

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
ГАОУ СПО РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

Специальный инструмент (фортепиано)

*Учебно-методическое пособие
для студентов ссузов культуры и искусств и преподавателей*

Улан-Удэ

2022

Утверждено
Методическим советом ГАОУ СПО РБ «Колледж искусств им.
П.И.Чайковского»

Рецензенты:

В.П. Обунеева, Засл. арт. РБ
Л.В. Савельева, Засл. арт. РБ

Составитель:

Янькова Е.В. , преподаватель колледжа искусств
им. П.И. Чайковского

Организация и методика проведения индивидуального урока в классе специального фортепиано: метод. рекомендации / сост. Янькова Е.В.. - Улан-Удэ, 2022. – 86 с.

Учебно-методическое пособие «Специальный инструмент: фортепиано» содержит конспект лекций и сборник заданий и упражнений по МДК 01.01 «Специальный инструмент» по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по виду Фортепиано) в соответствии с требованиями ФГОС СПО.

Пособие рекомендовано студентам ссузов культуры и искусств и преподавателям.

Содержание

От автора-составителя	4
Раздел 1. Специальный инструмент (фортепиано): краткий теоретический курс	5
Тема 1.1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров	5
Тема 1.2. Художественно-исполнительские возможности инструмента	29
Тема 1.3. Психофизиологическое состояние исполнителя в процессе репетиционной и концертной работы	41
Тема 1.4. Профессиональная терминология	52
Тема 1.5. Чтение с листа музыкальных произведений разных жанров и форм	55
Раздел 2. Специальный инструмент (фортепиано): задания и упражнения	59
Тема 2.1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров	60
Тема 2.2. Художественно-исполнительские возможности инструмента	65
Тема 2.3. Психофизиологическое состояние исполнителя в процессе репетиционной и концертной работы	70
Тема 2.4. Профессиональная терминология	74
Тема 2.5. Чтение с листа музыкальных произведений разных жанров и форм	80
Список литературы	83
Интернет-ресурсы	84

От автора-составителя

Учебно-методическое пособие для студентов ССУЗов искусств и преподавателей по междисциплинарному курсу «Специальный инструмент» (МДК. 01.01.) профессионального модуля «Исполнительская деятельность» (ПМ.01) было разработано в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования (ФГОС СПО) по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по виду инструментов – фортепиано)».

Основной целью междисциплинарного курса «Специальный инструмент» является подготовка музыканта, педагога и концертмейстера, обладающего широкими общекультурными знаниями, музыкально-исполнительскими умениями и навыками, необходимыми для самостоятельной профессиональной деятельности. Междисциплинарный курс «Специальный инструмент» занимает ведущее место среди профилирующих дисциплин профессионального модуля «Исполнительская деятельность» и имеет связь с другими дисциплинами учебного плана. От освоения данного курса во многом зависит успех в изучении предметов музыкально-теоретического цикла, класса концертмейстерского мастерства, камерного и фортепианного ансамбля, а также других дисциплин, изучаемых на отделении.

Первый раздел данного учебно-методического пособия познакомит студентов ссузов культуры и искусств и преподавателей с кратким теоретическим материалом по междисциплинарному курсу «Специальный инструмент», который включает в себя информацию, систематизированную по следующим темам:

1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров;
2. Художественно-исполнительские возможности инструмента;
3. Психофизиологическое состояние исполнителя в процессе репетиционной и концертной работы;
4. Профессиональная терминология;
5. Чтение с листа музыкальных произведений разных жанров и форм.

Второй раздел учебного пособия – контрольные задания и упражнения, которые позволят читателю проверить степень усвоения учебного материала.

Данное учебно-методическое пособие может быть использовано в дополнительном профессиональном образовании преподавателей детских музыкальных школ и школ искусств, на курсах повышения квалификации, а также в рамках реализации программы подготовки специалистов среднего звена – при формировании профессиональных компетенций по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по виду инструментов - фортепиано)»: учебно-методическое обеспечение учебного процесса при подготовке к квалификационному экзамену по профессиональному модулю «Исполнительская деятельность», при подготовке к государственному экзамену по специальному инструменту, во время прохождения производственной (педагогической) практики и так далее.

Раздел 1. Специальный инструмент (фортепиано): краткий теоретический курс

Тема 1.1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров

1. Полифонические произведения (сюиты, инвенции, прелюдии и фуги)

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 пианист 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.

Виды полифонии

Первые полифонические произведения, с которыми знакомится юный пианист, могут принадлежать к различным видам полифонии:

1. Подголосочная полифония - свойственна многоголосной русской песне и обработкам русских песенных мелодий. В её 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.

2. Контрастная полифония - основана на развитии двух самостоятельных линий. Примером контрастной полифонии могут служить многие произведения И.С. Баха, принадлежащие к репертуару учащегося музыкального ССУЗа (некоторые прелюдии из ХТК, французские и английские сюиты и так далее).

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

Изучение полифонических произведений начинается с самого маленького возраста в ДМШ и ДШИ и, как правило, с изучения подголосочной полифонии. Затем изучаются полифонические произведения с контрастной полифонией, и только после этого – имитационная полифония.

Основные полифонические жанры, изучаемые на фортепианных отделениях музыкальных ССУЗов:

Сюита (французское «Suite» — «ряд», «последовательность») — одна из основных разновидностей многочастных циклических форм инструментальной музыки. Состоит из нескольких, обычно контрастирующих между собой частей, объединённых между собой общим художественным замыслом. Классический тип старинной сюиты утвердил в XVII веке немецкий композитор И.Я. Фробергер, установивший для своих сюит строгую последовательность танцевальных частей:

1. Аллеманда (allemande) - один из наиболее популярных танцев эпохи Барокко, обычно написан в среднем темпе, в размере 2/4. Характерными чертами являются отсутствие синкоп, тональная и мелодическая контрастность;
2. Куранта (courante) — оживленный танец в трехдольном размере;
3. Сарабанда (sarabande) — очень медленный танец, скорбно-сосредоточенного характера. Трехдольная метрика имеет в нём склонность к удлинению второй доли;
4. Жига (gigue) — самый быстрый старинный танец. Трехдольный размер жиги нередко переходит в триольность. Часто исполняется в фугированном стиле.

Для сюиты характерна картинная изобразительность, в основном сюиты написаны в технике контрастной полифонии.

Инвенция (от латинского «Inventio» – «находка», «изобретение», «выдумка») — небольшие двух и трёхголосные пьесы полифонического склада, написанные в различных видах полифонической техники: в виде имитации, канона, простого и сложного контрапункта. И.С. Бах писал инвенции и симфонии для своих учеников как подготовительные упражнения перед фугой для достижения полной самостоятельности пальцев и развития способности к исполнению сложной полифонической музыки на клавиатуре. Название для своих пьес композитор подобрал точно, так как его инвенции действительно полны выдумок, остроумных сочетаний и чередований голосов.

Прелюдия (от латинского «Prae» — «перед» и латинского «ludus» — «игра») — короткое музыкальное произведение, не имеющее строгой формы. В период зарождения прелюдии всегда предшествовали более длинному, сложному и строго оформленному произведению (отсюда название), но впоследствии композиторы стали писать прелюдии и как самостоятельные произведения. Прелюдии по стилю часто схожи с импровизацией.

Фуга (латинское «Fuga» – «бег») — композиционная техника и форма полифонической музыки, основанная на имитационном изложении индивидуализированной темы, вобравшая в себя всё богатство средств полифонии. Содержательный диапазон фуги практически неограничен, однако в ней преобладает или всегда ощущается интеллектуальное начало. Фугу отличает эмоциональная наполненность и в то же время сдержанность выражения.

Основные полифонические произведения, изучаемые на фортепианных отделениях музыкальных ССУЗов:

Полифония эпохи Барокко	Полифония XX века
--------------------------------	--------------------------

<ul style="list-style-type: none"> • И.С. Бах Инвенции и Симфонии (трёхголосные инвенции) • И.С. Бах Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (1 и 2 том) • И.С. Бах Французские сюиты • И.С. Бах Английские сюиты • И.С. Бах Партиты • И.С. Бах Хоральные прелюдии • Г. Гендель Сюиты 	<ul style="list-style-type: none"> • Д.Д. Шостакович «24 прелюдии и фуги» соч. 87 • П. Хиндемит «Ludus Tonalis» • Р. Щедрин 24 прелюдии и фуги
---	---

Безусловно, основным учебным материалом, на котором студенты музыкального ССУЗа учатся работать над полифоническими произведениями, являются **произведения эпохи Барокко**, а в частности, произведения И.С. Баха. Поэтому в рамках данного конспекта лекций рассмотрим некоторые аспекты, необходимые для правильной интерпретации именно этих сочинений.

О редакциях клавирных сочинений И.С. Баха. И.С. Бах, как это было принято в его время, почти ничего не записывал в тексте своих клавирных сочинений, кроме самих нот. За исключением единичных случаев, в баховских оригинальных текстах невозможно встретить ни темповых, ни динамических, ни аппликатурных, ни каких-либо других указаний. Уже в начале XIX в. видные музыканты – педагоги и исполнители, поняли необходимость создания исполнительских редакций произведений И.С. Баха, имеющих целью облегчить большой массе педагогов и учащихся путь к овладению трудностями классической полифонии. Различные редакции баховских клавирных произведений (К. Черни, Ф. Бузони, И. Браудо, Б. Муджеллини, А. Гольденвейзера...) были попытками более или менее подробной расшифровки художественных и технических намерений композитора. Однако, далеко не все редакторы свято соблюдали основной закон редакторской работы над сочинениями: всегда исходить из оригинала, сохраняя в неприкосновенности всё, что осталось от автора, до мельчайших, даже разрозненных и единичных замечаний. Всегда следует помнить, что любая редакция - это лишь записанный вариант исполнения одним конкретным музыкантом, модным в своё время. Очень важно научиться различать собственно баховский текст и редакторские указания, и на основе своего опыта, знания особенностей исполнительского стиля музыки Баха, вносить коррективы в редакторские ремарки. В настоящее время при работе над клавирными сочинениями Баха принято пользоваться **Urtext /уртекстом/** (то есть оригиналом). «Артисту довольно нот самого сочинения, ученику прибавляются суждения учителя...» - об этих словах А.Г. Рубинштейна необходимо помнить в выборе исполнительских средств выразительности, обращаясь к произведениям Баха.

Очевидно, что исходить надо из исполнительского стиля эпохи, специфики звучания старинных инструментов, а также из характера и формы данного произведения.

О динамике. И.С. Бах в своих клавирных произведениях фиксировал динамику крайне редко. Во-первых, это связано с тем, что многие из клавирных произведений адресовались, в основном, сыновьям и ученикам Баха, хорошо знакомым с принципами своего учителя. Во-вторых, вызвано неопределенностью инструмента, называемого клавиром. Звучание клавиринов, изготовленных разными мастерами, отличались довольно

сильно, не говоря о существенном различии клавесина и клавикорда. Поэтому указывать динамику было вряд ли целесообразно. В клавирных сочинениях Бах, как правило, пользовался лишь двумя динамическими обозначениями: *f* и *p*. Смена динамических оттенков связана у Баха не столько с яркими контрастами, ибо композитор предпочитал умеренную силу звучности, сколько со сменой регистровки или чередованием мануалов. Часто авторские указания динамики подчеркивают эффект эхо.

Поэтому динамика Баха не связана с постепенными, «волнообразными» переходами. При этом протяженность каждого из эпизодов, исполняемых в одной силе звучности, достаточно велика, исключая, где применяется эффект «эхо». В небольших произведениях Баха, как правило, соблюдается принцип единства динамики.

Какими же отправными точками следует руководствоваться при определении динамики в тех случаях, когда нет указаний автором? Прежде всего, учитывать особенности формы исполняемого сочинения – чередование тем и интермедий («интермедия» с латинского – «находящийся посередине» - промежуточный эпизод, подготавливающий и связывающий различные проведения темы), расположение кадансовых оборотов, то есть те моменты, где удобны смены регистровки или переход на другой мануал. Но тут же не стоит игнорировать внутренние закономерности мелодического развития. Сгущение или разрежение полифонической фактуры, сопоставление звуковысотных регистров, тонально-гармонический план сочинения должны находить отражение в динамике.

Об артикуляции. В отношении артикуляции Бах не оставил в рукописях своих клавирных сочинений почти никаких указаний (за исключением нескольких авторских лиг). В связи с этим артикуляция выдвигается в ряд проблем, при решении которых интерпретатору Баха бесполезно рассчитывать на готовые и пригодные для всех случаев рецепты.

В целом следует отметить два подхода, которыми следует руководствоваться исполнителю при выборе артикуляции в клавирных сочинениях Баха:

- 1) стремиться к выработке достаточно разнообразной школы штриховых средств,
- 2) отдавать себе отчет в той роли, которую играет данный штрих в контексте данного конкретного произведения.

Именно понимание этой роли, а не всеобщее правило помогут найти в данном штрихе определенное выражение, а в связи с выражением – и меру его использования. Вся эта работа связана с развитием взыскательного слуха. Пианисту нужно развивать способность слушать и слышать штрих.

Искусство артикулирования требует развития и связной, и расчленённой игры, отработки этих приёмов, искусного их противопоставления. Разделяя штрихи на 3 основных вида – *non legato*, *legato*, *staccato*, важно подчеркнуть многообразие нюансов каждом штрихе (например, *staccato* может быть легкое и колкое, энергичное и сильное, тяжелое и удлиненное...). Что касается меры расчленённости и связности тонов, то представляется невозможным указать какую-либо исчерпывающую классификацию. Меру необходимого в каждом отдельном случае следует находить на слух. Можно указать несколько основных соображений, касающихся артикуляции в клавирных сочинениях Баха, о которых следует помнить и применять на практике:

- В условиях фортепианного исполнения очень часто применяется *staccato* в басовом голосе. Таким способом удаётся сгладить некоторую грузность

нижнего регистра фортепиано, сделать более прозрачной многоголосную ткань, в частности сделать более ясным соседний с басом голос.

- Острое и звонкое staccato применяется в произведениях светлого, праздничного характера
- Существует множество примеров клавирных произведений Баха, для исполнения которых необходимо такое non legato, которое обладает максимально возможной для данного штриха продлённостью. Это non legato, в котором тоны едва заметно отделены один от другого.
- Не следует забывать, что одно из основных требований Баха-педагога «добиться певучей манеры в игре» (именно это указал сам Бах в предисловии к инвенциям и симфониям), поэтому игре legato пианист должен уделять особое внимание.
- Характер штриха зависит от темпа произведения: быстрые и подвижные пьесы должны исполняться non legato и staccato, медленные произведения - legato.

Очень часто в клавирной музыке Баха, при помощи штрихов достигается ясность и правильность произнесения мотивов: артикуляция межмотивная и артикуляция внутримотивная. **Межмотивная артикуляция** – способ отделять один мотив от другого (в барочной музыке новый мотив всегда отделяется от предыдущего цезурой, то есть дыханием). **Внутримотивная артикуляция** – способ отчётливого исполнения самих мотивов. Что касается внутримотивного произнесения, здесь необходимо знание основных типов мотивов:

- мотивы ямбические, которые идут со слабого времени на сильное и часто называются затактами.
- мотивы хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

Из-за твердого окончания ямбические мотивы называют «мужскими». В музыке Баха они встречаются постоянно, ибо соответствуют ее мужественному характеру. Как правило, ямб в произведениях Баха произносится расчлененно: затактовый звук стаккатируется (или играется non legato), а опорный исполняется tenuto.

Особенностью хореического артикулирования (хорей, - соответственно, - мягкое, «женское» окончание) является связывание сильного времени со слабым. Как самостоятельный мотив, хорей, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается редко, являясь составной частью трёхчленного мотива, образованного от слияния двух простых мотивов – ямба и хорей. Трёхчленный мотив, таким образом, объединяет в себе два контрастных произношения – раздельность и слитность.

О фразировке. Фразировать – значит разделять мелодию на смысловые отрезки, исходя из мотивной логики музыки. Фразировка Баха определяется особенностью строения его мелодии, большинство из которых имеет затактовое строение, а значит, границы такта не совпадают с границами мотива. Это приводит к смягчению и ослаблению сильных частей такта, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, её стремлением к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам. Баховские тематические акценты часто не совпадают с метрическими, они обусловлены не метром, а внутренней жизнью темы. Интонационные вершины темы у

Баха приходится часто на слабые доли и очень редко совмещаются с сильным временем такта.

О темпе. В своих клавирных сочинениях И. С. Бах лишь изредка фиксировал темп. Отсутствие темповых обозначений объясняется теми же причинами, что и отсутствие авторских указаний динамики: уверенностью Баха в знании исполнителями отличительных черт его письма, а также вариантною темпа применительно к исполнению на различных клавирных инструментах.

При выборе темпа также нужно исходить из интонационного склада темы и из характера орнаментики. О темпах вкратце следует сказать только то, что в те времена на родине Баха быстрые темпы вообще не употреблялись; они распространились там только во второй половине XVIII века под влиянием итальянской оперы буффа. Занимаясь музыкой XVIII столетия надо всегда иметь в виду, что значение распространенных тогда специальных итальянских терминов было несколько иным, чем в наше время. Например, термин *allegro* в XVIII веке обозначал не быстрый темп, а говорил о веселом характере произведения. Композиторы XVIII столетия для быстрого движения имели термин *presto*. Отчетливость, ясность, живая ритмическая пульсация не должны заменяться быстротой, «скоропалительностью» и механической моторностью. Термин *andante* в XVIII веке имел четкую характеристику: этим термином обозначали движение в ритме спокойного шага, а указание *largo* обозначало не медленный темп, как мы привыкли, а говорило о широком, распевном характере исполнения. Слово *adagio* мы привыкли воспринимать как указание медленного темпа, предшествующего по степени подвижности самому медленному движению, обозначенному термином *largo*. Между тем сочинения Баха, снабженные указанием *adagio*, часто содержат многочисленные быстрые мелодические фигуры или фигурационные пассажи, которые следует исполнять «спокойно, нежно, проникновенно, но отнюдь не медленно». Единственным термином, предписывающим медленное исполнение, было в XVIII столетии слово *lento*.

Немногочисленные сохранившиеся ремарки И.С. Баха, содержащие иногда отдельные музыкальные термины, должны расшифровываться с этих позиций.

И ещё об одном способе записи темповых ремарок. Как известно И.С. Бах не употреблял обозначений, связанных с кратковременными изменениями скорости движения. Как правило, расширение темпа связано у Баха с кадансовыми оборотами, завершающими эпизод, окончание пьесы. Причём ферманта, поставленная над заключительной нотой или аккордом, предполагает естественное *allargando*. В тех же случаях, когда композитор не желал расширения темпа, он переносил ферманту с заключительного аккорда на завершающую двойную тактовую черту – это способ записи *non allargando*, который зачастую не принимается во внимание исполнителями.

О педали. Использование правой педали фортепиано возможно при исполнении клавирных произведений Баха, но не как красочное, колористическое средство. Педаль может служить средством подчеркивания той или иной гармонии, более яркого выделения ритмической структуры фразы; педаль способна помочь в случаях, когда невозможно одними лишь пальцами выполнить легато или задержать в органной транскрипции отдаленный бас. То есть, педаль не является фактурной необходимостью. Прежде всего, она не должна мешать голосоведению. Ей отводится лишь связующая роль.

Об орнаментике. При работе над полифонией Баха пианисты часто встречаются с мелизмами – важнейшим художественно-выразительным средством музыки XVII-XVIII веков. Если учесть различия в редакторских рекомендациях, как по поводу количества

украшений, так и в их расшифровках, то станет ясно, что пианисту понадобятся конкретные знания в этой области. При расшифровке украшений пианист должен исходить из чувства стиля исполняемых произведений, собственного исполнительского опыта, а также имеющихся в достаточном количестве методических руководств. Вопросам мелизматике посвящена статья Л.И. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», в которой подробно разбирается этот вопрос и приводятся указания И.С. Баха. Также можно обратиться к капитальному исследованию А. Бейшлага «Орнаментика в музыке», и, конечно же, познакомиться с баховской трактовкой исполнения мелизмов по составленной самим композитором таблице в «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха», охватывающей главные типовые примеры. При исполнении мелизмов важны три момента:

1. исполнять мелизмы И.С. Бах предписывает за счет длительности основного звука (за отдельными исключениями);
2. все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука, кроме перечеркнутого мордента и нескольких исключений. Например, если перед звуком, над которым выставлена трель или перечеркнутый мордент, уже стоит ближайший верхний звук, то украшение исполняется с главного звука;
3. вспомогательные звуки в мелизмах исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации указан композитором – под знаком мелизма или над ним.

Об аппликатуре. Забота о точности голосоведения при исполнении полифонического произведения заставляет пианиста с особым вниманием относиться к аппликатуре. При расстановке аппликатуры в баховских пьесах нельзя исходить только из пианистических удобств. Ф. Бузони был первым, кто возродил аппликатурные принципы баховской эпохи, как наиболее отвечающие выявлению мотивной структуры и четкому произношению мотивов. Широко в полифонических произведениях применяются принципы переключивания пальцев, скольжения пальца с черной клавиши на белую, беззвучной подмены пальцев. Поначалу это кажется пианисту трудным и неприемлемым. Но затем помогает добиваться гибкости и текучести каждого из мелодических голосов полифонического произведения.

Изучение баховских сочинений – это, прежде всего, большая аналитическая работа. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижение определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь при условии постепенного, плавного и непрерывного наращивания знаний и полифонических навыков.

Изучение любого полифонического произведения можно условно разделить на следующие этапы:

1. Ознакомление с произведением по голосам. Исполнительский анализ произведения.
2. Отработка первого проведения темы: определение характера, мотивного построения.
3. Знакомство с первой имитацией темы, называемой ответом или спутником: определение характера, мотивного построения.
4. Знакомство с противосложением: определение характера, мотивного построения.
5. Тщательная работа над мелодической линией каждого голоса.
6. Изучение таких моментов как переход среднего голоса из одной руки в другую.

7. Соединение верхнего голоса со средним и нижнего со средним.
8. Работа над двухголосием в партии одной руки.
9. Сочетание всех голосов; поиски динамических средств.

Другие способы работы над полифонией:

1. играть оба голоса, но по-разному: верхний, на который направлено внимание, - forte, espressivo или в октавное удвоение, нижний – pianissimo;
2. учить по паре голосов в разных сочетаниях: первый и второй, второй и третий, первый и третий, играя один из них forte, espressivo, а другой – pianissimo;
3. исполнять разные голоса различными штрихами (legato и non legato или staccato);
4. исполнять все голоса piano, то есть прозрачно;
5. исполнять все голоса равным звуком при специально сосредоточенном внимании на одном из них, вести этот голос внутренним слухом;
6. исполнять фактуру без одного голоса (этот голос представлять себе внутренне или петь);
7. играть оба голоса и в то же время один из них петь;
8. один из голосов играть, другой из них – петь, не играя;
9. играть двухголосие, написанное для одной руки, двумя руками;
10. играть вертикаль с заострённым вниманием на длинных и задержанных нотах;
11. играть голоса в других регистрах.

Все эти способы приводят к ясности слухового восприятия полифонии, без которого исполнение теряет свое главное качество – ясность голосоведения.

2. Произведения крупной формы (сонаты, концерты, вариации)

Произведения крупной формы изучают на протяжении всего периода обучения в музыкальном ССУЗе. В основном, это сонаты, концерты, вариации. Произведениям крупной формы, в отличие от других жанров, свойственно большее разнообразие содержания, более протяженное развитие музыкального материала. В связи с этим, при их исполнении труднее достигнуть единства целого и выявить характерные особенности отдельных образов и тем. Требуется больший объем памяти и внимания.

Основные произведения крупной формы, изучаемые на фортепианных отделениях музыкальных ССУЗов:

Сонаты	Концерты	Вариации
---------------	-----------------	-----------------

<ul style="list-style-type: none"> • Бах Ф.Э. Сонаты • Бетховен Л. Сонаты • Вебер К. Сонаты • Гайдн Й. Сонаты • Гальнин Г. Соната си-минор • Глазунов А. Соната си-бемоль минор • Григ Э. Соната ми-минор, ор. 7 • Клементи М. Сонаты • Метнер Н. Сонаты • Моцарт В. Сонаты • Прокофьев С. Пасторальная сонатина, соч. 59 • Прокофьев С. Сонаты • Равель М. Сонатина □ Скарлатти Д. Сонаты • Шуберт Ф. Сонаты • Шуман Р. Сонаты • Щедрин Р. Соната 	<ul style="list-style-type: none"> • Аренский А. Концерт фа-минор • Бах И.С. Концерты • Бетховен Л. Концерты • Вебер К. Концертштюк ор. 79 • Гальнин Г. Концерты □ Гендель Г. Концерт соль-минор • Григ Э. Концерт ляминор, ор. 16 • Кабалевский Д. Концерты • Моцарт В. Концерты • Равель М. Концерты • Рахманинов С. Концерты • Сен-Санс К. Концерты • Скрябин А. Концерт фа-диез минор, соч. 20 • Хачатурян А. Концерт • Чайковский П. Концерты • Шопен Ф. Концерты □ Шостакович Д. Концерты • Шуман Р. Концерт ля-минор соч. 54 • Щедрин Р. Концерты 	<p>Бетховен Л. □ Двенадцать вариаций на русскую тему ля-мажор</p> <ul style="list-style-type: none"> • Десять вариаций на тему из оперы Сальери «Фальстаф» си-бемоль мажор • Шесть вариаций ре-мажор, соч. 76 • Шесть вариаций фа-мажор, соч. 34 • Тридцать две вариации Гайдн Й. • Анданте с вариациями фа-минор; □ Ариетта с вариациями ми-бемоль мажор. Гендель Г. • Вариации из сюиты № 5 ми-мажор □ Вариации из сюиты ре-минор Глинка М.И. • Вариации на тему Моцарта • Вариации на романс Алябьева «Соловей» <p>Куперен Ф. Вариации на тему «Все вперёд» Мендельсон Ф. Серьезные вариации реминор, соч. 54 Моцарт В.А.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Двенадцать вариаций до-мажор (К.179) • Десять вариаций на тему Глюка сольмажор (К. 455) • Шесть вариаций ля-мажор (К. 137) • Шесть вариаций фа-мажор на тему Паизиелло (К. 398) <p>Мяковский Н. Простые вариации, соч. 43 № 3</p> <p>Рамо Ж. Гавот с вариациями ля-минор Чайковский П. Вариации фа-мажор, соч. 19 Щуберт Ф.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Экспромт с вариациями си-бемоль мажор, соч. 142 • Вариации на тему Хюттенбреннера Шуман Р. Вариации на тему Клары Вик из Сонаты фа-минор, соч. 14
---	---	---

Большое значение для развития учащихся имеет работа над **сонатой** – одной из важных форм музыкальной литературы. В этой форме написаны произведения различных стилей. Сонаты Й. Гайдна (52 сонаты), В.А. Моцарта (19 сонат), Л. Бетховена (32 сонаты) знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода Классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной «инструментовки», малейшая

неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и неинтересными. Вследствие этого классические сонаты чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста.

Сонаты Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига погружают учащегося в мир образов и мыслей эпохи Романтизма. В искусстве появляются новые темы: в качестве основной проблемы романтической музыки выдвигается проблема личности, причем в новом освещении – в конфликте романтического героя с окружающим миром. Второй по значимости темой в эпоху Романтизма признается тема Природы. Резонируя с душевным состоянием «героя», она обычно окрашивается чувством дисгармонии. Настоящим открытием композиторов-романтиков стала тема Фантастики. Музыка впервые научилась воплощать сказочно-фантастические образы чисто музыкальными средствами. Композиторы-романтики научились передавать фантастический мир как нечто совершенно специфическое (при помощи необычных оркестровых и гармонических красок). В высшей степени характерен для музыкального романтизма интерес к народному творчеству. Воплощая образы национальной литературы, истории, родной природы, они опирались на интонации и ритмы национального фольклора, возрождали старинные диатонические лады. Под влиянием фольклора содержание европейской музыки ярко преобразилось. Новые темы и образы потребовали от романтиков разработки новых средств музыкального языка и принципов формообразования, индивидуализации мелодики и внедрения речевых интонаций, расширения тембровой и гармонической палитры музыки (*натуральные лады*, красочные сопоставления мажора и минора и т. д.). Все вышперечисленное требует от учащегося большого внимания и терпения в процессе изучения сонат эпохи Романтизма.

Сонатное *allegro* венских классиков – обязательный и основной материал для работы над крупной формой в музыкальном ССУЗе – высший тип музыкального развития и требует отчетливого представления о его структуре, о единстве формы с конкретным содержанием.

Уже в самом начале работы над сонатным *allegro* пианист должен музыкально осмыслить его трехчастную структуру (экспозиция, разработка, реприза). В экспозиции нужно представить контуры и образные характеристики основных партий – главной и побочной, уяснить их образную контрастность и степень этой контрастности (или степень конфликта).

Пианисту необходимо не только осознать смысловое различие соприкасающихся частей, важно также понимать значение грани между разделами. Необходимо научиться до конца дослушивать исполняемый раздел и ярко, рельефно начинать следующий, подготовившись к нему не только мысленно, но и пианистически. Для формирования такой «мобильности» очень полезно учить переходы отдельно, сначала - с остановкой, затем точно по времени и в заданном темпе.

Следует помнить, что с большим вниманием и выразительно исполняя отдельные разделы формы (партии, темы, построения), часто теряется ощущение сквозной линии развития горизонтали. А это, в свою очередь, приводит к проявлению темпо - ритмической неустойчивости, технических погрешностей, преувеличенного обособления разделов произведения, неоправданной динамической и агогической нюансировки. Чтобы избежать этого, следует переключиться на работу над воплощением общей линии развития: подчеркивание смыслового значения кульминаций (местных и общих),

неоднократное исполнение всего произведения с акцентом на направленность этого развития. При этом могут потерять свою выразительность отдельные детали, но к ним следует вернуться после исправления основного в данное время недостатка.

Необходимо помнить, что в разработке усиливается напряженность и драматизм музыки, и особенно важно ярко и убедительно передать динамический подъем, предшествующий кульминации, чтобы в полной мере раскрыть имеющиеся в сонате элементы драматизма.

Чрезвычайно важно выявить выразительную роль перехода к репризе, обычно имеющего большое смысловое значение. В репризе обязательно следует услышать появившиеся в ней новые (по сравнению с экспозицией) черты, в частности, иную ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий и их иной выразительный оттенок. Нужно помнить, что реприза - результат взаимодействия экспозиции и разработки – не повторяет «картину» экспозиции, а раскрывает перед исполнителем и слушателем новые стороны художественного замысла.

Вообще при работе над сонатой очень важно всё, что касается времени: необходимо научиться додерживать, досчитывать (паузы, длинные звуки, концы лиг), выдерживать единый темп. Шаткость темпа особенно часто проявляется при смене фактуры, ритмического рисунка, динамики, артикуляции. В таких случаях очень полезно бывает направить слуховую настройку на ощущение полутактовой пульсации.

Разумеется, при изучении сонат венских классиков пианист обязательно должен хорошо понимать характерные черты стиля фортепианной музыки этой эпохи:

- симфоничность, «оркестральность», требующие от пианиста особого внимания и «дирижерского подхода» к звучности каждого голоса и значению каждой реплики;
- особое эмоциональное наполнение музыки венских классиков и в связи с этим очень большое значение гармонического плана;
- своеобразный характер звучности, связанный с квартетнооркестровым письмом и особенностями стиля каждого из композиторов венской классической школы;
- скромная и продуманная роль педали.

Концерт (от латинского «Concertare» - «состязаться») - музыкальное произведение, чаще всего для одного или нескольких солирующих инструментов с оркестром. Это произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов.

С конца XVIII в. наиболее распространены концерты для одного солирующего инструмента с оркестром. Выдающимися композиторами, писавшими первые концерты, были композиторы эпохи Барокко – А. Вивальди, И.С. Бах, Г. Гендель.

Во второй половине XVIII в. сформировался классический тип сольного инструментального концерта, чётко откристаллизовавшийся у венских классиков – Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. В концерте утвердилась форма сонатносимфонического цикла, однако, в своеобразном преломлении. Концертный цикл, как правило, насчитывал только три части, в нём отсутствовала третья часть полного, четырёхчастного цикла, то есть менуэт или скерцо. Установились и некоторые

особенности в построении отдельных частей концерта. В первой части применялся принцип двойной экспозиции - сначала темы главной и побочной партий звучали в оркестре в основной тональности, и лишь после этого во второй экспозиции они излагались при главенствующей роли солиста - главная тема в той же основной тональности, а побочная - в другой, отвечающей схеме сонатного *allegro*. Сопоставление, соревнование солиста и оркестра проходило преимущественно в разработке. Сравнительно с доклассическими образцами существенно изменился сам принцип концертирования, которое стало более тесно связанным с тематическим развитием. В концерте предусматривалась импровизация солиста на темы сочинения, так называемая каденция, которая располагалась на переходе к коде. У Моцарта фактура концерта оставалась преимущественно фигурационной, мелодизированной, прозрачной, пластичной, у Бетховена исполнена напряжения в соответствии с общей драматизацией стиля. Как Моцарт, так и Бетховен избегают какого-либо штампа в построении своих концертов, зачастую отходя от охарактеризованного выше принципа двойной экспозиции. Концерты Моцарта и Бетховена составляют высочайшие вершины развития этого стиля.

В эпоху романтизма наблюдается отход от классического соотношения частей в концерте. Романтики создали одночастный концерт двух типов:

- малой формы - концертштюк (позднее и под названием концертино),
- крупной формы, соответствующей по построению симфонической поэме, в одночастности претворяющей черты четырёхчастного сонатносимфонического цикла.

Яркие образцы романтического концерта создали К.М. Вебер, Ф. Шопен, Ф. Шуман, Ф. Лист, Э. Григ... Романтическое искусство первой половины XIX века выработало особый род красочно-декоративной виртуозности, ставшей стилевым признаком всего течения романтизма.

В советской музыке жанр концерта получил огромное распространение в различных типовых формах и широко представлен в творчестве многих композиторов (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, Г. Галынина, Р. Щедрина и других).

Особое место в воспитании музыканта занимает такой вид совместного исполнительства как концерт. При изучении концерта возникают традиционные задачи исполнения крупной формы: в первую очередь понимание драматургии контрастов и их диалектического единства. Но задачи усложняются тем, что это произведение ансамблевое. При работе над концертом фортепианная партия рассматривается не изолированно от оркестровой, а как часть единого целого. Необходимо гибко сочетать функции солиста и аккомпаниатора. И хотя в процессе работы оркестровая партия звучит чаще в переложении для второго фортепиано, надо помнить, что в концертном жанре фортепиано выступает в ансамбле с таким ярким и мощным партнёром, как симфонический оркестр. Пианист должен стремиться представить реальное тембровое звучание оркестра. Он один вступает в соревнование и часто господствует над большим количеством разнообразных инструментов. Это обстоятельство требует от солиста особой манеры игры, большего размаха и виртуозности. Даже звучание лирических моментов на *piano* приобретает в концерте особую выпуклость и значимость.

В учебно-воспитательном процессе концерт играет важную роль, пробуждая исполнительскую смелость и волю, вовлекая учащегося музыкального ССУЗа в активное единоборство с оркестром, воспитывая исполнительскую выдержку, ритмическую

устойчивость, тембровый слух, полифоническое мышление, игры «крупным планом», развивают музыкальную память и творческое воображение. При работе над фортепианным концертом ценным является то, что учащиеся получают удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, чувствуют радость общего порыва, объединённых усилий, взаимной поддержки, начинают понимать своеобразие совместного исполнительства. Ансамблевая игра является неотъемлемой частью учебного процесса в средне-специальном учебном заведении, делает его более интересным и увлекательным, помогая молодому музыканту приобрести важные, разнообразные и полезные умения и навыки.

Жанр вариаций - один из самых доступных для понимания и в то же время, один из самых сложных для исполнения жанров крупной формы; это музыкальная форма, состоящая из темы и её нескольких (не менее двух) изменённых воспроизведений (вариаций). Вариации целесообразно изучать, по возможности, с самого начала обучения, так как данный жанр весьма своеобразен – он сочетает в себе элементы как крупной, так и малой формы. Очень важно понимать одну из главных задач в исполнении вариаций – тематическую связь отдельных вариаций и принцип варьирования. В некоторых вариационных циклах варьируется, видоизменяется тема, в других – тема остается неизменной и меняются лишь гармония и фактура.

В первую очередь нужно остановиться на теме – ее характере, строении. Необходимо проанализировать средства музыкальной выразительности, с помощью которых воплощается характер (интонации, лад, фактура, штрихи, особенности мелодики, педаль). А уже далее нужно смотреть, как варьируется тема на протяжении цикла. Важно помнить, что два типа варьирования нередко совмещаются в одном цикле. Пианист должен знать, какой из этих двух принципов положен в основу данного сочинения, и уметь находить в каждой вариации тему и ее элементы.

Любое варьирование несет в себе (хотя бы малейшее) изменение характера, поэтому в каждой вариации нужно отметить новые средства выразительности и виды фактуры и проанализировать, как изменяется здесь характер, образ. Это поможет глубже проникнуть в содержание исполняемой музыки. При соединении вариаций в единое целое важно выдержать один темп на протяжении цикла (если он не меняется).

Очень большое значение имеют цезуры между отдельными вариациями. Цезурами можно разъединить отдельные вариации и, наоборот, объединить, можно подчеркнуть значение отдельных вариаций, приковав к ним внимание слушателя предварительной «настораживающей» цезурой. Это сложно для молодого музыканта, но, тем не менее, этому необходимо учиться. Выдерживать цезуры, максимально наполнять их содержанием – очень важное умение, просто необходимое для объединения всего цикла.

Следующие важнейшие задачи при исполнении вариаций – во-первых, умение ясно передавать характер каждой вариации в отдельности и, во-вторых, умение моментально перестраиваться с характера одной вариации на характер другой, находясь в определенном образе буквально с первой ноты до последней, без смазанных, невнятных по характеру постепенных переходов. Очень полезно учить эти переходы сначала с остановкой, чтобы иметь время на внутреннюю «перенастройку», затем исполнять их точно по времени и в том же темпе.

Кульминационной обычно бывает финальная вариация, как правило, самая масштабная по размерам, самая динамичная и как бы обобщающая, завершающая по смыслу весь цикл. Задача пианиста – выстроить динамический план, прояснить

драматургию всего произведения: понять, что происходит с темой, как она меняется, как трансформируется ее характер, суметь сделать кульминацию «ожидаемой» и самым естественным образом объединить несколько различных по характеру отдельных вариаций в единый цикл. Иногда возникают трудности в связи с большим масштабом произведения, а также вследствие яркости кульминаций каждой из вариаций: их легко сделать равными по значению. Необходимо четко определить общую кульминацию и сделать ее подлинным центром, к которому устремляется все развитие.

3. Этюды (инструктивные и концертные)

В истории развития жанра этюда можно выделить несколько этапов. Первый - эпоха барокко - является временем синтетического существования музицирования и упражнения. Первые сборники «Экзерсисов», или «Этюд» появились в конце XVII - начале XVIII в. (И. Кривер, Ф. Дуранте, Д. Скарлатти). В то время понятие «инструктивный репертуар» трактовалось очень широко. Музыканты предназначали свои произведения как для публичного музицирования, так и для учебных целей. Концертный репертуар, по существу, смыкался с инструктивным. Понятия «этюда» и «экзерсис» объединяли в то время различные по характеру, жанру и форме сочинения - рондо, фантазии, прелюдии, скерцо, пьесы танцевального характера.

Начало следующего периода в развитии жанра этюда было обусловлено потребностью специальной подготовки виртуозов. Основы методики воспитания и роста технического мастерства молодежи были заложены усилиями виднейших педагогов лондонской и венской пианистических школ. Главы этих школ - М. Клементи и И. Крамер в Лондоне, И. Гуммель и К. Черни в Вене - явились создателями большого количества инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники.

Как жанровой разновидности, инструктивному этюду соответствует следующее определение: **инструктивный этюд** – законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники); он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяжении всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы). Характерные жанровые особенности исполнения инструктивных этюдов:

- быстрый или подвижный темп,
- четкость артикуляционного произнесения пальцевых пассажей,
- автоматизм игровых действий исполнителя, выраженный в способности мобильно мыслить стереотипными фактурно-пианистическими формулами, □ ритмическая и темповая устойчивость, □ динамика контрастного типа.

Третий этап в развитии жанра этюда связан с эпохой романтизма. В этот период в жанре этюда начинается процесс дифференциации: этюд, не теряя своего инструктивного назначения в качестве материала для совершенствования технического мастерства пианиста, развивается в двух направлениях – как инструктивный и как концертный. Гении фортепиано Ф. Шопен и Ф. Лист в своём творчестве достигли высокого синтеза

двигательно-пианистических и художественных приемов: инструктивный элемент становится у них и носителем образно-смысловой задачи.

К середине XIX века в развитии жанра западноевропейского фортепианного этюда намечаются два вектора: первый из них – выявление имманентных качеств инструмента в жанре, трактовка «рояля как он есть» (шопеновская традиция), второй – симфонизация жанра в русле симфонической трактовки фортепиано (листовский тип).

Общей жанровой характеристикой этюдов этого времени становится концертность. Концертный этюд – этюд, предназначенный не для развития техники в учебном классе, а для демонстрации её в концертном зале. Это, как правило, этюды высшего исполнительского мастерства. Тип концертного непрограммного этюда представлен в творчестве Шопена. Этюды Шопена хранят традиции жанра, его экзерсисную природу, выраженную в достаточной протяженности «полезного упражнения», стабильности типа движения, сосредоточенности на одном техническом приеме (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы), быстром темпе. Шопен становится смелым новатором в подходе к трактовке жанра: во-первых, его этюдам свойственны агогическая свобода и импровизационность исполнения; во-вторых, композитор в инструктивном жанре воплощает принцип «пения на инструменте» как преодоление природной специфики фортепиано.

Этюды Листа в жанровом отношении представляют собой разновидность концертного этюда – программный этюд (в данном случае речь идет исключительно о цикле «Двенадцать этюдов высшего исполнительского мастерства»). Сюжетность, картинность этюдов, заложенные композитором в программе этих сочинений, достигают эффекта яркой визуализации и театральности в воплощении образов.

Модели этюдов Шопена и Листа явились той матрицей, на основе которой русские композиторы-пианисты создали свои образцы жанра концертного этюда в России.

Конец XIX – первая половина XX столетия связаны с периодом расцвета этюдного жанра в России (концертные этюды А.Г. Рубинштейна, А.К. Глазунова, С.М. Ляпунова, А. Скрябина, С.С. Рахманинова, С.С. Прокофьева и других). Особенностью этюдов русских композиторов является органичность сочетания инструктивных и музыкальных компонентов – здесь мы не найдем самодовлеющей виртуозности, она как бы уходит на второй план, преобразуясь в качественно более высокий уровень двигательнопианистических решений, максимально способствующих выявлению характеристичности фактуры.

Художественные этюды прочно утвердились на современной концертной эстраде: так, их исполнение является неременным атрибутом многочисленных пианистических конкурсов. И это не случайно, этюд – лаконичная, показательная пьеса, отличающаяся повышенной концентрацией виртуозности, требующая от пианиста максимальной рельефности и яркости в создании образов, воплощающая динамичность и характерность черт конкретных фортепианных стилей в их виртуозно-пианистической специфике.

Перечислим некоторые этюды, изучаемые на фортепианных отделениях музыкальных ССУЗов:

Инструктивные этюды	Концертные этюды
--------------------------------	-------------------------

<ul style="list-style-type: none"> □ Клементи М. Этюды (ред. К.Таузига) □ Черни К. Этюды, ор. 299, ор. 740 □ Крамер Н. Этюды тетр. 1 - 4 (ред. Г.Бюлова) □ Куллак Г. Октавные этюды, соч. 48 □ Мошковский М. Этюд домажор, соч. 34 □ Мошковский М. Этюды, соч. 72, №№ 2, 4, 5, 6 □ Нойперт Э. Этюды □ Кобылянский А. Октавные этюды 	<ul style="list-style-type: none"> □ Аренский А. Этюды соч. 19, соч. 25, соч. 36, соч. 41, соч. 53, соч. 74 □ Блуменфельд Ф. Этюды соч. 3, соч. 14, соч. 29 □ Глазунов А. Этюд «Ночь», соч. 31 □ Лист Ф. Этюды ор. 1 □ Лядов А. Этюд до-диез минор, соч. 37, 40 □ Мендельсон Ф. Этюды, соч. 104; Вечное движение, соч. 119 □ Метнер Н. Этюды □ Мошелес Н. Этюды, соч. 70, тетр. 1, 2 □ Николаев Л. Этюд «Осень» □ Прокофьев С. Этюды соч. 2 □ Раков Н. Этюды □ Рахманинов С. Этюды–картины соч. 33, соч. 39 □ Рубинштейн А. Этюды соч. 23 □ Скрябин А. Этюды соч. 8 □ Шимановский К. Этюды соч. 4 □ Шопен Ф. Этюды ор. 10, ор. 25
---	---

Исполнение виртуозных произведений, к которым относятся и инструктивные, и концертные этюды, вызывает необходимость особо пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Для того чтобы эта работа велась более осознанно, пианисту важно составить о них вполне ясное представление. Поэтому при знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора нотного текста, полезно проделать разбор специально технической — выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры. В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы. В рамках данного конспекта лекций коротко перечислим основные, типичные формы и способы работы над разными видами музыкально-исполнительской техники.

Работа над мелкой техникой

Все встречающиеся в фортепианной литературе пассажи представляют собой комбинации всего из трёх элементов: **гамм, арпеджио** и ломанных арпеджио в прямом и противоположном движениях. Одинаково полезны два пути работы: изучение всех трёх элементов в «чистом виде» с последующим применением в исполнительской практике и работа над пассажами в музыкальных произведениях. Причем работа над упражнениями в виде гамм и арпеджио должна вестись с той же тщательностью, что и работа над пассажами из музыкальных произведений. Работа над техникой — прежде всего умственная работа, где очень важны концентрация внимания и слуховой контроль.

Цель работы над мелкой техникой — добиться плавного, непрерывного исполнения гамм, арпеджио и пассажей, без толчков, ровных по звучанию и временным соотношениям. Это обеспечивают два условия: спокойное подкладывание первого пальца при смене позиции и ровное текучее legato внутри одной позиции. Подкладывание нужно

выполнять самостоятельным движением целого пальца под ладонь, готовя его заранее. При смене позиции кисть переносится через первый палец плавно. Legato должно ощущаться внутри ладони, кисть ведётся ровно и спокойно, на одном уровне. Должно присутствовать постоянное ощущение «опоры» на пальцы. Чистота и ровность исполнения пассажа обеспечивается точным взятием и снятием пальцев с клавиш. Для этого нужно учить гаммы и пассажи сначала в медленном темпе, постепенно наращивая скорость исполнения.

Способы работы над мелкой техникой:

- Метод ритмического варьирования. Например, игра пунктиром – прямым и обратным. Играть нужно чрезвычайно активизируя кончики пальцев.
- Еще один способ ритмического варьирования - способ чередования быстрых и медленных групп – по 2 ноты, по 4 ноты, 2+4, 4+2... Этот способ помогает выровнять пассаж и достигнуть беглого исполнения.
- Способ игры с удвоениями усиливает тренировку «слабых» пальцев.
- Способ игры с остановками организует «рисунок» движения руки и помогает найти «центры тяжести» в каждой последовательности. При работе нужно начинать с медленного темпа и его постепенно увеличивать.
- Способ игры с преувеличением (динамики, штрихов...), играть нужно максимально выпукло, но при этом не однообразно, а музыкально.
- Репетиции на каждом звуке.
- Артикуляционно-штриховое варьирование - этот метод позволяет хорошо освоить пассаж, достичь большей ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям. Например, то, что написано играть legato, играть staccato и наоборот.
- Пение пассажа - метод выразительного выпевания трудного пассажа. В результате пассаж звучит певуче, пластично и очень выразительно.
- Цепной метод работы над пассажем заключается в заучивании первых четырех нот, затем пяти, шести и т.д. пока не выучивается весь пассаж. □ Агогическое варьирование - метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение нот, завершающих пассаж.
- Смещение внимания исполнителя. Хороших технических результатов можно достичь, поочередно акцентируя свое внимание на различных участках изучаемого пассажа. Вначале внимание концентрируется на первых звуках пассажа, затем на середине и, наконец, внимание сосредотачивается на его завершении. Особое значение следует придавать последней стадии т.к. концы пассажей нередко комкаются и благополучный выход из сложного пассажа без суеты и паники составляет наиболее сложную техническую задачу.

Работа над арпеджио. Приёмы работы над арпеджио аналогичны приёмам работы над гаммами и пассажами. Важно понимать, что достигнуть ровности при исполнении арпеджио несколько труднее, чем при исполнении гамм, так как нужные клавиши отстоят дальше друг от друга. При исполнении арпеджио ни в коем случае нельзя «жалеть»

четвертый палец, заменяя его более сильным третьим, ведь при этом и положении руки будет неестественным, и четвёртый палец не будет развиваться.

Для молодых музыкантов очень полезным будет изучение доминант-септаккорда и уменьшенного вводного септаккорда, так как при исполнении этих аккордов используются все пальцы.

Арпеджио бывают разных видов: короткие, ломаные, длинные. От вида арпеджио зависят и способы работы над ним. Но при исполнении любого вида арпеджио рука должна плавно двигаться по направлению движения. Для виртуозного исполнения длинных арпеджио необходимы ловкое подкладывание первого пальца и плавные, гибкие переносы руки из позиции в позицию с минимальным поворотом локтя.

Способы работы над арпеджио:

- Упражнения на подкладывание первого пальца (точно такие же как в гаммах).
- Игра «с остановками» на первых пальцах.
- Выучивать арпеджио по позициям.
- Различные ритмические способы работы.
- Группировать по четыре, восемь нот...
- Объединять одним движением с акцентом на первой ноте.
- Играть по гармониям, то есть аккордами.

Работа над крупной техникой

Работа над аккордами. Хорошее растяжение и эластичность ладони - главное условие ненапряженного взятия октав аккордов. Эти качества поддаются развитию при тренировке в правильных условиях. Растяжение осуществляется межкостными ладонными мышцами (ощущать ладонью), но не за счет напряжения «перепонки». Усилиями ладонных мышц раздвигаются связки между пястно-фаланговыми суставами (косточками) и основаниями пястных костей. Они располагаются шире - запястье и ладонь становятся шире. Это не только облегчает исполнения крупной техники, но и обеспечивает свободную работу пальцев, так как сухожилиям их сгибателей и разгибателей, проходящим через кисть и запястье, становится просторнее. Разработанность ладони и хорошее растяжение предохраняют от многих заболеваний.

Аккорды, как и отдельные ноты, можно извлечь либо движением руки сверху (без приготовления или с приготовлением), либо отталкиваясь снизу. Но в том и другом случаях, аккорд берется всей рукой, в движении участвуют все части руки. Рука, охватив аккорд, в первый миг после толчка, расслабляется. Запястье должно быть при этом «рессорным», «тыльная» сторона кисти расслабленной.

Способы работы над аккордами:

- Растяжение с постепенным увеличением и уменьшением интервала. Медленно расширять и сужать ладонь с разведением пальцев (как ножницы) по 2 раза на каждом интервале. Всё это делать без усилий, без натяжений и лишних «ерзающих» движений. На клавиши не давить, но и не отпускать их – звук должен тянуться непрерывно. Ладонь несколько расширена у

запястья. Все время контролировать, чтобы мышцы руки были свободными и мягкими.

- Для того чтобы аккорд был взят устойчиво и звучал с «начинкой»: взять октаву, почувствовав упругость свода и всей руки, затем лёгкими похлопывающими движениями «из ладони» несколько раз взять средние звуки. Запястье спокойное, широкое, податливое.
- Взять средние звуки аккорда, задержать их и несколько раз сыграть крайние звуки. Это упражнение можно выполнять наоборот.
- Взять верхние звуки аккорда, задержать их и несколько раз сыграть нижние звуки. Это упражнение можно выполнять наоборот.
- Играть аккорд два раза на одно движение вглубь клавиатуры с расширением ладони. После взятия второго аккорда ладонь сужается, возвращаясь в исходное положение.

При исполнении быстрых аккордовых последовательностей (например, в музыке Шумана, Шопена, Листа, XX века), приём следующий: смелые «броски» руки на клавиатуру сверху в сочетании с пальцевой активностью, играть нужно смело, не примериваясь к каждому аккорду. В медленном темпе нужно добиться, чтобы пальцы очень крепко выучили своё расположение внутри аккордов. При проучивании таких аккордовых последовательностей нужно применять метод технической группировки - взять несколько аккордов общим движением руки (словно слиговать несколько аккордов). Аккорды, написанные мелкими длительностями, играют близко к клавишам похлопывающими движениями.

Работа над октавами. Разнообразие способов, которыми играют октавы, зависит от музыкально-звуковых задач. Начинать работать над октавами нужно с основного: участия всей руки (плечо, предплечье, кисть, пальцы) во взятии октавы крупным движением «от плеча». Упражнения:

- Рука всей тяжестью переступает с октавы на октаву. Звучание forte, длительность выдерживается полностью. Во время взмаха, рука не должна ни на мгновение останавливаться, «застывать».
- Игра от плеча: октавы играют совсем вытянутой рукой – стул отодвигается на соответствующее расстояние. При исполнении пассажа из октав, включающего в себя хроматизмы действует правило: октавы по белым клавишам играют у чёрных, а по чёрным клавишам – у их окончания. Важно убрать все «сочувствующие» звуки, которые издают средние пальцы.
- В момент взятия октавы последние фаланги первого и пятого пальцев берут, «хватают» свои клавиши – это смягчает удар. Не фиксировать положение пальцев, кисти.
- Полезно учить октавы отдельно первым или отдельно пятым пальцем, сохраняя правильную аппликатуру.
- Быстрые пассажи октавами, особенно те, которые должны исполняться *leggiero*, нужно учить следующим способом: играть преувеличенным, изолированным кистевым движением в медленном темпе; ладонь резко отскакивает от клавиатуры вверх. Нельзя фиксировать кисть в верхнем

положении. В быстром темпе это движение должно быть похоже на «высыпание» октавы из кисти («вытряхивание»).

- Работа над меткостью, овладением рисунком пассажа – пассаж разбить на отдельные группы нот – «технические» фразы – и учить их сначала все по отдельности, а затем соединять.
- Ломаные октавы всегда исполняются с ощущением внутренней оси вращения руки. Нужно чередовать игру обычных октав и ломаных.

Двойные ноты (терции, сексты). Специфика заключается в одновременной игре двух пальцев, налаживании синхронной работы двух не соседних пальцев, которые должны быть свободными и полностью самостоятельными. Нужно следить, чтобы двойные ноты звучали стройно и ровно, на legato: при игре вверх связывается верхний голос, при игре вниз – нижний. Двойные ноты учат в основном теми же способами, что и обычные пассажи: вычленениями, ритмическими вариантами и другими. Параллельные сексты учатся почти так же, как и октавы. При игре любых двойных нот важно четко слышать движение двух голосов. Чтобы сделать восприятие двухголосия более отчетливым и воспитать большую самостоятельность пальцев, полезно поиграть одновременно оба голоса различно по степени силы и характеру туше: верхний голос громче - нижний тише, верхний legato - нижний staccato и наоборот.

Предложенные здесь способы освоения видов техники не исключают и многих других, зависящих от художественных требований и опыта самого исполнителя.

4. Пьесы (виртуозные, фортепианные миниатюры, кантиленные, развернутые)

Основную составляющую исполнительского репертуара студентов всех курсов составляют пьесы для фортепиано. Пьеса (от фр. pièce — «вещь», «кусочек») - небольшое музыкальное произведение лирического или виртуозного характера. Для молодого исполнителя работа над пьесами – это закрепление навыков, полученных при работе над упражнениями, этюдами и классической частью репертуара, а также яркое, образнодоступное произведение, на котором музыкант может в полной мере раскрыть свой художественный потенциал. Перечислим некоторые пьесы и циклы пьес, изучаемые на фортепианных отделениях музыкальных ССУЗов:

<p>Аренский А. Прелюдии, соч. 63 Бабаджян А. 6 картин для фортепиано Балакирев М. Думка ми-бемоль минор Бетховен Л.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Анданте фа-мажор • Багатели, соч. 33 • Рондо соч. 51 • Рондо-каприччио сольмажор, соч. 129 • Фантазия, соч. 77 <p>Брамс И. Пьесы соч. 10, 76, 79, 116, 117, 118, 119 Вебер К.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Блестящее рондо ми-бемоль мажор 	<p>Метнер Н.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Канцона-серенада соч. 38, № 6 • Сказка си-бемоль минор соч. 20, № 1 • Соч. 39: Канцона-матината, «Примавера» (Весна) <p>Мясковский Н. «Пожелтевшие страницы»</p> <p>Прокофьев С.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Гавот, соч. 74 № 4 • Десять пьес из балета «Золушка», соч. 97 • Десять пьес из балета «Ромео и Джульетта», соч. 75 • Мимолетности, соч. 22 • Сарказмы, соч. 17 	<p>Шопен Ф. – Лист Ф. «Желание» Шопен Ф.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Вальсы • Мазурки • Ноктюрны • Полонезы • Скерцо си-минор, си-бемоль минор • Фантазия-экспромт □ Экспромты <p>Шостакович Д.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Прелюдии, соч. 34 • Три фантастических танца <p>Шуберт Ф.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Экспромты, соч. 90
<ul style="list-style-type: none"> • «Приглашение к танцу», соч. 65 <p>Верди Дж. – Лист Ф. Концертные парафразы: «Риголетто» Виля Лобос Э. «Полишинель» Глинка М. – Балакирев М.М. «Жаворонок» Григ Э.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Импровизация, соч. 29 □ <p>Лирические пьесы, соч. 54, 57, 65</p> <ul style="list-style-type: none"> • Три пьесы, соч. 19 • Четыре пьесы, соч. 1 • Юморески, соч. 6 <p>Дебюсси К.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Арабески • Бергамасская сюита • Детский уголок • Прелюдии <p>Кабалевский Д. Прелюдии, соч. 38</p> <p>Караев К. 24 прелюдии Лист Ф.</p> <ul style="list-style-type: none"> • «Гимн любви» • «Годы странствий» • «Долина Обермана» • «Погребальное шествие» • «Утешения» • Канцона, Тарантелла • Легенды № 1, 2 • Ноктюрны • Полонез ми-мажор □ • Рапсодии № 5, 8, 11, 13, <p>14</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Скерцо ля-минор, соч. 12 • Соч. 3: Сказка, Скерцо, Марш □ <p>Соч. 4: «Воспоминания», «Отчаяние», «Порыв», «Наваждение»</p> <ul style="list-style-type: none"> • Три пьесы из балета «Золушка», соч. 95 Равель М. • «Долина звонов» • «Игра воды» • «Печальные птицы» • Павана <p>Рахманинов С. □ Музыкальные моменты, соч. 16</p> <ul style="list-style-type: none"> • Пьесы-фантазии, соч. 3 • Салонные пьесы, соч. 10 □ • Прелюдии, соч. 23, 32 <p>Римский-Корсаков Н. – Рахманинов С. «Полет шмеля» Скрябин А.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Два экспромта в виде мазурки соч. 7 • Две поэмы соч. 32 • Мазурки соч. 3 • Ноктюрны, соч. 5 • Прелюдии, соч. 11, 13, 15, 16, 17, 22, 27, 33, 37 • Прелюдия и экспромт в виде мазурки, соч. 2 • Три пьесы, соч. 45, 49 • Экспромты соч. 10, 12, 14 <p>Хиндемит П. Сюита «1922», соч. 26</p> <p>Чайковский П.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Думка, соч. 59 • «Времена года», op.37b 	<ul style="list-style-type: none"> • Музыкальные моменты, соч. 94 <p>Шуман Р. – Лист Ф. «Весенняя ночь» Шуман Р.– Лист Ф. «Посвящение» Шуман Р. □</p> <p>Арабеска до-мажор, соч. 18</p> <ul style="list-style-type: none"> • Бабочки, соч. 2 • Детские сцены, соч. 15 • Интермеццо, соч. 4 • Концертное аллегро симинор, соч. 8 • Лесные сцены, соч. 82 □ • Листки из альбома, соч. 124 • Новелетты, соч. 21 • Ночные пьесы, соч. 23 • Пестрые листки соч. 99 • Романсы для фортепиано, соч. 28 • Три фантастические пьесы, соч. 111 • Фантастические пьесы, соч. 12 • Фортепианные пьесы соч. 32: романс, скерцо, жига • Цветы, соч. 19 (Блюменштюк) Щедрин Р. • «В подражание Альбенису» • «Тройка» • Basso-ostinato

<p>Мендельсон Ф.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Песни без слов • Рондо-каприччиозо 	<ul style="list-style-type: none"> • Пьесы, соч. 2, 5, 7, 9, 10, 40, 72 	
--	--	--

Виртуозная пьеса – это произведение высшего технического мастерства, где всё определяется музыкальной необходимостью, нередко заданной в названии произведения: «Полёт шмеля» Н. Римский-Корсаков; «Прялка» Ф. Мендельсон; «Наваждение» С. Прокофьев; «Порыв» Р. Шуман; «Сновидения» Р. Шуман...

Виртуозная пьеса предполагает сочетание многих художественных исполнительских задач и высокий уровень технической сложности (фактура, моторика, силовая выносливость). Тут важно передать нужный характер и тембр звучания в необходимом темпе; необходима не только чистая, но и ровная чёткая игра с единой артикуляцией, точностью скачков, изяществом фразировки, силой, блеском. Включение такой пьесы в репертуар не должно быть случайным. К исполнению виртуозной пьесы необходимо готовиться, изучив ряд упражнений и произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в виртуозной пьесе. Обязательно нужно иметь ввиду физиологические особенности самого исполнителя, его «бойцовские» 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. Именно его воплощению должна служить техническая сторона исполнения. Воспитание художественной техники – основная задача в работе над виртуозной пьесой. При работе над виртуозным произведением, в работе по воспитанию двигательно-игровых навыков, необходимо совмещать развитие двигательных навыков со слуховым восприятием, добиваясь создания качественно нового *слухо-двигательного навыка*.

Исполняя произведения виртуозного характера необходимо соблюдать ряд принципов:

1. проблема свободы (основа свободы – психическая уверенность).
2. общая организация двигательного процесса (эргономичность и рациональность физических затрат).
3. точно найденный исполнительский приём.
4. единый, стратегический темп.

Исполняя виртуозное произведение, никогда не стоит думать об отдельных звуках или движениях - следует мыслить музыку большими построениями. В противном случае возникает риск разрушить художественную форму произведения.

Работу над виртуозным произведением можно разделить на четыре этапа. Конечно, такое разграничение условно и определяется индивидуальными данными исполнителя. Условны и само деление процесса работы над произведением, а также длительность и содержание ее отдельных этапов. Вместе с тем оно позволяет определить главные задачи в сложном процессе познания музыкального произведения и достигнуть качественного усвоения нотного текста наряду с точной и глубокой интерпретацией. Итак, **четыре этапа 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 выражения 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.

Фортепианная миниатюра (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. Нередко миниатюры носят названия, определяющие характер их музыки, указывающие на их жанровую принадлежность. Хотя миниатюры являются самостоятельными пьесами, они тяготеют к объединению в серии, циклы. Расцвет миниатюры связан с периодом музыкального романтизма (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен); жанр миниатюры широко распространён и в современной музыке.

В репертуар учащихся фортепианного отделения средне-специального музыкального заведения входят следующие фортепианные миниатюры или циклы миниатюр:

<ul style="list-style-type: none"> □ Ф. Шуберт Экспромты ор. 142, ор. 90; Музыкальные моменты ор. 94 □ Р. Шуман Детские сцены соч. 15; Арабески ор. 18; Альбом для юношества ор. 68; Лесные сцены ор. 82 □ Ф. Шопен Прелюдии ор. 28; Вальсы; Мазурки; Ноктюрны; Экспромты Э. Григ □ Небольшие пьесы; Норвежские танцы соч. 35; Вальсы-капризы, соч. 37 	<ul style="list-style-type: none"> □ А. Скрябин Прелюдии ор. 11; Вальсы, Ноктюрны, Экспромты, Мазурки □ К. Дебюсси Прелюдии, Бергамасская сюита, Детский уголок, 2 арабески □ П. Чайковский 6 пьес ор. 19 и ор. 51; 12 пьес ор. 40; 18 пьес ор. 72; Времена года □ А. Бородин Маленькая сюита □ С. Прокофьев Мимолетности ор. 22; Сказки старой бабушки ор. 32
<ul style="list-style-type: none"> □ И. Брамс Интермеццо, Рапсодии, Баллады, Каприччио, Фантазии □ С. Рахманинов Салонные пьесы ор.10; Пьесы-фантазии ор.3; Прелюдии ор.23, 32 	<ul style="list-style-type: none"> □ Д. Шостакович Прелюдии ор. 34

В большинстве случаев фортепианные миниатюры объединяются в циклы, несущие в себе определённые признаки жанровой направленности и рассматриваются по двум типам – пьесы кантиленного и подвижного характера. Для каждой из таких пьес типично единство музыкальных средств на протяжении всего произведения или большей его части. Работа над фортепианными миниатюрами подвижного характера во многом схожа с работой над виртуозными пьесами, которая уже была описана в выше в данной работе, поэтому в этом разделе автор счёл необходимым подробнее рассмотреть особенности работы с миниатюрами кантиленного характера.

В **кантиленных пьесах** музыкальные средства значительно объёмнее в мелодикоинтонационном, гармоническом отношении. В мелодике этих произведений обнаруживается многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфера, ярче выразительность кульминационных «узлов», объёмнее линия мелодического развития. Кантилена (от латинского «cantilena» - «пение») – это мелодия, песня, которая имеет свою неперебиваемую на язык слов внутреннюю сущность. Самое сокровенное - почувствовать в мелодии связное, плавное, необходимо стремиться к такой певучести, которая позволит воплотить в инструментальном исполнении идею вокальности. Необходимо следить, ощущать и контролировать своё эмоциональное напряжение, чтобы оно не переходило в физическое, рука не зажималась, а звук не оказался лишённым полноты и интенсивности. Малейшее перенапряжение моментально приводит к жёсткости звучания и ограниченности в движениях. Певучесть достигается особым способом нажима на клавиши: пальцы немного вытянуты, соприкасаются с клавишей всей подушечкой, кончик пальца при этом цепкий. Обязательно использование «веса» руки, который нужно плавно, без толчков передавать от пальца к пальцу. Интонирование – основа выразительного исполнения любой мелодии. При таком исполнении звук получается насыщенный, тембрально окрашенный и становится возможным воплощение любого эмоционального оттенка.

Выразительности исполнения мелодии, которая может быть совершенно разной по характеру, во многом способствует разъяснение авторских и редакторских указаний, содержащихся в нотном тексте. Штриховые обозначения, указанные композитором, во многом условны и обычно требуют дополнений и уточнений исполнителя, выдержанных в соответствии со стилем произведения. От штрихов в определённой степени зависит

характер исполнения фразы, её динамические оттенки, способствующие правильному дыханию и артикуляции. В кантилене, как правило, это штрих legato. При исполнении мелодии следует полнее выявлять её ритмическую гибкость, мягкость, лиричность. Интерпретация мелодии требует ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений, которые определяются естественным членением произведения, общими принципами музыкальной фразировки. Строение каждой фразы – «волна», главное для исполнителя – объединять эти мелкие построения в единое целое (предложение, период), определить общую кульминацию и прийти к ней.

Аkkомпанемент кантиленных пьес должен тщательно прорабатываться. Он не должен заглушать мелодию - должна существовать звуковая «дистанция». Очень важно качество звучания аккомпанемента, ведь момент «удара» должен быть неощутим, 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, подобно опытному дирижёру, и в то же время направляет её, давая импульс к эмоциональному развитию. Грамотное взаимодействие этих двух начал – мелодии и аккомпанемента – залог яркого исполнения.

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

Развернутые пьесы (например, Скерцо и Баллады Ф. Шопена, Венгерские рапсодии Ф. Листа, Новелетты Р. Шумана и так далее), как правило, доступны для исполнения только подготовленным в техническом и в художественном плане музыкантам. Развернутые пьесы обычно создаются в сложных трёхчастных или трёхпятчастных формах, а также в свободной форме фантазии. Поэтому такие пьесы 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, динамизацию... Безусловно, после тщательного разбора нотного текста и изучения всех нюансов, после того, как пианист овладеет технической стороной произведения и найдёт яркие и полные характеристики для каждого из представленных в пьесе образов, перед исполнителем встанет главная задача - объединения всех компонентов пьесы в единую форму, создание единого художественного целого.

Тема 1.2. Художественно-исполнительские возможности инструмента

1.1. Взаимосвязь музыкального содержания и техники исполнителя для грамотной интерпретации нотного текста

Величайшую ошибку совершает тот,
кто отрывает технику от содержания
музыкального произведения. К.Н.
Игумнов

Работа над музыкальным произведением на всех стадиях изучения, подчиняется творческому познанию – постижению музыкального содержания произведения. Естественно, что в зависимости от индивидуальности исполнителя и его мастерства, уровень постижения и воплощения музыкального содержания будет различаться.

Содержание в музыке — выразительно-смысловая сущность музыки, внутренний духовный облик произведения; другими словами, это то, что выражает музыка. Задача пианиста – глубоко проникнуть в содержание произведения и впоследствии воссоздать его как можно более убедительно, рельефно, эмоционально насыщено и естественно.

Воплощение в жизнь содержания любого произведения неотрывно связано с проблемами его интерпретации музыкантом-исполнителем. Что же такое **интерпретация**? Простым языком, это процесс звуковой реализации нотного текста, где предполагается индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие творческой концепции воплощения авторского замысла. То есть интерпретация рассматривается как художественный диалог исполнителя, автора сочинения и слушателей посредством передачи образного содержания музыкального произведения.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением музыкант имеет дело непосредственно с нотным текстом. Но текст – это только знаки, и нужно их не только расшифровывать, но и истолковать при исполнении. Музыкант-исполнитель может произнести одну и ту же музыкальную мысль с множеством различных эмоциональных оттенков. Нужно лишь обладать развитым художественным воображением и слышать, чувствовать каждую интонацию или нюанс.

При работе над музыкальным произведением в нотном тексте очень важно выявить главный и второстепенный материал, понять особенности мелодики, полифонии, ладового и гармонического строения, формы, фактуры и других средств выразительности, то есть нужно анализировать, какими музыкальными средствами выражается тот или иной образ, создается то или иное настроение, и работать над всеми техническими сторонами, исходя из конкретных художественных образов произведения. В музыке есть свои знаки препинания (начала и концы фраз, мотивов, интонаций, паузы и т.д.); их соблюдение помогает упорядочить и организовать музыкальные мысли. В процессе работы образное содержание проявляется все рельефнее и рельефнее. Исполнитель начинает ощущать такие тонкости, о которых ранее и не подозревал. Воображение находит все новые и новые образы, ассоциации, слух отыскивает нужные интонации, краски - все четче проявляется звуковая картинка. Как мы видим, сам нотный текст дает богатую информацию для выразительного исполнения произведения.

Безусловно, убедительная интерпретация музыкального произведения исполнителем зависит от многих факторов: степени зрелости и эмоциональной отзывчивости личности исполнителя, его художественного вкуса, кругозора, знания особенностей стилистики каждой конкретной эпохи и так далее. Очевиден и тот факт, что убедительная интерпретация невозможна без определенного уровня технического совершенства исполнителя, то есть, владения инструментом на том уровне, который требуется для воплощения в жизнь именно этого произведения, с конкретными техническими задачами и приёмами. Ведь игра на инструменте – очень сложный психофизический процесс, который требует от исполнителя координирования огромного количества различных импульсов, движений и реакций. Если внимание музыканта будет целиком и полностью направлено на решение чисто технических задач, очевидно, что

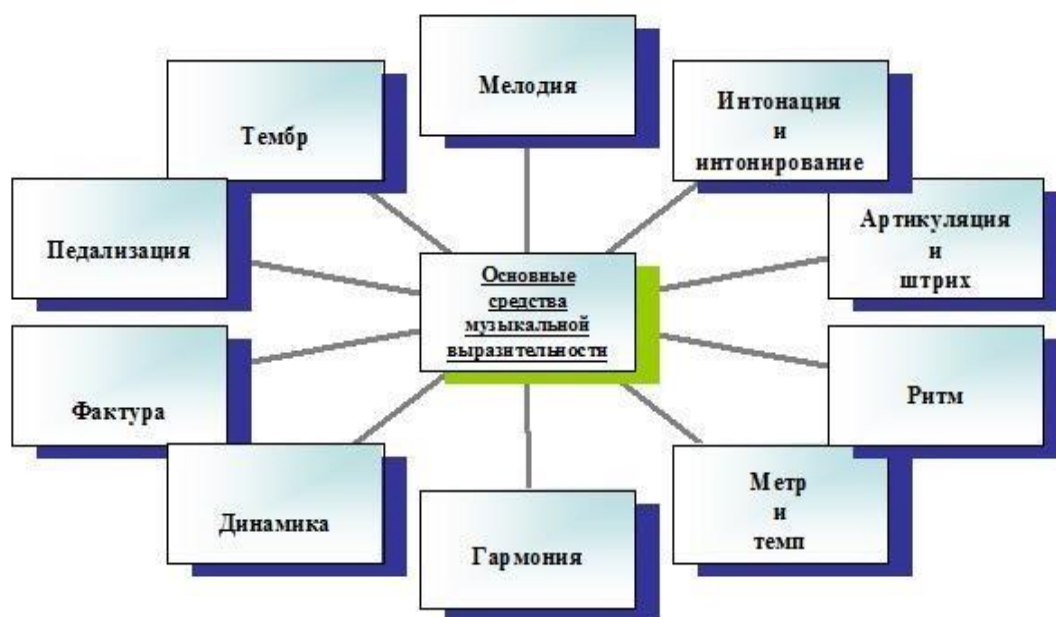
многие из нюансов, которые указаны в тексте, да и эмоциональная сторона произведения окажутся не охваченными, и полноценной интерпретации не получится.

Как мы видим, способность к воплощению художественных намерений неотделима от совершенствования двигательных навыков, другими словами, от техники исполнителя, которую нужно развивать с самого начального периода обучения. Техническое развитие пианиста базируется на освоении инструктивного и художественного репертуара, а также на освоении целого ряда упражнений, гамм, аккордов и арпеджио, о способах работы над которыми мы подробно говорили в предыдущей главе. Здесь же хотелось бы подчеркнуть следующее, что в любом репертуаре, в каждом упражнении или произведении, **технические задачи должны иметь художественное осознание**, что способствует гармонизации слуховой сферы и моторики, и, следовательно, помогает успешно преодолеть все пианистические трудности. Идти от слуха к движению, а не наоборот - этот принципиально важный для преобладающей части методистов тезис приобретает с течением времени все больше приверженцев и пропагандистов.

Каждый раз играть свежо, как бы заново переживать исполняемое, в нотных знаках видеть и выявлять художественный образ произведения – это большое искусство. Нужно, чтобы расширение кругозора, пополнение своего сознания жизненными впечатлениями стало нормой для каждого молодого музыканта, ведь это способствует обогащению исполнительской фантазии. В конце концов, не столь важно, если исполнитель где-то споткнулся или зацепил фальшивую ноту. Важно, что выражает он своей игрой; о чем повествует, как лепит художественный образ произведения. Если музыкант до конца проникся содержательной стороной сочинения, идейным замыслом композитора, если он в полной мере постиг технические сложности произведения, если ему есть что сказать и чем выразить, - можно точно быть уверенным, что родится вдохновенная художественная интерпретация.

2. Овладение средствами музыкальной выразительности с целью раскрытия художественного содержания музыкального произведения

Каждое искусство имеет свои приёмы и механизмы передачи эмоций. Музыка не исключение, она тоже обладает своим собственным языком - звуками. **Средствами музыкальной выразительности** мы называем то, благодаря чему исполнитель может передавать образы и чувства музыкального произведения через звук, через игру на инструменте.



Мелодия (греческое «melodia» - «пение песни») - главнейшее средство музыкальной выразительности, основа музыкального произведения. Это развитая, законченная музыкальная мысль, выраженная одногласно, которая может передавать различные образы, чувства, настроения. Пётр Ильич Чайковский называл мелодию «душой музыки». Анализ речи человека дает представление о её строении: звуки объединяются в слова, слова – во фразы, фразы – в предложения. Похожее строение имеет и мелодия. Самая маленькая часть мелодии является мотив - короткая законченная музыкальная мысль. Мотивы объединяются в музыкальные фразы, а фразы – в музыкальные предложения. Каждая мелодия имеет свой музыкальный рисунок, который называется **мелодической линией**. Несмотря на небольшой размер, мелодия вмещает в себя все составляющие драматургического развития: начало (рождение основного мотива), развитие, кульминацию и заключение.

Следующие важнейшие средства музыкальной выразительности, неотрывно связанные с мелодией – это интонация и интонирование. **Интонация** (от латинского «intono» — «произносить громко», «возглашать») — музыкально-теоретическое и эстетическое понятие, имеющее несколько взаимосвязанных значений.

1. Интонация, в самом широком смысле — это высотная организация музыкальных звуков (тонов) в их последовательности. Под интонацией понимают, также, манеру музыкального высказывания, обуславливающую его экспрессивное, синтаксическое, характеристическое и жанровое значения. Выразительность музыкальной интонации опирается на обусловленные слуховым опытом людей ассоциации с другими звучаниями, прежде всего с речью, и некоторые психофизиологические предпосылки.

Интонация, в узком смысле — это наименьшее сопряжение тонов в музыкальном высказывании, обладающее относительно самостоятельным выразительным значением, семантическая единица в музыке. Обычно подобная интонация состоит из двух-трёх, иногда и из одного звука. Музыкальная интонация не имеет точно определенного конкретного смысла. Лишь условно можно говорить и об «интонационном словаре» как совокупности интонаций, применяемых каким-либо композитором, группой композиторов, а также встречающихся в музыке многих стран в определённый период («интонационный словарь эпохи»).

2. Степень акустической точности воспроизведения высоты тонов и их соотношений при музыкальном исполнении. Интонация воспринимается слухом как верная в тех случаях, когда звучащий тон располагается внутри некоторой области частот, близких к абсолютно точной.

3. В производстве и настройке музыкальных инструментов с фиксированной высотой звуков (например, фортепиано) — ровность и точность звучания каждого тона звукоряда инструмента по высоте, громкости и тембру.

Интонирование – понятие, произошедшее от понятия «интонация» и имеющий с ним схожие значения:

1. Умение чисто воспроизводить вокально или на музыкальном инструменте звуковой тон (особенно это касается безладовых инструментов, таких как скрипка, виолончель и других, где нет фиксированного обозначения нот на инструменте).

2. Понятие «интонирование» также музыканты применяют в том случае, когда говорят об **умении мыслить музыкальные звуки не по отдельности, а заключать их в единую музыкальную мысль** - строить музыкальные фразы, предложения. Опытный музыкант практически не мыслит отдельными звуками, а слышит сразу музыкальную мысль.

Музыка становится понятной любому из-за сходства с интонациями человеческой речи. Интонационная выразительность музыкального искусства раскрывает нам внутренний мир человека, его переживания, чувства, заложенные композитором в музыкальном произведении. Интонационная работа на уроках фортепиано является главной составляющей в формировании музыкальности пианиста и должна занимать одно из центральных мест в процессе обучения.

Представления о выразительном интонировании связаны у пианистов с мастерством исполнения мелодии. В основе мелодической выразительности лежит постижение образно-эмоционального строя музыки, которое возникает как непосредственное ее переживание, затем углубляется и конкретизируется в ходе детального изучения логики мелодического развития, неотделимого от логики музыкального процесса в целом. Но фортепиано - не одnogолосный инструмент. Интонируется ли вся музыкальная ткань? Очевидно, да, ведь невозможно представить себе интонируемую мелодию в интонационно не осмысленном и не организованном звуковом окружении.

Приведем некоторые рекомендации по работе с мелодической линией. Приступая к работе над любой мелодической линией, нужно находить в ней определенные, характерные обороты, плавное, поступенное движение или интонации-скачки - то, что придает ей характер. Извлечение звука - очень важный и ответственный момент. Исполняя даже самую простую мелодию, необходимо научиться вслушиваться и воспроизводить её интонационно естественно, внутренне услышав ее выразительные особенности, выбрав соответствующее ей тактильное ощущение прикосновения к клавиатуре. Интонационные трудности могут возникать в соединении долгих звуков с короткими. Долгий звук надо дослушивать, а короткие подстраивать к оставшейся силе звучности.

Важными элементами музыкально-исполнительской выразительности являются артикуляция и штрихи. **Артикуляция** (от латинского «articulo» - «членораздельно произношу») - способ исполнения последовательного ряда звуков при игре на музыкальном инструменте или при пении вокальных партий, используя все многообразие исполнительских приёмов; способ исполнять мелодию с той или иной степенью

расчлененности или связанности ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в штрихах. **Штрих** (от немецкого «Strich» — «черта», «линия») — способ (приём и метод) исполнения нот, группы нот, образующих звук. Штрихи определяют характер, тембр, атаку и другие характеристики звучания. Существует огромное разнообразие штрихов, и каждому штриху соответствует определённый знак, который и указывает, как именно надо играть ноту: коротко, долго, тяжело и так далее.

Начнем с самых основных и часто используемых штрихов, а именно:

- legato (legato) □ non legato (non legato) □ staccato (staccato).

Без этих штрихов не обходится ни одно, даже самое миниатюрное музыкальное произведение.

Итак, legato (итальянское «Legato» - «связанный») – это способ протяжённого, связывающего звуки исполнения музыки. Играя legato, следует внимательно прислушиваться к тому, как один звук сменяется другим, к плавному и равномерному распределению звука от тона к тону без перерыва и толчков. Очень важно при игре legato направлять внимание на выработку навыков связывания звуков без лишних движений, толчков рукой и чрезмерного поднятия пальцев. В нотах штрих legato обозначается лигой:



Non legato (итальянское «Non legato» - «раздельно») применяется часто в подвижном темпе, при взволнованном характере музыки. В нотах не обозначается никак. Как правило в начале обучения ученики играют именно non legato. При игре этим штрихом клавиши нажимаются и освобождаются таким образом, чтобы не было ни плавного, ни отрывистого звучания:

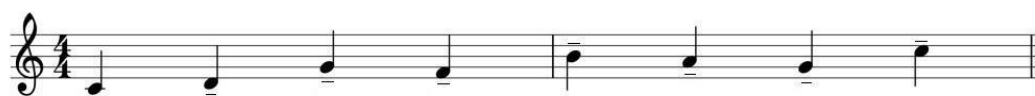


Стaccато (итальянское «Staccato» - «отрывисто») – короткое, отрывистое исполнение звуков. Является антиподом legato. Мастерство игры данного штриха заключается в сокращении продолжительности звучания и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. В основном этот штрих используется, чтобы придать произведению тонкость, легкость, грациозность. При исполнении staccato пианисты используют быстрые и резкие приёмы звукоизвлечения. Палец ударяет по ноте и сразу отпускает её. На нотном стане staccato обозначается точкой, расположенной над нотой или под ней:



Каждый из этих основных штрихов имеет многочисленный ряд градаций, и зависят они от характера произведения, его темпа, динамики и так далее. Рассмотрим некоторые из них.

Портаменто (итальянское «Portamento» - «перенос») — способ певучего исполнения мелодии. Звуки извлекаются подобно *non legato*, но более связно, и подчеркивая каждую ноту. В нотах обозначается маленькой горизонтальной черточкой под или над нотой:



Маркато (итальянское «Marcato» - «выделяя, подчеркивая») штрих более жесткий, чем *legato*. Обозначает подчеркнутое, отчетливое исполнение каждого звука, которое достигается посредством акцента. В нотах проставляется редко. Обозначается знаком, похожим на галочку:



Стаккатиссимо (итальянское «Staccatissimo» - «очень отрывисто») представляет собой разновидность стаккато (острое стаккато). Играется очень коротко и максимально отрывисто. Специфическая особенность стаккатиссимо — сокращение длительности звука более чем наполовину. Обозначается знаком, напоминающим тонкий треугольник:



Стаккато акцентио (итальянское «Staccato accento» - «отрывисто с акцентом») — еще более акцентированные, короткие, отрывистые ноты. Обозначается точками над нотами, и над точкой знак акцента:



Артикуляция помогает выразить определенные музыкальные образы. Неверно думать, что какой-либо штрих (*legato*, *staccato*) выражает только определенный образ. Если изменить способ произношения, привычная музыка может стать неузнаваемой. Артикуляция может влиять и на динамику. Работа над артикуляцией помогает достичь большей точности и определённости звучания, более точного и динамически контрастного звука. Поэтому при исполнении каждого произведения, каждой мелодии должен быть найден необходимый для данного случая способ произношения.

Ритм (латинское «rhythmus», древнегреческое «ῥυθμός» от древнегреческого «ῥέω» - «течь», «струиться», «растекаться») в музыке — организация музыки во времени¹.

¹ Харлап М. Г., Чехович Д. О. Ритм музыкальный // Большая российская энциклопедия, т. 28. - М., 2015. - с.541.

Наряду с мелодией и гармонией, ритм является важнейшим средством музыкальной выразительности. Ритмическую структуру музыкального сочинения образует последовательность длительностей — звуков и пауз. В письменной традиции музыкальный ритм фиксируют с помощью музыкальной нотации. Ритм - это категория не только времяизмерительная, но и эмоционально-выразительная, образно-поэтическая, художественно-смысловая.

Формирование чувства ритма у учащихся – одна из наиболее важных задач в музыкальной педагогике и одна из наиболее сложных. Музыкально-ритмическое воспитание как таковое сводится к усвоению и слуховой переработке конкретных типов и разновидностей метроритмических рисунков. Поэтому в процессе обучения очень важно пройти больше разных метроритмических фигур, комбинаций. Фортепианный репертуар представляет большое их разнообразие: от простейших до сложнейших (полиритмия в музыке А. Скрябина). Освоение метроритма происходит в процессе разучивания произведений. Вне музыки чувство музыкального ритма не может ни пробудиться, ни развиваться.

Сильнодействующим и очень важным фактором является владение ритмом – **умение исполнителя распоряжаться звуком во времени**. Именно распоряжаться, то есть проявлять свою творческую волю. Вряд ли нам будет интересна метрономически ровная игра. Как говорил Б. Асафьев, ритм не следует воспринимать как «фонари на шоссе с их монотонной мерностью...»² Живой музыкальный ритм – пульс художественной интерпретации. Пульс живого существа имеет свои отклонения, обусловленные эмоциональным состоянием. Иногда путают два различных понятия – ритмичная игра и метричная. Между этими понятиями - бездна. Художник-исполнитель не может вместить свои чувства и намерения в рамки безжалостных ударов метронома. Он пользуется разнообразными агогическими отклонениями, игрой **rubato** (от итальянского «Rubare» – «красть»). Принцип исполнения rubato основан на следующем: сколько времени «украл» - столько и «отдай».

Ритм тесно взаимосвязан с двумя другими средствами музыкальной выразительности - метром и темпом.

Метр (французское «mètre» от древнегреческого «μέτρον» - «надлежащая мера») в музыке — мера, определяющая величину ритмических построений вплоть до малых композиционных форм (например, периода). В элементарной теории музыки метром называют рисунок равномерного чередования сильных и слабых долей³.

Темп (итальянское «tempo» от латинского «tempus» — «время») - скорость следования метрических долей в единице времени⁴.

Далеко не все молодые пианисты четко представляют себе, чем различаются все эти три понятия, поэтому не лишне здесь еще раз вспомнить следующее: **ритм** – это узоры музыкального времени, красивые и разумные, иначе, организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности; **метр** – размечает время, когда звукам появляться в узоре; а **темп** говорит, с какой скоростью разворачиваться музыкальному узору.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1963 - с.298.

³ Харлап М. Г., Чехович Д. О. Метр // [Большая российская энциклопедия](#), т. 20. - М., 2012. - с.138. ⁴

Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. — М.: Эксмо, 2005. — 944 с.

Для убедительной передачи художественного образа важно найти верный **темп**. Иногда торопливость или, наоборот, затянутость может свести на нет всю подготовительную работу исполнителя. Проблема верного темпа остается актуальной даже у концертирующих исполнителей. Нередки случаи, когда из-за чрезмерного волнения музыкант «хватает» излишне быстрый темп и исполнение комкается. Как же научиться брать сразу верный темп? Для этого есть следующая рекомендация: перед началом игры сосредоточиться, представить темп первых тактов и лишь затем играть. В концертном исполнении на первых порах желательно использовать этот же метод. Молодым, начинающим музыкантам следует уяснить, что не существует единственно верных темпов в том или ином произведении. Каждый музыкант вправе выбирать свой темп, более того, один и тот же исполнитель в зависимости от творческого состояния может играть одну и ту же пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, чтобы скорость развертывания музыкального материала способствовала наиболее полной реализации поставленных задач, а, в конечном счете – выявлению художественного образа произведения.

Необычайно велики и разнообразны выразительные возможности **гармонии** как средства музыкальной выразительности. Гармония (древнегреческое «ἀρμονία» — «связь», «порядок»; «строй», «лад») — комплекс понятий теории музыки, в композиционно-техническом смысле: объединение звуков в созвучия и их закономерные последования.

Гармония может передавать самые различные настроения, ощущения, эффекты. Для того, чтобы почувствовать выразительную силу гармонии, необходимо развивать гармонический слух с самого юного возраста. Не столь важно уметь определять название функций, сколько почувствовать их характер, колорит звучания различных гармонических функций. И сама по себе гармоническая краска, и чередование функций выражают различные переживания, ощущения, чувства. Очень важно пробудить в себе ощущение характера гармонии. Для этого необходимо обращать внимание на характер звучания отдельных аккордов, а также на смену разных гармоний. Важно, в каждом произведении внимательно вслушиваться в отдельные гармонии и их сочетание, вникать в логику гармонического развития и стремиться понять ее выразительный смысл. Часто встречающийся недостаток: молодой исполнитель при работе над произведением «проскакивает» мимо массы гармонических тонкостей, красочно-живописных деталей. Это во многом обедняет его игру. Важно добиться, чтобы гармонические красоты музыки были замечены, услышаны и по-настоящему пережиты.

Важнейшим средством музыкальной выразительности является **динамика** — совокупность понятий и нотных обозначений, связанных с оттенками и силой громкости звучания. Основные динамические понятия и обозначения:

Итальянские термины	Обозначения	Произношение	Значение
Постоянные уровни звучания			
Piano-pianissimo	<i>ppp</i>	пиано-пианиссимо	предельно тихо
Pianissimo	<i>pp</i>	пианиссимо	очень тихо
Piano	<i>p</i>	пиано	тихо
Mezzo-piano	<i>mp</i>	меццо-пиано	средне тихо
Mezzo-forte	<i>mf</i>	меццо-форте	средне громко
Forte	<i>f</i>	форте	громко
Fortissimo	<i>ff</i>	фортиссимо	очень громко
Forte-fortissimo	<i>fff</i>	форте	предельно громко
Постепенные изменения уровня звучания			
<u>Crescendo</u>	<i>cresc.</i>	крещендо	постепенное увеличение
<u>Diminuendo</u>	<i>dim.</i>	диминуэндо	постепенное уменьшение

Ее воздействие имеет объективные психологические предпосылки: усиление звучности связывается с нарастающим напряжением, а ослабление ее – с успокоением, затуханием. Тихие звучности характеризуют не только сферу мечтательно-нежных образов, но и широкую гамму внутренне-напряженных, таинственных настроений. Громкие звучности ассоциируются с праздничным, радостным настроением, а также с выражением гнева, борьбы, отчаяния и так далее. Выбор динамического рельефа обусловлен художественным образом сочинения. Непонимание характера и логики развития приводит к злоупотреблению динамикой и к искажению образного смысла сочинения. Исходя из изменения звучности, динамика может быть контрастной и постепенной. *Контрастная динамика* предопределяется внезапной сменой настроения. Динамическое сопоставление контрастов усиливает членение музыкальной ткани. Богатейшие выразительные возможности заключены в *постепенной динамике*. Это относится к динамической нюансировке фразы, периода, а также к протяженным нарастаниям и спадам. Постепенная динамика, охватывающая большие построения, обладает значительными выразительными возможностями. Она способствует объединению разделов, выявлению кульминационных фраз.

Фактура (от латинского «factura» — «устройство», «строение») — типичный способ оформления многоголосной музыкальной композиции в одном из (многоголосных) музыкальных складов. Может быть, оттого, что фактура наиболее ярко выражает область музыкального искусства, сочетая в себе линии, рисунки, нотную графику, она получила множество образных определений, пожалуй, больше, чем все другие средства музыкальной выразительности: «музыкальная ткань», «узор», «орнамент», «контур», «фактурные пласты», «фактурные этажи» - этот ряд метафор обнаруживает присущее фактуре зрительное, живописное, пространственное начало.

Как и любое другое художественное явление, фактура необычайно многообразна. Ее характер определяется художественным содержанием музыки, обстоятельствами ее исполнения, жанровой и стилистической принадлежностями, тембровым своеобразием. В

музыковедческой литературе понятие фактуры часто смешивается с понятием музыкального склада⁴, а в некоторых иноязычных традициях (в частности, англоязычной и испанской) и приравнивается к нему. В данной работе эти два понятия употребляются как тождественные.

Отечественная музыкальная наука (по следам немецкой традиции), как правило, различает четыре вида фактуры:

- монодическая;
- гетерофонная;
- полифоническая;
- гомофонно-гармоническая.

Монодия (от греческого «μονῳδία» — «пение» или «декламирование в одиночку») — музыкальный склад, главным фактурным признаком которого является одноголосие (пение или исполнение на музыкальном инструменте, в многоголосной форме — с дублировками в октаву или унисон).

Гетерофония (от древнегреческого «ἕτερος» - «другой» и «φωνή» - «звук») — древнейший музыкальный склад, промежуточный между одно- и многоголосием. Представляет собой одновременное звучание вариантов одной мелодии, то есть представляет собой сплав элементов, закреплённых традицией и индивидуального творчества исполнителей. К гетерофонии принадлежит, в частности, подголосочный тип многоголосия.

Полифония (латинское «polyphonia» от древнегреческого «πολυφωνία» - «многозвучие» и древнегреческого «φωνή» - «звук») — склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов (мелодических линий, мелодий в широком смысле) многоголосной фактуры⁵.

Гомофония (древнегреческое «ὁμοφωνία» — «однотоние» от древнегреческого «ὁμός» - «одинаковый», «один и тот же» и древнегреческое «φωνή» - «звук») - в наиболее распространённом значении - склад многоголосия, присущий композиторской музыке Европы в XVII—XIX веков. Характерным признаком гомофонии является разделение голосов на главный и сопровождающие (аккомпанемент⁶).

Фортепиано обладает таким специфическим богатством звучания, как никакой другой музыкальный инструмент. И это звучание придают ему педали. Общеизвестно, что **педализация** на фортепиано – одно из важнейших средств музыкальной выразительности, неотъемлемый компонент создания художественного образа музыкального произведения.

Система фортепианных педалей включает в себя:



музы

нения голосов или/и созвучий, реферируемых по их функции.

Российская энциклопедия, т.26. - Москва: БРЭ, 2014. - с.702.

⁶Акко

«*accompagner*» — «сопровождать») — 1.

сопр

ментами, а также оркестром сольной партии (певца,

инструменталиста, хора и др.). Сопроводители

называют аккомпаниатором; 2. аккомпанементом также

называют гармоническое и ритмическое сопровождение основной мелодии, голоса.

правую (демпферную) педаль, левую (сдвигающую) педаль, среднюю педаль (*sostenuto* или *sustaining pedal*), позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия.

Правая педаль поднимает сразу все демпферы так, что после отпускания клавиши соответствующие струны продолжают звучать. Кроме того, все остальные струны инструмента также начинают вибрировать, становясь вторичным источником звука. Если попытаться обобщить все многообразные функции правой педали и выявить из них основные, то мы увидим, что правая педаль используется для следующих целей:

□ связующей - сделать последовательность извлекаемых звуков неразрывной там, где это невозможно сделать пальцами в силу технических сложностей, □ художественной - обогатить звук новыми обертонами, тембром, красками.

Существует два основных способа использования педали: *прямая педаль* — нажатие педали перед нажатием клавиш, которые нужно задержать или одновременно с ними, и *запаздывающая* - когда педаль нажимается сразу после нажатия клавиши и до того, как её отпустили. В нотах эта педаль обозначается буквой «Р» (или сокращением «Ped.»), а её снятие — звёздочкой.

Левая педаль используется в художественных целях - для ослабления силы звучания и получения особого тембра инструмента. В роялях это достигается сдвигом молоточков вправо, так что вместо трёх струн хора они ударяют только по двум (в прошлом иногда только по одной). В пианино молоточки приближаются к струнам. Эта педаль используется значительно реже. В нотах она обозначается пометкой «*una corda*», её снятие — пометкой «*tre corde*» или «*tutte le corde*». Кроме ослабления звучания, использование левой педали при игре на рояле позволяет смягчить звук, сделать его более тёплым и приглушённым за счёт вибрации освободившихся струн хора.

Средняя (*sostenuto* или *sustaining pedal*) педаль у рояля служит для задержки избранных демпферов в поднятом состоянии. Демпферы, находящиеся в момент нажатия средней педали в поднятом состоянии, блокируются и остаются поднятыми до снятия педали. Остальные демпферы при этом продолжают вести себя как обычно, в том числе, в отношении основной правой педали. Сегодня эта педаль присутствует у большинства роялей и отсутствует у большинства пианино.

Умение педализировать – один из элементов профессионального мышления пианиста. Пользоваться педалью учатся в течение всей жизни. Это наиболее трудная область высшего фортепианного образования. Конечно, можно определить основные правила для её использования, и тщательно их изучить. Но в то же время, эти законы можно искусно нарушать во имя достижения необычных чарующих красок. Точно определить момент взятия и снятия педали, глубину нажатия на нее почти невозможно. Эти градации в процессе ее использования практически не поддаются точному вычислению. Искусство педализации является творческим актом, где моторика, физические действия бессознательно послушны художественной идее, творческой воле исполнителя. Решая узкотехнические вопросы (каким приемом, где брать педаль), необходимо апеллировать к слуху, сознанию, к собственным музыкально-творческим представлениям.

Тембр (от французского «timbre» — «колокольчик», «метка», «отличительный знак») — обертоновая окраска звука; одна из специфических характеристик музыкального звука, наряду с его высотой, громкостью и длительностью. Музыкальные тембры нередко сравнивают с красками в живописи. Подобно краскам, выражающим цветовое богатство окружающего мира, создающим колорит произведения искусства и его настроение, музыкальные тембры также передают многоликость мира, его образы и эмоциональные состояния. Музыка вообще неотделима от тембра, в котором она звучит. Поёт ли человеческий голос или пастушья свирель, слышится напев скрипки или переливы арфы - любое из этих звучаний входит в многоцветную палитру тембровых воплощений музыки. Музыка как раз и состоит из разнообразия таких воплощений, и в каждом из них угадывается его собственная душа, неповторимый облик и характер.

У каждого музыкального инструмента есть свой тембр, своя звуковая окраска. Фортепиано не исключение, его специфический тембр узнаваем даже для обычного человека, который к профессиональному музицированию не имеет никакого отношения. Начиная с эпохи Л. Бетховена, а позже Ф. Листа, фортепиано воспринимается как инструмент, способный не только повторять отдельные оркестровые приемы, но воссоздавать всё звуковое богатство оркестра. Конечно, фортепиано не может точно передать тембровую окраску тех или иных инструментов оркестра, но хороший пианист должен к этому стремиться. Для этого пианист должен знать основы оркестровых стилей различных композиторов, знать различные составы оркестра, масштабы его звучания в произведениях разных стилей и эпох.

Тема 1.3. Психофизиологическое состояние исполнителя в процессе репетиционной и концертной работы

1. Совершенствование навыков слухового контроля для управления процессом исполнения. Развитие всех видов музыкального слуха

Необходимым условием для успешного исполнения пианистом любого музыкального произведения (в классе или на концертной эстраде) является постоянный контроль самого музыканта над процессом исполнения. Общая и главная причина подавляющего большинства недостатков при исполнении любого произведения на рояле - это слабый слуховой контроль. Слух, выступая «контролером» звучания инструмента, играет двоякую роль. С одной стороны, только слухом пианист может проконтролировать себя, оценить достоинства и недостатки своей игры, а значит, может работать над улучшением её качества. С другой стороны, умение слышать действительное звучание музыки в своем исполнении побуждает музыканта к дальнейшим творческим поискам, обогащает его исполнительский замысел. Мастерство исполнителя проявляется в умении «слышать» и на ходу перестраиваться, в зависимости от изменившейся обстановки, от настроения, от особенностей инструмента. Поэтому очень важно научиться контролировать процесс исполнения слухом. Хотелось бы отметить ещё несколько важных моментов, связанных с совершенствованием навыков слухового контроля:

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

2. Художественное осознание технических задач, способствуя гармонии слуховой сферы и моторики, поможет успешному преодолению пианистических трудностей.

3. Важнейшее средство для воспитания чуткого слухового контроля – фортепианный ансамбль, в котором нужно уметь вслушиваться не только в свою партию, но и в партию своего партнера – вступления должны звучать вместе - синхронно, должны сходиться сильные и слабые доли тактов, одинаково звучать метрический рисунок. При этом полезно совместно проигрывать на одном или двух инструментах произведение полифонического склада по голосам или по парам голосов, прививая умение вслушиваться в голоса партнёра и организовывать их по вертикали.

Музыкальный слух — совокупность способностей человека, позволяющих ему полноценно воспринимать музыку и адекватно оценивать те или иные её достоинства и недостатки. Это наиболее важное профессиональное качество, необходимое для успешной творческой деятельности в сфере музыкального искусства.

Музыкальный слух диалектически связан с общей музыкальной одарённостью человека, выражающейся в высокой степени его эмоциональной восприимчивости к музыкальным образам, в силе и яркости вызванных этими образами художественных впечатлений, смысловых ассоциаций и психологических переживаний. Музыкальный слух предполагает тонкую психофизиологическую чувствительность и выраженную психоэмоциональную отзывчивость как по отношению к различным характеристикам и качествам дискретных музыкальных звуков (их высоте, громкости, тембру, нюансировке и т.д.), так и к различным функциональным связям между отдельными звуками в целостном контексте того или иного музыкального произведения.

Различные аспекты, свойства и проявления музыкального слуха изучаются такими специализированными научными дисциплинами как музыкальная психология, музыкальная акустика, психоакустика, психофизиология слуха, нейропсихология восприятия.

Следует отметить следующие, выделяемых по тем или иным признакам, **виды музыкального слуха:**

виды слуха	характеристика
абсолютный слух	способность определять абсолютную высоту музыкальных звуков, не сравнивая их с эталонными звуками, высота которых уже изначально известна. Психофизиологическим базисом абсолютного слуха является особый вид долговременной памяти на высоту и тембр звука. Этот вид слуха является врождённым и, согласно научным данным, не может быть приобретён с помощью каких-либо специальных упражнений. По статистике, абсолютным слухом обладает один человек из десяти тысяч, а среди профессиональных музыкантов абсолютный слух встречается

	приблизительно у одного из нескольких десятков.
от но си те ль н ы й	ин те рв лал ьн ьн ы й
вн ут ре нн ий	способность определять и воспроизводить звуковысотные отношения в музыкальных интервалах, мелодии, аккордах. При этом высота звука определяется путём его сравнения с эталонным звуком (к примеру, точно настроенная нота «ля» первой октавы, камертонная частота звучания которой составляет 440 Гц или любая другая известная нота). Относительный слух должен быть достаточно хорошо развит у всех профессиональных музыкантов.
ин то на ци он н ы й	способность к ясному мысленному представлению (чаще всего по нотной записи или памяти) отдельных звуков, мелодических и гармонических построений, а также законченных музыкальных произведений. Этот вид слуха связан со способностью человека слышать и переживать музыку «про себя», то есть без какой-либо опоры на внешнее звучание.
ин то на ци он н ы й	способность слышать экспрессию (выразительность) музыки, раскрывать заложенные в ней коммуникативные связи. Интонационный слух подразделяется на: 1. <u>звуковысотный</u> , позволяющий определять музыкальные звуки по их отношению к абсолютной звуковысотной шкале, обеспечивая тем самым музыкантам «точность попадания в нужный тон»; 2. <u>мелодический</u> , обеспечивающий целостное восприятие всей мелодии, а не только её отдельных звуковых интервалов.
га р мо ни че ск ий	способность слышать гармонические созвучия — аккордовые сочетания звуков и их последовательности, а также воспроизводить их в разложенном виде (арпеджировать) — голосом, или на каком-либо музыкальном инструменте. На практике это может выражаться, к примеру, в подборе на слух аккомпанемента к заданной мелодии или пении в многоголосном хоре, что осуществимо даже в случае отсутствия у исполнителя подготовки в области элементарной теории музыки.
ла до в ы	способность чувствовать (различать, определять) ладово-тональные функции, характеризующиеся такими понятиями, как «устойчивость», «неустойчивость», «напряжение», «разрешение», «разрядка» каждого отдельного звука в контексте той или иной музыкальной композиции.
ол и п	ф он и
че ск ий	способность слышать в общей звуковой ткани музыкального произведения одновременное движение двух и более отдельных голосов.

риче тмск и и й	способность активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно его воспроизводить.
ембрль т а н ъ	способность колористически чутко ощущать тембральную окраску отдельных звуков и различных звуко сочетаний.
акур т н ф к и й	способность воспринимать все тончайшие нюансы отделочной фактуры музыкального произведения.
те рх ниск и кт че ий а о	способность улавливать различные закономерности строения музыкальной формы произведения на всех её уровнях.

Таким образом, критериями хорошего слуха являются способность слышать и воспроизводить различные элементарные структурные элементы, способность записать нотами услышанную мелодию, умение предслышать определенное звучание, умение «слышать» музыку глазами и так далее.

Существует несколько основных способов развития слуха:

1. Сольфеджирование. Развитием музыкального слуха занимается специальная музыкально-педагогическая дисциплина — сольфеджио. Сольфеджирование предполагает пропевание нотами интервалов, аккордов, гамм, ладов, мелодий. Такая практика закрепляет связь между слухом и написанной нотой, а также формирует определённую слуховую систему. Например, пропевая мажорную гамму, пианист усваивает её строй, звучание, постепенно она становится для него естественной и привычной, и в дальнейшем любое отклонение будет восприниматься музыкантом как неудобство. Таким образом, с одной стороны слух развивается, с другой, пока пианист не освоит что-то новое до конца, оно будет недоступно в полной мере для его восприятия. Такая проблема может, например, возникнуть при прослушивании атональной музыки.

2. Музыкальный диктант. Процесс в чем-то противоположный сольфеджированию, где, опираясь на уже приобретенные знания, музыканты записывают нотами сыгранную кем-то (преподавателем) мелодию. Для этого используются различные приемы (нахождение устойчивых ступеней тональности в мелодике, узнавание интервалов, определение кадансов и т.д.). Также музыкальный диктант способствует развитию музыкальной памяти.

3. Транскрибирование (от английского transcribing - переписывание) - подбор по слуху или на инструменте и запись нотами какого-либо произведения как для одного инструмента, так может и написание целой партитуры. Существуют различные приемы, используемые музыкантами для ускорения процесса переноса звучащей музыки на бумагу (замедление записи, таблицы, анализ и другие).

4. Слуховой анализ – определение на слух интервалов, аккордов, последовательностей аккордов, ритмических фигур и так далее.

5. В настоящее время уже создано несколько компьютерных программ («Ear Master Pro», «Музыкальный Экзаменатор», «Музыкальные Аркады», «Ухогрыз», Earore и другие), которые предназначены для самостоятельных занятий по развитию музыкального слуха. Эти программы, конечно, следует рассматривать лишь только в качестве

дополнительного пособия к занятиям по развитию музыкального слуха, которые проводятся под наблюдением опытных и квалифицированных преподавателей.

Однако следует отметить, что наиболее эффективно музыкальный слух развивается в процессе активной и разносторонней музыкальной деятельности. Например, ритмический слух целесообразно развивать, в том числе и посредством специальных движений, дыхательных упражнений и танца. Любой слух поддается развитию, если заниматься этим систематично.

2. Предконцертная подготовка: моделирование сценических ситуаций

Управление процессом исполнения на концертной эстраде – очень сложная задача для музыканта, которая требует от него огромных психоэмоциональных и физических затрат. Поэтому очень важно перед непосредственным выходом на сцену «научить» свой организм работать в стрессовой ситуации, справляться с волнением и действовать слаженно и четко в момент эмоциональных перегрузок. Моделирование сценических ситуаций – очень действенный способ для этого. Рассмотрим некоторые способы.

1. Игра перед воображаемой аудиторией. На заключительных этапах работы, когда произведение уже готово, оно проигрывается целиком с представлением, что играешь перед очень взыскательной комиссией или слушательской аудиторией. Музыкальное произведение может быть записано на магнитофон, диктофон. Вместо слушателей может быть выставлен ряд стульев. Во время исполнения надо быть готовым к любым неожиданностям и при встрече ними не останавливаться, а идти дальше. Этот прием помогает проверить степень влияния сценического волнения на качество исполнения, заранее выявить слабые места, которые проявляются в ситуации, когда волнение усиливается. Повторные проигрывания произведения с применением этого приема уменьшают влияние волнения на исполнение.

2. Обыгрывание. Следующим наиболее важным методом является обыгрывание - подбег концертной атмосферы. Чем чаще выступления, тем меньше потерь из-за волнения. Слушатель может быть любой, можно играть всем, кто готов слушать - друзьям, однокурсникам, соседям. Можно выступать в детских садах, общеобразовательных школах, музеях, где публика не профессиональная и очень благодарная, доброжелательная. Хорошую помощь в проведении домашних «конcertов» с объявлениями, поклонами, аплодисментами, могут оказать заинтересованные родители. При частых выступлениях, учатся справляться с волнением даже самые робкие молодые исполнители, чувствуя себя после них значительно увереннее. После обыгрывания надо провести работу над ошибками и проанализировать:

- когда удалось избавиться от сильного эмоционального напряжения;
- каким было эмоциональное состояние до выступления, в момент, и в паузах между произведениями;
- что отвлекало от процесса исполнения;
- выявить «слабые» места - моменты, когда эмоциональный накал доходил до максимума.

Если выступление было очень неудачным, не нужно корить себя слишком долго. При регулярных обыгрываниях организм музыканта приучается справляться с волнением, но если перерывы между выступлениями растягиваются на долгое время, то адаптации не происходит, поэтому обыгрывания программы нужно делать как можно более часто, чтобы трудное стало привычным, привычное - легким, а легкое - приятным.

3. Запись собственной игры на видео. Нужно больше записывать себя на видео, а затем просматривать вместе с тщательным анализом увиденного, избавляя себя от вредных привычек: раскачивание во время игры, подергивания ногой, закусывание губ, надувание щек...

4. Выступления в качестве ансамблистов, концертмейстеров помогают пробудить в молодых исполнителях интерес к сцене. Имея перед глазами ноты - студенты чувствуют себя гораздо спокойнее, и, если такие выступления проводить регулярно, большого сценического стресса не будет.

5. Коллективные уроки дают прекрасный эффект. Легендарные уроки у Г.Г.Нейгауза всегда проходили в публичной обстановке при большом количестве слушателей. Приглашение к роялю поступало от педагога в любой момент, и каждый ученик становился артистом-исполнителем. Такая форма урока - отличная школа для ученика.

6. Ролевая подготовка. Смысл этого приема заключается в том, что исполнитель, абстрагируясь от своих собственных личностных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, не боящегося публичных выступлений, и, начинает играть как бы в образе другого человека. В психотерапии этот прием называется *имаготерапией*, то есть терапией при помощи образа.

В день выступления у большинства исполнителей возникает так называемое «предконцертное волнение», основанное на беспокойстве за качество выступления. К этому явлению следует относиться как к кратковременной «болезни», причины и следствия которой невозможно уложить в рамки только лишь занятий за инструментом. Правильная психологическая установка на успешное выступление, разумное сбережение нервно-психологической энергии в день концерта оказывает положительное влияние на исполнение программы на сцене.

В предконцертные дни бывает полезно заниматься несколько меньше, чем обычно. Опытные музыканты советуют: накануне концерта (предпочтительно утром) нужно проиграть программу только один раз, не разделяя музыку на куски и не повторяя их отдельно. На этой стадии не рекомендуется разрывать единство музыкальной ткани. Если музыкант чувствует, что ему нужно позаниматься, он должен ограничить себя упражнениями или проигрыванием других произведений (желательно хорошо знакомых), не входящих в программу концерта. В конце концов, если программа не готова – учить ее уже слишком поздно.

В день концерта важна каждая мелочь. Например, перед выходом из дома, одеваться следует не торопясь, а на дорогу к месту выступления нужно предусмотреть время с большим запасом, чтобы не создать дополнительных ситуаций беспокойства. В артистической ничто не должно волновать музыканта; даже лучшим друзьям доступ должен быть закрыт, чтобы они не могли принести с собой мысли о возможных волнениях и опасениях.

Самый плохой способ проведения времени перед выступлением – это бессодержательный разговор за кулисами, рассеивающий внимание исполнителя, его творческий настрой. Ничем не лучше и молчаливое нервное хождение по артистической комнате. Можно посоветовать перед выходом на сцену спокойно посидеть в удобной позе – при несколько расслабленной мускулатуре, тренируя этим столь необходимую для выступления волевою выдержку.

В процессе разыгрывания рук перед концертом нужно помнить о такой психологической особенности исполнителя, как темпы проигрывания: игра в быстром темпе перед самым выходом на сцену обычно ведет к усилению беспокойного состояния и ненужному растрчиванию нервной энергии. Полезнее будет играть гаммы и упражнения или медленно проигрывать небольшие куски.

Конечно, необходимо помнить, что вся работа по подготовке к выступлению строго индивидуальна, и каждый исполнитель сам с годами подбирает удобный для себя алгоритм, используя и перерабатывая опыт старших коллег и отталкиваясь от своего темперамента. Процесс предконцертной подготовки всегда состоит из целого ряда составляющих: физических упражнений, философских размышлений, психологических тренингов, непосредственного разучивания музыкального материала за инструментом и занимает 90% от всего времени бодрствования исполнителя. Средняя продолжительность подготовки пианиста к сольному концерту или конкурсу составляет от трёх месяцев до года, менее значительного и короткого выступления – от недели до месяца. Ближе к самому концерту интенсивность занятий резко возрастает, за два-три дня – падает, оптимально сводясь только к повторению нотного текста, то есть тренировке памяти.

3. Сценическое поведение

Никакая самая тщательная подготовительная работа не освобождает от интенсивнейшей активности исполнителя во время выступления на концертной эстраде. Сцена требует большого расхода нервно-психической энергии и значительного напряжения воли и внимания, накопление которых происходит в занятиях, требующих не только физических сил, но и сил эмоциональных.

Даже самые выдающиеся исполнители также волнуются, выступая перед публикой, но они волнуются не в обычном смысле этого слова; их состояние скорее представляет собой возбуждение, достигающее порой до экзальтации. Возбуждение можно назвать полезным видом волнения, так как оно вызывает повышенную выносливость и обостренность чувств, дающую исполнителю возможность превзойти самого себя. Полезное сценическое волнение созидает, а страх вносит хаос и разрушение.

Порою на сцене пианистам бывает трудно приспособиться к незнакомому инструменту. Весь концерт может быть загублен чрезмерно высоким или слишком низким стулом, ведь правильная посадка непосредственно связана с техникой исполнителя. Очень важно и освещение: затемненная клавиатура раздражает не меньше, чем свет, бьющий в глаза. Обо всем нужно заблаговременно позаботиться, включая температуру в артистической, так как необходимости находится в холодной комнате перед выходом на эстраду достаточно, чтобы взволновать каждого. Очень важно подумать о таких вещах заранее!

Замечание для девушек: высокие каблуки на эстраде противопоказаны - они мешают пользоваться педалью. Сюда же можно отнести и форму носка обуви: чересчур острый или «обрубленный» носок обуви также негативно сказывается на технике владения педалью. Очень важным со всех точек зрения обстоятельством является одежда и выбирать ее следует, прежде всего, из соображений удобства.

Выходя на сцену и уходя с нее, никогда не нужно торопиться. Передвигаться следует небольшими шагами, на «восточный манер» – легко, ступая сначала на пятки, при этом подбородок не следует пригибать к груди. А хорошая осанка несёт в себе нечто большее, чем достойный вид: это одновременно и более глубокое дыхание, и лучшее самочувствие, а, следовательно, и уверенность в себе.

Широко распространен взгляд, согласно которому концертное исполнение всегда будто бы хуже репетиционного. Но наблюдения показывают, что многие артисты лучше играют при слушателях: контакт с аудиторией стимулирует у них большую содержательность исполнения. Всегда нужно помнить, что публика пришла в концертный зал ради той музыки, которую будет исполнять пианист, а не ради того, чтобы усмотреть недостатки его выступления. Иначе говоря, можно по-разному подойти к присутствию многочисленной публики в зале. Можно направить свою любовь к зрителю (и это наверняка будет взаимно), а можно, проигнорировав незримую помощь публики, остаться один на один со своими страхами. Если исполнитель не скован паникой, а находится в состоянии творческого возбуждения, привычки и память отвечают на его замыслы с той четкостью и быстротой, на которые они были не способны во время репетиции.

Итак, пианист на сцене. Перед первым извлечением звука волевым усилием необходимо отключиться от внешних впечатлений, сосредоточиться, собраться. Если же не удаётся сосредоточиться, нервы не успокоились, в голову лезут совершенно посторонние мысли, значит, наступило перевозбуждение и ничего хорошего ждать нельзя. Бурные эмоции дезорганизуют исполнительский процесс: пальцы могут начать заплетаться, или наоборот безудержно «бежать», возможна форсированная звучность и так далее. Обычно это случается, когда клетки мозговой коры подвергаются слишком сильному или слишком длительному возбуждению. Наступает охранительное торможение, получившее своё название потому, что охраняет нервные клетки мозга от истощения, когда от них требуется работа, выходящая за пределы их возможности. Если парализуется музыкальная память, то неизбежна остановка или, если пианист не потерял самообладание, скачок на кусок музыки, который следует дальше по ходу пьесы. Поэтому очень важно в репетиционном процессе наметить те места по ходу произведения, с которых, в случае провала памяти, всегда можно подхватить и продолжить нести музыкальную мысль. Возвращаться к уже сыгранному материалу, к началу пьесы, опасно. Велика вероятность, что неудача может вновь повториться повторится в том же месте.

Хотелось бы повторить, что основным навыком контроля исполнения и самообладания на сцене является хорошо выученный, осознанный и проанализированный музыкальный текст произведения. Поэтому совершенствование навыка выучивания музыкального текста наизусть является основополагающим в работе музыканта. В работе важно применять методы активного запоминания, избегая бездумного «механического» выучивания произведения пальцами. Н.А. Римский-Корсаков повторял, что «эстрадное волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение». Выученность материала успокаивающе действует на психику, что спасает от «капризов» памяти. Автором наиболее действенной на сегодняшний день **методики эффективного запоминания**

музыкального произведения является **И. Гофман**. Основу данного метода составляют следующие этапы работы над выучиванием музыкального произведения наизусть и развитием памяти (порядок этапов работы должен быть именно таким):

1. Работа с нотным текстом без инструмента.

Данный этап характеризуется ознакомлением и первичным разучиванием материала. Необходимо хорошо изучить нотный текст и мысленно представить его звучание. Представляя музыкальный материал с помощью внутреннего слуха, следует выявить и определить: настроение и идею произведения, особенности развития художественного образа, и, конечно же, понимание авторского замысла и вашего личного видения. Внимательный анализ нотного текста очень важен для последующего запоминания.

2. Работа за инструментом.

Осмысление художественного замысла музыкального произведения – основная цель первых проигрываний на инструменте. После этого сразу начинается тщательная проработка – выявляются наиболее трудные места, а также опорные смысловые пункты. Сложные с исполнительской точки зрения места прорабатываются в медленном темпе. На данном этапе продолжается анализ фактурных, мелодических, гармонических, особенностей, в рамках которых вы развиваете художественный образ. При заучивании наизусть, следует начинать с отдельных фрагментов, а не сразу учить все произведение целиком. Существуют три основных типа действий, которые облегчают запоминание музыкального материала:

- Смысловая группировка — разделение материала на логично завершенные фрагменты. При вдумчивом запоминании мелкие фрагменты объединяются в более крупные.
- Смысловое соотнесение — поиск общих особенностей тонального и гармонического планов, мелодии, аккомпанемента, голосоведения.
- Обнаружение смысловых опорных мест — опираясь на такое место, можно легко воспроизвести всю смысловую группу.

3. Работа без нотного текста, наизусть.

Следующий этап закрепления музыкального произведения в памяти осуществляется в процессе воспроизведения его наизусть. Оказать существенную помощь может создание художественных или образных ассоциаций, которые активизируют эмоциональную память, что помогает надежнее усвоить материал. Для увеличения эффективности при повторении рекомендуется каждый раз вносить что-то новое – либо в ваших ассоциациях, либо в технических приемах.

4. Работа без музыкального инструмента и без нотного текста.

Данный этап работы является наиболее трудным. Надежное запоминание достигается путем чередования мысленного воспроизведения с игрой на инструменте. Повторение в уме стимулирует память слуховыми образами, усиливает эмоциональность игры, углубляет восприятие музыкального произведения.

Уверенность движений на сцене не менее важна, чем уверенность памяти. Если движения рук и пальцев на сцене вдруг становятся менее уверенными, то это сразу же отражается на звучании и эмоциональном тоне игры. Уверенность движений зависит от гармоничного состояния игрового аппарата, а это, в свою очередь, связано с тем, насколько молодой исполнитель контролирует свой пианистический аппарат в течение

всего периода подготовительной работы. Мы часто забываем, что мелкие «засорения» аппарата лишними напряжениями во время подготовительной работы, нередко разрастаются на эстраде до уровня «зажима», мешающего игре.

Гармоничный эмоциональный тонус, связанный с активностью слуха, способствует нормальной управляемости игрового аппарата на концертной эстраде. Чрезмерная эмоциональная напряженность (так называемое «эмоциональной захлестывание») ведет обычно к мышечному перенапряжению, нарушающему нормальное функционирование техники; в тех же случаях, когда эмоциональность не достигает оптимальных границ, выступление, как правило, проходит бесцветно, неинтересно.

Важным критерием готовности программы к выступлению является исчезновение ощущения технических трудностей. Более того, немаловажное значение имеет в связи с этим наличие технических резервов: резерва беглости, резерва выносливости, резерва силы и так далее.

4. Психологическая самопрофилактика

Инструментальное исполнительство - загадочное и насыщенное действие, куда вовлечены все возможные проявления работы организма отдельно взятого человека, напрямую зависящие от внешних условий и внутреннего состояния. Сравнивая исполнительское искусство со спортом, хочется отметить, что по объёмам нагрузок, по реакции организма на эти нагрузки, по многим другим составляющим исполнительское искусство равно, а порой даже превосходит спорт, так как кроме физического (технического) совершенства подразумевает совершенство духовное (интерпретация произведений) и моральную устойчивость.

Важной составляющей психологической подготовки исполнителя к концертному выступлению являются приёмы саморегуляции сценического состояния пианиста и психологическая самопрофилактика. Настрой на положительную волну во время концертного выступления способствует качественному протеканию умственных процессов, связанных с концентрацией внимания, мышления и памяти, столь необходимых во время выступления. В достижении этой цели способствует чтение эзотерической и философской литературы, медитации на природе, любые расслабляющие и успокаивающие процедуры (массаж), аутотренинг. Также важна психологическая адаптация к самой ситуации публичного выступления: за несколько дней до выступления музыкант должен представить себе то место, где он будет выступать, чтобы привыкнуть в своем воображении к тем условиям, в которых будет проходить предстоящее выступление. На первом этапе проводится погружение исполнителя в аутогенное состояние, на втором, прорабатывается образная картина концертного выступления.

Каждому исполнителю необходимо научиться управлять своим эмоциональным состоянием. Для этого могут использоваться различные комплексы упражнений. Остановимся на некоторых рекомендациях, которые позволяют снизить волнение и повысить уверенность при своем выступлении.

1. Повысить уверенность в своих силах помогут навыки релаксации перед выступлением, которые заключаются в контролируемом напряжении и расслаблении всех групп мышц. Этот навык приобретается не сразу. На начальном этапе эти тренировки проводят пять-семь раз в день. Затем достаточно человеку мысленно

произнести слово «расслабляюсь» и «спокойствие», чтобы сразу успокоиться и быть готовым к выступлению.

2. Техника «осознанного дыхания». Суть метода заключается в фокусировании вашего внимания на вдохе и выдохе. При этом дышать следует глубоко, задерживая на несколько секунд дыхание. В процессе выдоха нужно считать про себя от 1 до 5. Выполнять упражнение стоит не менее пяти минут.

3. Кратковременное покачивание с носка на пятку и с пятки на носок. При этом не отрывать пятки и носки от пола.

4. Выпить пару глотков холодной воды, умыться лицо, руки, если это возможно.

5. Сделать несколько глубоких вдохов и выдохов.

6. Несколько раз сознательно зевнуть.

7. Пошевелить скулами, сделать легкий массаж скул, чтобы снять мышечное напряжение.

8. Потрясти руками, ногами для снятия дрожи в руках и ногах.

9. Растереть ладони, чтобы они стали горячими, в случае если испытываете холод в руках.

10. Пройтись быстрым шагом. Сделать несколько физических упражнений.

11. Кому-то помогает напевание любой мелодии из исполняемой программы.

12. Выбрать ту позу, при которой чувствуете себя комфортно и посидеть (полежать) в ней несколько минут.

В качестве метода психологической самопрофилактики можно посоветовать ещё один способ – «медитативное» проигрывание произведения с полным погружением в него. Сначала такое проигрывание осуществляется в медленном темпе с установкой на то, чтобы ни одна посторонняя мысль в момент игры не может посетить исполнителя. Если вдруг посторонняя мысль появится в сознании и пальцы в этот момент играют сами, следует плавно вернуть внимание к исполнению, стараясь при этом не отвлекаться. Слуховые, двигательные и мышечные ощущения, мысленные представления начинают работать не порознь, а в неразрывном единстве. На двигательном уровне осознается характер прикосновения пальца к клавише или струне, проверяется свобода движений и наличие в мышцах ненужных зажимов, которые моментально должны быть сброшены. Слуховые же ощущения улавливают все переходы звуков из одного в другой, все интонируемые смыслы, которые возникают из соединения звуков между собой, и возникает ощущение, что исполнитель и звучащее произведение представляют собой единое целое.

Перед выступлением ни в коем случае нельзя использовать различные медикаментозные стимуляторы или транквилизаторы. Эти препараты в лучшем случае окажутся бесполезными, а в худших - могут очень сильно испортить вам выступление, особенно если вы не рассчитаете дозу, вызвав, соответственно, либо чрезмерное перевозбуждение, либо заторможенность реакции.

Внутреннее спокойствие и сосредоточенность - необходимое условие публичного выступления. Пианист должен быть убеждён, что в предыдущей работе им всё сделано, выучено, обработано, все технические трудности преодолены. Поэтому с самых начальных занятий необходимо развивать в себе самоконтроль и самооценку. Умение трезво и как бы со стороны услышать и оценить свою игру необходимо как в повседневной работе пианиста, так и в открытом выступлении. Немаловажно, после

выступления, прослушивания или просто «контрольного» исполнения, дома, взяв ноты, отметить удаchi и особенно недостатки исполнения, как бы наметив тем самым дальнейшие пути для работы.

Тема 1.4. Профессиональная терминология

1. Изучение музыкальных терминов, необходимых для профессиональной работы

Итальянские музыкальные термины

1) Термины, обозначающие темп или характер движения (16):

A tempo	<i>А тэмпо</i>	В прежнем темпе
L'istesso tempo	<i>Листэссо тэмпо</i>	Тот же темп
Tempo primo	<i>Тэмпо примо</i>	Первоначальный темп
Tempo rubato	<i>Тэмпо рубато</i>	Ритмически свободно
Largo*	<i>Ларго</i>	Широко, медленно
Lento*	<i>Ленто</i>	Медленно, слабо, тихо
Adagio*	<i>Ададжио (ададжо)</i>	Медленно
Andante*	<i>Андантэ</i>	Умеренный темп, шагом
Moderato*	<i>Модэрато</i>	Умеренно, сдержанно
Allegro*	<i>Аллегро</i>	Скоро, (весело, радостно)
Vivo, vivace*	<i>Виво, виваче</i>	Живо, быстро
Rapidamente*	<i>Рапидамэнтэ</i>	Быстро, стремительно
Presto*	<i>Прэсто</i>	Быстро
Mosso	<i>Моссо</i>	Подвижно, оживленно
Moto, con moto	<i>Мото, кон мото</i>	Движение; с движением
Movendo, movimento	<i>Мовэндо, мовимэнто</i>	Подвижно; движение, темп

Темпы, помеченные значком «*» указаны в порядке возрастающей скорости; к таким терминам могут присоединяться суффиксы: увеличительный – **-issimo**; или суффиксы – **-etto,-ino**, что для подвижных темпов означает небольшое уменьшение темпа, а для умеренных и медленных темпов увеличение (например, Allegretto спокойнее, чем Allegro; Andantino и Larghetto подвижнее, чем Andante и Largo, соответственно).

Ударения в итальянских музыкальных терминах: в большинстве случаев ударения в словах, состоящих из двух слогов приходятся на первый слог; в словах, которые включают в себя три и более слогов, ударение чаще всего ставится на предпоследний слог.

2) Термины, обозначающие изменения в темпе (12): Ускорение:

Alla stretta	<i>Алла стрэтта</i>	Ускоряя
Accelerando	<i>Аччэлерандо</i>	Ускоряя
Stringendo	<i>Стринджэндо</i>	Ускоряя
Doppio movimento	<i>Доппио мовимэнто</i>	С двойной скоростью
Piu mosso	<i>Пиу моссо</i>	Подвижнее

Замедление:

Allargando	<i>Алларгандо</i>	Расширяя, замедляя
Largando	<i>Ларгандо</i>	Расширяя, замедляя
Rallentando	<i>Раллентандо</i>	Замедляя
Ritenuuto	<i>Ритэнутто</i>	Замедленно
Ritardando	<i>Ритардандо</i>	Замедляя
Morendo	<i>Морэндо</i>	Замирая
Meno mosso	<i>Мэно моссо</i>	Медленнее

3) Термины, обозначающие динамические изменения(10):

Crescendo	<i>Кресчендо (крэшэндо)</i>	Постепенно усиливая звук
Rinforzando	<i>Ринфорцандо</i>	Усиливая
Piu forte possibile	<i>Пиу фортэ POSSIBILE</i>	Сильно, как только возможно
Con forza	<i>Кон форца</i>	Сильно
Sforzando	<i>Сфорцандо</i>	Внезапный акцент на звуке или аккорде
Subito piano subito forte	<i>Субито пиано субито фортэ</i>	Внезапно тихо внезапно сильно (громко)
Calando	<i>Каландо</i>	Стихая, уменьшая силу
Diminuendo	<i>Диминуэндо</i>	Постепенно ослабевая
Smorzando	<i>Зморцандо («з» – мягкая)</i>	Приглушая

4) Термины, относящиеся к применению педалей и распределению партий рук:

Una corda	<i>Уна корда</i>	На левой педали (на 1 струне)
Tre corde	<i>Трэ кордэ</i>	Играть без левой педали
Con due pedali	<i>Кон дуэ пэдали</i>	Нажать обе педали
Senza pedale	<i>Сэнца пэдале</i>	Без педали
Con mano destra (m.d.)	<i>Кон mano дэстра</i>	Правой рукой
Con mano sinistra (m.s.)	<i>Кон mano синистра</i>	Левой рукой

5) Термины – частицы «усиления» и термины «постоянства» (8):

Poco	<i>Поко</i>	Немного, не очень
Poco a poco	<i>Поко а поко</i>	Постепенно, понемногу
Assai	<i>Ассаи</i>	Весьма, очень
Molto	<i>Мольто</i>	Очень, много, весьма
Troppo; non troppo	<i>Троппо; нон троппо</i>	Слишком; не слишком

Sempre	<i>Сэмпрэ</i>	Всегда, все время, постоянно
Simile	<i>Симиле</i>	Точно так, как раньше
Segue	<i>Сэгуэ</i>	Продолжать, как раньше

6) Термины формообразования и термины исполнительской свободы (5):

Al fine	<i>Аль финэ</i>	До конца
Da capo al segno	<i>Да капо аль сэньо</i>	С начала до знака
Attacca	<i>Аттакка</i>	Без перерыва приступить к следующей части произведения
Ad libitum	<i>Ад либитум</i>	По желанию, по усмотрению
A piacere	<i>А пьячэрэ</i>	По желанию, произвольно

7) Термины с предлогом Alla («лл» - смягченная в традиционном произношении):

Alla breve	<i>Алла брэвэ</i>	4-четвертной такт, где счет ведется половинными нотами
Alla marcia	<i>Алла марча</i>	Наподобие марша
Alla polacca	<i>Алла полакка</i>	В характере полонеза

8) Термины характера звучания (39):

Agitato	<i>Аджитато</i>	Взволнованно
Amoroso	<i>Аморозо</i>	Нежно, страстно
Animato	<i>Анимато</i>	Воодушевленно, оживленно
Appassionato	<i>Аппассьонато</i>	Страстно
Bel canto, belcanto	<i>Бэль канто</i>	Прекрасное пение (букв.)
Brio; brioso	<i>Брио; бриозо</i>	Живость; живо, весело
Calore; caloroso	<i>Калорэ; калорозо</i>	Теплота; с жаром, с огнем
Cantabile	<i>Кантабиле</i>	Певуче
Cantilena	<i>Кантилена</i>	Певучая, напевная мелодия
Colore, senza colore	<i>Колорэ, сэнца колорэ</i>	Краска, бескрасочно
Commosso	<i>Коммозо</i>	Взволнованно, потрясенно
Comodo	<i>Комодо</i>	Удобно, непринужденно
Dolce	<i>Дольчэ</i>	Нежно, ласково, приятно
Dolore; doloroso	<i>Долорэ; долорозо</i>	Горе, печаль; с тоской
Eroico	<i>Эроико</i>	Героический
Espressivo	<i>Эспрессиво</i>	Выразительно
Foco, con fuoco	<i>Фоко, кон фуоко</i>	Огонь, с огнем, пылом
Gagliardo	<i>Гальярдо</i>	Бурно, сильно
Grandioso	<i>Грандиозо</i>	Величественно
Giusto	<i>Джусто</i>	Правильно, точно,
tempo giusto	<i>тэмпо джусто</i>	сообразно характеру пьесы

Lamentoso	<i>Ламентозо</i>	Жалобно
Leggero, leggiere	<i>Леджэро, леджьеро</i>	Легко
Limpido	<i>Лимпидо</i>	Прозрачно, ясно
Mistico	<i>Мистико</i>	Мистически
Maestoso	<i>Маэстозо</i>	Торжественно, величаво
Parlando	<i>Парландо</i>	Говорком
Pesante	<i>Пэзантэ</i>	Тяжело, грузно
Risoluto	<i>Ризолото</i>	Решительно
Scherzo	<i>Скерцо</i>	Шутка
Semplice	<i>Сэмпличэ</i>	Просто, естественно
Serio	<i>Сэрио</i>	Серьезный
Severo	<i>Сэвэро</i>	Строго, серьезно
Sonoro	<i>Соноро</i>	Звучно, звонко
Sostenuto	<i>Состэнудо</i>	Сдержанно
Sotto voce	<i>Сотто вочэ</i>	Вполголоса
Spirituoso	<i>Спиритуозо</i>	С увлечением, жаром
Tranquillo	<i>Транкуилло</i>	Спокойно, безмятежно
Velato	<i>Вэлато</i>	Приглушенно, завуалировано
Vellutato	<i>Вэллютато</i>	Бархатисто

Тема 1.5. Чтение с листа музыкальных произведений разных жанров и форм

1. Изучение методики чтения с листа музыкальных произведений

Одним из важных аспектов деятельности пианиста является способность бегло «читать с листа». Нельзя стать профессиональным музыкантом, если не обладаешь этим навыком. Сформированный навык чтения нот с листа – один из важных компонентов в комплексе знаний, умений и навыков, которые должен получить студент по курсу специального инструмента. Конечной целью работы по чтению с листа является повышение эффективности учебного процесса, обеспечивающего воспитание музыканта-профессионала высокой квалификации. Этот навык начинает формироваться с первых шагов обучения музыке. Так, в музыкальной школе закладываются первоначальные умения по чтению незнакомого нотного текста, в музыкальном колледже умение переходит уже на уровень навыка. В музыкальном вузе навык чтения с листа совершенствуется.

В исполнительской профессиональной деятельности часто бывают ситуации, когда у музыканта нет времени для предварительного ознакомления с нотным текстом, к примеру, в практике пианиста-концертмейстера. Обилие репертуара, который должен быть у концертмейстера «в руках», не создает условий для заучивания текстов и их приходится играть всегда по нотам. От пианиста требуется быстрота ориентировки в нотном тексте, чуткость и внимание к фразировке солиста, умение сразу охватить

характер и настроение произведения. Все эти доводы показывают, насколько важно уделять должное внимание развитию этого полезного навыка.

При чтении с листа любого произведения - сольного или ансамблевого, в первую очередь нужно мысленно охватить нотный текст, представить себе характер и настроение музыки. Главное – это определить основную тональность и темп, обратить внимание на изменения темпа, размера, тональности, на динамические градации, указанные автором. Необходимо формировать умение осуществлять анализ исключительно глазами, без инструмента, сначала подробный и тщательный вместе с преподавателем, а со временем этот анализ делается пианистом самостоятельно и сводится к взгляду на ноты для осознания и охвата «целого».

Во время игры, внимание пианиста всё время должно быть сосредоточено на дальнейшем, он должен смотреть и слышать немного вперед, хотя бы на 1-2 такта, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием нотного текста. Особо должно учитываться при этом значение точного охвата басовой линии, так как неправильно взятый бас, искажая основу звучания и разрушая тональность, может в значительной степени испортить картину звучания. Так же при чтении с листа, не при каких обстоятельствах, нельзя останавливаться и исправлять свои ошибки. Прочтение нотного текста должно быть одновременно и прочтением музыкального содержания, заключенного в этом тексте.

Следует отметить еще несколько важных моментов, формирование которых важно для улучшения навыка чтения с листа:

1. Осознавать главные показатели содержания мелодии – жанр и характер. Фактурные формулы сопровождения мелодий, имеющих ярко выраженный жанровый характер (марш, вальс, полька, песня) достаточно традиционны. Основой сопровождения многих мелодий является аккордовая вертикаль, а вальсов, полек, многих песен – формула «бас-аккорд». Исходя из устного анализа фактуры сопровождения, следует выявлять жанр, характер произведения, обнаруживать сходство и различие фактурных элементов.
2. Пианист должен быть знаком технически с различными типами фортепианной фактуры и узнавать их в произведениях.
3. Фигурационные фактуры необходимо научиться «собирать» в аккорды и представлять более крупно, при этом эффективен прием сжатия гармонической фактуры в аккордовую последовательность, чтобы более наглядно и конкретно представить логику и динамику развития.
4. Уметь узнавать в тексте и внутренне осознавать собственным «предслышанием» набор стандартных ритмических формул, ясно понимая, какому жанру они могут принадлежать.
5. Уметь ориентироваться в метроритмической структуре.
6. Обладать ощущением единой ритмической пульсации, мышлением с опорой на сильные доли, устремляя все внимание на непрерывность читаемого текста.
7. Чтобы читать с листа музыкальный текст, пианист должен уметь быстро

группировать ноты по их смысловой принадлежности (мелодической, гармонической) и в такой связи их воспринимать. Образующиеся при этом слуховые представления ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно-тактильными ощущениями - образуются слухо-клавиатурные связи.

8. Способность осознавать похожие интонации – восходящее движение, нисходящее, арпеджированное, опевание звука и другие, в дальнейшем приводит к тому, что при повторной встрече пианист их легко узнает.

9. Проявлять активность реакции, быстроту и ловкость как важный фактор формирования навыка чтения с листа.

10. Хорошо ориентироваться на клавиатуре наощупь, чтобы не было потребности искать клавиши, часто на нее поглядывая и теряя из виду нотную запись.

11. Осознавать структуру в простых музыкальных формах: фразировку, музыкальные предложения, периоды, репризы и так далее.

12. Осознавать сходство, различие или тождественность структурных элементов.

13. Понимать художественный образ произведения, уловить самое характерное в его содержании, понять линию развития.

За годы обучения фортепианной игре у пианиста вырабатывается система мышечных рефлексов, которые приносят особую пользу при чтении нот с листа, так как помогают ориентироваться на клавиатуре. Пианист привыкает к расположению нот на нотном стане и рефлекторно ощущает их на клавиатуре. То есть, слуховые представления легко ассоциируются со зрительными представлениями клавиш и мышечно-тактильными ощущениями.

Для того чтобы быстро и точно играть с листа, нужны и техническая подготовка, и практическое знание аппликатурных формул диатонических и хроматических гамм, арпеджио, аккордов. Видя октаву, трезвучие, сектаккорд, гармонические фигурации, вовремя «узнавая», осознавая конкретные элементы, пианист привыкает брать их определенной стандартной аппикатурой, и, таким образом, развивается **аппикатурная техника** пианисте, благодаря которой зрительные ощущения автоматически переводятся в мышечные. Аппикатурные упражнения в виде гамм и арпеджио дают самые лучшие результаты лишь тогда, когда используются одновременно с работой по овладению клавиатурой «слепым» методом.

Обучение чтению аккордов – важный момент при формировании навыка чтения с листа. Способность прочтения аккорда, как собранного «нотного образа», очень ускоряет процесс восприятия нотного текста. Самый нижний звук выполняет функцию «носителя» целого аккорда: палец находит этот звук на клавиатуре, остальные звуки воспринимаются глазами комплексно, одновременно, и читаются относительно рисунку – важно расстояние между ними, а не положение их на нотном стане.

Для помощи в овладении аппликатурой аккордов, автор данной работы предлагает следующую схему, в которой аккорды представлены в общих формах, независимо от высоты звуков – как графический символ:

Аккорды	Правая рука аппликатура			Левая рука аппликатура		
	5 3 1	либо	4 2 1	1 3 5	либо	1 2 4
Трезвучие	5 3 1	либо	4 2 1	1 3 5	либо	1 2 4
Секстаккорд	5 2 1			1 3 5		
Квартсекстаккорд	5 3 1	либо	4 2 1	1 2 5	либо	1 2 4
Септаккорд	5 3 2 1	либо	5 4 2 1	1 2 3 5	либо	1 2 4 5

Поэтапное формирование навыка чтения с листа является не чем иным, как постепенным формированием необходимых представлений, и прежде всего зрительно-слухо-двигательных. Постоянное совершенствование зрительного восприятия нотного текста, накопление слуховых представлений, соответствующее развитие игровых навыков - вот та основа, на которой вырабатывается известная формула «вижу-слышу-играю» в их органическом единстве.

2. Методы упрощения фортепианной фактуры для облегчения чтения с листа трудного нотного текста

Чтение с листа не тождественно разбору произведения, ибо означает вполне художественное исполнение сразу, без подготовки. Овладение навыками чтения с листа связано с развитием не только внутреннего слуха, но и музыкального сознания, аналитических способностей. Важно быстро понять художественный смысл произведения, уловить самое характерное в его содержании, внутреннюю линию раскрытия музыкального образа; необходимо хорошо ориентироваться в музыкальной форме, гармонической и метроритмической структуре сочинения, уметь отделить главное от второстепенного в любом материале. Решающим условием успеха при чтении с листа является способность расчленять фортепианную фактуру, оставляя лишь самую минимальную основу фортепианной партии. Что-то можно упростить, часть украшений можно опустить, можно брать неполные аккорды и не играть октавные удвоения, но недопустимы ритмические и гармонические изменения необходимых басовых нот. По мере развития навыков чтения с листа фактурные упрощения сводятся к минимуму.

При чтении нот с листа чрезвычайно существенно умение упрощать текст, выбирая самое необходимое. Вот несколько приемов фактурного облегчения аккомпанемента, с которыми следует познакомиться. Так, например, при чтении нот с листа упрощения необходимы в особо трудных октавных, терцовых, аккордовых последовательностях и

репетициях. Облегчение октав и терций, а иногда и аккордов, состоит в сведении их к одному голосу, или к чередованию двойных и одинарных нот. Оставляется то, что возможно сыграть в заданном темпе и исходя из технических возможностей. В аккордовом тремоло длительности укрупняются, или вовсе ограничиваются аккордом из составляющих его звуков. Можно добиться упрощения и без изменения текста. Иногда достаточно более удобного распределения пассажа, аккордов, мелодического голоса между руками, перестановки цезур в моторных фигурах. Знание этих приемов поможет пианисту смелее и шире самостоятельно знакомиться с различными произведениями мировой музыкальной литературы, не боясь ее сложности.

В заключение, автор данной работы предлагает наглядный схематичный план предварительного мысленного анализа нотного текста, которым удобно пользоваться в начале занятий по формированию навыка чтения с листа. Итак, пианист обязательно должен мысленно обратить внимание на:

- *тональность произведения*
- *размер*
- *ритмический рисунок*
- *особенности мелодической линии*
- *вид фактуры*
- *регистр*
- *формообразующие элементы предложения, репризы и т.д.)*
- *анализ сходства и различия элементов (фразы, отдельные*
- *использование штрихов (темпа*
- *динамику*
- *действия рук (аппликатуру, степень опоры, активность пальцев, одновременность или поочередность действий, перенос рук в другой регистр и т. д.)*
- *определение главной кульминации*
- *характер музыки*
- *педализацию*
- *проведение аналогий по типу задач в уже пройденных произведениях*
- *выявление новых элементов*

После исполнения следует произвести обзорный анализ прочитанного текста и собственного исполнения повторно, сделав выводы о том:

- *что из ожидаемого реализовано и что не удалось и по каким причинам,*
- *заметил ли молодой исполнитель при предварительном просмотре указатели в тексте,*
- *совпадает ли характер предварительных устных представлений о произведении с тем, какое сложилось впечатление после реального звучания.*

Раздел 2. Специальный инструмент (фортепиано): задания и упражнения

Методические указания

Второй раздел данного учебно-методического пособия представляет собой сборник заданий и упражнений по МДК. 01.01. «Специальный инструмент». Он был разработан с целью организации внеаудиторной самостоятельной работы студентов в рамках реализации программы подготовки специалистов среднего звена. Сборник был составлен в соответствии с требованиями федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования (ФГОС СПО) по специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство (по виду инструментов – фортепиано). Задания и упражнения из этого раздела должны выполняться учащимися в

хронологическом порядке по заданию преподавателя, но без его непосредственного участия.

Самостоятельная работа студента обладает огромным дидактическим потенциалом, поскольку в её ходе происходит не только усвоение учебного материала, но и его расширение, формирование умения работать с различными видами информации, формирование интереса к познавательной деятельности, развитие аналитических способностей, самостоятельного мышления, навыков контроля и планирования учебного времени. Самостоятельная работа - это метод, который очень помогает для выяснения способностей учащихся. Работая самостоятельно, ученик должен постепенно овладеть такими общими приёмами самостоятельной работы как ясное представление цели работы, её выполнение, проверка, исправление ошибок. Организация самостоятельной работы студента под руководством преподавателя является одним из наиболее эффективных направлений в учебном процессе, которое позволяет развивать самостоятельную творческую деятельность учащегося и его способности к самоорганизации.⁷

Правильно организованная самостоятельная работа учащихся способствует их умственной и творческой активности. Студент, умеющий самостоятельно справиться с поставленными целями, сможет реализовать себя во взрослой жизни.

Тема 2.1. Сольный репертуар, включающий произведения основных жанров

Задание 1. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: подголосочная, контрастная и имитационная полифония, сюита, инвенция, прелюдия и fuga.

Задание 2. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: сонатное allegro, вариации, фортепианный концерт.

Задание 3. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: инструктивный этюд и концертный этюд, фортепианная миниатюра, виртуозная и кантиленная пьеса.

⁷ Титова Г.Ю. О технологии организации самостоятельной работы студентов. – Вестник ТГПУ, 2010 г., вып. 1 (91), 123 стр.

Задание 4. Напишите имена зарубежных композиторов, годы их жизни и страну проживания.



Задание 5. Составьте краткий конспект о мастерах эпохи Барокко: И.С. Бахе, Д. Скарлатти, Ф. Генделе. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 6. Составьте краткий конспект о мастерах эпохи Классицизма: Й. Гайдне, В.А. Моцарте, Л.В. Бетховене. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 7. Составьте краткий конспект о мастерах эпохи раннего Романтизма: Ф. Шуберте, Ф. Мендельсоне. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 8. Составьте краткий конспект о мастерах эпохи Романтизма: Р. Шумане, Ф. Шопене, Ф. Листе, Э. Григе, А. Дворжаке, Й. Брамсе. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 9. Составьте краткий конспект о мастерах эпохи Импрессионизма: М. Равеле, К. Дебюсси. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 10. Составьте краткий конспект о западных композиторах XX века: Ф. Пуленке, П. Хиндемите. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 11. Составьте краткий конспект о русских композиторах XIX века: М.И. Глинке, М.П. Мусоргском, П.И. Чайковском. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 12. Составьте краткий конспект о русских композиторах XX века: С.В. Рахманинове, А.Н. Скрябине, Н.К. Метнере. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 13. Составьте краткий конспект о советских композиторах XX века: С.С. Прокофьеве, Д.Д. Шостаковиче, Д. Кабалевском, А. Шнитке. Укажите годы жизни, национальность, страну проживания, стилистические особенности творчества и основные произведения.

Задание 14. Напишите имена русских композиторов и годы их жизни.



Задание 15. Аналитическая работа.

Разработайте индивидуальный план теоретического анализа любого музыкального произведения.

Задание 16. Аналитическая работа.

Выполните анализ музыкальной драматургии предложенных полифонических произведений.

Задание 17. Аналитическая работа.

Выполните анализ музыкальной драматургии предложенных произведений крупной формы.

Задание 18. Аналитическая работа.

Проанализируйте основные виды техники в предложенных инструктивных и концертных этюдах и осветите методы работы над ними.

Задание 19. Аналитическая работа.

Выявите особенности работы с фортепианными миниатюрами кантиленного характера.

Задание 20. Прослушайте и сравните стилистические особенности сонат венских классиков:

- Й. Гайдн Соната Ре-мажор, Ноб XVI: 37
- В.А. Моцарт Соната №12, Фа-мажор □ Л.В. Бетховен Соната №2, Ля-мажор

При анализе обратить внимание на форму сонаты, особенности развития драматургии, особенности средств музыкальной выразительности.

Задание 21. Прослушайте и сравните стилистические особенности сонат композиторов эпохи Романтизма:

- Ф. Шопен Соната №3, ор. 58, си-минор
- Ф. Лист Соната си-минор, S. 178

При анализе обратить внимание на форму сонаты, особенности развития драматургии, особенности средств музыкальной выразительности.

Задание 22. Прослушайте и сравните стилистические особенности фортепианных концертов русских композиторов XX века:

- С.В. Рахманинов Концерт для фортепиано с оркестром №3, ор. 30, ре-минор
- А.Н. Скрябин Концерт для фортепиано с оркестром ор. 20, фа-диез-минор

При анализе обратить внимание на форму концерта, особенности развития драматургии, особенности средств музыкальной выразительности.

Задание 23. Исполните с листа несколько двухголосных инвенций И.С. Баха, используя наглядный схематичный план предварительного мысленного анализа нотного текста, предложенный автором данного пособия в разделе 1 (тема 1.5). На примере одной из прочтённых инвенций, изучите и закрепите различные способы работы над полифоническим произведением.

Задание 24. Исполните с листа по одной части сонаты Й. Гайдна, Л.В. Бетховена и В.А. Моцарта, используя наглядный схематичный план предварительного мысленного анализа нотного текста, предложенный автором данного пособия в разделе 1 (тема 1.5). Постарайтесь грамотно воспроизвести нотный текст каждой из частей выбранных сонат, старайтесь исполнять произведения согласно стилю и замыслу композитора; допускаются единичные текстовые пометки.

Задание 25. Напишите имена советских композиторов и годы их жизни.



Задание 26. Прочитайте с листа предложенные вам сонаты Д. Скарлатти.

Задание 27. Изучение исторических архивных аудиозаписей.
 Прослушайте аудиозаписи следующих пианистов и заполните таблицу:

Исполнитель	Особенности исполнительского стиля
С. Рахманинов	
А. Скрябин	
Н. Метнер	
В. Клиберн	
С. Рихтер	

Задание 28. Посещение концертов.

Выберите филармонический концерт фортепианной музыки, посетите его и напишите рецензию на выступления пианистов.

Задание 29. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

1. Найдите информацию по теме «Жанры фортепианной музыки» с использованием информационных ресурсов сети Интернет.
2. Создайте презентацию по теме «Жанры фортепианной музыки» в программе Microsoft Power Point.

Задание 30. Подготовка реферата.

Напишите реферат на самостоятельно выбранную тему.

Задание 31. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Расскажите, что относится к произведениям крупной формы.
2. Дайте общую характеристику вариациям.

3. Расскажите, какие задачи стоят при разучивании сонатной формы?
4. Расскажите, из чего состоит сонатная форма.
5. Расскажите о методах работы над сложной фактурой в пьесах виртуозного плана.

Задание 32. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Какова роль полифонии в развитии музыканта?
2. Расскажите о способах разучивания полифонических произведений.
3. В чем заключаются темповые, артикуляционные, аппликатурные, динамические особенности баховских сочинений?
4. Расскажите об исполнении мелизмов в клавирных сочинениях Баха.
5. В чём различие и что объединяет этюд и виртуозное произведение? Что изучается вперёд и с какой целью?

Тема 2.2. Художественно-исполнительские возможности инструмента

Задание 33. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующего понятия: музыкальное содержание произведения.

Задание 34. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: средства музыкальной выразительности, мелодия, динамика.

Задание 35. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующих понятий: гармония, артикуляция, педализация.

Задание 36. Подготовка реферата.

Напишите реферат по теме: «Интонирование – как одно из важнейших средств музыкальной выразительности».

Задание 37. Прослушайте следующие музыкальные произведения и проанализируйте, какие средства музыкальной выразительности преобладают в том или ином произведении и через какие технические приёмы они воплощены композитором:

- Ф. Шопен Баллада №1, соль-минор
- В.А. Моцарт Фантазия ре-минор
- С. Прокофьев Соната для фортепиано №2
- Ф. Лист Венгерская рапсодия S 359, №2, ре-минор
- И.С. Бах Итальянский концерт, BWV 971
- Д. Скарлатти Соната Ми-мажор, К. 162

Задание 38. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

1. Найдите информацию по теме «Средства музыкальной выразительности» с использованием информационных ресурсов сети Интернет.
2. Создайте презентацию по теме «Средства музыкальной выразительности» в программе Microsoft Power Point.

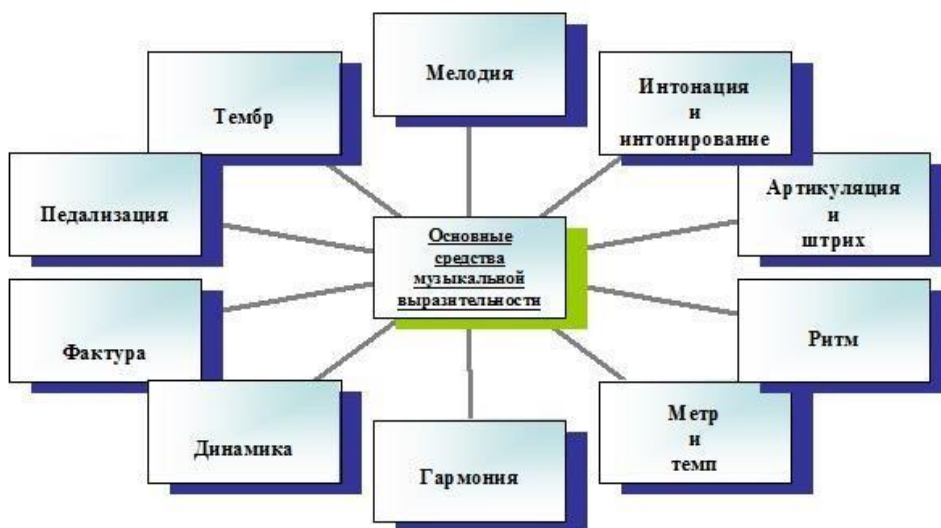
Задание 39. Выявите художественное содержание произведения через анализ элементов музыкального языка (на примере Сонаты фа-диез-минор Й. Брамса).

Задание 40. Чтение учебника, конспектирование.

Напишите конспект 10, 11, 12 глав книги Л. Гинзбурга «О работе над музыкальным произведением».

Задание 41. Охарактеризуйте принципы работы над динамикой в музыкальном произведении.

Задание 42. Произведите анализ данной таблицы, поясните каждый из представленных в ней терминов.



Задание 43. Работа с архивными аудиозаписями.

Выберите три аудиозаписи разных исполнителей Прелюдии №10 op. 11 А.Н. Скрябина, прослушайте их, и, произведите анализ агогики каждого из пианистов в письменном виде, найдите сходство и различия. Сделайте вывод об основных принципах агогики – важнейшем средстве музыкальной выразительности.

Задание 44. Ознакомление и конспектирование методической литературы.

Ознакомьтесь с книгой И.А. Браудо «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе», сделайте конспект материалов из этой книги, касающихся изучения штриховой культуры в клавирной музыке.

Задание 45. Составление таблицы для систематизации учебного материала.

Составьте и заполните таблицу, раскрывающую способы артикуляции и особенности исполнения штрихов в классической сонате Й. Гайдна.

Задание 46. Изучение мелизматике в старинной музыке.

Посмотрите на представленные ниже нотные примеры. Определите названия мелизмов на картинках, подпишите их и найдите по три музыкальных произведения эпохи Барокко, в которых используется каждый из представленных мелизмов.

1.

Пишут:  Исполняют:  Пишут:  Исполняют: 



2.

 Пишется  Исполняется  Пишется  Исполняется





3.

 Пишется  Исполняется  Пишется  Исполняется



4.

 Пишется  Исполняется  Пишется  Исполняется



5.

 Пишется  Исполняется  Пишется  Исполняется



6.



Задание 47. Выписка из текста.

Выпишите из текста книги С.И. Савшинского «Работа пианиста над музыкальным произведением» материалы, касающиеся периодов работы пианиста над музыкальным произведением.

Задание 48. Практическая и аналитическая работа.

Сыграйте любой Ноктюрн Ф. Шопена. В нотах карандашом подпишите педализацию, обоснуйте свой выбор. Сделайте выводы о принципах педализации в романтической музыке.

Задание 49. Практическая и аналитическая работа.

Сыграйте Ноктюрн Дж. Фильда на ваш выбор. В нотах карандашом подпишите нюансы исполнительского *rubato*, обоснуйте свой выбор. Сделайте выводы о принципах исполнительского *rubato* в романтической музыке.

Задание 50. Разработайте наглядное пособие, раскрывающее понятие музыкального ритма, подходящее для использования в учебном процессе ДМШ и ДШИ.

Задание 51. Разработайте наглядное пособие, раскрывающее понятие музыкального темпа, подходящее для использования в учебном процессе ДМШ и ДШИ.

Задание 52. Практическая и аналитическая работа.

Сыграйте несколько Прелюдий К. Дебюсси на ваш выбор. Сделайте выводы о звукоизобразительных приёмах и эффектах в музыке импрессионистов.

Задание 53. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

1. Найдите информацию по теме «Виды фортепианной техники и способы работы над ними» с использованием информационных ресурсов сети Интернет.
2. Создайте презентацию по теме «Виды фортепианной техники и способы работы над ними» в программе Microsoft Power Point.

Задание 54. Изучение методической литературы и применение полученных знаний на практике.

Изучите принципы работы над двойными нотами с помощью методической литературы. Примените полученные знания на практике, работая над гаммами двойными терциями в прямом движении в разных тональностях.

Задание 55. Проектирование и моделирование разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Разработайте план тематического урока для детей младшего школьного возраста «Средства музыкальной выразительности».

Задание 56. Решите музыкальное судоку.

	#	♪		♪	♪	♭	♪	
♭	♪		#		♪	♪	♪	
	♪	♪	♭			♭	#	
	♪	♪	♪	♪			♭	♭
♭				♪		♪	♪	♪
♪	♪	#		♭	♭	♪		
#	♭	♪		♪	♪		♭	
♪		♪	♭		♭	♪	♪	#
	♭			#		♪		♪

Задание 57. Разработайте вопросы по теме «Художественно-исполнительские возможности инструмента».

Задание 58. Аналитическая работа.

Проанализируйте три крупных фортепианных сочинения романтического периода и сделайте выводы о педализации в музыке этого стиля.

Задание 59. Изучение методической литературы.

Прочтите книгу Г.Г. Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры».

Задание 60. Изучите вопросы, связанные с расшифровкой украшений в музыке И.С. Баха. Выпишите в нотную тетрадь обозначения украшений и как они исполняются.

Задание 61. Разработайте тестовое задание на знание основных способов звукоизвлечения на фортепиано.

Задание 62. Подготовка реферата.

Напишите реферат на самостоятельно выбранную тему.

Задание 63. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Расскажите об интонировании, как важнейшем средстве музыкальной выразительности.
2. Назовите, какие интонационные трудности могут встретиться при работе над музыкальным произведением.
3. Назовите три основных способа звукоизвлечения на фортепиано.

Задание 64. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Дайте понятие артикуляции.
2. Объясните воздействие динамики при создании художественного образа.
3. Дайте определение гармонии, как средства музыкальной выразительности.
4. Расскажите о значении педализации в фортепианном исполнительстве.

Тема 2.3. Психофизиологическое состояние исполнителя в процессе репетиционной и концертной работы

Задание 65. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующего понятия: музыкальный слух.

Задание 66. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: абсолютный слух, относительный слух, внутренний слух, интонационный слух, гармонический слух.

Задание 67. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: ладовый слух, полифонический слух, ритмический слух, тембральный слух, фактурный слух, архитектурный слух.

Задание 68. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: сольфеджирование, сценическое поведение, психологическая самопрофилактика.

Задание 69. Заполните таблицу для систематизации учебного материала.

Виды музыкального слуха	Особенности
абсолютный	
относительный	
внутренний	
интонационный	
гармонический	

Задание 70. Заполните таблицу для систематизации учебного материала.

Виды музыкального слуха	Особенности
ладовый	
полифонический	
ритмический	
тембральный	
фактурный	
архитектурный	

Задание 71. Поиск и изучение методической литературы.

Найдите и законспектируйте методические материалы, касающиеся развития следующих видов музыкального слуха: абсолютный слух, относительный слух, внутренний слух, интонационный слух, гармонический слух.

Задание 72. Поиск и изучение методической литературы.

Найдите и законспектируйте методические материалы, касающиеся развития следующих видов музыкального слуха: ладовый слух, полифонический слух, ритмический слух, тембральный слух, фактурный слух, архитектурный слух.

Задание 73. Закрепление и систематизация знаний: составление тематического кроссворда.

Составьте кроссворд по теме «Виды музыкального слуха». При составлении кроссворда особое внимание уделите четкости определения, правильному подбору родового понятия к определяемому слову. В кроссворде должно быть употреблено не менее девяти понятий.

Задание 74. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

1. Найдите информацию по теме «Виды музыкального слуха и способы их развития» с использованием информационных ресурсов сети Интернет.
2. Создайте презентацию по теме «Виды музыкального слуха и способы их развития» в программе Microsoft Power Point.

Задание 75. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующих понятий: транскрибирование, слуховой анализ.

Задание 76. Подготовка доклада.

Изучите имеющиеся методические материалы и подготовьте доклад по методике эффективного запоминания музыкального произведения И. Гофмана.

Задание 77. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующего понятия: имаготерапия.

Задание 78. Подготовка доклада.

Изучите имеющиеся методические материалы и подготовьте доклад по способам развития одного из видов музыкального слуха.

Задание 79. Аналитическая работа. Раскройте сущность понятия «Моделирование сценических ситуаций».

Задание 80. Практическое задание.

Сыграйте любое произведение из изучаемой вами сейчас программы по предмету специальный инструмент. Подумайте над тем, с помощью каких составляющих вы осуществляете управление процессом исполнения. Систематизируйте собственные выводы и запишите их.

Задание 81. Подготовка доклада. Подготовьте доклад на тему: «Сценическое волнение и способы его преодоления».

Задание 82. Практическое задание.

Сыграйте любое произведение из изучаемой вами сейчас программы по предмету специальный инструмент. Произведите анализ композиторского текста, с помощью которого композитор воплощает свой художественный замысел: ремарки, пояснения, непосредственно сами ноты, штрихи произведения... Проанализируйте, какова концепция данного произведения, каков композиторский замысел. Сделайте выводы о том, удастся ли вам воплотить этот замысел в реальное звучание.

Задание 83. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность следующего понятия: исполнительская интерпретация.

Задание 84. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

Используя Интернет, соберите информацию, связанную с методами борьбы с чрезмерным сценическим волнением, приводящим, порою, к значительным недостаткам при исполнении произведения на концертной площадке.

Задание 85. Проектирование и моделирование разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Мысленно представьте ваше следующее выступление на концертной площадке. Продумайте все составляющие этого сложного психофизиологического процесса, то есть произведите «программирование» процесса исполнения с учетом прошлых ошибок. Затем в письменном виде зафиксируйте свои мысли.

Задание 86. Практическое задание.

Сделайте звукозапись своего исполнения любого произведения из изучаемой вами сейчас программы по предмету Специальный инструмент. Прослушайте её, сделайте выводы о допущенных ошибках, как текстологических, так и интерпретационных. Зафиксируйте письменно свои выводы.

Задание 87. Посещение концерта.

Выберите концерт фортепианной музыки и посетите его. Произведите анализ игры исполнителя по следующим критериям: удалось ли исполнителю в полной мере, воплотить художественный замысел композитора, справился ли исполнитель со всеми представленными в нотном тексте этого произведения техническими трудностями, насколько убедительной была интерпретация произведений, исполненных на концерте. Ответы запишите.

Задание 88. Проектирование и организация разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Придумайте название и концепцию тематического концерта фортепианной музыки. Разработайте программу этого концерта, подберите репертуар, напишите вступительное слово. Затем проанализируйте и зафиксируйте насколько разработанная вами концертная программа будет интересна и познавательна слушателям, обоснуйте свои выводы.

Задание 89. Практическое задание.

Исполните на концертной площадке программу по предмету специальный инструмент, которую вы готовите к будущему экзамену. Произведите видеозапись данного вашего выступления, затем посмотрите видео и максимально беспристрастно проанализируйте данное видео. Напишите рецензию на собственное выступление. Произведите работу над ошибками.

Задание 90. Изучение методической литературы.

Прочитайте книгу Н.К. Метнера «Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек». Сделайте выписки мыслей автора, которые вам показались интересными.

Задание 91. Подготовка реферата.

Напишите реферат на тему: «Психология управления процессом исполнения музыкального произведения».

Задание 92. Посещение мастер-класса ведущего преподавателя.

Посетите мастер-класс ведущего преподавателя-пианиста. Ответьте на следующие вопросы письменно:

1. В методике преподавания данного музыканта какие моменты являются ключевыми?
2. Что характерно для его преподавательского стиля?
3. Какие черты его преподавательского стиля вам импонируют или, возможно, было то, что вас оттолкнуло?
4. Вся ли терминология данного преподавателя была вам понятна и знакома?

Задание 93. Письменные ответы на контрольные вопросы для закрепления и систематизации знаний:

1. Что включает в себя понятие музыкальный слух?
2. Какие виды музыкального слуха вы знаете? 3. Каким образом происходит совершенствование навыков контроля исполнения?

Задание 94. Письменные ответы на контрольные вопросы для закрепления и систематизации знаний:

1. Моделирование сценических ситуаций – охарактеризуйте ситуации.
2. Расскажите о правилах сценического поведения. 3. Психологическая самопрофилактика – что это?

Тема 2.4. Профессиональная терминология

Задание 95. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующей группе: термины, обозначающие темп или характер движения.

Задание 96. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующей группе: термины, обозначающие изменения в темпе.

Задание 97. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующей группе: термины, обозначающие динамические изменения.

Задание 98. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующим группам: термины, относящиеся к применению педалей и распределению партий рук.

Задание 99. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующим группам: термины – частицы «усиления» и термины «постоянства».

Задание 100. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующим группам: термины формообразования и термины исполнительской свободы.

Задание 101. Работа со словарём музыкальных терминов.

Систематизируйте и выпишите музыкальные термины, относящиеся к следующей группе: термины характера звучания.

Задание 102. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

A tempo	<i>А тэмпо</i>	В прежнем темпе
L'istesso tempo	<i>Листэссо тэмпо</i>	Тот же темп
Tempo primo	<i>Тэмпо примо</i>	Первоначальный темп
Tempo rubato	<i>Тэмпо рубато</i>	Ритмически свободно
Largo	<i>Ларго</i>	Широко, медленно
Lento	<i>Ленто</i>	Медленно, слабо, тихо
Adagio	<i>Ададжио</i>	Медленно
Andante	<i>Андантэ</i>	Умеренный темп, шагом
Moderato	<i>Модэрато</i>	Умеренно, сдержанно
Allegro	<i>Аллегро</i>	Скоро, (весело, радостно)
Vivo, vivace	<i>Виво, виваче</i>	Живо, быстро
Rapidamente	<i>Рапидамэнтэ</i>	Быстро, стремительно
Presto	<i>Прэсто</i>	Быстро
Mosso	<i>Моссо</i>	Подвижно, оживленно
Moto, con moto	<i>Мото, кон мото</i>	Движение; с движением
Movendo, movimento	<i>Мовэндо, мовимэнто</i>	Подвижно; движение, темп

Задание 103. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины, обозначающие изменения в темпе:

Ускорение:

Alla stretta	<i>Алла стрэтта</i>	Ускоряя
Accelerando	<i>Аччэлерандо</i>	Ускоряя

Stringendo	<i>Стринджэндо</i>	Ускоряя
Doppio movimento	<i>Доппио мовимэнто</i>	С двойной скоростью
Piu mosso	<i>Пиу моссо</i>	Подвижнее

Замедление:

Allargando	<i>Алларгандо</i>	Расширяя, замедляя
Largando	<i>Ларгандо</i>	Расширяя, замедляя
Rallentando	<i>Раллентандо</i>	Замедляя
Ritenuuto	<i>Ритэнутто</i>	Замедленно
Ritardando	<i>Ритардандо</i>	Замедляя
Morendo	<i>Морэндо</i>	Замирая
Meno mosso	<i>Мэно моссо</i>	Медленнее

Задание 104. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины, обозначающие динамические изменения:

Crescendo	<i>Кресчендо (крэшиэндо)</i>	Постепенно усиливая звук
Rinforzando	<i>Ринфорцандо</i>	Усиливая
Piu forte possibile	<i>Пиу фортэ POSSIBILE</i>	Сильно, как только возможно
Con forza	<i>Кон форца</i>	Сильно
Sforzando	<i>Сфорцандо</i>	Внезапный акцент на звуке или аккорде
Subito piano subito forte	<i>Субито пиано субито фортэ</i>	Внезапно тихо внезапно сильно (громко)
Calando	<i>Каландо</i>	Стихая, уменьшая силу
Diminuendo	<i>Диминуэндо</i>	Постепенно ослабевая
Smorzando	<i>Зморцандо («з» – мягкая)</i>	Приглушая

Задание 105. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины, относящиеся к применению педалей и распределению партий рук:

Una corda	<i>Уна корда</i>	На левой педали (на 1 струне)
Tre corde	<i>Трэ кордэ</i>	Играть без левой педали
Con due pedali	<i>Кон дуэ пэдали</i>	Нажать обе педали
Senza pedale	<i>Сэнца пэдале</i>	Без педали
Con mano destra (m.d.)	<i>Кон mano дэстра</i>	Правой рукой
Con mano sinistra (m.s.)	<i>Кон mano синистра</i>	Левой рукой

Задание 106. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины – частицы «усиления» и термины «постоянства»:

Poco	<i>Поко</i>	Немного, не очень
Poco a poco	<i>Поко а поко</i>	Постепенно, понемногу
Assai	<i>Ассай</i>	Весьма, очень
Molto	<i>Мольто</i>	Очень, много, весьма
Troppo; non troppo	<i>Троппо; нон троппо</i>	Слишком; не слишком
Sempre	<i>Сэмпрэ</i>	Всегда, постоянно
Simile	<i>Симиле</i>	Точно так, как раньше
Segue	<i>Сэгуэ</i>	Продолжать, как раньше

Задание 107. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины формообразования и термины исполнительской свободы:

Al fine	<i>Аль финэ</i>	До конца
Da capo al segno	<i>Да капо аль сэньо</i>	С начала до знака
Attacca	<i>Аттакка</i>	Без перерыва приступить к следующей части произведения
Ad libitum	<i>Ад либитум</i>	По желанию, по усмотрению
A piacere	<i>А пьячэрэ</i>	По желанию, произвольно

Задание 108. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины с предлогом Alla («лл» - смягченная в традиционном произношении):

Alla breve	<i>Алла брэвэ</i>	4-четвертной такт, где счет ведется половинными нотами
Alla marcia	<i>Алла марча</i>	Наподобие марша
Alla polacca	<i>Алла полакка</i>	В характере полонеза

Задание 109. Придумайте и разработайте наглядные пособия для эффективного запоминания следующих музыкальных терминов.

Термины характера звучания:

Agitato	<i>Аджитато</i>	Взволнованно
Amoroso	<i>Аморозо</i>	Нежно, страстно
Animato	<i>Анимато</i>	Воодушевленно, оживленно
Appassionato	<i>Аппассьонато</i>	Страстно
Bel canto, belcanto	<i>Бэль канто</i>	Прекрасное пение (букв.)
Brio; brioso	<i>Брио; бриозо</i>	Живость; живо, весело
Calore; caloroso	<i>Калорэ; калорозо</i>	Теплота; с жаром, с огнем
Cantabile	<i>Кантабиле</i>	Певуче
Cantilena	<i>Кантилена</i>	Певучая, напевная мелодия

Colore, senza colore	<i>Колорэ, сэнца колорэ</i>	Краска, бескрасочно
Commosso	<i>Коммоссо</i>	Взволнованно, потрясенно
Comodo	<i>Комодо</i>	Удобно, непринужденно
Dolce	<i>Дольчэ</i>	Нежно, ласково, приятно
Dolore; doloroso	<i>Долорэ; долорозо</i>	Горе, печаль; с тоской
Eroico	<i>Эроико</i>	Героический
Espressivo	<i>Эспрессиво</i>	Выразительно
Foco, con fuoco	<i>Фоко, кон фуоко</i>	Огонь, с огнем, пылом
Gagliardo	<i>Гальярдо</i>	Бурно, сильно
Grandioso	<i>Грандиозо</i>	Величественно
Giusto, tempo giusto	<i>Джусто, тэмпо джусто</i>	Правильно, точно, сообразно характеру пьесы
Lamentoso	<i>Ламентозо</i>	Жалобно
Leggero, leggiere	<i>Леджэро, леджэро</i>	Легко
Limpido	<i>Лимпидо</i>	Прозрачно, ясно
Mistico	<i>Мистико</i>	Мистически
Maestoso	<i>Маэстозо</i>	Торжественно, величаво
Parlando	<i>Парландо</i>	Говорком
Pesante	<i>Пэзантэ</i>	Тяжело, грузно
Risoluto	<i>Ризолото</i>	Решительно
Scherzo	<i>Скерцо</i>	Шутка
Semplice	<i>Сэмпличэ</i>	Просто, естественно
Serio	<i>Сэрио</i>	Серьезный
Severo	<i>Сэвэро</i>	Строго, серьезно
Sonoro	<i>Соноро</i>	Звучно, звонко
Sostenuto	<i>Состэнута</i>	Сдержанно
Sotto voce	<i>Сотто вочэ</i>	Вполголоса
Spirituoso	<i>Спиритуозо</i>	С увлечением, жаром
Tranquillo	<i>Транкуилло</i>	Спокойно, безмятежно
Velato	<i>Вэлато</i>	Приглушенно, завуалировано
Vellutato	<i>Вэллютато</i>	Бархатисто

Задание 110. Закрепление и систематизация знаний: составление тематического кроссворда.

Составьте кроссворд по теме «Музыкальная профессиональная терминология». При составлении кроссворда особое внимание уделите четкости определения, правильному подбору родового понятия к определяемому слову. В кроссворде должно быть употреблено не менее двадцати пяти понятий.

Задание 111. Работа с компьютером.

Создайте презентацию по теме «Музыкальная профессиональная терминология» в программе Microsoft Power Point.

Задание 112. Конспектирование текста.

Сделайте конспект текста статьи «К истории музыкальной терминологии» Н.Г. Ткаченко из сборника «Язык, сознание, коммуникация» (вып. 5, 1998).

Задание 113. Работа с педагогическим нотным материалом.

Изучите следующие нотные сборники детской фортепианной музыки: П.И. Чайковский «Детский альбом» соч. 39, Р. Шуман «Альбом для юношества» ор. 68, С. Прокофьев «Музыка для детей» ор. 65. Выпишите названия пьес из этих сборников, которые должны исполняться **в медленном** темпе. Дайте краткую характеристику каждой пьесе.

Задание 114. Работа с педагогическим нотным материалом.

Изучите следующие нотные сборники детской фортепианной музыки: П.И. Чайковский «Детский альбом» соч. 39, Р. Шуман «Альбом для юношества» ор. 68, С. Прокофьев «Музыка для детей» ор. 65. Выпишите названия пьес из этих сборников, которые должны исполняться **в умеренном** темпе. Дайте краткую характеристику каждой пьесе.

Задание 115. Работа с педагогическим нотным материалом.

Изучите следующие нотные сборники детской фортепианной музыки: П.И. Чайковский «Детский альбом» соч. 39, Р. Шуман «Альбом для юношества» ор. 68, С. Прокофьев «Музыка для детей» ор. 65. Выпишите названия пьес из этих сборников, которые должны исполняться **в быстром** темпе. Дайте краткую характеристику каждой пьесе.

Задание 116. Работа со словарём немецких музыкальных терминов.

Переведите на немецкий язык следующие основные музыкальные термины.

- Grave
- Largo
- Adagio
- Lento
- Andante
- Andantino
- Sostenuto
- Moderato
- Maestoso

Задание 117. Работа со словарём немецких музыкальных терминов.

Переведите на немецкий язык следующие основные музыкальные термины.

- Con moto
- Animato
- Allegro
- Presto
- Prestissimo
- Vivo
- Vivace

- Piu mosso
- Meno mosso

Задание 118. Работа со словарём немецких музыкальных терминов. Переведите на немецкий язык следующие основные музыкальные термины.

- Accelerando
- Stretto
- Ritenuto
- Ritardando
- Rallentando
- Tempo primo
- A tempo
- Tempo rubato
- Ad libitum

Задание 119. Работа со словарями и справочниками.

Раскройте сущность понятия «метроном».

Задание 120. Составление учебного пособия.

Составьте учебное пособие, которое будет отражать в виде схемы соответствие темпов музыки и цифры метронома по возрастанию.

Задание 121. Подготовка реферата.

Напишите реферат на самостоятельно выбранную тему.

Задание 122. Задание для закрепления знаний и самоконтроля по теме:

1. Повторите термины, обозначающие быстрые темпы.
2. Повторите термины, связанные с ускорением метроритмического движения.
3. Повторите термины, связанные с замедлением метроритмического движения.
4. Повторите термины, связанные с характером музыкальных произведений.

Тема 2.5. Чтение с листа музыкальных произведений разных жанров и форм

Задание 123. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующего понятия: чтение с листа.

Задание 124. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующего понятия: система мышечных рефлексов.

Задание 125. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующего понятия: аппликатурная техника.

Задание 126. Работа со словарями и справочниками. Раскройте сущность следующего понятия: слухо-двигательный контроль.

Задание 127. Чтение текста учебника, конспектирование.

Прочитайте учебное пособие и выполните конспектирование учебного материала: Я. Адамовский «Игра с листа на фортепиано», тет. 186.

Задание 128. Поиск информации с использованием информационных ресурсов сети Интернет и работа с компьютером.

При помощи Интернета найдите существующие педагогические разработки о методиках чтения с листа музыкальных произведений, напишите кратко о каждой из них.

Задание 129. Чтение методической литературы.

Прочтите следующую книгу: Р.А. Верхолаз «Вопросы методики чтения нот с листа».

Задание 130. Поиск и изучение методических материалов.

Опишите процесс формирования навыка чтения с листа.

Задание 131. Поиск и изучение методических материалов. Опишите особенности обучения чтению с листа ритмического рисунка.

Задание 132. Поиск и изучение методических материалов.

Опишите, как происходит развитие двигательных навыков, необходимых при чтении с листа.

Задание 133. Проектирование и организация разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Разработайте критерии оценки чтения с листа музыкального произведения.

Задание 134. Практическое задание.

В течение месяца каждый день читайте произведения с листа и заполнять следующую схему:

№ по порядку	Автор	Название	Название сборника и страница	Дата (когда прочитано)	Графа для самооценки или примечаний

Задание 135. Проектирование и организация разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Разработайте и запишите план предварительного мысленного анализа нотного текста, который является важнейшей предпосылкой грамотного чтения с листа.

Задание 136. Аналитическая работа.

Используя разработанный вами план предварительного мысленного анализа нотного текста, проанализируйте следующие произведения и затем прочтите их с листа: П.И. Чайковский «Детский альбом» соч. 39, № 1-5.

Задание 137. Аналитическая работа.

Используя разработанный вами план предварительного мысленного анализа нотного текста, проанализируйте следующие произведения и затем прочтите их с листа: Р. Шуман «Альбом для юношества» op. 68, № 1-5.

Задание 138. Аналитическая работа.

Используя разработанный вами план предварительного мысленного анализа нотного текста, проанализируйте следующие произведения и затем прочтите их с листа: С. Прокофьев «Музыка для детей» op. 65, № 1-5.

Задание 139. Поиск и изучение методических материалов.

Найдите методические материалы и кратко запишите о методах упрощения фортепианной фактуры для облегчения чтения с листа трудного нотного текста.

Задание 140. Проектирование и организация разных видов и компонентов профессиональной деятельности.

Составьте сборник с пьесами для чтения нот с листа для детей 3-5 классов ДМШ и ДШИ.

Задание 141. Практическое задание.

Прочтите с листа следующие музыкальные произведения: П.И. Чайковский «Детский альбом» соч. 39, № 6-10.

Задание 142. Практическое задание.

Прочтите с листа следующие музыкальные произведения: Р. Шуман «Альбом для юношества» op.68, № 6-10.

Задание 143. Практическое задание.

Прочтите с листа следующие музыкальные произведения: С.Прокофьев «Музыка для детей» op. 65, № 6-10.

Задание 144. Работа с компьютером.

Создайте презентацию по теме «План подготовки к чтению нот с листа» в программе Microsoft Power Point.

Задание 145. Составьте вопросы в рамках данной темы и ответьте на них.

Задание 146. Подготовка реферата.

Напишите реферат на самостоятельно выбранную тему.

Задание 147. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Чтение с листа предложенных произведений с тщательным анализом музыкального текста.
2. Чтение с листа произведений разных жанров и стилей.
3. Чтение с листа и пение романсов под собственное сопровождение.

Задание 148. Вопросы и задания для самоконтроля по теме:

1. Охарактеризуйте методику чтения с листа музыкальных произведений.
2. Расскажите подробный план предварительного мысленного анализа нотного текста перед чтением с листа.
3. Расскажите о методах упрощения фортепианной фактуры для облегчения чтения листа трудного нотного текста.

Список литературы

1. Адамовский Я. Игра с листа на фортепиано. (*Gra a vista na fortepianie*), тет. 186. Варшава, 1982.
2. Баренбойм Л.А. Педагогические размышления. Советская музыка 1967, №6.
3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. – М., 1937.
4. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. – М., 1997.

5. Браудо И.А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. - М. - Л., 1965.
6. Верхолаз Р.А. Вопросы методики чтения нот с листа. - М.: АПН РСФСР, 1960.
7. Вопросы фортепианного исполнительства (очерки, статьи) вып. 4. – М.: Музыка, 1976.
8. Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве, ред. С.М. Хентовой – М.: Музыка, 1966.
9. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. – М., 1981.
10. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. Д. Благой - М., 1969.
11. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. – М., 1983.
12. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре - М., 1961.
13. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.; Магнитогорск, 1998.
14. Запесоцкий А.С. Образование: философия, культурология, политика. – М., 2002.
15. Крунтяева Т.С., Молокова Н.В. Словарь иностранных музыкальных терминов, 7-е издание. - Л.: Музыка, 1988.
16. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. - М., 1963.
17. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры – М.: Музыка, 1967.
18. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Л., 1961.
19. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.-Л., 1964.
20. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М., 1947.
21. Ткаченко Н.Г. К истории музыкальной терминологии, из сб. «Язык, сознание, коммуникация» (сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. - М.: «Филология», 1998. - вып. 5.
22. Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. - М., 1968.
23. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха. – М., 1996.

Интернет-ресурсы

<http://notes.tarakanov.net/> – Нотный архив, собранный Борисом Таракановым. Архив содержит партитуры, клавиры, фрагменты опер, балетов и других музыкальных произведений. Ноты, собранные в архиве, хранятся в формате TIFF.

<http://all-music.boom.ru> - Интернет-ресурс, объединяющий все известные нотные библиотеки интернета в единый нотный архив.

<http://www.piano.ru/library.html> - Нотная библиотека сайта «Фортепиано в России». Все ноты хранятся в формате PDF.

<http://nlib.org.ua/index.html> - Сайт «Нотная библиотека классической музыки» — собрание нот, MP3-файлов и ссылок на музыкальные ресурсы Интернета.

http://imslp.org/wiki/Main_Page - Международный проект библиотеки музыкальных партитур.