

УТВЕРЖДАЮ
Проректор по УНиМД
Е.В. Савелова
«20» сентября 2023 г.

Рабочая программа дисциплин
программы повышения квалификации
«Изучение современного педагогического репертуара в классе фортепиано»

Цель реализации программы

Совершение профессиональной компетенции необходимой для профессиональной деятельности в рамках имеющейся квалификации (ПК-3 - способен исполнять на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией

В результате освоения программы повышения квалификации слушатель приобретает следующие знания и умения:

Знать: - исполнительский репертуар, работу исполнительского аппарата для исполнения на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией учащихся разного возраста.

Уметь: - исполнять на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией учащихся разного возраста, пользоваться возможностями своего исполнительского аппарата

Владеть: - техникой исполнения на профессиональном уровне различные музыкальные произведения перед аудиторией учащихся разного возраста; - возможностями своего исполнительского аппарата

Содержание тем

Тема 1. Работа над артикуляцией

Исполнительская техника является необходимым средством для исполнения любого сочинения, поэтому необходимо постоянно стимулировать работу ученика над совершенствованием его исполнительской техники. В работе над музыкальным произведением необходимо проследить связь между художественной и технической сторонами изучаемого произведения. Важное место следует работа над артикуляцией

Задачи:

- раскрыть понятие артикуляции;
- рассмотреть артикуляцию в единстве с интонированием и интерпретацией;
- проследить исторический аспект формирования фортепианных штрихов и их применения в художественных целях;
- подчеркнуть важность воспитания навыка интонирования;
- проанализировать репертуарное содержания программы по музыкальному инструменту

Артикуляция относится к важнейшим выразительным средствам в музыке. Под артикуляцией подразумеваются штрихи – legato (связно), non legato (не связно), staccato (отрывисто), а также различные виды подчеркивания звука, акценты. В музыкальном словаре «штрих» – это способ извлечения и ведения звука на инструменте или в пении.

В музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку и прежде всего мелодию с точной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов legato и staccato». Или пример из

справки Энциклопедического словаря под редакцией Б. Штейнпресса: «Технически артикуляция связана с различными приемами движения руки (плеча, кисти), удара (нажима) пальцев». Бадура-Скода добавляют: «Таким образом, в музыке понятие артикуляции охватывает различные виды звукоизвлечения и штрихов при игре на фортепиано.

Итак, к области артикуляции относятся: во-первых, сами штрихи, которые помогают раскрывать образное содержание музыки; во-вторых, то, как они помогают создать логику различных структур.

Legato – слитное, связное исполнение, когда звуки как бы «наплывают друг на друга». Знак, обозначающий легато-лига.

У лиги в фортепианных сочинениях оказалось три возможных трактовки. Первая – это то, что написано под лигой, исполняется связно – легато. А вот на вопрос, надо ли последний звук под лигой отделять от последующего, однозначного ответа нет. По второму значению лиги у струнно-смычковых трактуется однозначно: то, что под лигой, играет на один смычок, смена лиги – смена смычка. «Как известно, слышимый разрыв при смене смычка – признак плохой игры». Пианистам надо решать, как трактовать лигу в зависимости от ее исторического смысла. «Венские классики, и прежде всего Моцарт, распространяли манеру письма, типичную для скрипичной практики, на всю музыку вообще». Бетховен, Чайковский также писали лиги как штрихи для струнных инструментов. Если лиги связывают по 2 звука, образуется зачастую хорейческая стопа и тогда второй звук исполняется тише и легко снимается. Третье значение лиги – указание фразировки. Фразировочная лига. Такой смысл лиге придали романтики. До XIX века этого значения лиги не знали. Под длинной фразировочной лигой зачастую есть «частные лиги», указывающие на штрих как таковой. А иногда в этих случаях фраза подразумевается, то есть длинная, объединяющая ее лига отсутствует.

Staccato - изначальное значение отрывистости звука, обозначающаяся точкой над нотой. А. Гольденвейзер пишет: «Все стаккато играют обычно одинаково коротко. Это неправильно. Если мы представим себе, что стаккато отнимает у ноты половину длительности, то четверть превратится в восьмую, восьмая – в шестнадцатую и т. д. Другими словами, четверть стаккато должна играть менее коротко, чем восьмая стаккато, и т. д. В *Andante* или *Adagio* стаккато вообще не должно быть острым».

В фортепианной литературе очень много стаккатных ситуаций, требующих различной степени отрывистости, разной звучности. Интересна образность названий разного типа стаккато: *staccato-leggero*, *martellato*, *volante*. Не исключено соединение отрывистости с педалью. Яркий пример – побочная партия финала сонаты № 26 Бетховена (в данном случае стаккато – толчок). В серенаде Рахманинова «щипок» кончиками пальцев (*piccato*) тоже может сопровождаться короткими прикосновениями к педали. Каждый штрих имеет большой диапазон оттенков. Необходима чуткость в

нахождении меры, характеристики отрывистости. Тот или иной характер стаккато способен трепетность превратить в скерцозность.

В работе над штрихами необходим вдумчивый и внимательный подход к произведениям композиторов разных эпох, попытке объяснения противоречий в прочтении штриховых указаний. Владение различными градациями звучания непосредственно связано с использованием штрихов и работой над звуком: опустить руки на клавишу слишком медленно и тихо – это еще не звук; опустить руки на клавишу резко, слишком сильно – получится стук, это уже не звук.

Необходимо воспитывать:

- умение слушать до конца затихающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится; слуховой контроль за звуком способствует более естественной форме руки и помогает в работе над постановкой. В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего legato, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани;

- навык «предслышания» и слухомышления, которое опережает пальцы, ведь у пианиста некий, углубленный нажим на клавишу связан в воображении со звуком плавным, льющимся;

- формировать двигательные, пластические, мышечные, осязательные представления, которые неотделимы от чисто слухового восприятия выразительности интонации, пальцы пианиста как бы слышат большие и меньшие расстояния между звуками. Интонирование способствует раскрепощению двигательного аппарата - появляется дыхание кисти, свобода и пластика;

- воспитывать ощущение горизонтального движения и развития музыки.

Таким образом, артикуляция играет большую роль в интерпретации произведения, выявляя его выразительно-смысловую сущность.

Тема 2. Художественный образ в пьесах и этюдах. Преодоление сложностей фактуры инструктивных этюдов.

Одной из проблем, связанных с музыкальным воспитанием, является развитие технических способностей учащихся. В связи с этим, этюды являются неотъемлемой частью музыкального развития. По большей части на них нарабатываются двигательные навыки, навыки координации движений, осваиваются аппликатурные принципы и основные формулы движения, совершенствуется техническое мастерство (беглость, артикуляция, точность звукоизвлечения). Работа над этюдами позволяет активно развивать слуховой контроль, воспитывать такие качества как воля, выносливость, быстрота реакции, тем самым способствуя активизации и мобилизации состояния во время музицирования, поддерживает хорошую техническую форму. Жанр этюда известен с XVIII века. Среди композиторов, создававших этюды, наиболее известен Карл Черни - австрийский композитор-пианист, чех по национальности. Он является автором более тысячи фортепианных

этюдов на разные виды техники, объединённые им в циклы (Школа беглости, Искусство беглости пальцев и др.). Каждый этюд включает в себе определённую техническую трудность и служит для её преодоления. Например, такими трудностями могут быть: триоли, пунктирный ритм, четырёх- и пятипальцевые позиции, различные виды арпеджио, аккорды, гаммообразные пассажи, хроматические гаммы, октавы, скачки, трели и другие. Работа над этюдами начинается с самых первых шагов и продолжается на протяжении всей исполнительской деятельности. Этюды просты и лаконичны по форме и по содержанию, однотипны по фактурному изложению, и это способствует эффективному решению отдельно поставленных задач в освоении фортепианной техники. Благодаря этому свойству этюды широко применяются в педагогической практике. Возникновение и развитие этюда как музыкального жанра. Этюд (с французского - изучение, упражнение) - инструментальная пьеса, основанная на применении определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. Обычно этюды создаются сериями, сборниками. В педагогической практике широкое распространение получили этюды для фортепиано Клементи, Генри, Крамера. Высокую художественную ценность имеют этюды Шопена, Шумана, Листа, Рубинштейна, Рахманинова, Лядова, Аренского, Скрябина. Жанр этюда насчитывает едва ли не пять столетий, на протяжении которых он не только развивался, но и существенно трансформировался. Данный термин рассматривается выдающимися представителями науки и искусства как приобретение мастерства в самом высоком значении этого слова. Слово «этюд» имеет французское происхождение и переводится как «изучение», «упражнение». Благодаря своей универсальности этюд используется в различных видах искусства. В живописи - это рисунок, картина или скульптура, выполненные с натуры с целью ее изучения и служащие подготовительным материалом для работы над большой картиной или скульптурой. Театральный этюд - это упражнение для развития актерской техники, основанное на импровизации. В литературе - это небольшое по объему произведение, посвященное отдельным вопросам. Этюд шахматный - это оригинальная позиция фигур на шахматной доске с заданием добиться выигрыша или ничьей. В свободной энциклопедии музыкальный термин «этюд» определяется как инструментальная пьеса, как правило, небольшого объема, основанная на частом применении какого-либо трудного приема исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя.

Этюдом в музыке называется инструктивная пьеса, первоначально предназначенная только для совершенствования технических навыков исполнителя. Изучением технических приёмов своего искусства занимаются не только музыканты. Поэтому слово «этюд» употребляют и художники (у них даже есть выражение - поехать на этюды - значит выехать за город, чтобы на каком-то пейзаже отрабатывать те или иные приёмы живописи).

Шахматные этюды публикуются в специальных книгах для всех, кто желает их изучать.

Музыкальные произведения, направленные на обучение приемам игры, не будучи конкретно названными этюдами, существовали еще в XVI веке. До XIX века инструментальные «упражнения» и другие дидактические музыкальные материалы были очень разнообразны, без какой-либо системы и установленных жанров. Ранние учебники и сборники упражнений включали в себя простые пьесы и шедевры известных композиторов, порядок расположения мог как возрастать от простого к сложному, так и быть вперемешку. Так, четырехтомные «Упражнения для клавира» (Clavier-Ubung) И.С. Баха содержат несложные пьесы и большие и трудные Вариации Гольдберга.

Ситуация меняется в начале XIX века в связи с ростом популярности фортепиано как домашнего инструмента. Руководства по обучению игре на фортепиано с упражнениями становятся весьма распространенным явлением. Особое значение приобретают ранние пьесы М. Клементи «Ступень к Парнасу» (Gradus ad Parnassum) (1817-1826), работы И. Крамера (1804-1810), этюды И. Мошелеса соч.70 (1825). Большинство из этих произведений сосредоточены на технической стороне музыки и не предназначены для публичного исполнения.

Расцвет этюда как музыкальной формы приходится на вторую половину XIX и начало XX века. Огромную роль в развитии музыкального этюда сыграл чешский композитор-классик Карл Черни (1791-1857). Произведения его - «подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины XIX века»:

- «48 этюдов в форме прелюдий и каденций», подобно 4 тетради из популярной «Школы беглости» могут быть рекомендованы ученикам детских музыкальных школ;
- «Школа стакато и легато», задумана Черни как продолжение «Школы беглости» и призвана подготовить ученика к исполнению всевозможных видов фортепианного туше;
- «Школа для левой руки», Благодаря изучению этюдов (или «больших упражнений», как назвал автор) из этого опуса, «исполнитель может компенсировать то несколько одностороннее развитие техники, которое он получает, работая над наиболее распространенными этюдными сборниками Черни, где предпочтение отдается правой руке, а левой отводится роль аккомпанемента»;

Своеобразным переходным звеном от классической к романтической традиции написания этюдов стало творчество датского композитора и пианиста Л. Шитте (1848-1909). Этюды Шитте намного проще в исполнении (технически проще), чем этюды Шопена, и намного интереснее (и сложнее мелодически), чем этюды Черни. Среди сочинений Шитте наибольшей

популярностью пользуются легкие пьесы, надежно вошедшие в репертуар музыкальных школ.

Со временем учебный материал этюда настолько разросся и цели его стали настолько многообразны, что он принял формы, которые уже могли дать исполнителю не только техническую пищу, ни и пищу художественную, образно-эмоциональную. Посредством «смещения и взаимопроникновения дидактических и эстетических целей возник этюд совсем иного характера и значения». Этюд постепенно превратился из инструктивного в произведение художественно-концертного плана.

Проследивая эволюцию этюда как музыкального жанра, отметим Норберта Бургмюллера (1810-1836), немецкого композитора и пианиста, внесшего огромную лепту в развитие исследуемого жанра, обогатившего этюд художественным содержанием. Каждый из программных этюдов для детей («Возвращение», «Гроза») имеет свой определенный художественный образ, развивает воображение и образное мышление, эмоциональность и духовный мир юного исполнителя.

В начале XX века в эволюции жанра фортепианного этюда намечаются стилистические изменения, происходят процессы обновления их художественной содержательности и методической значимости. Virtuозная насыщенность фортепианного этюда, обогащаясь звуковой энергией, ритмической четкостью, динамической силой, отвечает духу грядущей эпохи. Таковы этюды А. Скрябина, П. Чайковского, И. Стравинского, К. Дебюсси С. Прокофьева и многих других композиторов, фортепианное творчество которых отражает художественно-эстетические воззрения и идеалы новой эпохи.

Практика сочинения этюдов существует до настоящего времени. Богатейший опыт исторического пути развития этюда как музыкального жанра от инструктивной пьесы до высоко художественного произведения концертного плана помогает современным композиторам решать сложнейшую проблему достижения единства художественных и технических задач музыкального исполнительства. Художественно-техническая принципиальность в решении данной проблемы открывает широкий простор для художественного осмысления такого удивительного музыкального жанра как этюд.

Тема 3. Формообразование в исполнении сонат периода венского классицизма

Во второй половине 18 века в Вене сложилось творческое направление в музыке, которое получило название «Венской классической школы». Основоположниками его были композиторы Гайдн и Моцарт. Творчество Бетховена явилось последним и высшим этапом этого направления. Каждый из этих композиторов обладал яркой творческой индивидуальностью, которая определяла общее содержание музыки и особенности музыкального языка. Музыкальные истоки венской классической школы берут своё начало в творчестве композиторов мангеймской школы, для которых были характерны яркие контрасты, динамические нарастания и спады, глубокая

эмоциональность и тонкий лиризм. Таков был новый стиль оркестровой игры. Кроме инструментальной музыки, большое влияние на композиторов Венской классической школы оказала итальянская опера и народная музыка, а также творчество Генделя, И.С. Баха и его сыновей. В искусстве венской классической школы окончательно формируются жанры классической симфонии, сонаты и концерта, происходит реформа оперного жанра и определяется новый тип симфонического оркестра. При всех различиях между венскими классиками им присущи общие черты творчества: оптимистическое утверждение жизни, правдивое отражение действительности, гуманистическая направленность и подлинная народность.

Изучению сонатной формы уделяется большое внимание на протяжении всего периода обучения учащихся-пианистов. И в центре изучения находятся произведения венских классиков. Работа над сонатной формой должна проходить в определённой последовательности. Прежде всего, педагог должен познакомить ученика со стилем эпохи, в которой жил композитор. Очень важно рассказать об инструментах, которые были в то время и об отличии современного фортепиано от них, чтобы ученик смог овладеть стилистически верной звучностью. Кроме того, ученик должен ясно представлять себе строение сонатной формы, уметь самостоятельно находить основные темы и разделы, хорошо знать особенности стиля композитора. Изучение текста нужно вести в нескольких направлениях. Сюда входит работа над звучностью, метро-ритмом, артикуляцией, мелизмами, динамикой и тембром. Работа над всеми этими компонентами должна вестись параллельно, комплексно.

О звучности в фортепианных сонатах Гайдна и Моцарта можно судить, лишь изучив фортепиано того времени. По сравнению с современным роялем звучность его была бы более прозрачной, светлой, отчётливой, с богатой тембровой окраской, хотя по силе более слабой. Светлый и ясный верхний регистр и полнозвучные басы способствовали живому и выразительному исполнению. Вместо педали действовали коленные рычажки, которые позволяли также обогащать звучность.

Круг музыкальных образов фортепианных сонат Гайдна и Моцарта самый разнообразный. В них много света, радости, нежной грусти и мягкой задушевной лирики. В музыке Гайдна преобладают настроения безудержного веселья, ведущая роль принадлежит жанрово-бытовым элементам, у Моцарта особенно выделяется лирико-драматическое начало, которое нашло своё продолжение в творчестве Бетховена. При прохождении сонат венских классиков необходимо рассказать ученику о связи фортепианного изложения с оркестровостью мышления. В сонатах Гайдна очень часто встречаются противопоставления *пиано* и *форте*, подразумевающие смену отдельных групп инструментов (Гайдн. Соната ре мажор, 1 часть).

Динамика сонат Моцарта во многом близка творчеству Гайдна. Сам Моцарт обозначал в нотном тексте чаще всего *форте* или *пиано*,

подразумевая под этим два основных типа динамики. Всевозможные градации этих двух обозначений зависят от вкуса и индивидуальности исполнителя, но исходной точкой должно быть изучение данного произведения в целом, его внутреннего содержания. Нужно постоянно напоминать ученику о том, что каждый нюанс у Моцарта связан с определенным настроением, с выражением чувств. Особенно интенсивно моцартовское форте звучит в местах наибольшего эмоционального подъёма. Контрастность является характерной чертой для стиля венских классиков, *крещендо* и *диминуэндо* встречаются у них гораздо реже. Бетховен идёт дальше. Его контрастность перерастает в конфликтность образов. Для динамики Бетховена характерна внезапность. Напряжённый драматизм, большая ритмическая энергия и острая конфликтность его сочинений требуют расширения диапазона звучания. Если для Гайдна и Моцарта были характерны противопоставления *форте* и *пиано*, то у Бетховена эти нюансы приобретают всевозможные оттенки от *ppp* до *fff*. Бетховен придавал динамике очень важное значение, поэтому тщательно выписывал её в нотах и требовал точного выполнения. Он часто применяет продолжительные подъёмы и спады, обозначая их не только *крещендо* и *диминуэндо*, но и *дескрещендо*, *ринфорцандо* и *др.* Большое значение у венских классиков имеет акцентировка. У Моцарта часто встречается знак, соответствующий современному обозначению сфорцандо, т.е. звук следует взять резко и внезапно ослабить. В зависимости от общего динамического уровня, а также от того, является ли это ударение на слабой доле или совпадает с вершиной фразы, сфорцандо бывает разным. Акценты у Бетховена придавали музыке определенную остроту, усиливали напряжённость развития. Чаще всего, он акцентировал хроматизмы в мелодии, диссонирующие аккорды, слабые доли (Бетховен – Соната № 7, 1 часть). Очень часто у Бетховена встречаются динамически-контрастные сопоставления форме диалога между двумя контрастирующими элементами (Бетховен, Соната № 3, 1 часть).

Сопоставления *тутти* и *солиста* также воспринимаются как своеобразный диалог, причём надо научить ученика передавать тембровую окраску различных инструментов оркестра и всего оркестра в целом. Следует помнить, что по силе звучности *тутти* у Бетховена превосходят аналогичные места в фортепианных сонатах Гайдна и Моцарта.

При выборе темпа в сонатах венских классиков надо руководствоваться содержанием и характером данного произведения, а также учитывать, что обозначения темпа в те времена не соответствовали нынешним представлениям о темпах. В частности, Аллегро первоначально обозначало «бодро, весело», но не слишком быстро. Поэтому более подвижный темп, например, Моцарт обозначал словами «аллегро ассаи» или «престо». Никогда не нужно стремиться к слишком завышенным темпам, так как они искажают смысл произведения и лишают его определённой выразительности, кроме того, в быстром темпе невозможно выполнить все артикуляционные и

интонационные тонкости. Очень важно добиться от ученика равномерного ритмического движения, внутреннего ощущения метра, и в то же время естественности движения и музыкального развития.

Большое значение для художественно-выразительного исполнения сочинений венских классиков имеет артикуляция, верно расшифрованная и точно воспроизведённая. Артикуляция в музыке означает характер, способ произнесения отдельных элементов музыкального текста. Происходит это понятие от речевого произнесения звука. Как речевая выразительность зависит от интонации, так и в музыке, одной и той же музыкальной фразе можно придать различные оттенки. Выразительная, естественная артикуляция достигается путём применения различных приёмов звукоизвлечения и штрихов, которые способствуют более глубокому проникновению в авторский текст, стремлению раскрыть характер и смысл произведения. В работе над артикуляцией необходимо различать 2 вида лиг: фразировочные и артикуляционные.

Фразировочные лиги относятся к длинной мелодической линии или расчленяют её на отдельные музыкальные построения (тема, мотив, фраза). Они стали применяться, лишь начиная с 19 века, и Гайдном, и Моцартом в нотах не обозначались. В нотный текст они были внесены уже редакторами, иногда не совсем удачно. Нередко отдельные мелкие построения, мотивы объединялись в большие пласты, музыке придавалась некоторая квадратность, и смысл её упрощался. Мелодии лишались тончайших звуковых оттенков, изысканности и изящества.

Обозначения лиг самими композиторами происходили от способа записи скрипичных штрихов, подразумевалась смена смычка, поэтому длинные, фразировочные лиги для венских классиков не характерны. В большинстве случаев лиги записывались потактно или заканчивались перед тактовой чертой (Гайдн, Соната Ми-бемоль мажор).

В таких случаях при исполнении нужно передать рукой как бы волнообразные колебания мелодии, не поднимая её после каждого такта. Степень расчленения мотивов зависит от характера и темпа данной мелодической линии.

Другой разновидностью лиг являются артикуляционные лиги. Как правило, они охватывают 2-3 ноты. Последнюю ноту этой лиги нужно отделить от последующей и в зависимости от характера музыки сыграть мягко, легко и отрывисто. Если такая лига соединяет 2 ноты, то первая нота обычно акцентируется независимо от того, приходится она на сильную или слабую долю такта. (Моцарт. Концерт. Гайдн. Соната).

Связное исполнение применяется в основном, в певучих темах и медленных частях классических сонат и концертов. Бетховен использует лиги более свободно. Иногда они охватывают несколько тактов, передавая внутреннее напряжение, в других случаях связывают затакт с сильной долей такта (Бетховен. Соната № 7. 1 часть).

Исполнение стаккато у венских классиков имеет очень много градаций от мягкого разъединения звуков до отрывистого и короткого звукоизвлечения. Нужно учитывать при этом характер, темп произведения и длительности тех нот, над которыми стоит обозначение стаккато. Обозначалось стаккато при помощи точки, которая подразумевала более мягкое и лёгкое стаккато, и чёрточки (или клин), которая обозначала стаккато более короткое, резкое, иногда даже имело значение акцента. Для Гайдна и Моцарта более характерно было *нон легато и стаккато*, для Бетховена – более связное исполнение, что было связано с эволюцией фортепиано. При исполнении артикуляция не должна быть перегруженной, она должна выявлять прозрачность и лёгкость фактуры. Изящество и неповторимую привлекательность фортепианных произведений венских классиков.

Важное место в сонатах Гайдна и Моцарта занимают мелизмы. Бетховен их использовал значительно реже. Наиболее распространёнными мелизмами являются форшлаг, группетто, трели. Форшлаг, в основном, употребляется как акцентируемые – за счёт главной ноты и неакцентируемые – за счёт предыдущей ноты. Акцентируемый форшлаг имеет характер задержания. Обычно длительность такого форшлага равна половине длительности главной ноты, но бывает, что и короче. Исполнять их нужно плавно, не нарушая общего течения мелодической линии (Моцарт. Соната До мажор, 1 часть).

Неакцентируемый форшлаг чаще всего исполняется за счёт предыдущей ноты (реже – за счёт главной), по длительности бывает очень коротким и исполняется легко. Ударение падает на следующую за ним главную ноту (Гайдн – Соната Ре мажор №7, 1 часть, главная партия). Нередко в таких случаях главная нота исполняется стаккато, а стоящий перед ней форшлаг придаёт музыке лёгкость и блеск. В произведениях венских классиков встречаются форшлаг, состоящие из нескольких нот, в том числе арпеджирование, которые могут быть исполнены, начиная с сильной доли, но могут быть исполнены и из-за такта, в зависимости от художественного замысла исполнителя.

Группетто у венских классиков исполняется, начиная со следующей более высокой ноты с сильной доли, т.е. состоит из четырёх звуков. Исполнение группетто как квинтоли более характерно для Бетховена. Гайдн – Соната соль минор, 1 часть; Бетховен. Соната № 9 1 часть.

Если группетто стоит между двумя нотами или после ноты с точкой, то исполняется как можно позже в зависимости от темпа и технических возможностей ученика. В очень быстром темпе даже может исполняться как квинтоль. Группетто следует исполнять как можно гибче и выразительнее, вплетаясь в общую мелодическую линию, а не разрывая её.

Трель – один из распространённых видов украшений. Она может начинаться как со вспомогательной, так и с главной ноты. Трель, начинающаяся со вспомогательной ноты, отличается остротой и блеском. Такая трель применяется в каденциях или кадансовых построениях, где

нужно подчеркнуть остроту, например, доминантовой гармонии. Трель, которая начинается с главной ноты, позволяет лучше выявить контуры мелодии, но звучит более тускло. В таких случаях она как бы продолжает длинную ноту мелодии, но звучит. Трели, как правило, у венских классиков заканчиваются нахшлагами, даже в тех случаях, если они не выписаны композиторами. Исполняются трели почти всегда как можно легче и выразительнее. Выразительности можно добиться путём небольшого динамического усиления и ослабления трели, в зависимости от характера музыки трель может быть спокойной или звонкой.

Таким образом, всевозможные украшения требуют от исполнителя не только знания стиля композитора, но и музыкального вкуса и чутья.

Один из наиболее важных вопросов – вопрос о педализации в классических сонатах. Во времена Гайдна и Моцарта инструменты с двумя педалями ещё не получили распространения. Поэтому они, хотя и знали о существовании педалей, писали так, что их фактура рассчитана на исполнение без педали, и не обозначали педаль, т.к. длинные ноты удерживались руками. В наше время их произведения исполняются с педалью. Чтобы сохранить чистоту, прозрачность и ровность, характерную для венских классиков, педаль должна быть точной и часто меняться, широко применяется левая педаль и полу-педаль. Значение педали у Бетховена заметно возрастает. Начав с гайдновской манеры письма, он прошёл длинный путь, явился предвестником романтической эпохи. Бетховен явился первым композитором, обозначившим педаль. Педаль у Бетховена подчёркивает контрастность его образов, помогает придать нужный колорит, расчленив отдельные музыкальные построения. Не следует затушёвывать педалью паузы, брать её в тех случаях, когда мелодия строится по звукам трезвучия, чтобы они не сливались в одну гармонию. В каждом отдельном случае надо педализировать в зависимости от замысла композитора.

Таким образом. Основная задача каждого педагога-пианиста - научить ученика не только исполнять, но и самостоятельно и образно мыслить, уметь накапливать и обобщать полученные знания.

Воспитание внутренних слуховых представлений и художественного вкуса у учащихся было всегда в центре внимания музыкальной педагогики. Для достижения этих цели педагогами используются самые различные методы воздействия – показ за инструментом, интересные аналогии, приводимые на уроке с учеником, дирижёрский жест. Всё это помогает ученику глубже раскрыть эмоциональное содержание музыки.

Сочинения венских классиков отличаются необыкновенным совершенством музыкальной формы, внутренней логичностью и цельностью. Передать же в своём исполнении глубокое единство содержания и формы – непростая задача для ученика. Уже с младших классов ДМШ учащиеся должны обладать элементарными навыками анализа музыкального произведения. В средних и старших классах эти знания углубляются и уточняются. Наряду с понятием о форме, ученик должен хорошо разбираться

в закономерностях лада, интонации и ритма. И чем богаче слуховой опыт ученика, чем выше уровень его профессиональной подготовки, тем глубже он проникает в смысл нотной записи, сможет услышать, понять и пережить её. Многообразие музыкальных образов диктует необходимые формы работы над музыкальным содержанием, основными из которых являются умение критически слушать себя, творчески подходить к каждому исполняемому сочинению.

Тема 4. Стилистические особенности исполнения фортепианных сочинений крупной формы. Особенности работы над полифоническими произведениями в классе фортепиано. Проблемы интерпретации художественного образа разнохарактерных фортепианных пьес различных стилей, жанров эпох.

Приобщение к миру полифонической музыки – неперемное условие гармоничного развития пианиста.

Полифоническая музыка является одним из древнейших областей музыкального искусства и имеет огромное и богатое прошлое, которое при изучении того или иного произведения необходимо знать для стилистически грамотного и верного его исполнения. А понимание стилистических особенностей полифонической музыки является ключом к пониманию всех музыкальных стилей.

В значительной степени полифония требует и оказывает влияние на воспитание дисциплины в фортепианном исполнительстве. Она выросла на основе устойчивых традиций и строгой системы законов и правил. Исполнение полифонических произведений требует спокойствия, сосредоточенности, отсутствия случайного, субъективного. Полифонии не свойственны произвольный контраст, динамические преувеличения, ритмические вольности и т.д., а значит, исполнение полифонических произведений требует чуткого отношения, постоянного внимания и контроля.

Выразительное исполнение полифонических произведений невозможно без активного участия интеллекта. Полифоническая музыка, подразумевая активную комплексную работу всех внутренних процессов, таких как память, ощущение, мышление, восприятие, воображение, внимание, вместе с этим, является отличным инструментом для их развития.

Сущность понятия полифонии

Полифония (πολυς – много, φωνη – звук) – род музыкального искусства, художественный смысл которого выявляется средствами полифонического склада. Полифонический склад отличают: главенство мелодического начала, равноправие голосов, текучесть изложения.

Основные виды полифонического склада:

Подголосочный: в основе подголосочной полифонии, свойственной в первую очередь многоголосной русской песне, лежит развитие главного голоса. Остальные голоса, возникающие обычно, как его ответвление, обладают большей или меньшей самостоятельностью. Иногда они лишь

повторяют с небольшими изменениями основную мелодию, развиваясь параллельно с ней. Подголоски способствуют увеличению общей распевности мелодического развития. Иногда подголоски приобретают самостоятельность и становятся равноправными с основным голосом по своей развитости.

Контрастный: в отличие от подголосной полифонии, контрастная основана на развитии независимых друг от друга мелодических линий. Контрастной полифонии свойственна переменная концентрация мелодического начала в различных голосах, вследствие чего один голос выступает на первый план (большинство прелюдий Баха).

Имитационная полифония: основана на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка темы (фуга). Имитация является важнейшим признаком полифонии. Слово «имитация» значит «подражание», в применении к полифонии – это приём при котором каждый голос, как бы с некоторым запозданием повторяет (точно или с незначительными изменениями) одну и ту же мелодию. Познакомить учащихся с имитационным видом полифонии можно на произведениях И.С.Баха, а именно на примере инвенций.

Задачи, стоящие в работе над полифонией:

- Разучивание произведения
- Художественный образ произведения
- Аппликатура
- Темпоритм, метроритм
- Интонирование
- Фразировка
- Голосоведение
- Артикуляция
- Динамика
- Расшифровка мелизмов
- Тембродинамика
- Педализация
- Заучивание на память
- Подготовка к выступлению

При работе над полифоническим произведением вначале необходимо проанализировать его форму. В большинстве случаев полифоническое произведение состоит из 3-х разделов: экспозиция, разработка, реприза. В экспозиции тема проходит во всех голосах поочерёдно. Против темы в другом голосе (одновременно с темой) проходит противосложение. Между проведениями темы могут быть интермедии, являющиеся промежуточным эпизодом, связывающим и подготавливающим эти проведения.

Особое внимание стоит уделить основной теме произведения, т.к. она является основополагающим компонентом музыкального произведения, который определяет его неповторимый облик и смысл. Основная тема, есть

отправной пункт развития, объект преобразований, раскрывающих художественный образ произведения.

Работа над полифонией, развитие полифонического слуха – это сложный процесс, который включает в себя множество задач. Работа над всеми элементами требует больших затрат сил и времени, но это будет способствовать музыкальному, техническому и интеллектуальному развитию музыканта.

Для развития полифонического слуха существуют следующие приёмы и методы:

Поочерёдное, отдельное проигрывание каждого голоса;

Проигрывание голосов по парам;

Пропевание вслух одного голоса с одновременным исполнением двух других;

Исполнение полифонического произведения вокальным ансамблем;

Рельефное исполнение одного из голосов при намеренном затуплении других.

Процесс работы над полифоническим произведением И.С.Баха на примере инвенции e-moll.

Музыкальное наследие Баха чрезвычайно богато и разнообразно. За исключением оперы, он творил во всех современных ему жанрах.

В ряду инструментальных произведений Баха основное место занимает клавирная и органная музыка. 2 тома его "Хорошо темперированного клавира" поражают непревзойденным контрапунктическим мастерством.

Наследие Баха оказало огромное влияние на развитие не только немецкой, но и всей мировой музыки. Как в органной, так и в клавирной музыке имеется ряд произведений написанных Бахом с педагогическими целями для своих сыновей и учеников. Его клавирная школа состояла из прелюдий для начинающих, двух- и трёхголосных инвенций и «Хорошо темперированного клавира».

Особенности баховской полифонии

Динамика

Почти неограниченные возможности современное фортепиано открывает перед исполнителем Баховских произведений неистощимое богатство динамических красок и оттенков. Но вместе с тем это обстоятельство создаёт дополнительную трудность, ведь баховской динамике не свойственны сентиментальность, эффектность, динамические нагнетания.

Динамике баховских произведений свойственна **террасообразность** и в первую очередь она должна быть направлена на то, чтобы рельефнее оттенить самостоятельность каждого голоса, придавая голосам различную силу звучания.

Таким образом, средствами динамики мы имеем возможность инструментовать каждый голос. Но важно сохранить приданный тембр голосу на протяжении всего произведения, сохраняя единую его звучность. Поэтому, для ясного воспроизведения полидинамики, следует

избегать динамических преувеличений в нарастании или убывании силы звучания.

Контрастность динамики присуща не только дифференциации голосов. Внезапная смена динамических ступеней происходит, как правило, на границах значительных разделов произведения. Это может быть обусловлено кадансами, которым присущ у Баха динамический пафос, значительность или же изменениями в плотности полифонической фактуры и т.д., то есть в местах, где имеется ясная грань в развитии произведения.

Тем не менее, звучность, установленная на большом или малом участке не остаётся всё время неизменной, а обогащается множеством тонких оттенков, но только внутри границ соответствующей силы звука. Т.е. в Баховских произведениях существует и детализированная динамика, одухотворяющая общую динамическую линию.

Таким образом, всё интонационное богатство в произведениях Баха находится в совершенной и убедительной нюансировке благородного forte и piano.

Артикуляция

В связи с артикуляцией любопытно замечание одного ученика Баха Форкеля: «Главное отличие манеры игры Баха на клавире от любого исполнителя заключалось в высшей степени отчётливости удара». Вопрос об артикуляции важен ещё по тому, что в старинной музыке, артикуляция является одним из важнейших средств выразительности!

Огромное значение, имеет артикуляция при дифференциации голосов, когда каждому из голосов присваивается своя особая артикуляционная окраска.

Говоря об артикуляции, важно понимать, что означают Баховские legato и staccato.

Баховское staccato редко совпадает с современным лёгким ударом. Это не pizzicato, извлекаемое из клавиши, а скорее отрывистое тяжёлое detache., т.е. в современной нотации его скорее бы следовало обозначить черточкой, а не точкой, т.е. уместнее будет играть его non legato.

Тембродинамика

Важным, при дифференциации голосов, является умение представить каждый голос, как отдельный инструмент или группу инструментов. Имеется ввиду умение извлекать на фортепиано определённую, необходимую звучность, пытаюсь подражать тембровому звучанию различных инструментов.

Художественный образ.

Формирование в воображении ученика художественного образа, который представляет то или иное произведение порой является очень сложной задачей. Для его формирования необходимо определение характера и эмоционального настроения произведения, в то время как в Баховской полифонической музыке характер всего произведения определяется характером главной темы. Ведь произведения старинного полифонического

стиля построены на многократном повторении темы – этого ядра, в котором заложена вся форма произведения.

Расшифровка мелизмов

Мелизмы, представляют собой сокращённый способ записи мелодии распространённый в VII-VIII вв., а значит, и исполнять их нужно осмысленно, певуче, в том темпе и характере, которые присуще произведению.

Разучивание полифонического произведения.

Безусловно, является первым, шагом в освоении полифонического произведения, определяющим дальнейшую работу над ним и как результат – исполнение.

Для начала, нужно определить и уяснить для себя образно – интонационный характер и строение темы. Затем определить все её имитации на протяжении всего произведения. Такова же схема изучения противосложения.

Уже с начальных тактов следует придерживаться строгой дифференциации голосов, поэтому наряду с ансамблевым проигрыванием, необходимо разучивание отдельно каждой рукой и каждый голос.

Аппликатура

Прежде всего, нужно уделить внимание, правильному прочтению обозначенной в тексте аппликатуры и выполнить её. Ведь аппликатура является средством для создания звуковых образов. Часто аппликатура выбирают исходя из плавного движения мелодии, нужной фразировки, выявлению мотивной структуры и чёткому произношению мотивов. Также встречаются необходимости выдерживания голосов. Поэтому приходится использовать неудобные подмены, перекладывания, «скольжение» пальца с чёрной клавиши на белую требующие приспособления руки, что является важным условием грамотного и выразительного исполнения.

Часто такие подмены и перекладывания являются трудными и неприемлемыми для ученика. Поэтому по мере возможности нужно привлекать его к совместному обсуждению аппликатуры, выяснению всех спорных моментов в её выполнении.

Заучивание на память

Значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. В данной проблеме может помочь абсолютная ясность структуры сочинения, как в целом, так и в любых разделах. Возможно вычленение трудных для ученика построений. Нужно разобрать каждый такой эпизод по голосам, возможно, выучить их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое (или в более крупную часть). Чем труднее эта задача для ученика, тем большее участие должен принять в ней педагог, помогая учить сложные места в классе, отнюдь не снижая требовательности к самостоятельным занятиям.

Темпо ритм и метро ритм

Нужно твёрдо уяснить, что быстрые произведения Баха не содержат в себе ту стремительность, которая характерна для музыкального искусства иных эпох. С другой стороны, медленные, учащиеся часто играют слишком медленно и статично, в то время как они всегда заключают в себе активную внутреннюю жизнь.

Привычные для нас итальянские обозначения темпов, которые во времена Баха проставлялись редко, выражали не столько скорость движения – этот момент был на втором плане – сколько настроение, характер произведения, его эмоциональный тонус, так называемый «аффект».

Не допустимо считать темп внутри одного произведения абсолютно неизменным, строго метрономичным, - иначе педантичное механическое исполнение почти неизбежно. Небольшие агогические оттенки присущи музыке Баха, как и всякой другой, только в более сдержанном и более тонком проявлении.

Ритм, наряду с артикуляцией, является в старинной музыке важнейшим средством выразительности.

Стиль Баха отличает необычайно точный, активный, чрезвычайно сосредоточенный, обладающий огромной художественной силой ритм.

Здесь уместно меткое наблюдение Швейцера о том, что «всякое чувство у Баха связано преимущественно с определённым ритмом».

Интонирование

Мелодии Баха основаны на понимании мотивной структуры. Мотив является наиболее мелкой выразительной интонацией. Выразительность произношения мелодии Баха связана с точным ощущением темпа, ритма, размера.

Голосоведение

Самостоятельность голосов – непереносимое требование, которое предъявляет к исполнителю любое полифоническое произведение. Сложность голосоведения заключается в различном характере звучания голосов, в разной, почти нигде не совпадающей фразировке, в несовпадении штрихов, несовпадении кульминаций, разной ритмической характеристике и различии в динамическом развитии. Поэтому, чтобы музыка получилась действительно полифонической, необходимо понять развитие и внутреннюю жизнь отдельных голосов.

В связи с голосоведением отметим такое важное явление, наиболее часто встречающееся у Баха, как «скрытое многоголосие». Это бывает в тех случаях, когда насыщенность одnogолосной мелодии достигается присутствием в ней скрытого голоса, выявление интонационного богатства которого имеет большое выразительное значение.

Следующий, не менее важный момент в голосоведении, является выдерживание в одном из голосов длинных звуков, на фоне которых развиваются другие голоса создающие в сочетании с ним гармонические вертикали, также имеющие большой выразительный смысл в музыке Баха.

В отношении протяжённых звуков важно уметь соразмерить с его затухающим звучанием силу следующего, дабы не нарушить звуковую градацию, а значит мелодическую линию голоса.

Таким образом, в полифонической музыке при исполнении многоголосия важно умение слышать и вести мелодическую линию каждого голоса в отдельности.

Фразировка

Фразировка – разделение музыкальной речи на мотивы, фразы, предложения согласно художественному смыслу, иначе говоря – музыкальная пунктуация, отражающая смену музыкальных мыслей.

Своеобразие фразировки Баха связано с тем, что почти все его темы и мотивы носят затактовый характер, т.е. начинаются не на сильном времени, а на слабом. А значит, границы мотива у Баха не совпадают с границами такта.

С вопросом о фразировке тесно связана и акцентировка. У Баха безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки. С этим же тесно связан вопрос о ритмически верном исполнении музыки Баха.

Очевидно, что без соблюдения всех стилистических принципов баховской музыки, невозможно передать её глубокой содержательности и художественного великолепия. Не менее очевиден факт того, что для выявления и дальнейшего соблюдения всех законов баховского музыкального языка необходима активная работа интеллекта, слуха, внимания и постоянного контроля.

Выявленные характерные особенности баховского музыкального языка являются ценным материалом для лучшего освоения стиля, изучения произведений, более точного понимания редакторских указаний и конечно для дальнейшего стилистически верного исполнения.

Итоговая аттестация зачет (анализ и исполнение произведений)

Примерный репертуар

- Полифония: Бах ХТК, Партиты, Французские и Английские сюиты, токкаты, сонаты.
- Крупная форма: сонаты - Гайдна, Моцарта, Бетховена (2,3,4,7,8, 10-18)
- Этюды: Шопен, Лист, Рубинштейн, Рахманинов
- Пьесы: Шопен Ноктюрн, Полонезы, Экспромты; Лист Годы странствий, Забытые вальсы; Метнер Сказки; Чайковский Размышление, Думка; Шуман Фантастические пьесы, Арабески, Лесные сцены, Новеллеты; Скрябин Прелюдии; Рахманинов Прелюдии, Сирень; Прокофьев Пьесы, Сарказмы, Наваждение, Мимолетности; Щедрин Подражание Альбенису, Basso ostinato, Тройка.