. Глинка М. Фуги.
10. Гольденвейзер А. Фугетта Си бемоль мажор, ор.16.
11. Кабалевский Д. Прелюдии и фуги.
12. Лейе Ж. Б. Куранта и Жига из сюиты ми минор.
13. Лядов А. Фуга ре минор. Канон соль мажор.
14. Мелартин Э. Менуэт и фуга.
15. Мурашко Л. Прелюдия и фуга.
16. Мясковский Н. «Маленький дуэт» ля минор.
17. Пахульский Г. Фуга ре минор.
18. Перселл Г. Ария ре минор.
19. Свиридов Г. Колыбельная.
20. Скарлатти Д. Ария ре минор.
21. Циполи Д. Три фугетты.
22. Форе Г. Фуга №3, ля минор, ор. 84.
23. Фрид Г. Инвенции.
24. Хачатурян А. Детский альбом: Инвенция.
25. Шлег Л. Полифоническая тетрадь. Прелюдия и фуга № 4.
26. Шостакович Д. Прелюдии и фуги, ор.87: до минор, Ре мажор, Соль мажор.
27. Щедрин Р. Полифоническая тетрадь (по выбору).
28. Щуровский Ю. Инвенция.

*Произведения крупной формы*

1. Бах Ф. Э. Соната фа минор.
2. Беркович И. Вариации на тему русской народной песни.
3. Бетховен Л. Шесть легких сонатин.
4. Бетховен Л. Л. Шесть вариаций на швейцарскую тему.
5. Бортнянский Д. Сонаты До мажор, Фа мажор.
6. Вебер К. Анданте с вариациями. Сонатина До мажор.
7. Гайдн И. Шесть сонатин. Сонаты.
8. Глинка М. Вариации на романс «Прекрасный день», на песню «Среди долины ровные».
9. Грациолли Д. Соната Соль мажор.
10. Григ Э. Соната.
11. Гречанинов А. Сонатина.
12. Дуссек Я. Две сонатины, ор. 20: Сонатина № 1, Соль мажор. Сонатина № 2, До мажор.
13. Кабалевский Д. Сонатины.
14. Кабалевский Д. Легкие вариации на тему русской народной песни. № 1. Фа мажор, ор.51.
15. Клементи М. Сонатины (по выбору).
16. Кулау Ф. Сонатины.
17. Куперен Ф. Маленькие ветряные мельницы.
18. Мелартин Э. Сонатина Соль мажор.
19. Моцарт В.-А. Шесть сонатин. Фантазия № 1 До мажор. Сонаты. Рондо ля минор. Вариации.
20. Пешетти Дж. Сонатина До мажор.
21. Прокофьев С. Сонатины.
22. Сибелиус Я. Сонатина № 2, ор.67.
23. Скарлатти Д. Сонаты (по выбору).
24. Хачатурян А. Сонатина До мажор, ч. I
25. Хромущин О. Сонатины с элементами джаза.
26. Чимароза Д. Сонатины.
27. Шнейдерман Г. Десять вариаций на белорусскую тему.
28. Шуберт Ф. Соната ля минор (1 ч.), ор. 42.
29. Шуман Р. Вариации из сонаты фа минор, № 3, ор. 14.
30. Эшпай А. Сонатина.

## *Пьесы*

1. Бабаджанян А. Хорал из сборника «Шесть пьес». Прелюдия фа минор из сборника «Четыре пьесы».
2. Барток Б. Румынские танцы. Экспромт. Три венгерских танца. Allegro barbaго. Вечер в деревне. Венгерская нар. песня.
3. Бетховен Л. Багатели. Сурок. 6 экосезов. 9 вариаций на марш Дресслера. Веселая. Грустная. К Элизе.
4. Богатырев А. Простая песенка. Маленькая сюита: В монастыре. Интермеццо. Грезы. Ноктюрн.
5. Вагнер Г. Колыбельная. Полька. Реченька. Хороводная (четыре пьесы на народные темы.)
6. Глебов Е. Фантастические танцы (по выбору). Белорусские сувениры. Фрагменты из балета «Маленький принц». Три танца из балета «Мечта».
7. Глинка М. Полька.
8. Григ Э. Поэма. Бабочка. Мелодия. Листок из альбома. Ноктюрн. Из музыки к драме «Пер Гюнт»: В пещере горного короля. Смерть Озе. Танец Анитры.
9. Дакен Л. Кукушка.
10. Дебюсси К. «Детский уголок» (отдельные пьесы)
11. Дварионас Б. Маленькая сюита: Вальс. Мельница.
12. Дунаевский Д. Галоп.
13. Ибер Ж. Ветреная девчонка.
14. Лист Ф. Цикл «Годы странствий», «Утешения».
15. Кабалевский Д. Клоуны. Кавалерийская.
16. Мдивани А. Три пьесы для фортепиано: Игра. Элегия. Балет. Три пьесы для детей: Скерцино. Шутка. Веселые игры.
17. Мийо Д. Романс.
18. Прокофьев С. Марш № 10, ор. 65.
19. Парцхаладзе М. Осенний дождик.
20. Подковыров П. Вольные движения.
21. Сен-Санс К. «Карнавал животных».
22. Сибелиус Я. Грустный вальс.
23. Огинский М. Полонезы.
24. Орда Н. Полонезы. Вальсы.
25. Прокофьев С. Детская музыка.
26. Чайковский П. «Времена года», «Детский альбом».
27. Шуман Р. «Альбом для юношества». Вальсы. Фантастические танцы. Одинокие цветы. Две пьесы без названия. Отзвуки театра. Воспоминания. Листки из альбома. Вальсы. Колыбельная. Романс.

### *Этюды*

1. Беренс Г. Этюды ор. 61, тетр. 1 и 2. Этюды ор. 88, тетр.1 и 2.
2. Бертини Г. Этюды ор. 29. Этюды ор. 100.
3. Бургмюллер Ф. Этюды (по выбору) ор. 105.
4. Гедике А. Этюды ор. 47.
5. Геллер Шт. Двадцать четыре мелодических этюда.
6. Дворжак М. Джазовые этюды.
7. Кабалевский Д. Этюды ор. №№ 26, 27.
8. Клементи М. Двадцать девять избранных этюдов (по выбору).
9. Крамер И. Шестьдесят избранных этюдов. III, IV (по выбору).
10. Лак Т. Этюды.
11. Лемуан Г. Этюды ор. 37.
12. Лешгорн А. Этюды (по выбору) ор. 66. Этюды ор. 136., т. II, III.
13. Питерсон О. Джазовые этюды и упражнения.
14. Черни К. Этюды ор. 299 (тетр. 1 и 2). Этюды ор. 849. Короткие этюды ор. 139, 261.

### 3.1.2 Репертуар для ансамблевого исполнения

#### *Произведения крупной формы*

1. Баркаускас В. Вариации.
2. Бах И. С. Концерт До мажор.
3. Бетховен Л. Рондо (перелож. А. Йохелеса).
4. Бриттен Б. Интродукция и рондо, ор. 23.
5. Глазунов А. Соната № 1 (перелож. Ф. Блюменфельда).
6. Глиэр Р. Вариации на оригинальную тему, ор. 61.
7. Григ Э. Романс с вариациями, ор. 51.
8. Капп Э. Концертино.
9. Лютославский В. Вариации на тему Паганини.
10. Мартину Б. Фантазия.
11. Моцарт В. Соната Ре мажор, ч. 1.
12. Моцарт В. Концерт Ми бемоль мажор.
13. Растимашенко Т. Пионерское концертино.
14. Сен-Санс К. Вариации на тему Бетховена, ор. 35 (ред. М.Готлиба).
15. Солер А. Концерт № 3, Фа мажор.
16. Стравинский И. «Тема с вариациями» из сонаты для 2-х ф-но.
17. Стравинский И. Вариации из концерта (III ч.).
18. Финке Ф. Концерт.
19. Франк Ц. Прелюдия, fuga и вариации (транскр. Г. Беклемишева).
20. Чайковский Б. Соната, ч. II, III.
21. Чеботарёв С. Анданте и Аллегро.
22. Шопен Ф. Рондо.
23. Шостакович Д. Концертино.
24. Шуман Р. Анданте с вариациями, ор. 46.
25. Щедрин Р. Маленькая соната (обр. Р. Хараджаняна).
26. Энеску Дж. Вариации, ор. 5.

#### *Сюиты*

1. Абелиович Л. Сюита на темы белорусских народных песен.
2. Бородин А. Маленькая сюита для фортепиано (перелож. А. Глазунова).
3. Гасанов Г. Сюита: Скерцо, Анданте, Финал.
4. Дебюсси К. По белому и чёрному.
5. Мийо Д. Сюита «Мысли», ор. 237.
6. Мийо Д. «Кентуккиана», ор. 287.
7. Онеггер А. Сюита.
8. Онеггер А. Партита.

9. Равель М. Сюита «Пейзажи для слуха».
10. Рахманинов С. Сюита № 1, ор. 5: «Фантазия» (ред. П. Ламма).
11. Шнейдерман М. Сюита.

*Произведения малой формы*

1. Аксаков А. Вальс.
2. Аренский А. Вальс, ор. 33. Сказка, ор. 34.
3. Аренский А. Фуга, ор. 23.
4. Баркаускас В. Прелюдия и фуга.
5. Барток Б. Ленто (2-я часть из Сонаты).
6. Белорусец И. Чрезвычайное известие.
7. Благой Д. Колыбельная.
8. Бородин А. Тарантелла (обр. М. Готлиба).
9. Брамс И. Вальсы.
10. Брамс И. Одиннадцать хоральных прелюдий.
11. Брамс И. Венгерский танец № 5.
12. Бриттен Б. Элегическая мазурка.
13. Глинка М. «Дивертисмент».
14. Глиэр Э. Тори пьесы, ор. 61: №№ 3, 6, 18 (Оstinато, Народный танец, Восточный танец).
15. Гречанинов А. Поэма «Шествие», ор. 18.
16. Григ Э. Романс.
17. Дамбис П. Игры (2-я серия): №№ 4, 5.
18. Дебюсси К. «Триумф Вакха» (перелож. автора).
19. Земзарс И. Скерцо «Антиквар».
20. Калсон Р. Параллели.
21. Кривицкий Д. «Багатели».
22. Кюи Ц. Две пьесы, ор. 69: Интермеццо. Кукольный бал.
23. Лист Ф. Обручение (обр. А. Глазунова).
24. Мартину Б. Три чешских танца.
25. Моцарт В. Фуга до минор.
26. Пейко М. Интродукция и танец.
27. Подковыров П. «Зубрёнок» (в 8 рук).
28. Равель М. «Фронтиспис».
29. Раков Н. Танцевальная сюита.
30. Ряетс Я. «Маргиналии» (двенадцать пьес).
31. Стравинский И. Ноктюрн из Концерта.
32. Стравинский И. Аллегretto из Сонаты для двух фортепиано.

33. Тикоцкий Е. «В классическом роде» (в 8 рук). Шуточная. Колыбельная (в 8 рук).
34. Хиндемит П. «Колокольный звон» – 1 часть из Сонаты для двух фортепиано.
35. Цитович В. Фуга из сюиты.
36. Шлег А. «Накиды» – цикл в 3-х частях.
37. Шнапер Б. Пассакалия (в 4 руки).
38. Шостакович Д. Весёлый марш.
39. Шостакович Д. Тарантелла.
40. Шуман Р. Шесть этюдов в форме канонов (перелож. К.Дебюсси), ор. 56.

### 3.1.3 Репертуар для чтения с листа

1. Абейль И. Восемнадцать вальсов.
2. Аренский А. Двенадцать пьес (в 4 руки), ор. 66.
3. Бах В.-Ф. Анданте Фа мажор.
4. Бородин А. Полька из цикла «Парафразы» (в 3 руки).
5. Гаде Н. Три пьесы, ор. 18.
6. Гершвин Дж. Колыбельная Клары из оперы «Порги и Бесс».
7. Глинка М. Двадцать отрывков из оперы «Руслан и Людмила».
8. Кеклен Ш. Дуэты, ор. 19.
9. Лядов А. Восемь народных песен, ор. 58.
10. Мак-Доуэл Э. Лунные картины, ор. 21.
11. Мошелес И. «Домашняя жизнь», ор. 140.
12. Падеревский И. «Татарский альбом», ор. 12.
13. Прокофьев С. Сцены и танцы из балета «Золушка» (в 4 руки).
14. Прокофьев С. Шутка, ор. 3 (перелож. А. Бакулова) (в 4 руки).
15. Рахманинов С. Романс Соль мажор.
16. Регер М. Шесть вальсов, ор. 22.
17. Стравинский И. Три лёгкие пьесы (в 3 руки); Пять лёгких пьес (в 4 руки).
18. Тюрк Д. Пьесы в 4 руки (II тетради).
19. Фибих З. Багатели, ор. 48.
20. Шнапер Б. Протяжная (в 4 руки).
21. Шостакович Д. Нетрудные пьесы – Вып. 1 (перелож. А. Руббаха).
22. Шостакович Д. Вальс из кинофильма «Единство» (ред. А.Руббаха) (в 4 руки).
23. Шостакович Д. Полька из балетной сюиты (в 4 руки).
24. Штраус И.-отец. Радецки-марш.
25. Шуман Р. Двенадцать пьес (в 4 руки), ор. 85.

### 3.1.4 Репертуар для аккомпанемента

#### *Вокальные произведения зарубежных композиторов*

1. Бах И. С. «Магнификат» № 2, 3.
2. Бах И. С.-Гуно Ш. « Ave Maria»
3. Бетховен Л. Вокальный цикл «К далекой возлюбленной»
4. Гендель Г. Ф. Ария Альмиры «Дай мне слезами» из оперы «Ринальдо». «Dignare»
5. Гершвин Дж. Отрывки из оперы «Порги и Бесс»; песни
6. Григ Э. «Люблю тебя»
7. Дворжак А. Вокальный цикл «Цыганские напевы»
8. Карлович М. «Не плачь надо мной»
9. Каччини Дж. «Скорей, Амур, слети»
10. Моцарт В.А. Каватина Фигаро «Мальчик резвый, кудрявый влюбленный...» из оперы «Свадьба Фигаро»
11. Моцарт В.А. ария Дон-Жуана «Чтобы кипела кровь горячее...» из оперы «Дон-Жуан»
12. Орик Ж. «Мулен Руж»
13. Перселл Г. «Жена для мужа создана»
14. Скарлатти А. «Перестаньте сердце ранить»
15. Шопен Ф. Песни «Желание», «Гулянка», «Прочь с моих глаз»
16. Шуберт Ф. Песня «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха»
17. Шуберт Ф. Песня «Форель»
18. Шуман Р. Романсы: «Я не сержусь» из цикла «Любовь и жизнь женщины», «Лотос».

#### *Вокальные произведения русских композиторов*

1. Балакирев М. «Обойми, поцелуй»
2. Бородин А. «Для берегов отчизны дальней», «Спесь»
3. Глинка М. «Не говори, что сердцу больно», «К Молли», «Не искушай меня без нужды», «Сомнение»
4. Гречанинов А. «Подснежник», «Острою секирой...»
5. 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» и др.
6. Даргомыжский А. «Титулярный советник», «Мне грустно», «Шестнадцать лет», «Я вас любил»
7. Кюи Ц. «Царскосельская статуя»

8. 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»
9. Танеев С. «Колыбельная»
10. Чайковский П. «Средь шумного бала», «Мой гений, мой ангел, мой друг»

*Вокальные произведения русских и советских композиторов XX века*

1. Власов В. «Девушка с фермы», «Вечером во ржи»
2. Гаврилин В. «Русская тетрадь»
3. Дунаевский М. «Ах, этот вечер!»
4. Крылатов Е. «Колокола»
5. Минков М. «Летние дожди»
6. Пахмутова А. «Нежность», «Беловежская пуца»
7. Петров А. «Крылья в небе», «Песня о первой любви»
8. Прокофьев С. «Болтунья», «Мертвое поле» из кантаты «А. Невский»
9. Рыбников А. «Последняя поэма»
10. Свиридов Г. Вокальный цикл на стихи А. Пушкина, вокальный цикл  
«Страна отцов»
11. Таривердиев М. «Мне нравится, что вы больны не мной»
12. Хренников Т. «Сонет №40», «Колыбельная Светланы»
13. Шостакович Д. Вокальный цикл «Четыре испанские песни»

*Вокальные произведения белорусских композиторов*

1. Алоўнікаў У. «Лясная песня», «Я люблю»
2. Буднік У. «Два шчырых словы»
3. Глебаў Я. «Хаджу сунічнымі барамі»
4. Захлеўны Л. «Азёры дабрыні», «Пазаву-патрывожу», «Вераснёвы вальс»
5. Карпуць В. «Так і не знаю»
6. Лучанок І. «Мой родны кут», «Бярозка», «Закасі мае вёсны»
7. Моўчан А. «Маргарыта»
8. Мурашка Л. «Бацькаўшчына»
9. Перапёлкін В. «Ападалі пялесткі»
10. Сарокін У. «Дзяўчыне любы гарманіст»
11. Семяняка Ю. «Явар і каліна», «Ты мне вясною прыснілася», «Дом, дзе мы  
радзіліся»
12. Чорны М. «Пра цябе, Беларусь»
13. Чыркун А. «Напішы мне, салдат»

*Белорусские народные песни*

1. Апр. Багатырова А. «Што за месяц», «Зорка Венера»
2. Апр. Палонскага С. «Ой вы, дружанькі», «Ты белая бярозанька...»
3. Апр. Пукста Р. «Шумныя бярозы»
4. Апр. Туранкова А. «Ой ты, зіма», «Ай, мама, мама»
5. Апр. Тырманд Э. «Дуда»
6. Апр. Уманца У. «Рэчанька», «Ой, рана на Йвана»

### 3.1.5 Переложения симфонических и камерно-инструментальных произведений

#### *Произведения крупной формы*

1. Альхимович П. Концерто грассо (перелож. Е.Васильченко).
2. Бетховен Л. Симфония № 3 часть 1 (перелож. О.Зингера).
3. Глинка М. Увертюра к опере «Руслан и Людмила».
4. Моцарт В. Увертюра к опере «Волшебная флейта» (перелож. Ф.Бузони).
5. Равель М. Вальс.
6. Равель М. Болеро (перелож. автора).
7. Ревуцкий Л. Увертюра к опере «Тарас Бульба» (перелож. автора).
8. Солер Л. Концерт № 1 До мажор.
9. Шостакович Д. Соч. 141 - Симфония № 15 (перелож. автора).

#### *Сюиты*

1. Евлахов О. Детская сюита.
2. Сен-Санс К. Карнавал животных (обр. М. Готлиба).
3. Прокофьев С. Сюита из оперы «Война и мир» (обр. В. Самолётова).
4. Прокофьев С. Сюита из балета «Шут» (обр. В. Самолётова).
5. Шенберг А. Сюита, соч. 16 (перелож. А. Веберна).

#### *Произведения малой формы*

1. Асафьев Б. Сцена из 3 действия балета «Бахчисарайский фонтан» (перелож. И. Стучинской).
2. Богданов-Березовский В. Раздумье (перелож. И. Стучинской).
3. Бриттен Б. Рассвет; Интерлюдия из оперы «Питер Граймс».
4. Гендель Г. Аллегро из «Музыки на воде» (транскр. М.Готлиба).
5. Глинка М. Вальс-фантазия (перелож. А. Шефера).
6. Дебюсси К. Прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» (перелож. автора).
7. Дебюсси К. Танцы для хроматической арфы с оркестром (перелож. автора).
8. Дебюсси К. Ноктюрны (перелож. М.Равеля).
9. Качуров Ю. Два фрагмента из балета «Дон Жуан» (перелож. И. Стучинской).
10. Моцарт В. Романс из «Маленькой ночной серенады» для струнного оркестра (перелож. А. Бакулова) (в 4 руки).
11. Прокофьев С. Фрагменты из музыки к кинофильму «Поручик Киж» (перелож. В. Блока).
12. Равель М. Хабанера (перелож. автора).
13. Танеев С. Интермеццо из Симфонии ре минор (перелож. К. Эйгеса).

14. Хачатурян А. Танцы из балета «Спартак».
15. Чайковский П. Анданте маэстро из балета «Щелкунчик» (транскр. И. Оловникова).
16. Шапорин Ю. Вальс из оперы «Декабристы».
17. Шапорин Ю. Марш из оперы «Декабристы» (перелож. А. Бакулова) (в 4-ре руки).
18. Щербачёв В. Фрагменты из музыки к кинофильму «Гроза» (перелож. И. Стучинской).

### **3.2 Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов**

Самостоятельная работа по курсу «Фортепиано» включает в себя изучение музыкальных произведений, терминологии, историко-теоретического материала, связанного с исполняемым репертуаром. Систематизировать данную работу можно путем изучения и анализа учебных, методических и научных публикаций из перечня основной и дополнительной литературы. Благоприятно на качестве самостоятельной подготовки студентов скажется просмотр и анализ аудиовизуальных документов, посещение и участие в концертных и конкурсно-фестивальных мероприятиях.

Самостоятельную работу студентов контролировать труднее, чем занятия с ними в классе. Для оптимизации этого процесса можно использовать элементы коллективного музицирования, предложив студентам заниматься не по одному, а в паре. Это может дополняться игровыми моментами, когда один изображает студента, а другой – педагога, одновременно развивая в себе аналитическое мышление и собственно педагогические качества. Естественно, при такой форме самостоятельных занятий роли «учителя» и «ученика» не должны быть постоянными, их следует регулярно менять. При таком подходе может включаться и соревновательный фактор. К одному из занятий в классе подготовкой своего сокурсника занимается один студент, к следующему – другой из этой пары. Педагог же подводит итог: кто занимался со своим «учеником» лучше.

Освоив такие совместные занятия, студенты привыкнут к необходимости и регулярности самостоятельной работы. В дальнейшем они невольно начнут представлять себя учеником и педагогом одновременно, что и является главным для самостоятельных занятий. Кроме того, такая игровая уловка помогает в дальнейшем контролировать себя со стороны, не только погружаться в исполнение, но и внимательно слушать его – как бы из зрительного зала, не пропуская ни одной детали и фиксируя то, что следовало бы улучшить.

Важно с самого начала привить студентам навыки правильного подхода к самостоятельной работе над произведением: осознанное изучение произведения, что активизирует не только механическую, но и логическую память; умение учить произведение, не прикасаясь к клавишам, а лишь представляя себе этот процесс, что помогает сосредоточиться не только на исполнительских проблемах, но и на самом строении произведения; аналитический подход к исполнительству, что помогает выработать

музыкальность, выразительность, осмысленность прочтения каждого произведения, стремление понять и максимально точно донести до слушателя композиторский замысел.

## 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

### 4.1 Контроль и учет результатов учебной деятельности студентов

Основными формами учета успеваемости студентов являются: текущий контроль (поурочный, промежуточный), итоговый контроль по результатам семестра (зачет), а также технический зачет.

*Поурочный* текущий контроль носит стимулирующий характер и ориентирован на поддержание учебной дисциплины, усиление ответственности за качественную подготовку домашнего задания и правильную организацию домашней самостоятельной работы. Поурочный контроль осуществляет преподаватель. Одной из форм поурочного текущего контроля может стать контрольный урок без присутствия комиссии.

Текущий контроль проводится в виде контрольного урока или технического зачета не менее одного раза за семестр.

В соответствии с учебным планом студенты в конце 8 семестра сдают зачет. Программа зачета должна включать 3 произведения – полифонию, крупную форму, пьесу.

Контроль за выполнением *творческих заданий* осуществляется на контрольном уроке без присутствия комиссии. На контрольном уроке студент должен представить один из видов творческой деятельности по выбору: подбор по слуху, импровизация. Исполнение программы оценивается словесно-содержательной характеристикой («зачтено» или «не зачтено»).

Контроль за уровнем технической подготовки студентов осуществляется на *техническом зачете* в процессе текущего контроля. На техническом зачете учащийся исполняет упражнения, гаммы согласно программным требованиям, а также демонстрирует навыки чтения нот с листа. Исполнение оценивается с занесением отметки в ведомость текущей аттестации («зачтено» или «не зачтено»).

## **4.2 Задания для управляемой самостоятельной работы студентов**

В тематическом плане учебной дисциплины «Фортепиано» предусмотрена контролируемая самостоятельная работа студентов, что ориентировано на формирование у студентов умения применять полученные теоретические знания в практической исполнительской деятельности. Такая самостоятельная работа предусматривает выполнение заданий, контроль которой осуществляется согласно учебно-методической карте учебной дисциплины.

### **Тема 4. Инструктивный материал как основа технического совершенствования**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – технический зачет.

К техническому зачету студент должен подготовить:

- 1 гамму;
- 2 – 3 упражнения (на усмотрение преподавателя);
- 1 этюд.

Помимо этого студент должен ответить на вопросы, касающиеся методов развития технических навыков игры на фортепиано.

### **Тема 8. Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонно-гармонической фактуре**

Количество часов – 1.

Форма контроля знаний – контрольный урок.

К контрольному уроку студент должен подготовить 1 аккомпанемент на выбор.

### **Тема 10. Старинная музыка**

Количество часов – 2.

Форма контроля знаний – контрольный урок.

К контрольному уроку студент должен подготовить небольшое по объему самостоятельно выученное произведение старинной музыки, уметь провести его музыкально-теоретический и исполнительский анализ.

### **4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности**

Контроль учебной деятельности студентов по учебной дисциплине «Фортепиано» осуществляется с помощью следующих форм диагностики:

- индивидуальное исполнение музыкальных произведений;
- обсуждение исполнения музыкального произведения на уроке;
- видеозапись исполнения музыкального произведения;
- анализ видеозаписи студентом;
- устный опрос;
- контрольный урок;
- технический зачет;
- зачет.

#### **4.4 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов**

Оценка результатов учебной деятельности студентов осуществляется по следующим направлениям:

- рост исполнительского мастерства, который оценивается с учетом исходного уровня подготовки и индивидуальных особенностей студента;
- активность студента, его заинтересованность и отношение к занятиям.

Критерии оценки результатов учебной деятельности:

- уровень владения исполнительскими навыками;
- исполнительская индивидуальность студента (артистизм, глубина художественно-образного мышления);
- заинтересованность и высокая мотивированность студента к занятиям, качественный уровень его самостоятельной подготовки к текущим урокам, а также выступлениям на запланированных формах контроля.

## 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

**5.1 Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Фортепиано» для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям), направления специальности 1-18 01 01-02 Народное творчество (инструментальная музыка), специализации 1-18 01 01-02 01 Инструментальная музыка народная**

### ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Фортепиано» является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области музыкального искусства. Очевидно, что требования к содержанию профессиональных компетенций выпускников вузов культуры и искусств в настоящее время обнаруживают тенденцию к усложнению и расширению, а от выпускников все чаще требуется владение не одним, а несколькими инструментами. В таких условиях дисциплина «Фортепиано» становится одной из профилирующих не только для будущих пианистов, но и для выпускников других специальностей.

Занятия в классе фортепиано значительно расширяют как общий культурный кругозор, так и профессиональную эрудицию студентов, формируют у них высокохудожественный эстетический вкус, развивают образное мышление, совершенствуют эмоционально-артистические качества. Кроме того, навыки владения фортепиано чрезвычайно необходимы для профессиональной деятельности руководителей оркестров, инструментальных ансамблей, инструменталистов и аранжировщиков. Это актуализирует межпредметные связи с такими учебными курсами, как «Инструментальный ансамбль», «Дирижирование», «Чтение, анализ и подготовка оркестровых партитур», «Инструментовка».

**Целью** учебной дисциплины является совершенствование навыков игры на фортепиано, что необходимо для осуществления успешной профессиональной деятельности музыканта.

#### **Задачи:**

– развитие пианистических исполнительских умений, уровень которых будет позволять свободно реализовывать творческие замыслы в дальнейшей исполнительской практике, в деятельности руководителя оркестра (ансамбля);

– формирование навыков чтения нот с листа, необходимых для освоения ансамблевых и оркестровых партитур;

– подготовка к музыкально-просветительской работе;

– формирование методической культуры, необходимой для будущей музыкально-педагогической деятельности.

После изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- теоретические основы фортепианного исполнительства;
- характерные особенности композиторских и исполнительских стилей в разные исторические периоды;

- методику поэтапного разучивания произведений;
- специфику подбора фортепианного репертуара;

*уметь:*

- исполнять на достаточно высоком техническом и художественном уровне произведения различных жанров, форм и стилей;

- выявлять в своем исполнении художественный и драматургический замысел композитора, адекватно передавать образный строй и стилистические особенности произведения;

- работать над отдельными деталями произведения, в том числе, над качеством звука, ритмическими особенностями, динамикой произведения с учетом стиля, жанра и формы;

- демонстрировать развитые эстрадно-артистические качества;

- читать с листа музыкальные произведения различных жанров и стилей, подбирать по слуху, аккомпанировать;

- применять теоретические знания в исполнительской деятельности, пользоваться специальной литературой;

- организовывать самостоятельную работу по изучению фортепианного репертуара;

- формировать концертный репертуар с целью популяризации лучших образцов национального и мирового музыкального искусства;

*владеть:*

- основными видами фортепианной техники и средствами исполнительской выразительности для грамотной интерпретации нотного текста;

- слуховым контролем для управления процессом исполнения;

- методом исполнительского анализа музыкальных произведений, направленного как на смысловое содержание нотного текста, так и на особенности структуры и драматургии произведения и его отличительных жанрово-стилевых черт;

- навыками чтения нот с листа, подбора по слуху и аккомпанемента.

Освоение учебной дисциплины «Фортепиано» должно обеспечить формирование специализированной компетенции: Исполнять сочинения различных форм, стилей и жанров, создавать их художественную интерпретацию.

Работа со студентами строится на основе тематического плана, в котором отражается уровень требований к содержанию и объему изучаемого материала. Основной формой учебной работы в классе фортепиано является индивидуальное занятие преподавателя со студентом. Весомую роль в освоении содержания учебной дисциплины играют самостоятельные занятия

студента по изучению музыкальных произведений, работа в ансамбле, аккомпанирование, концертное исполнение программы на контрольных уроках и зачете. Содержание аудиторных занятий зависит от конкретных творческих задач и должно включать в себя совместную работу педагога и студента над музыкальным материалом, проверку домашнего задания, рекомендации по проведению дальнейшей самостоятельной работы с целью достижения наилучших результатов.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Фортепиано» у студентов дневной формы получения образования всего предусмотрено 102 часа в VII и VIII семестрах, из которых 34 – это аудиторные (индивидуальные занятия).

Рекомендуемая форма промежуточной аттестации – зачет.

## СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

### Введение

Цель и задачи учебной дисциплины «Фортепиано», ее взаимосвязь с другими дисциплинами цикла и направленность на развитие профессиональных навыков студентов, необходимых им в дальнейшей практике с учетом избранной специализации. Выявление степени обученности игре на фортепиано, навыков владения инструментом. Учебно-методическое и репертуарное обеспечение.

#### **Тема 1. Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением**

Принципы и этапы работы над музыкальным произведением. Чтение произведения с листа и разучивание отдельных фрагментов как варианты эскизного изучения музыкального материала. Комплексный анализ музыкального произведения: нотный текст, музыкальная форма, стилистика, художественный образ. Создание исполнительского плана музыкального произведения. Детальная работа над музыкальным текстом: отбор средств исполнительской выразительности, методы репетиционной работы (игра в разных темпах, различными штрихами и др.).

Создание правильного режима и профессиональная гигиена музыканта-исполнителя. Слуховой контроль, контроль по распределению мышечного напряжения. Самоконтроль и волевая регуляция. Использование технических средств в самостоятельной работе.

#### **Тема 2. Методика чтения с нот листа**

Чтение нот с листа как способность слышать внутренним слухом фактуру музыкального произведения при зрительном восприятии нотного текста и последующее воплощение услышанного в реальном звучании. Принцип чтения нот с листа: вижу – слышу – играю. Условия чтения нот с листа: отражение основного содержания произведения; непрерывность исполнения; темп исполнения, соответствующий характеру произведения; воплощение художественного образа. Чтение нот с листа «по вертикали», «по горизонтали». Выработка умения разделять музыкальный текст на «события» и «фон».

#### **Тема 3. Творческие формы работы**

Развитие творческих навыков и необходимость их постоянного совершенствования как неотъемлемая составляющая профессии музыканта. Художественная интерпретация как творческое отношение к исполнению

музыкального произведения. Игра в ансамбле и связанная с ней необходимость развития чувства партнерства.

Подбор музыкального материала или аккомпанемента по слуху. Расшифровка и фиксация буквенно-цифрового обозначения гармонии музыки, подобранной по слуху, в нотах. Импровизация как особый вид музыкального творчества, при котором произведение создается непосредственно в процессе исполнения. Начальные импровизационные умения и навыки и их роль в постижении стилистических особенностей разных эпох. Взаимосвязь создания переложений, транскрипций и сочинения музыки.

#### **Тема 4. Инструктивный материал как основа технического совершенствования**

Фортепианные упражнения как средство успешного освоения нотного текста музыкальных произведений. Этюды на различные виды техники. Исполнение гамм, арпеджио, аккордовой фактуры. Особенности мелкой техники при исполнении мелизмов. Различный характер звучания одних и тех же приемов в музыке разных стилей. Художественное наполнение технических приемов, выразительность исполнения произведений любой технической сложности.

#### **Тема 5. Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства**

Общая характеристика, основные функции и взаимодействие средств выразительности в фортепианной практике. Специфика отбора средств исполнительской выразительности: общемузыкальные, инструментальные (специфические для фортепиано), индивидуальные (исполнение конкретного сочинения) художественные задачи.

Динамический потенциал фортепиано. Относительный уровень обозначения динамики, градации громкости. Звуковая перспектива: горизонталь и вертикаль музыкальной фактуры, рельефность в голосоведении, распределение динамики. Метрономические обозначения. Значение верного темпа для убедительного воплощения композиторского художественного замысла. Художественная мера агогических отклонений: закон компенсации, опора на неизменность метра.

#### **Тема 6. Работа над звукоизвлечением**

Музыкальный звук и способы его достижения на фортепиано. Понятия «фортепианная техника», «свобода пианистического аппарата». Соотношение в работе над произведением решения технических задач с собственно художественными. Специфика фортепианного тембра, возможность изменения окраски звука и роль слуха в контролировании этого процесса. Понятие о

важнейших фортепианных штрихах, артикуляции, «туше». Воспитание гибкости, пластичности исполнительского аппарата при перемещении от одной позиции пальцев к другой. Подбор соответствующей аппликатуры. Варианты аппликатуры и их воздействие на художественные и технические задачи исполняемого произведения.

### **Тема 7 Выразительные качества музыкального интонирования**

Изменение смыслового содержания мелодии в зависимости от характера ее исполнения. Параллели с человеческой речью и возможностями разного смыслового наполнения одной и той же фразы в зависимости от экспрессивности ее произнесения и тона голоса. Работа над достижением певучести звука. Понятие о фразировке, дыхании. Выразительные возможности музыкальной тишины, проявляющиеся в смысловом наполнении и слушании обертонов в паузах и цезурах. Многозначность лиги, ее содержательный и собственно исполнительский смысл, заключающийся в связном исполнении.

### **Тема 8 Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонно-гармонической фактуре**

Мелодия и ее членение на музыкальные периоды, предложения, фразы, мотивы. Роль динамики, агогики и артикуляции в мелодическом развитии различных типов. Мелодия кантиленного плана и ее отличия от речитативного изложения. Понятие сонористического комплекса, выполняющего мелодико-гармонические функции образно-эмоционального, содержательного плана.

Особенности исполнения различных типов сопровождения. Работа над ровностью звучания отдельных звуков в аккордах, в фигурационном изложении. Роль баса в подчеркивании гармонического наполнения музыкального произведения, усилении роли отклонений и модуляций в образно-смысловом решении музыкального произведения. Музыкальный баланс как умение менять звучность различных пластов музыкальной фактуры.

### **Тема 9. Педализация**

Фортепианная педаль как средство изменения характера звучания, раскрытия образной сферы и стилистики произведения. Различия между педалями, технология выработки звука при их использовании.

Акустические свойства педалей, колористические возможности педализации, специфика возникающей при этом звуковой ткани. Возможные специфические эффекты с применением педали. Основные приемы педализации: прямая, запаздывающая, ритмическая, обертоновая, полная, неполная, сплошная педаль.

Роль постоянного слухового контроля музыканта в процессе исполнения с применением педализации.

## **Тема 10. Старинная музыка**

Особенности старинной музыки и ее интерпретации. Понятие музыкальной орнаментики. Ее расшифровка и исполнение в связи со стилистикой музыкального произведения. Вариативность расшифровки мелизмов. Многообразие приемов артикуляции при исполнении старинной музыки.

## **Тема 11. Полифонические произведения**

Полифония как форма музыкального мышления и способ организации музыкального материала (фактура). Основные формы и жанры инструментальной полифонии: инвенция, fuga, фугетта, чакона, ричеркар, пассакалия и др. Виды полифонии: подголосочная, контрастная, имитационная, скрытая. Основные понятия полифонического изложения музыкального материала, строение фуги. Понятия темы, ответа, противосложения, интермедии, стретты, контрапункта, имитации, канона.

Особенности анализа полифонического произведения. Эпоха. Динамика. Темп. Ритм. Агогика. Технические приемы работы над полифоническими произведениями: динамическое и смысловое выделение ведущего голоса, умение находить в музыкальном тексте моменты скрытой полифонии, работа над непрерывностью развития каждого голоса.

Жанрово-стилевые традиции исполнения полифонии различных эпох.

## **Тема 12. Произведения крупной формы**

Разновидности крупной формы. Основные жанры: соната, сонатина, вариации, сюита, концерт и др. Жанрово-стилевые особенности различных эпох, особенности драматургии.

Вариационная форма как воплощение одного музыкального образа с исчерпывающей полнотой. Вариации на basso ostinato (чакона, пассакалия). Строгие и свободные вариации венских классиков. Старинная сюита. Французская сюита. Английская сюита. Партита. Фортепианная сюита XIX века как ряд законченных миниатюр, которые контрастируют между собой по различным признакам, в том числе и жанровым. Современная сюита как ряд контрастных, законченных, самостоятельных пьес жанрового характера, объединенных общей программой. Старинная сонатная форма. Стилистика сонатного творчества венских классиков.

## **Тема 13. Фортепианные миниатюры**

Понятие фортепианной миниатюры, многообразие ее жанров. Особенности работы над ними. Выработка умения точно рассчитать

кульминацию и подход к ней в условиях компактного изложения музыкальной формы.

Программная музыка и ее исполнительские традиции. Важность выразительных факторов в музыке такого плана. Многообразие пьес виртуозного характера. Достижение выразительности не в ущерб техническим задачам.

## 5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер темы	Название темы	Количество часов		Форма контроля знаний
		Аудиторные занятия	Управляемая самостоятельная работа	
	<b>Введение</b>	<b>1</b>		
<b>1</b>	Методика самостоятельной работы над музыкальным произведением	<b>1</b>		
<b>2</b>	Методика чтения с нот листа	<b>1</b>		
<b>3</b>	Творческие формы работы	<b>2</b>		
<b>4</b>	Инструктивный материал как основа технического совершенствования	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>Технический зачет</b>
<b>5</b>	Средства исполнительской выразительности как основа художественного мастерства	<b>3</b>		
<b>6</b>	Работа над звукоизвлечением	<b>1</b>		
<b>7</b>	Выразительные качества музыкального интонирования	<b>1</b>		
<b>8</b>	Технологии разучивания мелодии и аккомпанемента в гомофонно-гармонической фактуре	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>Контрольный урок</b>
<b>9</b>	Педализация	<b>1</b>		
<b>10</b>	Старинная музыка	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>Контрольный урок</b>
<b>11</b>	Полифонические произведения	<b>4</b>		
<b>12</b>	Произведения крупной формы	<b>4</b>		
<b>13</b>	Фортепианные миниатюры	<b>4</b>		
	<b>Всего</b>	<b>28</b>	<b>6</b>	<b>34</b>

### 5.3 Основная литература

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 частях. – Ч. 1, 2 / А. Д. Алексеев. – 8-е изд. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2023. – 416 с.
2. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : учебник : в 3 частях. – Ч. 3 / А. Д. Алексеев. – 5-е изд. – СПб.: Лань : Планета музыки, 2023. – 288 с.
3. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие / А. Д. Алексеев. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1978. – 288 с.
4. Баренбойм, Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. – Л. : Сов. композитор, 1981. – 178 с.
5. Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой : учеб. пособие / Е. Я. Либерман. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Музыка, 1985. – 136 с.
6. Маккиннон, Л. Игра наизусть / Л. Маккиннон. – Л. : Музыка, 1967. – 144 с.
7. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – М. : Академия, 1999. – 192 с.

#### 5.4 Дополнительная литература

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. Кургузов, С. Всемирно известные джазовые темы в переложении для синтезатора или фортепиано / С. Кургузов. – 3-е изд. – Ростов на Дону : Феникс, 2008. – 46 с. (Любимые мелодии).
6. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста : учеб. пособие / Е. М. Тимакин. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1989. – 144 с.
7. Цыпин, Г. М. Исполнитель и техника : учеб. пособие для студентов / Г. М. Цыпин. – М. : Академия, 1999. – 192 с.
8. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство / Г. М. Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.
9. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
10. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов [Пер. с нем. П. И. Чайковского; послесл. Д. В. Житомирского] / Р. Шуман. – М. : Музгиз, 1959. – 40 с.
11. Шапов, А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище : метод. пособие / А. П. Шапов. – М. : Классика, 2001. – 174 с.