

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
ФГАОУ ВПО «КАЗАНСКИЙ (ПРИВОЛЖСКИЙ) ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМ С.САЙДАШЕВА
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ХОРЕОГРАФИИ**

Каркина Светлана Владимировна

**Класс основного музыкального
инструмента (фортепиано). Групповые занятия**

Конспект лекций



Казань-2014

Направление подготовки: 050100.62 «Педагогическое образование». Профиль подготовки: Музыка (бакалавриат, 2-4 курсы, очное обучение)

Учебный план: Музыка (очное, 2012)

Дисциплина: В.4 «Класс основного музыкального инструмента» (бакалавриат, 2-4 курсы, очное обучение), форма контроля: зачет, экзамен.

Количество часов: 180 ч. (в том числе: практические занятия – 114, самостоятельная работа – 66. По семестрам: 3 сем. - 18 практ., 10 сам.; 4 сем. - 18 практ., 14 сам.; 5 сем. - 14 практ., 14 сам.; 6 сем. - 32 практ., 16 сам.; 7 сем. - 32 практ., 12 сам.); форма контроля: зачет (6 семестр), экзамен (7 семестр)

Аннотация: Данный электронный курс разработан для освоения студентами теоретического материала по дисциплине Класс основного музыкального инструмента на групповых занятиях. Содержание курса включает теоретико-методические основы работы над техническим репертуаром, подготовки фрагментов уроков музыки в школе, самостоятельной работы при разучивании музыкальных произведений, а также общие вопросы воспитания музыкально-исполнительской культуры.

Темы:

1. Технический минимум.
2. Практические навыки музыкально-эстетического воспитания на уроках искусства в школе.
3. Изучение кантиленной пьесы.
4. Изучение виртуозной пьесы.
5. Сценическое самообладание исполнителя.
6. Воспитание музыканта-исполнителя.
7. Словесные тексты в музыкальном инструментальном творчестве.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, фортепиано, инструментальное исполнительство.

Дата начала эксплуатации: 1 сентября 2014

Автор:

Каркина Светлана Владимировна, старший преподаватель кафедры музыкального искусства и хореографии Института филологии и межкультурной коммуникации КФУ, тел. 89172733311, e-mail: s.karkina@mail.ru.

Адрес (URL) электронного курса в системе электронного обучения КФУ:

<http://bars.kfu.ru/course/view.php?id=356>

Содержание

1.	Тема 1. Технический минимум.....	7
1.1	Аннотация.....	7
1.2	Ключевые слова.....	7
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	7
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	7
1.5	Список сокращений.....	8
1.6	Глоссарий.....	8
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	9
1.8	Теоретический материал по теме	28
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	28
2.	Тема 2. Практические навыки музыкально-эстетического воспитания на уроках искусства в школе.....	29
1.1	Аннотация.....	29
1.2	Ключевые слова.....	30
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	30
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	30
1.5	Список сокращений.....	33
1.6	Глоссарий.....	33
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	34
1.8	Теоретический материал по теме	34
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	45
3.	Тема 3. Изучение кантиленной пьесы	45
1.1	Аннотация.....	45
1.2	Ключевые слова.....	45
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	45
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	46
1.5	Список сокращений.....	46
1.6	Глоссарий.....	46

1.7	Вопросы для изучения по теме.....	47
1.8	Теоретический материал по теме	47
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	60
4.	Тема 4. Изучение виртуозной пьесы	61
1.1	Аннотация.....	61
1.2	Ключевые слова.....	61
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	61
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	63
1.5	Список сокращений.....	63
1.6	Глоссарий.....	63
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	64
1.8	Теоретический материал по теме	64
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	79
5.	Тема 5. Сценическое самообладание исполнителя.....	80
1.1	Аннотация.....	80
1.2	Ключевые слова.....	80
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	81
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	81
1.5	Список сокращений.....	81
1.6	Глоссарий.....	81
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	82
1.8	Теоретический материал по теме	82
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	102
6.	Тема 6. Воспитание музыканта-исполнителя	103
1.1	Аннотация.....	103
1.2	Ключевые слова.....	103
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	103
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	104
1.5	Список сокращений.....	104

1.6	Глоссарий.....	104
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	105
1.8	Теоретический материал по теме	105
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	118
7.	Тема 7. Словесные тексты в музыкальном инструментальном творчестве.....	120
1.1	Аннотация.....	120
1.2	Ключевые слова.....	120
1.3	Методические рекомендации по изучению темы.....	120
1.4	Рекомендуемые информационные ресурсы.....	120
1.5	Список сокращений.....	121
1.6	Глоссарий.....	121
1.7	Вопросы для изучения по теме.....	123
1.8	Теоретический материал по теме	123
1.9	Вопросы и задания для контроля знаний по теме.....	135
1.1	Общий список сокращений.....	135
1.2	Общий глоссарий.....	138
1.3	Общий перечень информационных ресурсов.....	140
1.4	Вопросы и задания для итогового контроля.....	146

Тема 1. Технический минимум

1.1 Аннотация

Данная тема раскрывает методические цели, задачи и принципы освоения технического репертуара в соответствии с программными требованиями по Классу ОМИ.

1.2 Ключевые слова

Технический репертуар, гаммы, положения, музыкальные термины

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Для успешного изучения данной темы необходимо освоить содержание раздела Лекция, ответить на вопросы для самоконтроля по каждому из разделов, выполнить практические задания. Успешному освоению практических навыков владения техническим репертуаром будет способствовать методическая литература раздела Учебно-методическое сопровождения, в котором подробно рассмотрены все аспекты работы над техническим мастерством исполнителя. Глубокому изучению темы будет способствовать чтение основной и дополнительной литературы, работа с Интернет-источниками. Актуальные проблемы, возникшие при изучении темы можно обсудить в группе (ресурс Форум) или с преподавателем (Чат).

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Батыршина Г.И. Технический репертуар (гаммы, 11 положений). Музыкальные термины и понятия: Образовательный минимум по курсу основного музыкального инструмента (фортепиано) для студентов музыкального факультета гуманитарно-педагогического вуза / Составитель – Г.И.Батыршина. – Казань: ТГГПУ, 2009. – 86 с.

Гаммы и арпеджио для фортепиано: Учебное пособие / Сост. Н.Ширинская. – М.: Советский композитор, 1980.

Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. – СПб.: Лань, 2003.

Корыхалова Н.П. Играем гаммы. Москва: Музыка, 1995. – 75 с.

Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. – СПб.: Композитор, 2002.

Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2007.

Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999.

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотная библиотека классической музыки - <http://nlib.narod.ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

Нотный архив фортепианной и другой музыкальной литературы - <http://www.piano.ru>

Электронный нотный каталог - <http://www.ecosvit.org/bibl>

Petrucchi Music Library– imslp.org

Music - <http://oys.yale.edu/music>

1.5 Список сокращений

Арп. - Арпеджио

Гарм. – Гармония

1.6 Глоссарий

Аккорд – слово, происходящее от итальянского *accordo* (согласие) – означает сочетание трех или более музыкальных тонов различной высоты, звучащих одновременно.

Арпеджио – когда звуки аккорда берут не одновременно, а поочередно, то и получается арпеджио. Называется этот способ исполнения аккордов итальянским словом *arpeggio* (правильнее его произносить – арпеджо), что в переводе означает – как будто на арфе, – потому что именно для арфы он наиболее характерен.

Мелизмы – греческое слово "melisma" означает песнь, мелодия. Поначалу так стали называть отрывки мелодии, исполняемые на один слог текста – конечно, в тех случаях, когда на него приходилась не одна нота.

Пасса́ж – в переводе с французского *passage* означает проход, переход. Действительно, исполняя тот или иной пассаж, музыкант, во-первых, словно переходит в очень быстром темпе из одного регистра своего инструмента в другой, а во-вторых, пассажи часто служат и для перехода от одной музыкальной темы к следующей.

1.7 Вопросы для изучения по теме

История изучения гаммовых упражнений. Методическая ценность гаммовых упражнений. Методические цели при изучении гамм. Методические приемы изучения положений.

1.8 Теоретический материал по теме

Термин «гамма» по названию третьей буквы греческого алфавита был введен для обозначения поступенного звукоряда Гвидо Аретинским, музыкантом XI века, которому мы обязаны и наименованием самих нот. Кроме русского языка слово «гамма» употребляется во французском (*gamme*); в других же европейских языках используется слово «лестница». Это – немецкое *Tonleiter* (буквально «лестница из звуков» или «звуковая лестница»); английское *scale*, итальянское *scala*, испанское *escala*, восходящие к латинском *scála*. Это же латинское слово лежит в основе французского *échelle* и немецкого *Skala*, используемых наряду с названными терминами. В русских трудах вплоть до начала XIX века фигурируют «лестница» или «лествица» (также «музыкальная лестница» или «лестница тонов») и взятое из итальянского слова «ска́ла».

В основной гаммовый комплекс входят диатонические и хроматические последования, мажорные, минорные в объеме от одной октавы и до 4х, или всей клавиатуры; сходящиеся и расходящиеся; одноголосные гаммы и двойными нотами, в октаву, терцию, дециму, сексту; аккорды с обращениями и кадансовые обороты; арпеджио трезвучий, доминантсептаккордов; длинные,

линейные, ломаные. Иногда арпеджио играют не только в параллельном, но и в расходящемся движении.

Иосиф Гофман назвал гаммы «Музыкальной таблицей умножения». В то же время, следует признать это определение не совсем точным. Конечно же, исполнителю нужно знать гаммы, а также другие компоненты комплекса также хорошо, как любому человеку таблицу умножения, и так же свободно эти знания применять. Тем не менее, таблицу умножения достаточно выучить один раз в первом классе школы, тогда как гаммы изучаются на всех ступенях музыкального обучения. Их освоение начинается в младших классах детской музыкальной школы и продолжается в консерватории. По верному замечанию Карла Черни гаммы одинаково полезны как начинающему, так и весьма подвинутому ученику и даже опытному искусному исполнителю; нет такое степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах делается излишним.

Постоянная работа над гаммовым комплексом важна и при воспитании начинающего пианиста, и для поддержания должного уровня мастерства. Одними только этюдами нельзя добиться требуемого результата. Этюды начинают приносить настоящую пользу когда они бывают освоены до конца – играют свободно, в быстром темпе, со всеми оттенками. Именно тогда, а не в медленном, «учебном» темпе в полной мере выявляются смысл этюда, характерная для него техническая формула и специфический характер движений. При игре в медленном темпе, когда пальцы поднимаются и опускаются подобно молоточкам, характер движения остается в разных этюдах, в сущности, одним и тем же. Чтобы выучить этюд на должном уровне совершенства требуется немало времени. Гаммовый же комплекс (как и любое другое упражнение) осваивается сравнительно легко, и сразу же начинает «работать» на выработку и накопление технического мастерства, приносить плоды. Следует заметить, что в отличие от этюдов, часто направленных на развитие одной из рук, здесь задействованы обе руки одновременно: левая упражняется и развивается на равных с правой.

Изучение гамм, арпеджио, аккордов стало обязательной частью музыкального воспитания в незапамятные времена, еще в клавирной педагогике, при обучении игре на клавишно-струнных инструментах – чембало, клавикордах, клавесине. Об «упражнениях в гаммах» говорится уже в трактате конца XVI века – «Трансильванце» Дж.Дируты. Игры гамм их аппликатуры так или иначе касаются авторы клавирных «Школ» XVIII века – Тюрк, Лелейн и др.

Но только к концу XVIII – началу XIX столетия, когда фортепиано окончательно вытесняет из обихода другие клавишные инструменты, когда формируется собственно фортепианный стиль и развивается виртуозное исполнительство, гаммовый комплекс и в первую очередь гаммы становятся, по выражению К.Черни, «основой» фортепианного обучения, и им уделяется самое большое внимание.

Была еще одна причина, по которой гаммы и арпеджио приобрели такое большое значение в воспитание пианиста. Во времена раннего клавирного исполнительства музыканты нередко обходились не только без подкладывания первого пальца, но и вообще без него. При более скромных размерах клавиатуры и при складе музыки, который господствовал в то время, первому пальцу вроде бы и не находилось места при игре.

Лишь постепенно первый палец входит в употребление, становясь, по слова французского пианиста А.Корто, своего рода «множителем пальцев» или же (пользуясь выражением известного русского пианиста-педагога В.Сафонова) «рычагом, на котором вращается вся техника». И действительно, подкладывая первый палец под третий или четвертый или перекладывая эти пальцы через него, то есть переводя руку из одной позиции в другую, мы как бы умножаем их количество. Гаммы, где, согласно новой, получившей всеобщее распространение, аппликатуры, первый палец употребляется в пределах октавы два раза, оказались превосходным материалом для развития его подвижности и гибкости.

Интересно, что «составные» гаммового комплекса в том виде, в каком мы его сегодня изучаем, сложились не сразу. Например, еще в первой половине XIX века пианисты вели спор – играть минорные гаммы в гармоническом или мелодическом вариантах. Знаменитый виртуоз той поры Фр.Калькбреннер считал гармоническую гамму «неправильной» и предпочитал ей гамму мелодическую, следуя в этом за вокалистами. Певцы избегали тогда гармонический минор. Считалось, что этот звукоряд с характерной для него увеличенной секундой между VI и VII ступенями в быстром темпе «невыполним». Французские же пианисты Л.Адан и А.Мармонтель, напротив, стояли за гармонические минорные гаммы. Ход на увеличенную секунду, придающий звучанию гаммы, как тогда считалось, «меланхолическую», «мечтательную» окраску, хорошо узнается на слух; кроме того, структура звукоряда остается той же при движении как вверх, так и вниз. В педагогическом обиходе той поры играли нередко и так: вверх – гармонический минор, вниз – натуральный.

Использовались и другие сочетания: вверх – натуральный или мелодический минор, вниз – гармонический; вверх – минор мелодический, вниз – натуральный.

Работа над гаммовым комплексом оставалась краеугольным камнем технического воспитания пианиста на протяжении всего XIX века. На рубеже столетий, когда проблемы его технического развития становятся предметом специальных исследований и вызывают оживленные дебаты, отношение к гаммам как к обязательному тренировочному материалу оказывается уже не однозначным. Справедливо борясь за «умственный подход» к работе над техникой, за осмысленность занятий, выступая против длящейся часами автоматической зубрежки бесконечных упражнений, в том числе гамм, некоторые методисты категорически запрещали использование инструктивного, тренировочного материала. Так, например, в истории советской фортепианной педагогики был период (в 30-х гг.), когда развивать технику ученика предписывалось только на художественных произведениях и

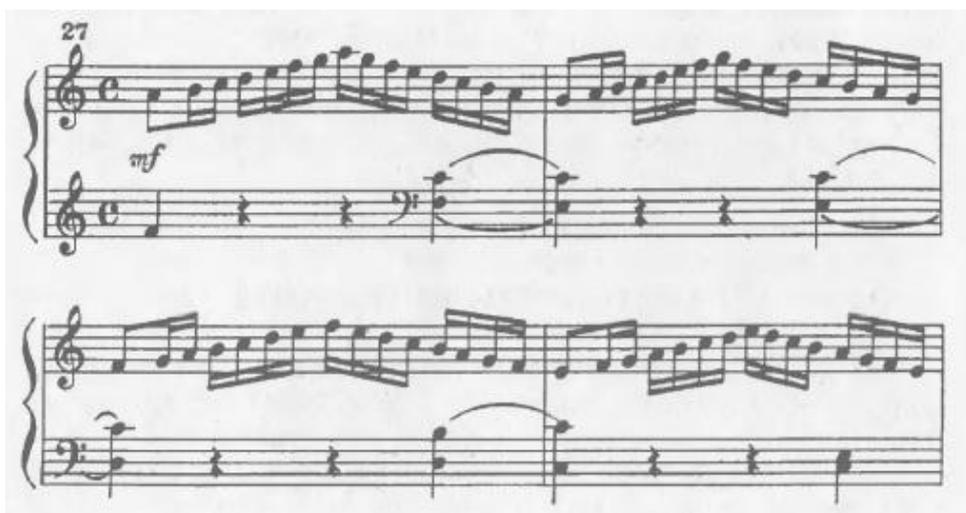
рекомендовалось вообще отказаться от изучения гамм. Педагоги старой школы тайком проходили их со своими учениками. Период этот, к счастью, длился недолго, и гаммовый комплекс был полностью восстановлен в своих правах.

Без его основательного изучения не обходится ныне ни один пианист. Хорошо известно, например, какой феноменальной техникой обладал Эмиль Гилельс. Однако не все знают, что не последнюю роль в ее развитии и поддержании сыграла его повседневная работа над гаммовым комплексом. Вот как он сам рассказывал об этом: «Каждое утро я подхожу к своему «ящику» и выбираю те самые важные, самые нужные инструменты, без которых никогда не могу обойтись: прямые, расходящиеся гаммы, арпеджио, гаммы в терцию, дециму, сексту».

В методическом плане полезности изучения гамм (а также гаммового комплекса в целом) можно обобщенно выделить четыре основных направления: во-первых, овладения основными формулами фортепианной техники; во-вторых, в практическом освоении ладо-тональной системы и кварто-квинтового круга тональностей; в-третьих, знакомства с основными аппликатурными формулами; в-четвертых, выработке пальцевой четкости, ровности, беглости. Данный перечень можно назвать исчерпывающим и необходимо пояснить содержание каждого пункта подробнее.

Гаммообразные последовательности, а также арпеджио составляют существенную часть пианистической техники. Наряду с другими видами фортепианного изложения – трелями и тремоло, октавами и аккордами и т.п. они представляют, по выражению Ф.Листа, те «ключи», владение которыми открывает путь к любому музыкальному произведению.

Особенно широко гаммы и арпеджио используются в классическом стиле – в музыке И.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Для примера можно вспомнить связующую партию в первой части сонаты В.Моцарта C-dur.



Овладению данными пассажами помогут заранее подготовленные «заготовки» - хорошо выученные гаммы в C-dur и d-moll мелодическом.

Гаммы и арпеджио в произведениях классиков часто образуют их стержневое основание. Например, партия солиста в Третьем концерте Л.Бетховена для фортепиано с оркестром начинается с тройного повторения от тоники до тоники мелодической гаммы в c-moll:



Короткие арпеджио в cis-moll, следующие одно за другим по ступеням трезвучия, образуют стремительную, кипящую энергией тему финала бетховенской «Лунной» сонаты:



Однако уже в ранней романтической музыке, а тем более в произведениях зрелого романтизма – у Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа – структура мелодических последований и пассажей заметно усложняется. Мелодическая линия становится более гибкой, извилистой, прихотливой, часто меняет направление движения и имеет более сложную интервальную структуру, как, например, в экспромте As-dur Ф.Шопена:



К мелодическим пассажам такого строения нужны иные подходы, иные «ключи». Упражнения на технические формулы с усложненным мелодическим и ритмическим рисунком можно найти в «Фортепианных упражнениях» Ф.Бузони (сборнике, известном в русском издании под названием «Путь к

мастерству»), в «Ежедневных упражнениях» К.Таузига, в «Упражнениях» И.Брамса, в «Школе виртуозной фортепианной игры» Р.Йозефи и др.

Обычные гаммы также интересно поиграть (по совету Р.Шумана, который он дает в предисловии к своим «Этюдам по Каприсам Паганини») с прихотливо выющимися вокруг гаммы подголосками (играется одной рукой!):

Любопытную трансформацию гамм как учебного материала дает один из выпусков пособия американского музыканта Л.Ивэнса «Техника игры джазового пианиста» (Киев, 1985). Выпуск имеет подзаголовок «Гаммы и упражнения». Традиционные мажорные и минорные гаммы в разных тональностях остроумно преобразуются в джазовой манере. Ухо приучается



слышать, а пальцы воспроизводить их в характерных джазовых ритмах, с включением специфических гармонических оборотов. Вот два пример из этого сборника:



Таким образом, гаммовый комплекс в том виде, в каком он чаще всего изучается в музыкальных учебных заведениях, конденсирует в себе самые распространенные формулы техники пианиста, но совсем не исчерпывает всего факторного богатства фортепианной музыки. Иными словами, обращая на его изучение серьезное внимание, вряд ли стоит приписывать ему, ориентированному главным образом на классическую музыку, значение универсального средства в технической подготовке пианиста. «Ключи» к романтической, а тем более к современной фортепианной литературе надо искать вне рамок этого комплекса.

Важное значение технических гаммовых упражнений связано с возможностью практического освоения всех двадцати четырех тональностей. Можно твердо выучить, сколько ключевых знаков в той или иной тональности, но знание это останется умозрительным до тех пор, пока слуховые впечатления не будут восприняты в чувственном опыте, а внутренний слух не проинтонирован соответствующий звукоряд. Практически освоить мажорные и минорные звукоряд во всех двадцати четырех тональностях – это значит уметь их сыграть, ощутить под пальцами своеобразную фортепианную «топографию» каждой тональности: «белоклавишность» C-dur, особенно «удобный» рельеф гаммы H-dur, наилучшим образом приспособленной к строению руки. В этой

гамме длинные пальцы – второй, третий, четвертый – естественно ложатся на черные клавиши, а короткие первый и пятый используются на белых.

Рука пианиста должна быть «слышащей», любил говорить профессор Ленинградской консерватории С.И.Савшинский. Работа над гаммами помогает воспитать такую «слышащую руку», когда в процессе игры внутренние слуховые представления оказываются непосредственно «очувствовлены» мышечно, воплощены в движениях играющего.

На гаммах и других компонентах гаммового комплекса воспитывается техническое мастерство пианиста: беглость, а также ровность, четкость, артикуляционное и динамическое разнообразие звучания, то есть все то, что составляет понятие техники в широком значении этого слова. Именно воспитание технического мастерства и является главной целью данной работы.

Игра гамм и арпеджио в достаточно подвижном темпе, ровным, «учебным» звуком средней громкости и правильными пальцами является началом работы над совершенствованием пианистической техники. Можно ставить перед собой разнообразные задачи, например исполнить гамму в разных темпах, очень медленно и подвижно, и быстро, как только возможно. Полезно также играть с постепенным ускорением или замедлением движения, хотя злоупотреблять этим не следует: сначала надо научиться соблюдать ритмическую ровность.

Можно сыграть гамму *legatissimo* и – *staccato*, причем *staccato* может быть разным – пальцевым или кистевым. Играть громко и тихо, ровно по звуку или с *crescendo* и *diminuendo* (при этом не обязательно делать нарастание при движении вверх и наоборот, полезны и обратные нюансы):



Можно менять и артикуляцию и динамику на протяжении одной и той же гаммы. Скажем, начать legato, а с третьей октавы перейти на staccato, или сделать еще более дробную разбивку:

Полезны не только контрастные приемы работы (громко – тихо, быстро – медленно, связно - отрывисто), но и установка на выразительность звучания, иными словами, ведя работу над динамическими артикуляционными, темповыми вариантами, ставить задачи художественного порядка.

По высказыванию выдающегося педагога-пианиста В.Сафонова «Никакое упражнение, каким бы сухим оно ни казалось, не должно быть играно мертвым,



безжизненным тоном. Живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения».

Варианты художественных задач могут быть разными. Можно сыграть гамму певучим, полновесным forte, в умеренном темпе, приемом portato. Или «пропеть» гамму так, как если бы ее играли скрипач или виолончелист, штрихом legatissimo, с волнообразной динамикой. Можно настроить руку на легкую, подвижную, не очень связную игру в динамике piano. Сыграть гамму серебристым, прозрачным, легким звуком, с постепенным затуханием к концу. Подобных вариантов может быть бесчисленное множество.

Выгода такого подхода еще и в том, что ясное представление о желаемом характере звука способно «настроить» руку, навести на нужный технический

прием, подсказать наиболее целесообразное движение. Прекрасным образцом при этом могут быть конкретные примеры из пьес.

Вот воздушная гамма из вальса Ф.Шопена op. 69:



Полезно будет сыграть хроматическую гамму так, будто она извлечена из этого поэтического сочинения.

Вот бурный, стремительный пассаж, венчающий Первую балладу Ф.Шопена:



Можно сыграть несколько минорных гамм, настроившись на этот художественный образ. Подобная работа, приближенная к условиям художественного исполнения, гораздо более эффективна, чем постоянная игра гамм нейтральным звуком и «учебным» шагом.

Наряду с артикуляционными, динамическими, темповыми вариантами при работе над гаммами полезно применять и варианты ритмические, например, исполнения гаммы в пунктирном ритме:

Правда, такое упражнение приносит пользу лишь тогда, когда оно рассматривается как тренировка «быстрой» игры в медленном темпе. Остановка, внутреннее предвосхищение двух звуков, быстро следующих друг за другом, их реальное исполнение и – новая остановка, позволяющая собраться и услышать внутренним слухом очередную ритмоинтонационную ячейку.

Способ этот хорошо известен и весьма распространен в учебном обиходе. А вот старинный способ исполнения гаммы с остановками на тонике:



Остановки расчленяют гамму на обозримые отрезки, помогают осознать тонику и вводный тон, вспомнить, какими пальцами надо играть.

Безусловно полезны и так называемые контрапунктические гаммы, когда на один звук в партии одной руки приходится соответственно от двух до пяти звуков в партии другой:



Гамма, идущая дуолями в одной руке и четвертями в другой, играется в две октавы, гамма триолями – в три, квартолями – в четыре, квинтолями – в пять октав. Играть так можно как в параллельном, так и в расходящемся движении:



В партии той руки, которая движется четвертями, полезно применять не только легатную, но и нон-легатную или стаккатную артикуляцию.

Подобный способ игры имеет много плюсов. Партии обеих рук образуют полифоническое сочетание двух мелодических линий, имеющих каждая свой ритмический рисунок, что уже само по себе полезно. Повышается ритмическая точность исполнения: одна из рук выполняет дирижерскую функцию, отсчитывая опорные доли. Постепенный переход от дуолей к триолям и далее к квартолям и даже квинтолям позволяет легко и незаметно наращивать темп, что еще облегчается благодаря опоре более быстрого движения в одной руке на

более медленное в другой. Наконец, та рука, которая играет в более медленном темпе, имеет возможность отдохнуть.

Контрапунктическими можно назвать и гаммы, исполняемые так, что между партиями обеих рук образуются полиритмические сочетания (два на три, четыре на три, пять на три):



Существует также способ игры «гаммы в гамме». Он состоит в том, что гамму играют семь раз подряд, в темпе presto, выделяя при каждом повторении легким акцентом каждую из ступеней поочередно:



Забытым приемом является «непрерывная» гамма, играемая через все тональности. Это хорошее средство проверки знания гамм и развития выносливости.



Гаммы можно играть не только в октаву, но и в терцию, сексту, дециму.

Приниматься за них лучше тогда, когда уже хорошо выучена соответствующая гамма в октаву. Хотя последовательность употребления пальцев остается той же, при игре обеими руками образуются новые их сочетания: каждому пальцу правой руки соответствует теперь уже другой, чем

при игре в октаву, палец левой руки. Для этого требуется отработать координацию движений рук. Поскольку то одной, то другой руке приходится начинать не с тоники, а с третьей ступени, на первых порах, чтобы упростить задачу, одна из рук может начинать игру «от печки», т.е. раньше другой:



Работа над этими разновидностями гамм полезна и для развития слуха, приучая воспринимать одновременное звучание разных интервалов.

Гораздо более сложная задача – исполнение гамм не в терцию или сексту, а терциями и секстами, когда под пальцами каждой руки бежит терцовая или секстовая гамма (играют также гаммы квартами).

Начать с того, что для игры двойными нотами нелегко подобрать удобную аппликатуру. В эпоху клавиризма C-dur гамму терциями исполняли одной парой пальцев, обычно четвертым и вторым.

При расчлененной, нон-легатной манере игры, характерной для клавиесинного исполнительства, такие пальцы были, надо думать, удобны, но уже Франсуа Куперен, стремясь к слитному звучанию, рекомендует исполнять «ход связанными терциями», чередуя 4/2 и 5/3 пальцы:



Фортепиано потребовало еще большей связности. Так появилась аппликатура, при которой в пределах октавы чередовались уже не четыре одинаковых позиции, как у Куперена, а три – две малых и одна большая, причем порядок их появления мог быть, в сущности, любым:



При работе над арпеджио пригодятся многие советы, касающиеся изучения гамм, но между этими техническими формулами есть существенная разница: звуки гаммы следуют один за другим подряд, а арпеджио размещается по ступеням звукоряда с пропуском то одной, а то и сразу двух ступеней.

Поскольку арпеджио – это не что иное, как разложенные аккорды, естественно начать их изучения с игры самих аккордов. Это поможет освоить структуру арпеджио, ощутить в руке их форму. После активного взятия аккорда не нужно торопиться отпустить звуки. Покачивая запястьем, приподнимая и опуская его, нужно ощутить, как тяжелая, весомая рука при эластичном запястье, устойчиво опирается на пальцы, которые надежно и спокойно, без малейшего напряжения удерживают форму аккорда. Неразумно, особенно при маленькой руке, ставить пальцы так, что они оказываются между черными клавишами. Нужно стараться держать их ближе к концу белой клавиши, чтобы они не «застревали» в черных при переносе на другую позицию.

При игре длинных арпеджио и их обращений возникает вопрос с подкладыванием и перекладыванием первого пальца. Делать это сложнее, чем при исполнении гамм: первому пальцу приходится дотягиваться до более отдаленных клавиш. Здесь требуется еще большая гибкость, ловкость, пластичность движений. Полезно поиграть арпеджио с постепенным

наращиванием

составляющих

его

тонов:



Когда подкладывание произведено, важно сразу же перенести ладонь через первый палец, чтобы она заняла свое место над следующей позицией. Вот еще одно упражнение на подкладывание и перекладывание первого пальца:



Арпеджио доминантсептаккорда полезно поучить с пропуском сначала двух, затем одного из составляющих его звуков, а именно так:



Длинное арпеджио должно звучать как ровная, непрерывно льющаяся мелодическая линия, без лишних движений, толчков и акцентов, которые особенно часто появляются под первым пальцем. Чтобы выровнять звучность, полезно учить арпеджио трезвучия с легкими пальцевыми акцентами на каждом первом из четырех звуков. Тогда, если играть его в четыре октавы, акцент будет приходиться на все пальцы по очереди.

Также как и при исполнении гамм, по мере ускорения темпа игра с тщательным подкладыванием первого пальца сменяется позиционной игрой, когда, по словам С.Фейнберга, «переход от одной позиции к другой достигается только передвижением всей руки». Методическую ценность представляет совет М.Бариновой: «При быстром движении главная задача в смелости движения общего рычага (всей руки) и умения не терять при этом опорности на первом звуке».

Положения трудны не только тем, что звуки здесь идут не подряд как в гамме, но и тем, что расстояние между тонами, «шажок» с одного звука на другой не остается одинаковым, а то и дело меняется. В арпеджио трезвучия чередуются терции и кварты, в арпеджио доминантсептаккорда – терции и секунды. В этом смысле наиболее удобны арпеджио уменьшенного септаккорда, при игре которого в руке неизменно сохраняется ощущения малой терции.

Неоднородность интервальных шагов вырабатывает у играющего быстроту реакции, «приспособляемость», координированность движений, а игра арпеджио доминантсептаккорда полезна и для развития растяжений: здесь «задействованы» все пальцы подряд, и терцовый интервал может прийти на последовательность из третьего и четвертого пальцев.

Прекрасной тренировкой в практическом освоении гармонии является известный прием игры одиннадцати положений от одного звука. Аппликатура здесь проста, хотя ошибок здесь делают не меньше, чем в гаммах. Наиболее распространенная ошибка состоит в том, что третий палец охотно «подставляет» себя вместо четвертого (обратное случается реже). Он никогда не употребляется при ходе на кварту. Запоминать надо местоположение именно четвертого пальца. Без каких бы то ни было исключений четвертый палец используется в первом обращении трезвучия – секстаккорде, как мажорном, так и минорном, в правой и левой руках. В трезвучии (для левой руки) он берется на белой клавише, а также на черной, если терцовый тон трезвучия образует с предшествующим тоническим звуком малую терцию.

Во втором обращении (квартсекстаккорде) для правой руки действует то же правило: четвертый палец используется на белой клавише, а также на черной, если терцовый тон трезвучия образует с предшествующим тоническим звуком малую терцию.

В правой руке в трезвучиях и в левой руке в квартсекстаккордах действует правило кварты: квартовый ход с участием пятого пальца выполняется с помощью третьего пальца.

Аппликатура длинных арпеджио вычисляется элементарно просто. При игре с белой клавиши (или только по черным) сохраняется порядок следования пальцев, используемый в коротких арпеджио. При игре с черной начинает второй палец, а с ближайшей после того белой клавиши, от первого пальца следует новая позиция – либо первое, либо второе обращение трезвучия.

Рекомендуется играть все длинные арпеджио трезвучия, и те, которые начинаются с черной клавиши (в том числе оба обращения), с первого пальца. В фортепианной литературе нередко встречаются места, где такая аппликатура оказывается более удобной, не говоря уже о том, что подобные упражнения развивают смелость и ловкость первого пальца.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1. Каким словом во многих европейских языках обозначается поступенный звукоряд?
2. Что такое гаммовый комплекс?
3. Кто из великих пианистов назвал гаммы «Музыкальной таблицей умножения»?
4. Кому из великих педагогов-пианистов принадлежит высказывание: «Нет такой степени мастерства, когда постоянное упражнение в гаммах делается излишним»?
5. Какой музыкальный стиль в наибольшей степени характеризует наличие базовых технических формул?

6. В чем состоит усложнение основных технических формул в романтической музыке?
7. Кто из педагогов-пианистов ставил задачу воспитания «слышащей руки»?
8. Опишите один из способов работы над гаммой с использованием контрастных штрихов или динамики.
9. Кому из выдающихся педагогов-пианистов принадлежит следующее высказывание: «Живость звука есть единственное условие плодотворного упражнения»?
10. Каким образом исполняется прием игры гамм называемый «гамма в гамме»?
11. Должны ли совпадать пальцы в правой и левой руке при игре гамм в терцию, сексту, дециму?
12. Каким образом наиболее целесообразно начинать работу над положениями?
13. Какие ориентиры помогут определиться с аппликатурой в положениях?

Тема 2. Практические навыки музыкально-эстетического воспитания на уроках искусства в школе

1.1 Аннотация

Данная тема посвящена методическим и практическим аспектам музыкально-эстетического воспитания на уроках искусства в школе, которые раскрыты на примере подготовки фрагментов уроков музыки для учащихся общеобразовательных школ.

1.2 Ключевые слова

Музыкально-эстетическое воспитание, урок музыки в школе, программа для общеобразовательной школы Д.Б.Кабалевского

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Для успешного освоения данной темы необходимо изучить содержание раздела Лекция, ответить на вопросы для самоконтроля и выполнить

практические задания. Для ознакомления возможных вариантов составления программы и текста беседы фрагмента урока музыка в школе следует обратиться к электронному ресурсу «Примеры школьных программ». Изучение теоретического материала должно быть подкреплено чтением основной и дополнительной литературы, работы с Интернет-ресурсами. Наиболее интересные вопросы, а также актуальные проблемы по теме могут быть подняты для обсуждения в группе на форуме или с преподавателем (чат).

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

- 1 Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 336 с.
- 2 Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
- 3 Апраксина О.А. Методика развития музыкального восприятия: Учеб. пособие / О.А. Апраксина; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. М.: МГПИ, 1985, 1986. – 59, [1] с.
- 4 Апраксина О.А.: Избранное / Ответственные редакторы: Э.Б. Абдуллин – зав. кафедрой методологии и методики преподавания музыки МПГУ, П.Г. Бугаков – зав. кафедрой музыкального образования ЛГПУ; предисловие Е.В. Николаевой. – Москва – Липецк: ЛГПУ, 2006. – 263 с.
- 5 Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
- 6 Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учеб. пособие для студ. муз. фак. педвузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 416 с.
- 7 Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т.Е. Вендрова, И.В. Пигарева. – М.: Просвещение, 1991. – 205 с.

- 8 Гофман Э.-Т.-А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. Пер. с нем. М.: Худ.лит., 1997. – 774с., илл.
- 9 Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. – М.: Просвещение, 1969. – 77 с.
- 10 Детские фортепианные пьесы: для VII кл. музыкальной школы. 2-изд., стереотип. / Казань: Каз.гос.конс., 2003. – 67 с.
- 11 Жиганов Н.Г. –Хасанова Ф.И. Сюита на темы из балета Н.Г. Жиганова «Зюгра» для фортепиано, нот. рукопись
- 12 Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. М.: Просвещение, 1990. – 207, [1] с.
- 13 Кабалевский Д.Б. Музыка в школе // Искусство и школа: кн. для учителя / сост. А.К.Василевский. – М.: Просвещение, 1981. – 288 с.
- 14 Койранская М.М. Из опыта школьных занятий по слушанию музыки Текст. / М. М. Койранская // Музыка в школе. 1921. - № 1. - С. 9 - 14.
- 15 Материалы по реформе средней школы: Примерные программы и объяснительные записки. Автор: коллектив Изд-во: Петроград: «Сенатская типография», 1915. - 553 с.
- 16 Музыка в начальных классах: Методическое пособие для учителя / Э.Б. Абдуллин, Т.А. Бейдер, Т.Е. Вендрова и др.; Науч. рук. Д.Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1985. – 140 с., нот. – (Б-ка учителя нач. классов)
- 17 Музыкальное воспитание в школе. Сб. статей в помощь учителю пения общеобразовательной школы. Вып. четвертый. Сост. О.А. Апраксина. – М.: Музыка, 1965. – 73 с.
- 18 Музыкальное образование в школе: Учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л.В. Школяр, В.А. Школяр, Е.Д. Критская и др.; Под ред. Л.В. Школяр. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 232 с.
- 19 Осеннева М.С., Безбородова Л.А. Методика музыкального воспитания младших школьников: Учеб. пособие для студ. нач. фак. педвузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 368 с.

- 20 Программа по музыке для общеобразовательной школы 1 – 3 классы. М.: Просвещение, 1977. – 148 с.
- 21 Программы средней общеобразовательной школы Музыка 4 – 7 классы. М.: Просвещение, 1988. – 202 с.
- 22 Прокофьев С.С. Автобиография [Подгот. текста и коммент. М. Г. Козловой]. 2-е изд., доп. М.: Изд-во «Сов. композитор», 1982. - 600 с. ил., нот. ил. Балеты-сказки Чайковского П.И.: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Музыкально-литературные композиции и облегч. перелож. для фортепиано Н.Адлер. М.: Музыка, 1978. – 114с.
- 23 Хайрутдинова Д.Ф. Балетное творчество Назиба Жиганова: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Казань, 2004 - 261 с.
- 24 Чайковский П.И.– Плетнев М.В.Концертная сюита из балета «Щелкунчик»
- 25 Чайковский П.И. Щелкунчик: Балет-феерия в 2д., 3 карт.: Соч. 71 / Либр. М.Петипа по сказке Э.-Т.-А. Гофмана в перделке А.Дюма-сына; облегч. перелож. для фортепиано автора. – М.: Музыка, 2003. – 160с.
- 26 Хрестоматия по татарской фортепианной музыке. Ч.1. Сост.-ред. Э.К.Ахметова, В.М. Спиридонова и др. Казань: Тат.кн.изд., 1982. – 144с.
- 27 Шацкая В.Н. Музыка в школе. Художественное воспитание средствами музыкального искусства. М.: Академия пед. наук РСФСР, 1950. – 173 с.
- 28 Шепелев В.М. Интерпретация музыки как средство воспитания чувств школьников: Учебное пособие. – М., 1984. – 88 с.
- 29 Концепция художественного образования РФ – <http://ims.srkc.ru/index.php/>
- 30 Урок музыки в школе –<http://www.musicandi.ru>
- 31 Форум работников детского образования и культуры – <http://forum.numi.ru>
- 32 Сайт учителя музыки – <http://petrovna2106.yourtalent.ru/>
- 33 Архив классической музыки – <http://classic-online.ru>
- 34 Социальная сеть работников образования – <http://nsportal.ru>
- 35 Нотный архив – <http://notes.tarakanov.net/>

1.5 Список сокращений

Муз. - Музыкальный

Эст. – Эстетический

1.6 Глоссарий

Гармония – греческое слово *harmonia* переводится как созвучие, стройность, соразмерность. С течением времени менялся характер и особенности всех музыкальных выразительных средств, в том числе и гармонии. Поэтому при ее изучении говорят о различных стилях – гармонии классической и романтической, гармонии джазовой и т. д. Кстати, этим же словом определяется и учебная дисциплина, которая изучает законы построения и взаимосвязи аккордов.

Жанр – в литературе, музыке и других искусствах за время их существования сложились различные виды произведений. В литературе это, например, роман, повесть, рассказ; в поэзии – поэма, сонет, баллада; в изобразительном искусстве – пейзаж, портрет, натюрморт; в музыке – опера, симфония... Род произведений в пределах одного какого-то искусства называют французским словом жанр (*genre*).

Камерная музыка – с итальянского *camera* по-итальянски – комната, то есть музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя. Камерными называют произведения, написанные для небольшого числа исполнителей – сольные инструментальные пьесы, дуэты, трио, квартеты, песни и романсы, которые можно было исполнить в домашних условиях.

Программная музыка – программы бывают различными по своему типу. Иногда композитор подробно пересказывает содержание каждого эпизода своего произведения. Так, например, сделал Римский-Корсаков в своей симфонической картине «Садко» или Лядов в «Кикиморе». Бывает, что, обращаясь к широко известным литературным произведениям, композитор считает достаточным лишь указать этот литературный источник: имеется в

виду, что все слушатели хорошо его знают. Так сделано в «Фауст-симфонии» Листа, в «Ромео и Джульетте» Чайковского и многих других произведениях. Встречается в музыке и программность иного типа, так называемая картинная, когда сюжетная канва отсутствует, а музыка рисует один какой-то образ, картину или пейзаж. Таковы симфонические эскизы Дебюсси «Море». Их три: «От зари до полудня на море», «Игра волн», «Разговор ветра с морем».

1.7 Вопросы для изучения по теме

Методические задачи подготовки фрагмента урока искусства в школе.
Выбор темы беседы для фрагмента урока музыки в школе. Подготовка беседы фрагмента урока музыки в школе.

1.8 Теоретический материал по теме

Формирование эстетического сознания учащихся, расширение их кругозора в области музыкального искусства, духовно-нравственное воспитание представляют серьезные и значительные задачи в процессе становления личности. Одним из главных средств, способствующих их достижению, являются дисциплины общеобразовательной школы предметной области искусство, в том числе, урок музыки.

Перед учителем музыки ставится ряд значимых задач эстетического воспитания. Во-первых, воспитание эмоционального отношения к музыкальному искусству на основе его глубокого восприятия, потребности к усвоению знаний, приобретению практических умений и навыков, стремление слушать и исполнять музыку. Во-вторых, формирование сознательного отношения к данному виду искусства, знание и понимание его принципов и закономерностей, умение чувствовать и осознавать характер музыкальных образов, логику их развития. В-третьих, развитие и закрепления творческих

исполнительских музыкальных навыков, овладение доступными формами музицирования.

Перечисленные задачи предъявляют серьезные требования к профессиональным качествам учителя. Настоящий учитель должен не только уметь самостоятельно общаться с искусством, понимать и любить его, а также исполнять произведения на высоком художественном уровне. Главная его цель – заразить своим воодушевлением других людей, передать им вдохновение и искренний интерес к искусству. Именно для достижения этой цели приобретают особое значение такие задачи, как:

- выбор актуальной темы, подбор репертуара и составление музыкальной программы, способной заинтересовать слушателя;

- составление теоретически грамотного и логически построенного, информативно насыщенного комментария к выбранной программе, раскрывающего ее художественное содержание;

- яркое выразительное исполнение музыкальных примеров, глубоко раскрывающее художественную идею каждого произведения;

- владение искусством сценической речи – управление голосом, его громкостью, тембром, интонацией; способность к свободному, артистичному произношению текста, сохраняя ясность и четкость дикции;

- уверенность в общении с аудиторией, умение не только удерживать внимание слушателей, но и активно вовлекать их в процесс, заражать своим искренним интересом, вызывать сопереживание, вдохновлять на стремление к духовному, культурному и нравственному самосовершенствованию.

Основу тематического плана уроков искусства (музыки) в школе составляет программа по учебному предмету «Музыка» в общеобразовательной школе Д.Б. Кабалевского, рекомендованная Министерством образования Российской Федерации. Согласно данной программе, в каждом классе предполагается изучение четырех или двух основных тем, что соответствует делению учебного времени по четвертям и полугодиям. Программа конкретизирует содержание учебных тем, раскрывающее основные

закономерности и функции музыкального искусства, определяет последовательность их изучения, учитывает межпредметные связи и возрастные особенности учащихся

Одним из главных принципов построения тематического плана уроков является принцип вариативности, что неоднократно подчеркивал Д.Б. Кабалеvский. Данный принцип предполагает творческое отношение учителя к организации и проведению уроков. Он означает, что в рамках тематического построения, учитель может раскрывать новые грани содержания темы, свободно использовать музыкально-иллюстративный материал, разрабатывать сценарий каждого конкретного урока с учетом общего и музыкального развития класса. Таким образом, главной задачей учителя становится выбор темы и музыкальных примеров для урока, которые вызовут наиболее сильное эмоциональное впечатление у детей, будут увлекательны и интересны.

Подготовка будущего учителя музыкального искусства к профессиональной деятельности требует целенаправленной работы в различных направлениях, среди которых углубление историко-теоретических и методических музыкальных знаний и представлений, совершенствование исполнительских навыков (пение, игра на инструменте) и т.д. Важным аспектом подготовки являются формы учебной работы, в наибольшей степени приближенные к условиям общеобразовательной школы, закрепляющие необходимые практические навыки.

Контрольное мероприятие по школьной программе в Классе ОМИ является одной из форм учебной работы, воспроизводящей в миниатюрных масштабах будущую деятельность учителя музыкального искусства. Непосредственной ее задачей является подготовка студентов к педагогической практике и дальнейшей работе в общеобразовательной школе. Стоит отметить, что сфера деятельности учителя общеобразовательной школы далеко не ограничивается проведением уроков, но включает в себя широкий круг мероприятий различного рода. Перечислим некоторые из них, для проведения

которых учителю потребуются специальные знания и навыки, расширяющие представления о непосредственных профессиональных обязанностях.

Так, помимо проведения обычных уроков, направленных на художественно-эстетическое воспитание детей, учителю необходимо проводить открытые уроки, например при прохождении аттестации, которые имеют ряд организационных особенностей. Открытый урок, как показательное мероприятие, отличается от обычного тем, что требует динамичной и концентрированной демонстрации в ограниченное время лучших методических достижений педагога. Учитель должен показать не только безупречное владение материалом, умение грамотно и логично выстроить беседу со школьниками, но и способность к владению аудиторией, активизации состояния увлеченности и интереса детей, использованию разнообразных форм проведения урока, направленных на развитие активного творчески-деятельного отношения учеников к музыкальному искусству.

На учителя музыкального искусства администрация школы, как правило, возлагает главные обязанности при организации школьных концертов, на которых он, чаще всего, выполняет роли режиссера, сценариста, ведущего и исполнителя. Подобные задачи требуют не только мобилизации всех внутренних творческих сил педагога, но и владения соответствующими практическими навыками и опытом. Проведение родительского собрания не менее ответственное мероприятие, чем концерт, где учитель дополнительно проявляет способности психолога, характеризуя каждого ребенка и анализируя его успеваемость.

Каждому учителю также в рамках профессиональной деятельности приходится регулярно выступать перед различными аудиториями: аттестационной комиссией, на педагогических советах школы, научно-методических семинарах и т.д. Наиболее же важной задачей учителя музыки в жизни общества является просветительская деятельность, выполнение которой требует мобилизации всех профессиональных знаний, умений, навыков и личностных качеств.

Подготовка фрагмента урока музыкального искусства в школе в классе основного музыкального инструмента – значимый этап в формировании личности будущего учителя музыки. Ценность данной формы учебной работы состоит в том, что студент пробует себя в роли учителя. Данная форма учебных занятий необходима не только для непосредственной подготовки к будущей профессиональной деятельности. Студент получает возможность проверить свой профессиональный потенциал в учебно-игровой форме, «примерить» на себя новую социальную роль. Методическая организация занятий способствует формированию сознательного отношения к будущей профессии.

Особенностью обозначенной формы учебной работы является ее принципиально свободный творческий характер. Если подготовка академической программы по классу ОМИ требует выполнения четко обозначенных требований, то при подготовке школьной беседы открывается возможность яркого проявления индивидуальных особенностей восприятия музыки, отношения к этому виду искусства. Потребность самовыражения и творческой самореализации получает здесь первостепенное значение.

Таким образом, в процессе подготовки беседы о музыке для детей студент приобретает значимый профессиональный опыт. Перед ним открывается возможность выражения творческой индивидуальности путем активизации личностного и культурного потенциала. Понимание задач развития эстетического сознания подрастающего поколения как формирование фундамента культуры человека в целом придает значимость профессии учителя искусства (музыки) в представлении студента. В рамках длительного учебного процесса освоения различных видов и форм профессиональной деятельности подготовка фрагментов уроков искусства (музыки) в школе представляет один из важных этапов.

Подготовка фрагмента урока искусства (музыки) в школе как форма учебной работы предусмотрена программными требованиями по дисциплинам «Класс основного музыкального инструмента», «Практические навыки инструментального исполнительства», «Сольное инструментальное

исполнительство» (фортепиано). Для сдачи контрольного мероприятия требуется подготовка беседы на произвольную тему в области музыкального искусства, которая должна сопровождаться иллюстративным исполнением музыкальных примеров.

Согласно требованиям, указанным в рабочей программе каждой из перечисленных дисциплин, музыкальные примеры должны представлять собой отрывки из музыкальных произведений фортепианного репертуара ДМШ; два из пяти музыкальных примеров должны быть исполнены наизусть. Продолжительность всего фрагмента урока музыки не должна превышать 10 – 15 минут. Беседа о музыке также может сопровождаться показом презентации, подготовленной студентом в качестве наглядного средства обучения. Сдача контрольного мероприятия предполагается через 1,5 – 2 месяца после начала учебного семестра, прием осуществляется по микрокомиссиям.

Подготовка фрагмента урока искусства (музыки) в школе начинается с выбора темы беседы. Главным ориентиром является программа по музыке для общеобразовательной школы Д.Б. Кабалева. Основу данной программы составляет план художественно-эстетического воспитания учащегося в период обучения в общеобразовательной школе. Программа указывает, какие знания о музыке должны быть освоены учащимися, и какой возраст ребенка является для этого наиболее оптимальным. В то же время, составление плана каждого конкретного урока оставляет простор фантазии и возможность использования материала, учитывающего личные симпатии, склонности и интересы педагога и особенности той аудитории, с которой ему необходимо работать.

Выбор темы беседы при подготовке студентом фрагмента школьного урока искусства (музыки) – вопрос, требующий серьезного и внимательного отношения. Прежде всего, тема должна быть понятна и интересна самому студенту, вызывать эмоциональный отклик, отвечать его увлечениям в области музыки и смежных видов искусств.

Методическая помощь педагога в данном вопросе заключается в корректировке темы таким образом, чтобы работа с ней способствовала

освоению студентом новых знаний, расширению кругозора в сфере искусства. Также его участие заключается в том, чтобы вскрыть художественное содержание изучаемой в ракурсе жизненно значимых философско-эстетических идеалов путем активизации личного субъектного опыта студента. Все это необходимо для того, чтобы беседа даже с воображаемой аудиторией сохраняла живость и непосредственность, и больше соответствовала характеру увлекательного путешествия в мир искусства, нежели сообщения энциклопедических сведений.

Направления и методы разработки тематики фрагментов уроков искусства (музыки):

- использование различных методов: биографического, историко-теоретического, научного;
- постановка разных учебно-методических задач: изучение нотной грамоты, теории, истории музыки, развитие художественно-эстетического восприятия, вкуса, представлений, расширение кругозора в области прекрасного;
- расширение вариантов содержания фрагментов уроков музыки;
- конкретизация уровня трудности, ориентированного на детей младших или средних классов общеобразовательной школы.

Подбор музыкальных примеров для иллюстрации беседы, как правило, осуществляется студентом и педагогом вместе. Задача последнего состоит в том, чтобы выбор отрывков был целесообразен с точки зрения формирования вкусовых представлений и совершенствования исполнительских навыков студента. Уровень сложности фрагментов произведений должен представлять доступную техническую трудность, а методическая цель – заключаться в совершенствовании, достижении легкости и уверенности в исполнении освоенных ранее навыков и приемов игры на фортепиано и передаче образных состояний.

Педагогом могут быть специально рекомендованы произведения, редко встречающиеся в учебной практике. Следует отметить, что за пределами традиционного учебного репертуара остается огромный пласт музыкальной культуры. Знакомство с ним и его художественная оценка необходимы не только для расширения кругозора в области музыки, но и для формирования ценностных ориентаций и художественного эталона в общении с искусством.

Так, в учебной практике можно встретить лишь отдельные пьесы таких композиторов, как А. Гедике, А. Гречанинов, В. Лютославский, С. Майкапар, Б. Барток, А. Хачатурян, Э. Бакиров, хотя каждым из перечисленных композиторов написан альбом детской музыки. Циклы детских пьес есть также в творчестве французских композиторов: Ж. Дандло «Сад Марии», Ф. Констан «Пять маленьких легких пьес», А. Соге «Поэтические пьесы для детей», П. Санкан «Детские пьесы», Ф. Шмитт «Маленькие пьесы», Д. Мийо «Весна». Редко звучит в концертах фортепианная музыка С. Кюи, Г. Гульда, Ф. Пуленка и мн. др.

Современными композиторами написано много замечательной музыки, посвященной детской и сказочной тематике: С. Губайдуллина цикл «Игрушки», Е. Анисимова альбом пьес и ансамблей для детей «Заколдованный лес», С. Баневич альбом пьес «По сказкам Г.Х. Андерсена». Знакомство с музыкой композиторов Татарстана, Удмуртии, Башкирии и других республик Поволжья необходимо для приобщения подрастающего поколения к национальным культурным традициям.

При составлении плана беседы, имеет значение порядок следования музыкальных иллюстраций. Последовательность примеров должна способствовать раскрытию содержания темы и восприниматься слушателем как единая программа. Наиболее удачные с точки зрения восприятия программы чаще всего выстроены по принципу контраста. Порядок чередования примеров обнаруживает определенную закономерность, например, хронологическую: от более ранних композиторов к современным; или соответствует порядку пьес, заданному самим композитором в цикле или альбоме пьес, даже если несколько

или большинство из них выпущены. Порядок следования музыкальных номеров в опере, балете или драматическом произведении будет определяющим при подборе музыкальных иллюстраций в беседе, посвященной соответствующему художественному сюжету.

Подготовка фрагмента урока искусства (музыки) требует активной самостоятельной работы студента. В нее входит чтение литературы и прослушивание музыкальных записей по выбранной теме, изучение научных источников, составление плана и подготовка текста беседы, работа над его произношением, разучивание музыкальных примеров, подготовка презентации и других наглядных средств обучения (при необходимости). Данная работа направлена на свободное овладение материалом, признаками которого являются ясное и четкое представление цели урока, основных учебно-воспитательных задач, уверенность и легкость выступления и исполнения музыкальных примеров.

Чтение литературы по выбранной для беседы теме является началом подготовительной работы. Для овладения темой необходимо разобраться в основных терминах, биографических фактах, относящихся к ней, запомнить сюжетную линию и понять главную художественную идею. Изучение научно-исследовательских трудов и, в некоторых случаях, архивных документов требуется для того, чтобы восполнить имеющийся информативный пробел в опубликованных изданиях.

Цель данного этапа может считаться достигнутой, когда будет составлено целостное представление о предмете беседы. Критерием будет являться не только знание базовых понятий: терминов, фактов и т.п. Студент должен продемонстрировать свободное владение материалом, личную заинтересованность темой беседы, понимание ее идейного содержания, а также способность самостоятельно обобщать с позиций культурно-исторических контекстов и жизненных смыслов, творчески мыслить в заданном направлении.

Прослушивание музыкальных записей произведений, используемых в качестве примеров, также обязательно и необходимо, как при освоении

академической программы. Разучивание музыкальных примеров должно начинаться с первых же дней, подготовки темы беседы. Прослушивание записей помогает сформировать правильное представление о художественных образах используемых фрагментов. При подготовке музыкальных примеров следует добиваться легкости и уверенности в преодолении технических трудностей, яркости и артистичности исполнения.

При составлении текста беседы необходимо запланировать возможные варианты диалоговых форм общения с предполагаемой аудиторией. Постановка проблем, требующих обдумывания, обращения к личному эмоциональному опыту учащихся, вопросы на знание фактов, имеющих отношение к теме и активизирующие жизненные ассоциации, помогают настроить на восприятие содержания беседы, пробудить интерес. Для того чтобы прослушивание музыкальных примеров было активным, вызвало эмоциональный отклик и сопереживание, необходимо выделить и сформулировать основную художественную идею произведения и дать ее оценку с позиций значимых для жизни философско-эстетических идеалов. Затем последовательно и логично, используя наводящие вопросы, касающиеся закономерностей и противоречий, использованных композитором художественно-выразительных средств, в опоре на слушательскую интерпретацию подвести аудиторию к пониманию содержания музыки.

Основу беседы для школьников о музыке составляет устное высказывание. Это рассказ в повествовательной, увлекательной для аудитории манере по теме беседы. Свободное владение устными жанрами чаще всего приходит с опытом. Существует ряд правил и принципов, выполнение которых помогают приблизиться к совершенству.

Подготовка любого устного выступления начинается с формулировки главной мысли. Необходимо добиться ясного и четкого представления цели выступления и основного содержания, понимания логики построения и структуры беседы. Основной информацией для запоминания должны являться главные тезисы беседы, а не сам текст, как это часто бывает распространено на

практике. Несмотря на то, что свобода во владении лексикой приходит далеко не сразу, следует ограничивать заучивание готового текста, и поддерживать стремление выражать мысли своими словами.

При подготовке устного выступления также необходимо обратить внимание на то, чтобы дикция была четкой и понятной. Слова и предложения необходимо произносить «на выдохе», чтобы гласные были чуть более удлинненными, чем в обыденной речи, а согласные «звучали» и были ясно различимы.

Подготовка презентации является завершающим этапом работы, хотя подбор слайдов может начинаться и гораздо раньше. Во время поиска информации по теме в сети Интернет, можно найти попутно интересные иллюстрации, которые стоит сразу же сохранить на компьютере. Также могут быть сфотографированы или отсканированы иллюстрации из книг в процессе чтения литературы. При подготовке слайдов презентации главной задачей будет выделение основных тезисов беседы, каждому из которых должен быть определен отдельный слайд.

С точки зрения наглядности будет правильным, если аудитории будут представлены портреты, фотографии всех упоминаемых лиц. Среди них обязательно должны быть автор литературного произведения, композитор, родители и педагоги, если тема посвящена биографии, деятели искусства, внесшие значительный вклад в сценическую жизнь произведения. Удачным дополнением беседы о музыке являются презентации, в которых исполнение примеров сопровождается видеорядом, соответствующим образам и характерам музыкальных произведений. Использование презентации помогает сделать беседу более наглядной, усилить образное воздействие на аудиторию.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1 Какая задача в работе учителя музыки является главной?
- 2 Предусматривает ли программа по «Музыке» Д.Б.Кабалевского подробные требования к содержанию каждого урока?
- 3 Придумайте несколько названий тем бесед со школьниками о музыке, которые вам представляются наиболее интересными.
- 4 Вспомните точные названия альбомов детской музыки выдающихся композиторов.
- 5 Кем из перечисленных композиторов были написаны альбомы пьес для детей?
- 6 Какие требования к подготовке беседы являются обязательными?
- 7 Как правильно нужно произносить слова, чтобы они хорошо звучали в устном высказывании?
- 8 Чему на ваш взгляд способствует использование презентации, иллюстрирующей содержание беседы о музыке?

Тема 3. Изучение кантиленной пьесы

1.1 Аннотация

Данная тема раскрывает методические принципы работы над пьесой кантиленного характера.

1.2 Ключевые слова

Музыкальное искусство, методика обучения игре на фортепиано, музыкальное исполнительство, кантилена

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Для успешного изучения данной темы необходимо освоить содержание раздела Лекция, ответить на вопросы для самоконтроля по каждому из разделов, выполнить практические задания. Успешному освоению практических навыков владения техническим репертуаром будет

способствовать методическая литература раздела Учебно-методическое сопровождения, в котором подробно рассмотрены все аспекты работы над техническим мастерством исполнителя. Глубокому изучению темы будет способствовать чтение основной и дополнительной литературы, работа с Интернет-источниками. Актуальные проблемы, возникшие при изучении темы можно обсудить в группе (ресурс Форум) или с преподавателем (Чат).

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой». Москва 2006.

Коган Г. «Работа пианиста». Москва 2004.

Коган Г. «У врат мастерства». Москва 2004.

Савшинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением». Москва 2004.

Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». Москва 1987.

Шмидт – Шкловская А. «О воспитание пианистических навыков». М.: Изд-во «Музыка» 1985.

Тимакин Е. «Воспитание пианиста». М.: Изд-во “Советский композитор” 1989.

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

1.5 Список сокращений

Кант. – Кантиленная пьеса

1.6 Глоссарий

Адажио – итальянское слово, которое переводится как «медленно, спокойно». Однако в музыке это слово приобретает неизмеримо более глубокий смысл. Оно указывает не только на темп, то есть скорость исполнения, но говорит о характере музыки – сосредоточенности, глубоком раздумье.

Анданте – наряду с аллегро, это один из самых распространенных в музыке темпов (итальянское слово *andante* означает идущий, текущий). Он соответствует по скорости спокойному шагу. В этом темпе написано много средних, лирических по характеру, частей симфонических циклов, сонат и квартетов.

Кантилена – так, от латинского *cantilena* – распевное пение – называется широкая, свободно льющаяся мелодия. Прекрасные образцы кантилены есть в операх Глинки, Чайковского, в операх и ораториях Прокофьева и Шостаковича, в произведениях итальянских композиторов. Можно назвать этим словом и многие русские народные песни.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Организация работы над произведением. Основные методические принципы работы над кантиленой. Работа над певучим звуком. Работа над аккомпанементом.

1.8 Теоретический материал по теме

Организация работы при изучении произведения имеет ряд определенных этапов, таких как стадия разбора, разучивания, подготовки к концертному исполнению. Знание методических аспектов и закономерностей каждого из этапов необходимо для успешного решения практических задач.

Очень часто в практике обучения игре на фортепиано среди учеников можно встретить установку на изучение нового произведения последовательно от первого до последнего такта. В этом случае ученик сначала разбирает первый такт или фразу, до тех пор, пока не запомнит наизусть, затем переходит к следующему куску и т.д. С точки зрения методики обучения фортепиано нельзя назвать такой путь правильным, т.к. последовательное оттачивание деталей вне общей картины целого художественного замысла является нецелесообразным. Точно так же, как художник приступая к написанию портрета сначала создает композицию целого, намечает основные соотношения

и только затем приступает к прорисовке отдельных частей лица, музыкант не может приступить к работе над произведением, пока в его представлении не появился целостный художественный образ.

Для того чтобы представить образ разучиваемого произведения необходимо прослушать запись, выполнить эскизное чтение нотного текста, понять характер, особенности формы, определить исполнительский замысел и план интерпретации. На данной стадии происходит первое соприкосновение исполнителя с произведением, которую можно назвать стадией просмотра. Нельзя, разумеется, забывать о том, что каждая фраза музыкального произведения имеет свою собственную внутреннюю логику и закономерности, но все они носят частный характер. Любые художественные детали, взятые в отрыве от общих закономерностей всего произведения не сообщают представлению исполнителя точного критерия для правильного определения темпа, характера звучания, меры ускорения или замедления, усиления или ослабления звучности, особенностей исполнения штрихов и интонирования и т.д. Подобные градации можно определить только в непрерывном процессе сопоставления разучиваемой фразы с общим планом целого, установлением ее роли, места и значения на основе соотношения с рядом других фрагментов и деталей произведения. Собрать органичное целое из разных, пусть даже звучащих самих по себе хорошо, но несоразмерных и «независимых» друг от друга фраз, практически не возможно.

Основным методическим приемом стадии просмотра является чтение с листа. Выдающиеся музыканты часто овладевают умением виртуозного и свободного исполнения с листа труднейших пьес в быстрых темпах. Среди великих пианистов прошлого обладали способностями безупречного чтения с листа Д.Альбер, Ф.Блуменфельд, С.Рахманинов, Ф.Лист, А.Гольденвейзер. Овладение навыками чтения с листа это навык, требующий постоянной заботы и внимания пианиста, поддающийся совершенствованию при регулярных и систематических занятиях. Свободное владение данным навыком значительно ускоряет процесс разучивания нового произведения.

Выдающийся педагог прошлого столетия А.Есипова предостерегала от возможности небрежного исполнения в результате эскизного проигрывания. Необходимо понимание, что ограничиваться данным методом ни в коем случае нельзя. Он эффективен только для первой начальной стадии освоения произведения, предшествующей основной работе. Также как нельзя сводить всю работу к данной стадии, также нельзя и задерживаться на ней сколько-нибудь продолжительное время. Опасное увлечение проигрывать раз за разом не выученное произведение – это верный путь к дилетантизму. Стадия просмотра должна быть совсем короткой. Лучше всего уложиться в два-три проигрывания, чтобы приобрести общее представление о характере произведения и основной художественной идее.

Второй стадией работы над произведением является разучивание в полном смысле этого слова. Данная стадия является решающей в подготовительном процессе и поглощает наибольшее количество времени и труда, которые затрачивает исполнитель в работе. На данной стадии работа строится по кускам, в каждом из которых решаются технические задачи и происходит художественная отделка. На данном этапе редко кому удается сохранять чувство целого, оно как бы отходит на второй план и заслоняется деталями. При правильно построенной работе целое становится отдаленным фоном и уподобляется «камертону», с которым мысленно пианист каждый раз соотносит шлифуемую деталь. Связь с «камертоном» иногда становится чересчур тонкой, гибкой, растяжимой, но нельзя допускать нарушения ее «психологической тональности» и исчезновения из памяти.

Было бы крайне неоправданно ожидать, чтобы мысленное представление целого, питаемое только памятью и слуховым воображением в процессе, когда его заглушают реальные звучания несовершенных деталей, будет непременно сохранять свою жизненную энергию. Поэтому время от времени нужно освежать в памяти общее впечатление, проигрывая полностью или отдельный фрагмент в темпе, приближенном к настоящему. Следует остерегаться

злоупотребления подобным проигрыванием, в особенности, когда выучена лишь небольшая часть пьесы.

Разумеется, что все проигрывания не могут быть простыми повторениями и точными копиями «просмотрового» прочтения. В результате внимательной ежедневной работе исполнительский план совершенствуется, уточняется и углубляется замысел, иногда претерпевает изменения. Первоначальная гипотеза постепенно преобразуется и перерастает в законченную интерпретацию, которая не может быть тождественна первому проигрыванию.

Основным принципом членения произведения на учебные фрагменты является естественная музыкальная логика произведения, в соответствии с которой оно делится на фразы, предложения, разделы и т.д. Ни в коем случае нельзя членить сочинение на отдельные такты, обрывающие мелодическую интонацию. С другой стороны, не стоит слишком прочно закреплять границы учебного фрагмента, т.к. это приводит к образованию трудно устранимых «швов», мешающих впоследствии непрерывности исполнения. Лучше всего при осуществлять деление на фрагменты с учетом наложения, так, чтобы разучиваемый кусок захватывал конец предыдущего и начало последующего учебного фрагмента. А.Есипова советовала учить пассаж фрагментами по два с половиной такта с таким расчетом, чтобы каждый следующий начинался с начала того такта, на середине которого закончился предыдущий.

Порядок прохождения учебных фрагментов также требует особого пояснения. Работу над каждым фрагментом нужно вести до самого конца разучивания, не прекращая до тех пор, пока не будет достигнут и закреплён требуемый результат. Наиболее целесообразно приниматься сначала за тот кусок, который вызывает наибольшие затруднения, но в то же время и интерес к работе, питающих воображение пианиста и вызывающих увлечение. В то же время, работа, организованная по принципу последовательности, обеспечивает более систематический характер процесса разучивания произведения, способствующей достижению высокого качества исполнения.

Особого внимания требуют начало и конец произведения и их важная роль должна быть осознана в полной мере. Правильное начало необходимо как живое дыхание, для того чтобы был взят верный темп, ритм, характер, т.к. в процессе игры уже не будет возможности изменить основное движение музыки. Завершающие аккорды остаются в памяти слушателя, и уверенное окончание поможет произвести хорошее впечатление в целом и сгладит те неровности и шероховатости, которые могли внезапно проявиться в середине игры.

При продолжительной работе над одним и тем же фрагментом необходимо помнить, что интерес к нему со временем будет затухать, приводя работу в тупик. При наступлении такого критического момента лучше всего прекратить работу на время, оставить возможно и на продолжительный срок, чтобы мысленно осознать то, что было сделано. Если утомление не зашло слишком далеко, можно перейти к работе на другой фрагмента. Подобную смену можно осуществлять несколько раз за один день, таким образом, в поле внимания будет находиться не один, а несколько объектов, что будет способствовать повышению общей скорости разучивания.

Ежедневная работа над несколькими объектами должна быть организована в целесообразной последовательности. Следует учесть, что лучшие и свежие силы в начале работы необходимы для преодоления наиболее серьезных трудностей, тогда как более простые эпизоды, в которых нужно добиться автоматизма, можно учить и в конце занятия, когда мозг уже будет утомлен. Начинать рабочий день лучше с трудного, а повторения и технические упражнения оставлять напоследок.

Если начинать занятие с гамм, или со сложного места, но играть его медленно, крепкими пальцами, с акцентами, то очень много времени в работе уходит на вялую «раскачку». Она оказывается мало полезна для ученика и значительно ослабляет его рабочее внимание. Более продуктивным будет начало работы с самой трудной задачи в требуемом темпе и с исполнительским размахом. Возможно, результаты при этом окажутся плачевны, но зато это обеспечит быстрое разогревание душевно и физически, появится свежий и

горячий стимул, верный ориентир для последующей работы. Подобная организация обеспечит живой и энергичный рабочий ритм, который является одним из важнейших факторов успешности любого труда.

Среди всего многообразия учебных фрагментов можно выделить определенные их типы в точки зрения пианистических задач. В соответствии с бытующей в практике традицией можно различать «нетрудные» «мелодические» и «трудные» «технические места». Подобная классификация не является очень удачной, т.к. и в сфере звукоизвлечения существует своя техника, «мелодические» места также могут быть трудны для исполнения. Встречаются фрагменты, не попадающие под данные определения, например, медленные последования аккордов.

Более правильным является разделение фрагментов на такие, где отдельные звуки и созвучия следуют друг за другом более или менее медленно, и которые поэтому трудны именно в звуком отношении (требуют работы над качеством звучания, фразировки), и на такие, где чередование звуков и созвучий происходит быстро, что добавляет к звуковым трудностям (всегда сохраняющим свое значение) трудности моторного порядку (быстрота и ловкость движений, точность попадания при скачках).

Заключительным этапом работы над произведением является соединение деталей формы в единое целое. На предыдущем этапе подобные задачи уже решались частично. Иногда, по-настоящему форма обретает целое уже после многократного исполнения на концертах. Данный этап начинается в тот момент, когда исполнитель чувствует, что все частные трудности уже преодолены и можно попытаться сыграть все произведения от начала до конца без остановок в настоящем темпе. С этого момента приоритеты в работе смещаются. Работа над шлифовкой фрагментов продолжается, но принимает характер доработки. На первый план выступают проигрывания произведения целиком, пробные исполнения. Произведение приобретает устойчивую трактовку, мыслит целостно.

Если образно сравнить все три стадии работы с функциями дирижера при работе с оркестром, то можно сказать, что на первой стадии дирижер изучает партитуру, на второй оркестранты учат свои партии, на третьей – дирижер репетирует с оркестром.

Одной из самых трудных, ответственных и значимых задач в классе фортепиано является работа над звуком. Она тесно связана с воспитанием самых разных качеств ученика – слуховых, эмоциональных, душевных – необходимых компонентов культуры личности исполнителя. Степень развитости музыкального слуха непосредственно отражается на звучании инструмента, в то же время, работа над звуком помогает совершенствованию слуха. Известно высказывание К.Игумнова, обобщающего основные пианистические задачи: «В сущности – все сводится к одному – внимательно себя слушать».

Среди составляющих элементов активного слышания исполнителя следует выделить дослушивание звука и его перехода в следующий звук. Дослушивание нельзя путать с покоем или остановкой, это направленное движение одного звука к следующему, вливание в другой звук. Для воспитания данного навыка нужно учиться слушать до конца затухающий звук, ощущать его кончиком пальца пока он длится после момента удара клавиши. Дослушивание звука предполагает удержание клавиши посредством пальцевой активности. Если ухо теряет движение звука, то и палец становится пассивным, рука расслабляется, каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, при помощи нового движения руки или кисти, что приводит к разрыву фразы и к статичности звучания в целом.

Одним из самых важных методических приемов исполнения кантилены является владение *legato*. Переступающие пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Перемещение опоры происходит как бы «внутри» руки, следующей за пальцами. Слаженная работа «выразительных пальцев» придает звукам глубину, а мелодии связанность.

Выразительность звучания в кантиленной пьесе во многом обеспечивает дыхание и фразировка. Фраза в переводе с греческого означает «выражение, способ выражения», что означает всякий небольшой и относительно завершённый интонационный оборот. Общение людей в жизни происходит посредством фразы. Содержание речи и текста не может быть правильно понято вне членения на фразы. В музыке также важно дослушать фразу и ее выдох до конца, провести фразу на одном дыхании, непрерывном движении. Рука пианиста во время игры должна сохраняя «живое дыхание» вести последовательность звуков как одно сложное и целостное движение внутренне «сопереживаемое» всем организмом. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами. Каждое «дополнительное» движение пальца и руки разрывает фразу.

Разделение мелодии и аккомпанемента в произведении одна из важных задач. Качество игры аккомпанемента во многом определяет свободу или скованность звучания мелодии. Для того чтобы мелодия легко парила над сопровождением нужно вести ее линию без излишних опор и акцентов. В то же время не нужно в стремлении выделить мелодию слишком форсировать ее звучание, заставляя продираться сквозь фигурацию. Это вызывает ассоциации с образом человека, пробирающегося сквозь толпу, что производит неприятное, антихудожественное впечатление. Не нужно выделять мелодию искусственным образом, подчеркивая или выжимая. Мелодия должна отделяться от аккомпанемента естественно, как бы освещаться, высветляться. Это требует образования между нею и сопровождением звуковой дистанции, «воздушного простора», который позволит мелодии свободно и без усилий «парить в воздухе, не тонуть в педали или звучании остальных голосов».

Связующим механизмом перевода слухового представления в реальное звучание является предварительное слышание или предслышание. Его не нужно путать с абстрактным представлением образа в целом. Предслышание представляет конкретное внутреннее слышание звуковой окраски, подразумевающее ясность представления даже двигательного технического

приема способствующего достижению воспроизведения художественного замысла. Предварительное слышание включает ясность исполнительских намерений в том числе двигательных реакций; оно высвечивает каждую деталь, способствует выразительному исполнению любого построения произведения.

Важным компонентом исполнительской культуры является слуховой контроль, обеспечивающий проверку качества исполнения. Работа над развитием слухового контроля происходит при высокой требовательности к звуку. При анализе качества исполнения не достаточно перечислить отдельные мелкие технические неудачи или неточности. Воспитание слухового контроля предполагает конкретизацию исполнительского результата. При оценке исполнения нужно начать с крупных задач музыкального содержания целого и отдельных эпизодов и дойти до мельчайших фраз и интонаций. Главным критерием является звук и звуковое разнообразие в отдельных эпизодах и частях.

В пьесах кантиленного характера главной задачей является работа над звуком, выработкой певучего красивого legato. Певучий звук является отличает лучшие традиции русской фортепианной школы. Многие педагоги пианисты рекомендовали как можно больше слушать пение хороших певцов для того чтобы научиться мыслить звук на фортепиано спетым.

Умение петь на фортепиано проявляется заметней всего при игре мелких длительностей и украшений. Манера торопиться и ускорять группетто, а также другие украшения является признаком плохой школы. Ф.Калькбреннер советовал для преодоления подобного дефекта пропеть их мысленно или вслух и только затем играть на инструменте.

Многие выдающиеся пианисты, педагоги уделяли много внимания искусству legato. Ф.Шопен ставил своим ученикам задачу добиться того, чтобы рояль «пел» под пальцами, призывал как можно меньше слушать фортепианных виртуозов, но больше – выдающихся певцов. А.Рубинштейн восхищался пением Рубини и, по собственному признанию, старался подражать в игре. В период, когда А.Рубинштейн был директором Петербургской

консерватории, обязательным предметом для всех инструменталистов был урок пения. Именно А.Рубинштейну принадлежит высказывание «тот не музыкант, кто не умеет петь».

Певучесть звука на фортепиано достигается особым способом нажима клавиш. Его суть сводится к тому чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сначала как бы «нащупать» ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и через кончик пальца всей рукой, чтобы потом непрерывно ощущая от подушечки всю длину руки до плеча, постепенно усиливать давление погружая руку в клавиатуру полностью до «дна» таким движением, как опираются о стол, прикасаются к плечу друга или вдавливают что-либо.

Впоследствии, высокий уровень владения мастерством позволяет автоматизировать процесс и он протекает проще и быстрее. Тем не менее, именно таким образом все великие пианисты, обладавшие развитым умением «пения на фортепиано», представляли элементы этого приема звукоизвлечения. С.Тальберг подчеркивал значимость близкого нажатия клавиш и глубокого вдавливания, исключая при звукоизвлечении жесткий удар. По выражению К.Игумнова «пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой».

Методика организации движений руки и пальцев при исполнении legato имеет ряд особенностей. Необходимо следить за тем, чтобы рука была полностью свободна, особенно в запястье, избегать скованности. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, но не сбоку от нее, что также определяет и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, не допускать чрезмерного отведения большого пальца. Закругленность пальцев должна быть минимальной, их изгибы как можно более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь упор приходились не на кончик пальца, а

на «подушечку». Однако в кончиках пальцев при этом должны быть крепость и цепкость. Это важно не только для исполнения в динамике forte, но и при игре piano.

Данный прием звукоизвлечения при игре legato не является единственным. Т.Лешетицкий и его ученики добивались плавного опускания клавиши соединяя размах, падение, удар руки или пальца с прогибанием запястья, образовавшего «кистевую рессору», что не умаляло качества штриха.

Наиболее трудной задачей при овладении legato является не только извлечение из инструмента отдельных звуков, но умение сочетания нескольких звуков, их слияния в интонации, фразы, предложения и периоды. Гибкость фразировки приобретается вместе с умением «мыслить» фразу «спетой». Придавали особое значение внимательному слушанию певцов для обучения игре на фортепиано Ф.Бах, И.Гуммель, Ф.Калькбреннер, Ф.Шопен, А.Рубинштейн.

Овладению умением «пения» на фортепиано способствует освоения навыка дыхания руки. Рука пианиста должна «дышать» во время исполнения, уметь взять последовательность звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом играющего. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, вспомогательными взмахами «освобождающими» локоть или запястье, подергиванием плеч, головы, туловища и т.п. вставными движениями, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки. Любое дополнительное движение разрывает фразу.

Границы фразы, которые требуют ровного движения руки, определяются естественным членением произведения, общими принципами музыкальной фразировки. Необходимо отметить, что лиги в нотном тексте, часто трактуемые как обозначения музыкальных фраз, в действительности далеко не всегда с ними совпадают. Лиги нередко применяются для обозначения только части фразы, например, мотивов или штрихов; также при расстановки лиг

оказывается сильным стереотип многих редакторов расставлять лиги с сильной доли такта и заканчивать на слабой перед тактовой чертой.

После установления границ фразы необходимо понять ее строение. Фраза чаще всего напоминает волну, которая словно накатывается на берег и затем откатывается от него. Нужно точно определить начало фразы, ее кульминацию, точку наивысшего напряжения, которая обычно располагается ближе к концу фразы. Для этого нужно проиграть фразу в более быстром темпе с сохранением соотношений. Ускорение темпа в данном случае производит тот же эффект, что и удаление на расстояние при рассматривании крупного объекта: происходит сжатие объема целого в восприятии, каждая деталь в отдельности становится менее явственной, зато целое – более «обозримым», легче охватывается взором или слухом, яснее проступают его очертания, строение, лучше улавливаются соотношения между деталями, место каждой в общем «узоре».

Именно целостное представление фразы предшествует работе над отдельными интонациями. Более отчетливое представление о схеме небольшого построения, возникающего в результате «сжатия» темпа, способствует лучшему, более быстрому запоминанию разучиваемого места.

Определим местонахождение кульминационной точки мелодической «волны» необходимо таким образом «распределить дыхание» руки, чтобы оно стремилось к этой «точке тяготения», как бы увеличивая при этом затраты «воздуха», большая часть которого должна быть выпущена в наивысшей точке; последующие заключительные звуки должны «выдохнуться» как бы сами собой, «на излете» того же дыхания. Часто редакторские обозначения в нотах *crescendo* и *diminuendo* означают не столько непрерывную смену динамики, сколько логику мелодического движения, его дыхание и устремление.

Овладение фразировкой имеет ряд методических аспектов. Часто ученики начинают фразу слишком большим взмахом руки, выпускают весь «запас воздуха» сразу же на первый звук, тогда как фразу следует начинать постепенным движением, без атаки, как бы с места. Полезно проиграть несколько раз фразу, представляя, наоборот, ее середину началом, иначе

говоря, отсекая первые звуки. Сперва отсекаются звуки, предшествующие кульминационной ноте или интонации, на которую должен прийти центр «выдоха» руки, так что фраза исполняется прямо с этого центра, затем отсеченные звуки восстанавливаются один за другим. Таким путем воспитывает умение аккуратно подходить как бы издалека к кульминационной точке фразы.

Важным умением является не только объединение нескольких фраз в одну, большего масштаба, но и расчленение фразы на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом ее единство.

Аккомпанемент имеет важное значение в создании музыкального образа, способствует многократному усилению или ослаблению художественного впечатления. Чаще всего в фортепианной музыке аккомпанемент имеет аккордовый или фигурационный характер.

При исполнении сопровождения нужно следить, чтобы оно не заглушало мелодии, не сковывало и не мешало «дышать», «литься», «петь»; каждый звук мелодии должен ясно прозвучать, и дозвучать до конца, пока не зазвучит следующий звук или не наступит пауза. Неправильным является стремление выделять мелодию, форсируя ее звучание. Нужно позволить мелодии «парить» над аккомпанементом, чтобы при этом было ощущение «воздушного простора».

Для того чтобы добиться «высветление» мелодии, более ясного ее отделения от аккомпанемента многие пианисты прибегают к легкому смещению некоторых ее звуков во времени, беря их чуть-чуть позже аккомпанемента. Этот прием является допустимым и эффективным в руках настоящего мастера, однако требует тончайшей художественной дозировки, без которой может придать исполнению манерность и карикатурность. Достижению того же эффекта способствует незначительный разнобой между мелодией и аккомпанементом, при котором сопровождение снимается чуть раньше звука мелодии.

Одним из главных условий достижения хорошего баланса громкости мелодии и аккомпанеента является стремление руки, играющей сопровождение, «прислушиваться» ко второй. Это отношение подобно тому, как талантливый концертмейстер прислушивается к солисту, чутко согласует звучание рояля со звучанием главной партии. Аккомпанемент должен не только не заглушать мелодии, но его характер должен быть таким, чтобы не выбивать слушателя из нужного настроения, не нарушать поэтическое очарование музыки. Общее впечатление зависит от звука, каким играется аккомпанемент, не в меньшей степени, чем от звука, которым исполняется мелодия. Будничное, ремесленное исполнение аккомпанеента, прозаическое, таперское звучание сомкнутых или разложенных аккордов сопровождения способно погубить нежную лирическую фразу, лишит обаяния, действенной силы выражения тонкие оттенки и задушевные интонации, найденные исполнителем в мелодии. Нередко недостатки при этом ищут в мелодии, тогда как главной причиной является несовершенство аккомпанеента.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1 Расставьте по порядку стадии работы над произведением.
- 2 Какой из методических приемов является наиболее важным на стадии просмотра произведения?
- 3 Кто из великих педагогов-пианистов прошлого советовал «учить пассаж фрагментами по два с половиной такта с таким расчетом, чтобы каждый следующий начинался с начала того такта, на середине которого закончился предыдущий»?
- 4 Целесообразно ли на ваш взгляд начинать домашнюю работу над произведением с долгого «разогрева» пальцев, постепенно приходя к решению основных художественных задач?
- 5 Кому из выдающихся пианистов принадлежит высказывание: «В сущности – все сводится к одному – внимательно себя слушать»?

- 6 Что необходимо сделать исполнителю, чтобы добиться более заметного выделения мелодии на фоне аккомпанемента?
- 7 Какой прием исполнения является первостепенным по значимости для выработки хорошего качества звука?
- 8 Кто из великих музыкантов советовал при обучении меньше слушать фортепианных виртуозов, но больше – выдающихся певцов?
- 9 Кому из великих пианистов принадлежит высказывание: «Тот не музыкант, кто не умеет петь»?
- 10 Кто из великих музыкантов характеризовал legato как стремление к «естественному слиянию пальцев с клавиатурой»?
- 11 Фортепианная музыка какого композитора может быть названа эталоном парящей высветленной мелодии на фоне аккомпанемента?
- 12 Исполнительские традиции какого стиля характеризует изобилие смещения нот мелодии относительно аккомпанемента?

Тема 4. Изучение виртуозной пьесы

1.1 Аннотация

Данная тема раскрывает методические принципы работы над виртуозной пьесой.

1.2 Ключевые слова

Музыкальное искусство, методика обучения игре на фортепиано, музыкальное исполнительство, виртуозные пьесы.

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Для успешного изучения данной темы необходимо освоить содержание раздела Лекция, ответить на вопросы для самоконтроля по каждому из разделов, выполнить практические задания. Успешному освоению

практических навыков владения техническим репертуаром будет способствовать методическая литература раздела Учебно-методическое сопровождения, в котором подробно рассмотрены все аспекты работы над техническим мастерством исполнителя. Глубокому изучению темы будет способствовать чтение основной и дополнительной литературы, работа с Интернет-источниками. Актуальные проблемы, возникшие при изучении темы можно обсудить в группе (ресурс Форум) или с преподавателем (Чат).

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой». Москва 2006.

Коган Г. «Работа пианиста». Москва 2004.

Коган Г. «У врат мастерства». Москва 2004.

Савшинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением». Москва 2004.

Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры». Москва 1987.

Шмидт – Шкловская А. «О воспитание пианистических навыков». М.: Изд-во «Музыка» 1985.

Тимакин Е. «Воспитание пианиста». М.: Изд-во “Советский композитор” 1989.

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

Music - <http://oys.yale.edu/music>

1.5 Список сокращений

Вирт. – Виртуозная пьеса

1.6 Глоссарий

Аллегро – итальянское слово Allegro означает быстро, радостно, оживленно. В музыке так называется один из самых распространенных темпов, соответствующий очень скорому шагу. Часто в темпе аллегро композиторы

XVIII – XIX веков сочиняли первые части сонат и симфоний. Поэтому форму, в которой они написаны, подчас называют сонатное аллегро. Таковы, например, первые части симфоний Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Арпеджио – когда звуки аккорда берут не одновременно, а поочередно, то и получается арпеджио. Называется этот способ исполнения аккордов итальянским словом *arpeggio* (правильнее его произносить – арпеджо), что в переводе означает – как будто на арфе, – потому что именно для арфы он наиболее характерен.

Виртуоз – по-латыни *virtus* – доблесть, талант. Однако в музыке производное от него определение приобрело значение специфическое. Виртуозами называют музыкантов-исполнителей, в совершенстве владеющих техникой своего инструмента. Виртуозы-певцы не боятся никаких трудностей и могут исполнять любые фиоритуры: так от итальянского слова *fioritura* – цветение – называются "украшения" вокальной мелодии. Произведения, технически очень сложные, изобилующие трудными пассажами, называются виртуозными.

Метроном – прибор, снабженный заводным механизмом, который точно отсчитывает длительности. Изобрел его венский механик И. Н. Мельцель.

Пассаж – в переводе с французского *passage* означает проход, переход. Действительно, исполняя тот или иной пассаж, музыкант, во-первых, словно переходит в очень быстром темпе из одного регистра своего инструмента в другой, а во-вторых, пассажи часто служат и для перехода от одной музыкальной темы к следующей.

Ритм – греческое слово "*rythmos*" означает мерное течение. Музыкальный ритм – это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов.

Темп – скорость развёртывания муз. ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутр. слухом; определяется числом проходящих в единицу времени осн. метрич. долей.

Этюд – по-французски *etude* – изучение. Начинающие пианисты с первых месяцев занятий играют этюды – сначала совсем легкие: Гедике, Беренса, Шитте. Затем, с годами, переходят к этюдам сложнее: Клементи, Черни, Мошковского.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Исполнительская техника и ее элементы. Инструктивные пьесы в классе фортепиано. Методы разучивания виртуозной пьесы. Аппликатурные принципы при игре в быстрых темпах.

1.8 Теоретический материал по теме

Значение понятия фортепианной техники включает в себя сумму умений, навыков и специальных приемов игры на рояле, необходимых пианисту для достижения требуемого художественного результата. Не существует понятия исполнительская техника вне художественных задач, для решения которых она предназначена. Выдающийся пианист прошлого столетия И.Гофман в своем высказывании подчеркивал значение исполнительской техники как средства для воплощения художественного образа: «Техника без музыкальной воли – это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству».

Определяя сущность понятия исполнительской техники, И.Гофман различал технику как механическое исполнение, называя ее в этом случае «ящиком с инструментами» и «умственную технику» как способность максимально ясно представить пассаж при помощи только воображения. Великий пианист и педагог подчеркивал значимость мыслительной работы пианиста, в процессе которой звуковая картина должна приобрести ясность в такой степени, чтобы подчинить себе пальцы.

На практике является довольно распространенным убеждение, что понятие исполнительская техника используется для обозначения степени скорости, силы и выносливости в фортепианной игре; кроме того, техника

должна включать такие свойства как чистота и отчетливость исполнения. Тем не менее, основными качествами техники являются те, которые обеспечивают исполнителю возможность передачи художественного содержания музыки. Исполнение фортепианной музыки требует от пианиста владения широким спектром умений и навыков: умения играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого звука – всеми градациями звучания фортепиано в любой фактуре.

В процессе разучивания различных произведений возникают затруднения при овладении тем или иным видом фактуры. В них можно выделить характерные признаки, что значительно облегчает понимание их сущности, необходимое для классификации и построения методики работы над ними.

В первую очередь виды техники классифицируют по фактурным или моторным признакам. Обычно различают «мелкую» (пальцевую) и «крупную» (аккордно-октавную) технику и их разновидности: гаммообразную, арпеджиообразную, октавную, аккордовую технику, технику двойных нот и т.д.

При классификации видов фортепианной техники Г.Нейгауз выделял восемь элементов: 1) взятие одной ноты; 2) последовательность звуков в виде трелей; 3) гаммообразные построения; 4) длинные и короткие арпеджио; 5) двойные ноты вплоть до октавы; 6) аккорды; 7) переносы и скачки; 8) полифония.

А.Корто предлагает классификацию фортепианной техники по другим признакам, выделяя пять основных форм: 1) равномерность, независимость и подвижность пальцев; 2) подкладывание 1-го пальца (гаммы и арпеджио); 3) двойные ноты и полифония; 4) растяжение; 5) кистевая техника, аккордовая игра.

Изучение и сравнение приведенных классификаций способствует обобщению разнообразных приемов игры на инструменте, что способствует пониманию их сущности. Систематизация классической фортепианной техники на основе выделенных признаков была практически использована К.Черни для

создания специальных инструктивных пьес этюдов, наметившим пути развития техники романтизма.

Одно из самых обобщенных определений фортепианной техники принадлежит С.Савшинскому, который считал, что «техника является результатом овладения фундаментальными элементами фактуры, такими как гаммы во всем многообразии их видов – арпеджио, двойные терции, сексты, октавы и т.п.».

Рассмотрим несколько основополагающих видов фортепианной техники. Одним из самых распространенных видов среди пассажей являются разнообразные виды гаммовых последований. Им уделяется большое внимание в произведениях композиторов разных эпох, в особенности классицизма и романтизма. В гаммообразных последованиях фортепианной музыки XIX в. нашла отражение тенденция расширения рабочего звукового диапазона инструмента, которая обозначила начало развития искусства виртуозной игры на фортепиано. Систематическая игра гамм способствует воспитанию силы и ровности пальцев, легкости, беглости, самостоятельности, развитию слуховых представлений о тональностях и ладах. Гаммовые последовательности содержат все основные виды аппликатуры, что позволяет считать их основополагающим средством для овладения всеми основными формулами фортепианной техники.

В этюдах К.Черни для развития мелкой пальцевой техники в гаммообразных пассажах ставятся как правило звуковые и артикуляционные задачи. Преодолению стереотипов при игре гамм о необходимости акцентирования каждой пятой ноты способствуют этюды, где гаммообразные фигуры даются в различных ритмических вариантах: в виде триолей, квартолей, секстолей и септолей тридцать вторыми длительностями.

Много внимания в этюдах К.Черни уделено технике арпеджио, которые способствуют усилению активности большого пальца, необходимой для достижения пальцевой беглости. Чаще всего в этюдах использованы мажорные арпеджио, длинные и ломанные в разнообразных ритмических вариантах,

необходимых для достижения ровности звучания инструмента. Также часто встречаются арпеджио септаккордов с различными обращениями и нонаккордов, распространенных в музыке романтизма.

Этюды К.Черни предусматривают развитие навыков трельной техники для овладения совершенной и безупречной самостоятельностью пальцев. Трели могут быть разного вида от массивной блестящей и в сдержанном темпе до стремительной легкой и в ряде случаев приближающейся по звучанию к скрипичному vibrato. Работа над трелью необходима для воспитания легкости и четкости активных пальцев. Исполнение трели является одним из самых сложных видов фортепианной техники, требующим способностей к яркому живому внутреннему представлению, отчего блестящее умение игры трелей еще называют психодвигательным даром. И.Гофману принадлежит высказывание, определяющее сущность трельной техники, подчеркивающее психические первопричины овладения: «Чтобы быстро играть трель, нужно быстро думать».

Не менее сложным видом техники является исполнения двойных нот. Игра терцовых пассажей требует значительной подготовки и возможна только на базе подвинутой пальцевой техники. Уверенность при исполнении двойных нот определяет точность созвучия, проверенная одновременность взятия обеих нот. При работе над двойными нотами также как и в других видах техники необходимо добиться ровности, гладкости, владения нюансировкой, выделения верхнего или нижнего голоса. Работа над двойными нотами полезна для развития слуха. Потребность одновременного и точного взятия двух звуков и связывания их между собой тренирует крепость и силу пальцев. Этот вид техники незаменим для освоения полифонической музыки, где нужно играть одновременно два и более голоса.

Важным компонентом исполнительской техники являются «скачки» - перенос двух рук одновременно или только одной из одного регистра в другой на большое расстояние. Точность попадания при игре скачков определяется целесообразностью приема. При многократной тренировке может быть

достигнута автоматизация. Virtuозность здесь определяется силой волевого усилия и уверенностью. При игре скачков важно найти правильное отправное положения кисти, а затем рационально выбрать точку опоры при ее применении. При исполнении скачков необходима строжайшая экономия времени, важно разумно использовать зрение и точный контроль над освобождением мышц. Существенную роль играет количество движений, необходимо делать не два, а только одно движение при переносе руки с одного звука на другой, «отбрасывая» при этом на нужные клавиши во время расслабления мышц. Г.Нейгауз рекомендовал использовать дугообразные движения, которые в этом случае называл «кратчайшим путем к цели». Г.Коган советовал вырабатывать меткость при игре скачков при помощи «артиллерийской пристрелки».

Многие начинающие исполнители испытывают затруднения при освоении аккордовой техники. Для овладения данным видом техники большое значение имеет свобода крупных мышц спины и плеча, устойчивость пальцев, берущих аккорд, глубокое погружение в клавиатуру, ощущение опоры всей руки в плече и спине. Именно на достижение полной освобожденности мышц должно быть в центре внимания пианиста. Также важно следить за стройностью, ровностью и одновременностью звучания всех звуков в аккордах, и при необходимости выделять требуемые звуки. Точность звукоизвлечения требует выработки пальцевой активности, т.к. именно пальцами, а не кистевым броском должен быть взят аккорд.

Освоение октавной техники как правило начинается в более позднем возрасте, что связано с физиологическим развитием, т.к. для работы над октавами требуются большие и крепкие руки, при хорошей растяжке, позволяющей с легкостью брать расстояние на клавиатуре ноты, а желательно и децимы. Исполнение октавных этюдов требует большой физической силы и выносливости, поэтому более целесообразным является начало освоения октав в небольших построениях в художественной программе. Наиболее трудным примером октавной техники являются этюды с длительным, непрерывным и

равномерным движением октавами. Относится к работе над октавной техникой следует предусмотрительно и заботливо, потому что большинство профессиональных заболеваний рук пианистов чаще всего становится результатом нерациональной работы именно над октавами. Игра октавных последовательностей для многих является утомительной потому, что в ней одновременно участвуют мышцы всей руки, часто в произведениях октавы играют на высшем уровне динамики форте или фортиссимо, и при смене позиций в быстром темпе мышца не получают возможности для расслабления.

В процессе воспитания исполнительской техники большое внимание уделяется вопросам артикуляции. По определению И.Браудо артикуляцией является «искусство исполнять музыку, в особенности, мелодию с той или иной степенью расчлененности или связности тонов, используя все многообразие приемов стаккато и легато». Искусство артикуляции в этюдах К.Черни выступает как неотъемлемая часть фортепианной техники.

К.Черни выделял как минимум восемь видов артикуляции пианиста:

Legato, что означает связно. Эта окраска звука позволяет достигать пения на инструменте, подражания человеческому голосу или струнным инструментам.

Legatissimo (molto legato) в переводе означает очень связно, применяется большей частью в многоголосных, напевных по складу произведениях.

Halbstaccato (getragenes, Spiel, обозначается точками под лигой) – это промежуточная ступень между *legato* и *staccato*; при этом способе звукоизвлечения следует выдерживать примерно две трети длительности ноты.

Staccato – отрывистое исполнение. Для его обозначения используются точки и клинышки, придает музыке живой, легкий характер.

Marcatissimo или *stacatissimo* – самый быстрый и короткий способ звукоизвлечения; высшая ступень *staccatissimo* – *martellato* – очень острое туше.

Marcato – подчеркнутое произношение звуков (с некоторым ударением), применяется как при *legato*, так и при *staccato*.

Tenuto – ставится в том случае, когда длительность ноты должна быть полностью выдержана, а произнести ее нужно с особой выразительностью.

Leggiermento (leggiero) – переводится легко, свободно, сопутствует связной и отрывистой игре в быстром темпе.

Из всех видов артикуляции наибольшее значение К.Черни придавал выработке legato, считая этот способ звукоизвлечения основным. Также в его этюдах и в фортепианной литературе встречаются различные его разновидности: poco legato, molto legato cantabile, legato energico e pesante (интенсивное, полнозвучное туше, широко льющийся звук). Распространенными нотными ремарками являются: legato leggiero, legato leggiermente и даже legato velocissimo e leggiermente.

Правильный выбор репертуара играет решающую роль в процессе воспитания музыканта – будущего исполнителя, развитии его творческой индивидуальности и совершенствовании профессионального мастерства. Для этого в индивидуальный план обязательно необходимо включать как произведения на различные виды техники, так и инструктивный материал, способствующий расширению и совершенствованию технических навыков игры гамм и арпеджио, а также упражнения и этюды. Следует уделять достаточно внимания тщательности подбора инструктивного материала, позволяющего учитывать технические трудности, встречающиеся в произведениях выбранной программы. После этого полученные технические навыки должны быть закреплены на художественном материале. Именно игра инструктивных пьес позволит совершенствовать технический аппарат, осваивать новые приемы игры на фортепиано, что не может быть достигнуто посредством разучивания только художественных произведений.

Наиболее благоприятным материалом для решения художественно-технических задач являются этюды. Этюды – это специальные пьесы, предназначенные для совершенствования технических навыков. Впервые этюд как самостоятельный жанр появился в XIX в. в связи с расцветом виртуозного

исполнительства, что спровоцировало появление нескончаемого потока сборников этюдов.

Среди многочисленных авторов фортепианных школ особенно выделяется сборник этюдов М.Клементи «Ступень к Парнасу» (в современной практике используется сборник из 29 избранных этюдов). Этюды М.Клементи предназначены для выработки отчетливой пальцевой техники позиционного типа. В их основу положены разнообразные пальцевые последования, обычно многократно повторяемые – на одном месте или секвенционно, в неизменном или варьированном виде, иногда с добавлением выдержанных звуков. Встречаются задания на укрепление 4-го и 5-го пальцев, на развитие техники двойных нот. Многие этюды требуют от исполнителя значительной выносливости.

Популярен в учебной практике также сборник этюдов Д.Крамера, которые часто рассматривают как подготовительную ступень к изучению этюдов М.Клементи, тем не менее, многие из них не уступают им по трудности. В этюдах этих двух авторов как правило гаммообразная техника и техника исполнения длинных арпеджио представлена достаточно ограниченно.

Одной из наиболее фундаментальных школ фортепианной техники является школа К.Черни, австрийского пианиста, педагога, композитора, основателя венской пианистической школы начала XIX в. Среди разных качеств техники пианиста наиболее высоко он ценил «совершенную виртуозность», необходимую для мастерского одухотворенного исполнения программы любого уровня технической сложности. В то же время, «совершенная виртуозность» никогда не перерастала для К.Черни в самоцель, но всегда оставалась средством, необходимым для передачи духовного содержания музыки.

Астрономическое число этюдов, написанных К.Черни, было обусловлено многообразием технических трудностей пианиста, возникающих при освоении новых видов фактуры. Этюды К.Черни были написаны в процессе педагогической практики и поводом к их сочинению служили пианистические

недостатки учеников. В настоящее время громадное наследие инструктивной литературы для фортепиано прочно вошло в педагогическую практику. В детских музыкальных школах наибольшее распространение получил сборник «Избранные этюды» под редакцией Г.Гермера. В старших классах ученики переходят к разучиванию этюдов из сборника «Школа беглости» op. 29. Высшей ступенью этюдов К.Черни в практике музыкального образования является сборник этюдов «Искусство беглости пальцев» op. 740, точным авторским названием которого является «Искусство законченной пальцевой техники».

Основная техническая задача этюдов Черни – выработка пальцевой техники, которая должна стать абсолютно совершенной. Черни как композитора отличает рациональный склад мышления, для которого характерен вид инструктивного этюда, имеющий прикладное и тренировочное значение. Именно такой этюд отвечал духу времени.

В то же время, Черни нельзя обвинить в односторонности педагогического мышления. Он никогда не смотрел на исполнительскую технику как совокупность моторных навыков. В этюдах всегда поставлены конкретные художественные задачи, для решения которых требуется овладение разнообразными динамическими звуковыми градациями. Задачи, которые ставит композитор для юных пианистов, требуют максимальной активизации слухового контроля в значительно большей степени, нежели освоение трудностей фактуры.

Ценность инструктивного материала в методике воспитания фортепианной техники является безусловной и непреходящей. Этюды позволяют достичь правильного тонуса руки исполнителя, полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, силы и самостоятельности пальцев. Помимо технических и виртуозных задач они нацелены на воспитание звуковой культуры. Многие из этюдов отличаются мелодичностью и элегантностью; блеск и легкость исполнения этюдов служит объективным критерием качества исполнения. Ф.Лист неизменно советовал ученикам

прилежно играть этюды Черни. Этюды именно этого автора использовали для разогрева рук С.Танеев, В.Сафонов, С.Рахманинов, И.Левин, И.Стравинский и многие другие великие пианисты. М.Лонг подчеркивая значимость этюдов Черни, считала, что ни Хорошо темперированный клавир И.С.Баха, ни этюды Ф.Шопена не могут заменить их.

В этюдах К.Черни представлены практически все известные виды фортепианной фактуры и техники, известные в первой половине XIX в. Этюды представляют богатый материал для овладения приемами игры с подкладыванием первого пальца, всего многообразия видов гамм и арпеджио, в том числе с пропущенной квинтой или терцией, исполнения пассажей двойными нотами. В этюдах широко представлен инструктивный материал для овладения приемами игры разных видов украшений: мордентов, трелей, форшлагов. Много внимания уделено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре; достаточно представлены упражнения, подготавливающие к игре скачков, тремоло, полиритмии. Основное внимание К.Черни уделяет наиболее характерным формулам фортепианной фактуры, представленных в творчестве композиторов первой половины XIX в. в произведениях Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, Вебера. Этюды также формируют метроритмическую ровность, ясность и четкость – необходимые качества для овладения подлинно свободным художественным ритмом.

Долгое время в педагогической практике бытовал традиционный подход к разучиванию виртуозных пьес, согласно которому на первом этапе следовало продолжительное время работать в медленном темпе. Впервые теоретики пианизма в середине XX в. указали на неоправданность разучивания в медленном темпе и скандирования пассажей в связи с разительными отличиями механизма быстрых и медленных движений пальцев на фортепиано. Тем не менее, на практике педагоги-пианисты продолжали придерживаться традиционной методики разучивания в медленном темпе. Следует заметить, что для одноголосных пассажей, которые представляют основу любых видов фортепианной техники, а также имеют наибольшее распространение в

фортепианной литературы, данный метод разучивания является вполне обоснованным и эффективным.

Игра в медленном темпе позволяет заложить прочный «психический фундамент» для игры впоследствии в быстром темпе, помогает глубоко вникнуть в интонационные контуры мелодического рисунка, усвоить их на телесном уровне и закрепить на уровне нервной системы. Необходимо также принять во внимание тот факт, что укрепление психического процесса торможения является необходимым условием хорошо развитой моторной техники. С точки зрения физиологии человека, быстрая и ровная игра представляет результат точного соотношения сменяющих друг друга процессов возбуждения и торможения, самой трудной задачей является удержать данное соотношение, т.к. процесс возбуждения возникает быстрее и отличается большей устойчивостью по сравнению с процессом торможения.

Принимая во внимание данное условие, согласиться с выводом ряда теоретиков пианизма, согласно которому игра в медленном темпе необходима не только на первом этапе разучивания, но и для регулярного оттачивания отдельных эпизодов и пассажей, которые уже выучены в быстром темпе. Игра в медленном темпе позволяет достичь ощущения ясности каждого движения, делает игру более ровной и свободной. Владение медленным темпом это не только обязательный этап на пути достижения технического мастерства, но и верный критерий качества пианизма. В методике преподавания фортепиано существует давний педагогический прием, попросить ученика сыграть произведение или эпизод, выученный в быстром темпе и с легкостью исполняемый, в гораздо более медленном темпе. Практика показывает, что только мастер, владеющий по-настоящему отточенным пианизмом может справиться с данной задачей без малейшего затруднения, и может отчетливо и метрически ровно проскандировать любое место. В большинстве же случаев ученики не могут справиться с данной задачей с первого раза, что служит первым признаком потери стабильности исполнения в ближайшем будущем.

Следует также подчеркнуть, что игра в медленном темпе как способ работы над техникой должна быть организована по определенным методическим принципам. Одним из основных условий работы является полная сосредоточенность и максимальная концентрация внимания, что и составляет основательный психический фундамент. В процессе игры в медленном темпе важно, чтобы ни одна деталь не прошла мимо сознания: каждый звук и движение пальца должны прочно врезаться в психику. Для этого полезно поучить способом высокого подъема пальцев, и опускать с силой, активно и энергично. Целесообразно учить эпизоды сплошным *piano*, добиваясь ровности звучания. Полезной рекомендацией является игра с преувеличенным акцентированием тех звуков, которые должны быть выделены в соответствии с текстом, но приходится на слабые пальцы. Учитывая распространенную ошибку начинающих пианистов «грузность» первого пальца, полезным будет полезно в медленном темпе играть им ближе, легче и тише, чем остальными пальцами (за исключением мелодической линии). В целом разучивание в медленном темпе имеет значение фундамента быстрой игры, от которого должна начинаться любая работа над разучиванием виртуозного произведения.

Одним из важных методических приемов в работе пианиста при разучивании виртуозной музыки является автоматизация. Его значение оправдано пониманием закономерностей пианистической техники, когда при совершенном исполнении детальный контроль сознания оказывается невозможен. Достижение автоматизации позволяет добиться раскрепощения движений от мелочной опеки сознания, объединить многообразие интонационных линий и последовательностей в более крупные блоки. Сознание пианиста таким образом получает возможность управления игровыми движениями без спешки, более спокойно и равномерно. Подтверждением распространенному на практике суждению о том, чтобы быстро играть нужно медленно думать, служат наблюдения за внутренним спокойствием настоящих виртуозов. Быстрое, суматошное мышление создает только беспомощную суету.

Еще одним важным методическим принципом является достижение экономности движения, качество которых становится заметно при подъеме пальцев, смещений руки во время подкладывания первого пальца, поворотах, сменах позиции, амплитуды дугообразных движений при скачках и переносах рук. Такие движения иногда становятся более рельефными при игре в медленном темпе, но в быстром каждое из них становится мешающим фактором, задерживающим и тормозящим свободное интонационное развитие. Рост технического мастерства заключается в большей степени в избавлении от лишних движений. Секрет виртуозной игры заключается в скупости и минимализме движений рук и пальцев. В *prestissimo leggero* движения пальцев становятся почти невидимыми и часто незаметными для зрителей.

При разучивании пассажей в быстром темпе часто можно обнаружить, что на его протяжении есть два или три фрагмента, в которых темп снижается из-за неудобного положения руки. Пристальное внимания именно к этим фрагментам позволяет не только устранить дефект, но и существенно повысить качество исполнения всего эпизода.

В педагогической практике часто приходится наблюдать отсутствие должного внимания к качеству технического развития левой руки пианиста, тогда как именно эта рука в большинстве случаев образует препятствие моторно-техническому совершенствованию исполнения. Техническая неразвитость левой руки пианиста – крупнейший недостаток, который может быть вполне преодолен. Подтверждением служат пример великих пианистов, таких как П.Витгенштейн, лишившегося правой руки и исполнявшего специальный сложный репертуар одной левой.

Существует ряд методических приемов для стимулирования развития левой руки. К их числу относятся: разучивание одной левой рукой трудных мест из ее партии; проигрывание таких мест вместе с правой в октавном удвоении; игра специальных упражнений и этюдов для развития левой руки. Отметим, что сила и отчетливость пальцев левой руки не может быть идентичной правой. Природное полнозвучие нижнего регистра фортепиано,

естественного рабочего диапазона левой руки, является благоприятным материалом для достижения тембровых звуковых иллюзий, позволяющих ставить сложные художественные задачи. Будет полезным такое упражнение: взять один или два звука, следующие за басом, значительно тише и только в результате *crescendo* вернуться к первоначальному *forte*. До этого момента слух будет удерживать звучание мощной звуковой волны, обертоны которого будут естественным образом подкреплены совпадающими с ними ближайшими звуками пассажа.

В процессе освоения виртуозных произведений большое значение имеют аппликатурные принципы, но часто на практике подробности аппликатуры недооцениваются учащимися и ускользают от внимания. Часто ученики не отдают себе отчета в том, какую именно аппликатуру они используют. Подобная позиция является ошибочной, в особенности если речь идет об эпизодах весьма трудных в моторном отношении. Требование к точности аппликатуры возрастает с увеличением скорости исполнения. Также как неэкономные движения пальцев становятся помехой при ускорении темпа, также и аппликатура, не вызывавшая затруднений в медленном или умеренном темпе, будет существенным затормаживающим фактором при попытках игры в более быстром темпе. Примечательно, что автоматическая замена аппликатуры при смене темпа редко удается сама по себе. Укоренившиеся привычки пальцев оказываются слишком сильны и требуют возврата работы пианиста к более ранним этапам.

При первом разборе произведения очень важен выбор правильной и целесообразной для быстрого темпа аппликатуры. Нельзя останавливаться на выборе тех аппликатурных принципов, которые удобны для медленного темпа, обязательно нужно проверять на каждом этапе, насколько они будут удобны в быстром темпе. Полезно также проиграть пассаж в обратном направлении, с конца к началу, это в большинстве случаев поможет нащупать скрытые неудобства.

Существует два основных типа аппликатур. Так называемая «трехпалая» аппликатура берет начало от методики К.Черни и получила распространение в педагогике его ученика Т.Лешетицкого. «Пятипалая» аппликатура берет начало в методике Ф.Листа и получила распространение в методических принципах Ф.Бузони. Отличительным признаком первого типа является стремление обходиться преимущественно тремя наиболее сильными пальцами – большим, указательным и средним, тогда как слабых безымянного и мизинца педагоги советуют избегать в одноголосных пассажах. Для второго типа аппликатуры характерно равномерное использование всех пальцев руки.

Введение «трехпалой» аппликатуры сыграло значимую роль в пианистической практике. При основных требованиях игры ровного легато почти неподвижной рукой данный аппликатурный принцип позволяет избежать проблем с выравниванием слабых пальцев, в особенности при подкладывании первого после пятого. Позднее в истории развития пианизма произошли значительные перемены критериев и игра legato стала гораздо более иллюзорной, менее связной, с частичной заменой non legato. Рука пианиста получила право значительной свободы движений. Широкое применение нашел «собирающий» бросок руки через большой или меньший поворот кисти из горизонтального положение к пятому пальцу. В этих условиях пропала необходимость ограничивать количество играющих пальцев, т.к. возможность перебрасывания первого пальца вместо подкладывания в значительной мере позволило компенсировать недостаток силы слабых пальцев путем использования тяжести и веса руки.

Кроме того, «пятипалая» аппликатура обладает рядом преимуществ. Практика показала, что она обеспечивает значительно преимущество в скорости исполнения. Это объясняется тем, что в ней используется более редкая смена позиций, которые требуют большего времени для перемещений руки. В то же время данный тип аппликатуры позволяет значительно удлинить размер автоматизированных «цепочек».

При выборе типа аппликатуры в каждом конкретном педагогическом случае тем не менее во многом будет зависеть от ряда факторов, таких как строение руки пианиста, индивидуальных особенностей различного порядка. Также помимо технических задач, выбор аппликатуры должен быть целесообразным с точки зрения художественных требований, которые и будут решающим условием.

При выборе аппликатурных принципов существует важный прием распределения рук. В особенности часто его применяют при исполнении трудных пассажей. Данный прием получил распространение на практике со времен Ф.Листа и постепенно приобрел все более значимую роль, позволяя существенно облегчить исполнение тех или иных пианистических трудностей. Прием заключается в исполнении отдельных нот пассажей другой рукой. Следует контролировать силу взятия вставных звуков, не позволять руке брать их с размаха, чтобы не задерживать темп, не нарушать ровность звучания.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

- 1 Кому из выдающихся пианистов принадлежит высказывание «Техника без музыкальной воли – это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству»?
- 2 Какие из перечисленных приемов игры на фортепиано относятся по классификации к крупным видам техники?
- 3 Что необходимо по мнению И.Гофмана для успешного овладения навыками исполнения трели?
- 4 Какие движения при игре скачков Г.Нейгауз называл «кратчайшим путем к цели»?
- 5 Какой вид фортепианной артикуляции К.Черни считал основным?
- 6 В каком веке впервые появились этюды как самостоятельные инструктивные пьесы для развития техники пианиста?

- 7 На развитие каких качеств техники пианиста направлены этюды М.Клементи?
- 8 Как называются сборники этюдов К.Черни, распространенные в педагогической практике?
- 9 Для какого из видов фортепианной техники разучивание в медленном темпе является наиболее целесообразным?
- 10 Согласны ли вы с утверждением, что при уверенном исполнении виртуозного произведения в быстром темпе совершенно не обязательно время от времени проверять качество пианизма в медленном темпе.
- 11 Согласны ли вы с утверждением: «чтобы быстро играть необходимо думать медленно»?
- 12 Согласны ли вы с утверждением, что при исполнении в более быстром темпе пальцы сами автоматически займут более удобны в аппликатурном смысле позиции?
- 13 Поставьте в соответствии великих пианистов, основателей определенного типа аппликатуры:
- 14 Какой из типов аппликатуры обеспечивает значительное преимущество в скорости исполнения?

Тема 5. Сценическое самообладание исполнителя

1.1 Аннотация

Содержание темы раскрывает особенности сценического самочувствия исполнителя, причины возникающих проблем во время концертного исполнения и способы их преодоления.

1.2 Ключевые слова

Сценическое волнение, самообладание исполнителя, музыкально-исполнительское творчество

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

1.5 Список сокращений

Муз. – Музыкальный

Эст. – Эстетический

Самобл. - Самообладание

1.6 Глоссарий

Сценическое самообладание – устойчивый контроль самочувствия исполнителя в момент концертного выступления

Сценическое волнение – важный фактор сценического самочувствия исполнителя, придающий эмоциональный тонус исполнению при условии

уверенного самообладания, но затормаживающий творческий процесс при чрезмерном проявлении

Психическое состояние – один из возможных режимов жизнедеятельности человека, на физиологическом уровне отличающийся определёнными энергетическими характеристиками, а на психологическом уровне – системой психологических фильтров, обеспечивающих специфическое восприятие окружающего мира.

1.7 Вопросы для изучения по теме

Особенности музыкально-исполнительского творчества. Сценическое волнение, причины возникновения и способы преодоления. Свойства музыкальной памяти, проявляющиеся в момент публичного исполнения. Ритмическая устойчивость исполнения.

1.8 Теоретический материал по теме

Многообразные как благоприятные так и не благоприятные музыкально-исполнительскому творчеству условия, влияющие на него, могут быть отнесены либо к различным состояниям самого исполнителя, либо лежат вне его личности, т.е. являются либо внутренними субъективными, либо внешними.

Из этих двух категорий наиболее многочисленны и наибольшее значение в смысле силы воздействия на состояние творческой энергии имеют условия внутреннего субъективного порядка. Объясняется это самой природой исполнительского творчества, основой которой являются личные качества и внутренние состояния исполнителя. Следует отметить, что главнейший фактор – внутренняя сосредоточенность, от которой в наибольшей степени зависит творческий процесс в целом, в большинстве случаев во многом зависит от субъективных качеств и эмоционального состояния артиста, нежели от внешних факторов окружающей среды.

Все, что мешает сосредоточенности исполнителя, отвлекает его внимание от художественно-творческой задачи, может либо понизить степень

напряженности его творческой функции, либо в некоторых случаях даже полностью ее затормозить и парализовать ее участие в исполнительской процессе. Полная сосредоточенность психики исполнителя должна относиться именно к художественно-творческой стороне исполнения, а не к другим аспектам исполнительского процесса.

Отвлекающими внимание исполнителя факторами также могут стать чрезмерная забота о механически-технической стороне исполнения, памяти, анализ конструкции и формы произведения в момент его исполнения. Для достижения полной сосредоточенности и концентрации на художественно-творческой стороне исполнения произведение должно быть предварительно настолько хорошо изучено и усвоено, чтобы во всем своем целом и во всех технических и конструктивных деталях, в том числе, заученных на память, стать частью внутренней жизни исполнителя, его второй натурой.

Немаловажным фактором, препятствующим достижению глубокой внутренней сосредоточенности является, подготовленность к публичному исполнению, которая предполагает полное знание и усвоение исполняемого произведения.

Среди субъективных факторов в первую очередь следует выделить общее состояние здоровья артиста, которое играет большую роль и имеет определяющее значение в вопросе о творческой энергии исполнителя. Как бы хорошо артист ни был подготовлен, плохое физическое самочувствие может все же отразиться неблагоприятно на его исполнении. Всякое недомогание, болевые ощущения отвлекают на себя часть внимания и тормозят проявление творческих элементов в исполнении. Особенно в этом отношении большую отрицательную роль играет головная боль. Она может затормозить не только нормальную деятельность высших художественных функций мозга, но даже вызвать некоторую заторможенность центров двигательных, отражаясь, таким образом, неблагоприятно на самом техническом двигательном аппарате. Перед эстрадой артист должен чувствовать физическую собранность, легкость и силу в своем теле.

Помимо ухода вообще за своим организмом, хорошее физическое самочувствие с точки зрения творчества зависит еще от соблюдения артистом некоторых специальных условий физической гигиены. Существенное важное значение имеет хороший сон накануне выступления. Достаточное количество часов сна в предшествующую исполнению ночь, а для некоторых артистов еще и некоторое количество дневного сна в самый день выступления, имеют иногда решающее значение для полного обладания исполнителем своей творческой исполнительской энергией, поэтому должно являться предметом заботы исполнителя.

Вторым условием гигиены является необходимость отказа в день выступления от слишком тяжелой для желудка и обильной по количеству пищи. Такое обременение вызывает отлив крови от головы к кишечнику и ослабляет питание кровью различных центров мозга, отражаясь неблагоприятно не только на двигательных функциях технического аппарата, но и на высших мозговых художественных функциях, по необходимости вызывая поэтому понижение творческой энергии артиста.

К числу вредных воздействия также относится влияние алкоголя, причиняющего общее помрачение сознания, вызывающее чрезмерное возбуждение двигательных функций мозга, ведущее к несдержанности и отсутствию полного владения и управления своим техническим аппаратом, общему ослаблению важной для самообладания и управления художественным творчеством задерживающей мозговой функции.

К той же категории вредных факторов нужно отнести и приемы различных искусственно возбуждающих или успокаивающих лекарственных средств.

Немаловажное значение имеют обувь и одежда артиста. Тесная обувь и узкая, местами производящая давление и стесняющая кровообращение, одежда не только мешают необходимой свободе технических движений, а также свободе дыхания, но и отвлекают внимание исполнителя. С другой стороны, одежда и обувь не должны быть также слишком просторны, т.к. это мешает

ощущению физической собранности. Часто близорукие люди, привыкшие носить очки, остро нуждаются в них и на концерте, хотя играют наизусть. Оказывается, что при отсутствии привычных приспособлений неясность и туманность зрительных ощущений вызывают в них общую физическую несобранность, косвенно причиняя ущерб остроте слухового контроля.

Физическая усталость, общее утомление организма не менее отрицательно отражаются на художественном творчестве исполнителя, чем явно болезненное состояние.

Все, могущее в психике артиста отвлечь на себя часть внимания, ослабляет его творчество. Заботы, переживания, волнение, испытываемые незадолго перед выступлением, - все эти субъективные явления представляют собой факторы, не благоприятствующие творческому исполнительству. Внутренний мир артиста должен быть подобен листу чистой неисписанной белой бумаги, на которой творчество его смогло бы без всякой помехи наносить элементы звукового воплощения.

Серьезные артисты поэтому перед выступлением как в начале концерта, так и в антрактах избегают большого числа посетителей в артистической, предпочитают полное одиночество, а некоторые даже дают распоряжение до конца всего концерта не допускать посторонних лиц в артистическую. В то же время полная сосредоточенность означает не состояние пустоты в психике, а здоровую, наполненную внутренней силой «собранность» психики исполнителя перед выступлением, которые и являются наилучшими условиями для предстоящего художественного творчества. Врагами последнего являются расхлябанность, усталость, а также еще и общее пресыщение исполнительством.

Слишком частые публичные выступления, вызывающие чрезмерную трату нервной силы и пресыщение, могут на протяжении долгого срока времени вызвать апатию и безразличное механическое отношение к своей исполнительской задаче.

К числу отрицательных субъективных факторов, тормозящих творчество музыкального исполнителя, нужно отнести еще столь часто испытываемое артистами и учащимися во время исполнения волнение, носящее своеобразное название «артистической лихорадки». Вопрос о борьбе с этим состоянием представляет большое значение.

Вторая категория условий, имеющих также определенное влияние на исполнительское творчество, лежит вне личности исполнителя.

Для пианистов и вообще инструменталистов немалую роль в этом отношении играют качества инструмента, на котором им приходится воплощать свои художественные намерения. Хороший, чуткий к этим намерениям инструмент, обладающий богатой звучностью, изобилием художественных звуковых красок и оттенков, располагает к творчеству; плохо настроенный, бедный в своей красочной палитре инструмент является в этом отношении фактором малоблагоприятствующим. Сюда же следует отнести акустические условия концертного зала, с которыми особенно приходится считаться главным образом вокальным исполнителям, инструмент которых – голос – в наибольшей мере страдает от плохой акустики зала, в котором приходится выступать.

Немалую роль затем играет состав слушателей. Внимательная, чутко воспринимающая художественные намерения и воплощения артиста, соблюдающая в своем восприятии полную тишину аудитория располагает и настраивает исполнителя к творчеству. Слушатели же, рассеянно воспринимающие исполнение, к том же еще отвлекающие слуховое внимание и слуховой контроль артиста шумом или разговорами, расхолаживают и ослабляют его творческую энергию.

Следует также указать на то значение, которое имеет конструкция программы. В силу закона художественных контрастов, содействующих свежести и яркости воплощения, а также восприятия, соседство данного исполняемого произведения с непосредственно предшествующим контрастирующего характера освежает творческую силу исполнителя, тогда как

большое количество произведений одинакового характера и содержания притупляет творчество, вызывая пресыщение однообразием и монотонностью художественного материала. Поэтому зрелые художники чрезвычайно тщательно взвешивают и обдумывают не только выбор произведений для своих публичных исполнений, но и порядок их чередования в программе. В этом отношении одни и те же законы существуют как для свежести творчества исполнителя, так и для свежести и силы восприятия слушателями.

Важным фактором, повышающим силу творчества, является продолжительность творческой деятельности. Часто можно наблюдать, как артист с течением программы все больше и больше разогревается и как все больше повышается интенсивность его исполнительского творчества. Очевидно, высшие творческие функции мозга постепенно задействуют все большие общие силы организма, повышают его дееспособность, возможно, благодаря усиливающемуся приливу крови к мозгу. То же самое относится и к активной исполнительской деятельности на протяжении большого временного промежутка. Исполнительская активность на протяжении недель или нескольких месяцев способствует улучшению качества исполнения.

Еще одним немаловажным фактором, на который впервые обратил внимание великий пианист Иосиф Гофман, представляет количество повторов одной и той же концертной программы. И.Гофман отметил, что при первом публичном исполнении произведения артист не может еще считать себя полным хозяином своего исполнительского творчества. Он утверждал, что полная свобода и владение своим исполнением требуют, чтобы данное произведение предварительно прошло через эстраду не менее четырех раз, и что только при пятом публичном исполнении артист во всей полноте может себя почувствовать хозяином своего воплощения. Таким образом, следует признать благоприятными для степени интенсивности художественно-исполнительского творчества повторные выступления в концертах с теми же произведениями, менее же благоприятным – тот случай, когда артист впервые исполняет на эстраде данное произведение, хотя бы и прекрасно усвоенное в

домашней подготовительной работе. Объясняется это явление тем, что исполнение при слушателях вносит всегда новые элементы в самочувствие исполнителя.

В заключении стоит указать, что чем больше жизненный опыт и эмоциональная зрелость артиста, тем больше ему свойственно достижение такой предельной сосредоточенности на своей творческой задаче, которая не дает возможности факторам внешнего порядка парализовывать и ослаблять его творческую силу. Он сумеет совладать с менее податливым инструментом, приспособиться к менее благоприятной акустике, заставить рассеянную аудиторию внимательно слушать себя, сумеет сделать рациональный выбор программы и т.д.

Что же касается факторов субъективного порядка, то от их влияния часто не уйти не только малоопытному, но и вполне зрелому артисту. Степень его подготовленности, состояние здоровья, физическая и психическая собранность или расхлябанность, недостаточность сна перед выступлением, перегрузка тяжелой пищей, влияние алкоголя и других наркотических средств, узкая обувь или одежда – все эти моменты иногда одинаково воздействуют как на малоопытного, так и на вполне зрелого артиста.

Одним из немаловажных отрицательных субъективных факторов, тормозящих, а иногда и совершенно парализующих творчество музыкального исполнителя, является сценическое волнение. Иногда оно начинается задолго до самого выхода на сцену. От сценического волнения страдают не только малоопытные исполнители, но нередко и вполне зрелые артисты, имеющие многолетнюю эстрадную практику. Наиболее отрицательным влиянием на творческую функцию исполнителя отличаются приступы волнения, охватывающие его во время самого процесса исполнения при слушателях. Однако и тот вид артистической лихорадки, который предшествует выступлению, когда приступы волнения достигают большой силы, выражаются в головных болях, мигрени и продолжаются в течение нескольких дней – может

настолько ослабить нервную систему артиста, что к моменту выступления творческая функция его окажется заторможенной.

По отношению к зрелым и опытным исполнителям причина такого волнения, предшествующего выступлению при слушателях, лежит исключительно в том будничном состоянии, в котором артист находится до своего появления перед публикой. При таком будничном самочувствии в него не бывает еще включен сильнейший двигатель, руководящий всем исполнением на эстраде, - в него не включена его творческая исполнительская энергия. Не давая себе в этом отчета, он только глухо ощущает, что без этой творческой энергии, которая на эстраде творит не только художественную сторону исполнения, но и всю эстрадную технику, он ничего не представляет собой, он ничего не может, ничего не знает и не помнит. Он забывает при этом, что, как только он выйдет на эстраду, моментально присутствие слушательской массы, обстановка концертного зала изменяют все его самочувствие: творческая энергия, ее невидимый ток оказываются сразу включенными, и исполнитель оказывается в полном обладании всем своими техническими и художественными ресурсами.

Нужно полагать поэтому, что во всех тех случаях, когда предшествующее выступлению сценическое волнение не имеет в своем корне недостатков знания своего дела, или неудовлетворительность подготовки, когда от нее страдают артисты, находящиеся на полной высоте эстрадных требований, все сводится к этой одной причине – воображаемой своей беспомощности, вследствие отсутствия сознания, что вся эта беспомощность моментально исчезнет на эстраде.

Понимание этого обстоятельства если и не всегда может полностью избавить таких артистов от приступов артистической лихорадки, то, во всяком случае, может помочь им бороться с нею и хотя бы ослабить силу этих приступов. Борьба между глухой и слепой эмоцией страха перед своим выступлением и логическим рассуждением должна окончиться победой разума и не дать разыгаться сценическому волнению до мучительных размеров,

могущих в результате действительно парализовать художественную и техническую силу артиста.

Наряду с такой уверенностью в том, что с выходом на эстраду артист будет в полном обладании всех требуемых для художественно-творческого исполнения сил, борьбе со сценическим волнением, предшествующей публичному выступлению, в большой мере содействует сознательное отвлечение своего внимания от предстоящего концерта. Прогулка на воздухе, общение с людьми, при условии, чтобы при этом совершенно отсутствовали какие бы то ни было разговоры о концерте, интересное чтение – словом, все, что способно заполнить внимание посторонним концертному выступлению содержанием и отвлечь его от предстоящего выступления, может помочь этой борьбе. Вся суть здесь в том, чтобы сознательно не давать своим мыслям фиксироваться на предстоящем выступлении. Усиленная же работа над своим исполнением вплотную до момента выступления является малоблагоприятной для предстоящего на эстраде творчества, так как невольно фиксирует внимание на предстоящем выступлении и не дает возможности отвлечь его в сторону, а также вызывает нервное напряжение и вызывает усталость.

Прием различных успокоительных лекарственных средств также является нецелесообразным, так как очень быстро вызывает привыкание и зависимость, также как и от возбуждающих алкогольных средств. Если привыкание уже произошло, то лучше всего постараться отказаться от них. Более разумным в данном случае будет неудача в одном или двух случаях на концерте с целью развития самообладания и художественной инициативы в дальнейшем.

Сценическое волнение иногда становится довольно сильным и отражается на художественном творчестве во время концерта. В этом случае оно как правило сопровождается усиленной деятельностью сердца и учащенным дыханием, которое становится не глубоким и поверхностным. Такие приступы не только крайне неприятны для самочувствия исполнителя, но, что особенно важно, на время приостанавливают или ослабляют работу творческой энергии, отвлекают на себя часть внимания, чем мешают требуемой

сосредоточенности и таким образом нередко отражаются неблагоприятно как на художественной, так и на технической стороне исполнения.

Далеко не всегда удается установить ближайшие причины, вызывающие такие неожиданные приступы волнения, мешающие необходимой для исполнительского творчества сосредоточенности. Иногда это состояние вызывается внезапным вторжением в сознание исполнителя какой-нибудь посторонней мысли, вносящей на этот момент перерыв во внутренней сосредоточенности артиста на исполнительском процессе, отчего и происходит само волнение и теряется спокойное самообладание.

В чрезвычайных ситуациях, однако, в большинстве случаев не само волнение является причиной, вызывающей сердцебиение и неправильности дыхания, а наоборот: неумение управлять во время исполнения своим дыханием. Вот почему глубокое и равномерное дыхание представляет важное условие обретения спокойствия и самообладание. Для выработки необходимого навыка нужно уже в домашней подготовительной работе обращать внимание на дыхания, добиваясь, чтобы оно было равномерным медленным и глубоким, успокаивающим образом действовало на сердце.

Следует заметить, что не все произведения допускают возможность регулировки дыхания. Большие отрывки взволнованного эмоционального характера со все возрастающей накаленностью и стремительностью движения чисто физиологически вызывают учащение и усиление деятельности сердца и связанное с этим учащение дыхания. В таких отрывках стараться дышать глубоко и медленно, и таким образом активно противодействовать природному физиологическому действию такой музыки, либо имело бы последствием чрезвычайно неприятное ощущение бесплодности такой борьбы, либо повело бы к насильственному изменению художественной сущности исполняемого и лишению своего исполнения требуемого сильного эмоционального элемента. Таким образом, указанная тренировка дыхания должна иметь место не через все исполнения, а должна быть применяема только там, где глубокое и медленное дыхание может быть производимо без насилия над собой или над

исполняемым звуковым материалом. Такими местами являются продолжительные паузы, остановки на ферматах, большие отрывки замедляющегося или равномерно спокойного медленного движения. Приучая себя сознательно в таких местах к медленному, равномерно глубокому дыханию уже в домашней работе, исполнитель в большой мере обеспечивает предотвращение неприятных и мешающих его творчеству приступов волнения на эстраде.

Сценическое волнение, которое проявляется до выступления, в большинстве случаев вызвано неудовлетворительностью подготовительных работ исполнителя или же с недостатками более широкого порядка – общей неудовлетворительностью технического или художественного инвентаря. Когда исполнитель ясно чувствует, понимает и сознает, что технический аппарат не справляется с имеющимися в произведении техническими трудностями, или художественные требования, предъявляемые исполняемым произведениям, превышают данный его художественный уровень, вполне естественно, что волнение овладевает им не только до его выступления, но и нередко сопровождает все исполнение, причиняя еще большую неудовлетворительность его воплощению.

Особое значение для волнения имеют недостатки ритмические, т.к. именно ритм имеет наиболее сильное физиологическое воздействие на живые организмы. Неправильность и общая неустойчивость ритмической стороны музыкального исполнения вызывает в организме ответные ритмические реакции, нередко приводящие к нарушениям самообладания и равномерности работы сердца и дыхания. В свою очередь эти явления становятся причинами нарушения правильных ритмических пропорций в дальнейшем исполнении. Часто ошибочно ритмические недостатки приписывают волнению, тогда как первопричиной являются именно недостатки ритма, а волнение – их производным физиологическим следствием. Поэтому культура ритмической точности в исполнении помимо огромного значения для техники и

художественности воплощения, имеет большое значение и в вопросе самообладания артиста на сцене.

Серьезной причиной волнения на эстраде является необходимость исполнять произведение, являющимся обязательным, например, по условиям конкурсной программы, которое выходит за пределы технического или художественного уровня исполнителя. Но даже в случаях, когда подобные проблемы отсутствуют, исполнитель может оставаться неудовлетворенным подготовительной работой, что вызывает нервное напряжение. Необходимым условием достижения субъективной удовлетворенности в подготовительной работе является высвобождение творческой силы исполнителя. Чем сильнее она поглощает сознание артиста, тем меньше места в психике остается для волнения и нервозности. Правильная организация подготовительной работы требует усвоения произведения таким образом, чтобы оно стало исчерпывающе знакомо и близко исполнителю, стало как бы его второй натурой.

Важным психологическим моментом является осознание причин сценических неудач, которые в ряде случаев ошибочно приписываются сценическому волнению или случайности. Необходимо твердо усвоить, что волнение и неудачи обязаны своим происхождением неудовлетворительности или неполноте подготовительных работ. Такой взгляд является залогом к непрерывному прогрессу в совершенствовании исполнительского искусства и наилучшим руководителем в борьбе с приступами сценического волнения.

Особо важным средством борьбы с приступами волнения является тренировка внутренней сосредоточенности исполнителя. Необходимо, чтобы сосредоточенность на процессе творческого художественного воплощения достигла такой степени углубленности, что растворила бы в себе все существо исполнителя, тогда в его психике не окажется места волнению и артист целиком сможет погрузиться в творчество. Тренировка внутренней сосредоточенности на исполнительском акте сама по себе, при достижении уже в домашней работе пределов такой концентрации, которая безостановочно

поглощала бы все существо исполнителя, является одним из наилучших методов борьбы с приступами волнения при публичном исполнении.

Во время публичного исполнения как малоопытных учеников, так и выдающихся артистов, много лет проводших на концертной эстраде, иногда совершенно неожиданно происходят сбои в работе музыкальной памяти, которые приводят к обрывам исполнения, отказам памяти, кружению на месте.

Внезапный отказ памяти произошел однажды на концерте знаменитого пианиста Эгона Петри в зале Ленинградской филармонии. Это случилось при первом исполнении им только что выученной 3-й сонаты Прокофьева в момент, когда должна была начаться разработка сонатной формы. Оборвавшись на этом моменте, Петри прекратил дальнейшее исполнение сонаты и сказал про себя: «Я не могу больше», после небольшой паузы стал со свойственным ему изумительным мастерством играть не по программе вещи из своего прежнего репертуара.

Объяснение причины этого инцидента, дававшееся по окончании концерта самим Петри, приписывавшим этот случай тому, что он не успел хорошо выучить сонату, было совершенно неудовлетворительно. Такой опытный и зрелый артист, как Эгон Петри, если бы действительно не успел доучить сонаты Прокофьева, не мог бы не знать этого до своего выступления и, конечно, не рискнул бы исполнять ее в концерте. Он, без сомнения, успел ее выучить.

Причина здесь была другая. Петри упустил из виду принцип, который был когда-то подробно описан Т.Лешетицким. Выученную только что, хотя бы и вполне основательно, вещь нельзя еще выносить на эстраду, между моментом окончания подготовительной работы по усвоению музыкального произведения и моментом публичного выступления должен пройти известный срок – несколько дней для мелких произведений и от недели до двух для композиций крупного масштаба. В течение этого срока исполнителем должна быть прекращена всякая сознательная работа над произведением, предназначенным к публичному исполнению, и главное, произведение это ни разу не должно им

исполняться. Он должен как бы полностью забыть о его существовании. При соблюдении этого условия вся сделанная им до этого техническая, аналитическая и художественная сознательная работа, а также работа по усвоению на память, начнет сама собой перерабатываться в его подсознании, большей частью во время сна. По прошествии назначенного срока нужно возобновить работу и исполнять выученную композицию несколько раз целиком, после чего можно быть гарантированным от нежелательных инцидентов во время процесса публичного исполнения.

Отсюда становится ясно, что случай с внезапным отказом памяти, происшедший с Петри, объясняется не тем, что он не успел выучить сонату С.Прокофьева, а тем, что Петри не успел свою сознательную работу провести в течение известного срока через переработку ее в своем подсознании.

Фатальность таких инцидентов состоит в том, что, раз случившись, они начинают возвращаться при повторных публичных исполнениях, что и произошло в ближайших концертах Петри в Харькове и Одессе при исполнении им той же прокофьевской сонаты на том же самом месте, где это произошло в первый раз в Ленинграде.

Другая любопытная особенность внезапных отказов памяти – своеобразная их заразительность, т.е. появление у исполнителей, выступающих непосредственно за тем, с которым такой инцидент только что произошел. Подобное явление можно часто наблюдать на классных концертных мероприятиях в учебных заведениях, где ученикам одного и того же, или разных преподавателей приходится выступать друг за другом. Опытные преподаватели в предупреждение таких массовых несчастных случаев рекомендуют поэтому ученикам, которым еще только предстоит выступить, не слушать предыдущих.

Внезапные обрывы исполнения не всегда имеют причиной отсутствие срока переработки подготовительных работ в подсознании. Иногда такие обрывы являются следствием нерасчетливой траты мускульной, нервной или психической энергии исполнителя. Случаи эти имеют обыкновенно место

именно непосредственно после отрывков сильно накаленного технического или эмоционального характера, встречающихся в крупных произведениях. В своем увлечении малоопытные исполнители, не учтя запаса своих сил, исчерпывают свою энергию до конца, не оставляя ничего для дальнейшего, что и является причиной внезапного обрыва всего исполнения.

Чрезвычайно тяжелыми для самочувствия исполнителя являются случаи, когда при публичном исполнении какого-нибудь крупного произведения происходит кружение на месте. Такое кружение состоит в следующем.

В формах больших музыкальных произведений нередко встречаются повторения совершенно одинаковых отрывков или частей. Исход из этих отрывков в некоторых местах бывает построен так, что возвращает исполнителя к повторению тех же частей формы, иногда же этот исход ведет к новым, дальнейшим частям формы. Когда исполнитель все время попадает в возвращающий его к повторению исходный отрывок и никак не может вспомнить и попасть в отрывок, ведущий к дальнейшему развитию формы, - он обречен без конца повторять одно и то же. Такое повторение и есть кружение на месте, кончающееся иногда тем, что исполнителю в отчаянии приходится остановиться и прекратить исполнение.

Подобный инцидент произошел со знаменитым скрипачом, профессором Ауэром при исполнении им одного из скрипичных концертов в Лейпциге. Весьма опытный дирижер успевал не менее опытным оркестровым музыкантам давать знаки для возвращения к уже сыгранным отрывкам. И все-таки, когда одно и то же повторялось столько раз, что Ауэр потерял надежду попасть в переходный отрывок, ведущий к дальнейшему, пришлось прервать исполнение и начать все заново.

Причиной кружения на месте является сила инерции. Эта сила проявляется в самых различных областях и элементах музыкального исполнительства. Здесь же мы имеем дело с силой инерции в области построения музыкальной формы крупных произведений. Для того чтобы приостановить эти повторения в момент, когда это нужно, необходимо бывает

поэтому прибегнуть к ясному сознанию и определенному усилию воли и таким образом сломить силу инерции. В эстрадной практике имеют место иногда произвольные пропуски отдельных отрывков или даже целых частей формы.

В тех случаях, когда сам исполнитель этого не замечает, это несколько не нарушает свободы исполнения и не отражается на его самочувствии в творчестве. Если же во время исполнения он это заметит и именно тогда, когда пропуск только что произошел, то от того, что он это заметил, в процесс исполнения неожиданно вторгается чуждый этому процессу элемент сознания, в результате чего исполнитель может испытать шок, могущий ослабить или даже приостановить работу его творческой функции. Особая концентрация внимания и особенное усилие воли нужны в такие моменты, чтобы сознательно заставить себя не придавать значения происшедшему инциденту и не идти навстречу еще новым неприятным неожиданностям.

Небезобиден также такой случай, когда исполнитель, только начав исполнять крупное произведение, из-за пропуска попадает сразу в его конец. Такое произвольное сокращение формы большого произведения, конечно, лишает это произведение всего его содержания.

Произойти это может тогда, когда в композиции одна и та же часть формы повторяется в начале и перед самым концом, но исходный отрывок после нее в начале ведет к дальнейшему развитию формы, исходный же отрывок во втором случае непосредственно приводит к концу. Попав случайно во 2-й исходный отрывок уже в самом начале, исполнитель волей-неволей вынужден преждевременно закончить все произведение.

В таких случаях, если исполнитель обладает умением импровизировать, ему придется по возможности незаметно для слушателей сымпровизировать обратный переход к началу и затем восполнить фатальный большой пропуск, для чего, конечно, необходимы еще большее самообладание и большая находчивость.

В заключении обзора следует сказать еще о двух субъективных явлениях, могущих нарушить творческую деятельность исполнителя. Волнение,

возникающее иногда во время самого исполнительского процесса, а также внезапное произвольное вторжение в сознание исполнителя посторонних мыслей часто имеют следствием временное ослабление или даже приостановку его творчества. Чаще всего результатом этого являются временная скомканность и неясность звуковой ткани, конечно, если недочеты эти не зависят от неудовлетворительности подготовки или общего технического оборудования исполнителя.

Тренировка своей сосредоточенности и достижение возможно большей концентрации на художественно-творческой стороне воплощения являются единственным средством как против приступов волнения, так и против вторжения посторонних мыслей во время процесса публичного исполнения.

Важнейшим условием, дающим чувство уверенности исполнения, является точность и выработанность ритма. Многие из тех исполнителей, кто испытывает вредное для исполнения волнение на эстраде, не достаточно развито общее чувство ритма или плохо выработан ритм в исполняемом произведении. Без ритмической точности не может быть законченного исполнения, т.к. это первый фундамент всего музыкального искусства. Ритм это не только необходимое условие художественности исполнения, но и самый первый и важнейший устой всей техники и всей технической работы. Поэтому отсутствие точно выработанного ритма бьет с двух концов: со стороны крупнейших художественных недостатков и со стороны ненадежности всей техники. Плохой, неточный ритм, ничем не оправданные ускорения, недосчитанность пауз, длинных нот – все эти недостатки во время исполнения имеют еще ту особенность, что сами по себе вызывают своим чисто физиологическим влиянием на нашу психику волнение; спокойствие и самообладание исчезают под влиянием этих неровностей и появляется именно то волнение, которое называют сценическим. Из этого следует, что постоянная и неотъемлемая забота на всех музыкальных занятиях должна быть о ритмической точности. Если этого нет, нет ни художественного, ни

технического развития и не будет развиваться также уверенность и самообладание во время публичного исполнения.

Природа наделила всех людей от рождения ритмическим чувством. Все без исключения одарены способностью различать равные промежутки времени, отбиваемые метрономом, от тех случаев, когда метроном бьет неверно, отбивая одну долю времени более длинную, а другую более короткую. Однако нужно знать еще следующее. Природа дает нам ритмическое чувство только в самом общем смысле слова, она дает нам его в грубом, необработанном виде. А этого для музыки и музыканта недостаточно. Музыка необходим ритм абсолютно точный, шлифованный. Музыкальная красота появляется только тогда, когда выработан ритм на волосок точный; его еще можно назвать «шлифованным», что соответствует характеру ритмического чувства, нуждающегося в этой шлифовке и остающегося без нее невыработанным.

Работа над развитием чувства ритма это длительный и сложный процесс, требующий кропотливого труда. Выделим общие способы и порядок работы по шлифовке ритмического чувства.

Первое, что нужно выработать, - это умение абсолютно точно делить время на равные друг другу промежутки. Нужно добиться, что при счете время делилось на ровные отрезки точно как будто острым ножом. Вялый счет, при котором каждое слово произносится вяло и неопределенно, является первым препятствием для шлифовки. Считать нужно не «раз, два-а, три-и, четыре», а «раз, два, три, четыре». Правильный для музыканта счет можно сравнить с чеканным «солдатским» шагом, или так, как считают солдаты во время марша или построения.

При работе над ритмом также можно отметить, что уметь отсчитывать время равными промежутками надо также во всех темпах, начиная с самого быстрого и до самого медленного, т.е. от 208 до 40 ударов в минуту (пределы обозначений метронома). Чем медленнее темп, тем труднее счетом разделять абсолютно равные промежутки времени. Человеческая способность в этом направлении имеет даже свой предел: можно дойти до такого медленного

темпа, в котором никто уже не сможет делить время на равные промежутки, не подразделяя их на части каким-нибудь дополнительным дроблением.

Дальнейшая работа по ритму сводится к двум различным направлениям. Называя равные промежутки времени, разделяемые точным счетом, основными долями, то можно сказать, что необходимо выработать умение складывать основные доли в совершенно точные длинные доли. Если счет означает четверти, то выдерживание полноты есть случай сложений двух основных долей в одну такую длинную, в которой в точности было бы два полных основных промежутка; если нужно выдержать полноту с точкой, то это случай сложения трех основных долей в одну длинную, в которой самым точным образом должно заключаться три полных основных промежутка. Казалось бы, что это выдерживание длинных долей, состоящих из двух или более сложенных основных долей времени, настолько легко, что об этом и говорить не стоило бы. На самом же деле у лиц с невыработанным, нешлифованным счетом есть общая манера на длинных сложенных долях считать основной счет как попало, небрежно и неточно, всегда несколько быстрее, - от чего совершенно портится основной счет, и длинная доля оказывается всегда несколько короче, чем бы ей в этом счете следовало быть. При работе над ритмической шлифовкой длинных составных долей поэтому самое главное – это следить за точным продолжением счета основных долей так, чтобы всегда находить на волосок точную меру для этих долей при помощи абсолютно точного основного счета во время их длительности. Эту работу, это первое направление можно назвать работой над сложением основных долей.

Второе направление, более трудное для шлифовки, - это деление основного промежутка времени на 2, 3, 4 и т.д. равные мелкие доли времени так, чтобы от этого деления несколько не пострадала величина основного промежутка. Если в двухдольном такте при счете четвертями: «раз, два» и т.д., требуется в каком-то месте сыграть две восьмые, то нужно разделить основной промежуток на две равные части, но так, чтобы сама его величина не изменилась; если нужно исполнить четыре шестнадцатых – необходимо

разделить основной промежуток времени на четыре вполне равные мелкие доли, но так, чтобы сам основной промежуток по величине не удлинился и не укоротился. Этот вид ритмической работы называется делением основной доли.

В данной работе чаще всего встречаются большие погрешности трех видов:

1. Основное промежуток остался верным, но само деление его неточно: например, из двух восьмых в четвертном счете одна длиннее, другая короче;

2. Мелкие, разделенные доли вполне равны друг другу, но вместе заняли больше или меньше времени, чем должен занимать основной промежуток: две восьмые равны друг другу, но размер основной четверти изменился;

3. Мелкие доли неверны, и все они вместе занимают больше или меньше времени, чем дает наш основной счет для основного промежутка, т.е. обе восьмые разной величины, одна длиннее, другая короче, и обе вместе занимают больше или меньше времени, чем нужно, испорчена и основная доля счета.

К деталям ритмической работы также относится развитие чувства правильной акцентировки. В каждом такте при любом счете есть доли сильные и слабые. В процессе человеческого дыхания также можно выделить две доли: сильная в момент вдыхания воздуха и слабая в момент выдыхания. Различие этих двух свойств лежит в основе понятий такта и размера. Когда за сильной долей появляется одна слабая – появляются все двухдольные размеры: $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{8}$; когда за одной сильной идут две совершенно равные ей по длительности слабые – появляются все трехдольные такты: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{8}$ и т.д. Вот почему при счете следует делать акцент на ту долю, которая является сильной или относительно сильной, а не считать ровно.

Работа ритмической шлифовки при этом состоит в том, чтобы от акцентирования сильной доли не портилась точная ровность долей времени; обычно встречается недостаток, когда при ритмической неточности

укорачивается последняя, предшествующая акценту доля. Акцент как бы притягивает к себе предыдущую долю, - слово «раз» произносится раньше времени, почему в таких случаях иногда говорят, что исполнитель «торопится на раз». Значит, при выработке акцентов надо строго следить за длительностью доли, предшествующей акценту, чтобы ее не укоротить.

Острое и отточенное чувство ритма исполнителя является залогом стабильности его публичного выступления. От ритмической точности также во многом зависит и вся техника, техническое развитие, быстрота овладения новыми приемами игры на инструменте.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1. Какие вы знаете группы условий музыкально-исполнительского творчества?
2. Определите положительные субъективные факторы музыкально-исполнительского творчества.
3. Выберите из списка условия, которых должен придерживаться артист с точки зрения специальной творческой гигиены:
4. Выберите внешние условия, оказывающие влияние на исполнительское творчество.
5. Почему повторное исполнение концертной программы способствует повышению качества выступления?
6. Какие действия исполнителя перед концертом помогут уменьшить сценическое волнение?
7. Какой результат приема успокоительных лекарственных средств является наиболее нежелательным и вредным?
8. Поможет ли исполнителю выработанный навык управления своим волнением, умение успокоить сердцебиение и достичь глубокого дыхания?
9. В каких по характеру местах произведения необходимо тренировать в домашней работе физиологический самоконтроль?

10. Кем из выдающихся педагогов-пианистов был выделен принцип необходимости временного периода между окончанием подготовительной работы по разучиванию произведения и моментом публичного исполнения?
12. В чем состоит основное условие подготовки нового произведения к публичному исполнению?
13. Какие моменты формы музыкального произведения требуют особого внимания исполнителя, т.к. могут спровоцировать кружение на месте в случае отказа музыкальной памяти?
14. Что необходимо делать, чтобы предотвратить пагубную тенденцию регулярных сбоев памяти во время концертных выступлений?
15. С каким из перечисленных ниже понятий можно образно сравнить функцию ритмической устойчивости в произведении?
16. Какая ошибка чаще всего проявляется у исполнителей с недостаточно развитым чувством ритма?

Тема 6. Воспитание музыканта-исполнителя

1.1 Аннотация

Содержание темы раскрывает особенности процесса формирования культуры музыканта исполнителя, включающей его техническую подготовку и развитие художественного мышления, необходимого для глубокой по идейному содержанию и выразительной передачи музыкального замысла.

1.2 Ключевые слова

Культура музыкального исполнительство, техническое мастерство музыканта, художественная подготовка музыканта-исполнителя

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Для практического освоения содержания лекции необходимо выполнить интерактивное задание;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотная библиотека классической и современной академической музыки - <http://www.load.cd/ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

Нотный архив фортепианной и другой музыкальной литературы - <http://www.piano.ru>

Ноты для фортепиано, гитары, флейты, струнных инструментов - <http://www.muzlibrary.ru/>

1.5 Список сокращений

Анс. - ансамбль

Муз. – Музыкальный

Эст. - Эстетический

1.6 Глоссарий

Ансамбль – от французского ensemble (вместе) означает совместное исполнение. Это наиболее общее понятие. Прежде всего, оно подразумевает

наличие музыки, написанной для совместного исполнения.

Импровизация – латинское слово *improvisus* означает непредвиденный. импровизировать - значит играть, одновременно сочиняя, или, вернее, сочинять без предварительной подготовки, тут же исполняя сочиненное.

Транскрипция - это обработка, но не элементарная, а виртуозная и притом «свободная».

1.7 Вопросы для изучения по теме

Воспитание культуры музыкального исполнительства. Техническое оснащение художественного исполнения. Художественная подготовка музыканта-исполнителя. Художественная подготовка музыканта-исполнителя. Вторая группа элементов художественных ресурсов исполнителя.

1.8 Теоретический материал по теме

Природная одаренность к музыкально-исполнительскому творчеству, которой наделены бывают некоторые индивидуальности, для своего развития и полного созревания требует особого ухода и руководства, составляющих высшую и конечную задачу художественной музыкальной педагогики. История исполнительского искусства не знает примеров, когда таланты достигали вершин своего искусства без предварительного ухода и руководства со стороны знающего, талантливое и опытного педагога.

В процессе воспитания культуры музыканта можно выделить три значимых принципа педагогического внимания.

Первым из них является организация рационального педагогического руководства. Вторым принцип включает систематическое и последовательное развитие музыкальных способностей. Третий принцип положительного воздействия педагога составляет высвобождение скованной или заторможенной по тем или иным причинам творческой энергии.

Первым этапом проявления способностей ученика является самостоятельное создание им музыкальных образов. Основа для проявления

способностей формируется в процессе освоение первых технических навыков извлечения из инструмента звуков различной интенсивности, освоения приемов игры legato и staccato, знакомства с правилами фразировки и т.п. Рациональная техническая школа, которая является базой и первой предпосылкой исполнительского творчества, усваивается под руководством педагога.

Гораздо сложнее и многограннее является вопрос в дальнейшем воспитании культуры творчества. Как показывает практика, даже выдающаяся индивидуальная одаренность дается природой большей частью в сыром, необработанном виде. Наряду с большой общей одаренностью, нередко встречаются случаи, когда специфические склонности, свойственные данной исполнительской индивидуальности, заключают в себе отрицательные качества, например, тяготение к утрированному расслабленному сентиментальному лиризму, небрежность в отношении выработки деталей композиции, отсутствие чувства художественной меры, доходящая до уродливых размеров темпераментность. Большой талант не является сам по себе достаточной гарантией роста исполнительского мастерства и потому необходима сознательная работа над воспитанием музыкальной культуры.

Весомым и убедительным в данном вопросе представляется высказывание гениального педагога профессора Т.Лешетицкого: «Чем крупнее талант ученика, тем более жесткой дисциплины он требует. Такой жесткой дисциплиной вы никогда не убьете природной его индивидуальности. Природа не дает нам бриллианта в готовом виде: алмаз, чтобы стать драгоценным камнем, требует тщательной шлифовки». Подтверждением высказыванию служат многочисленные примеры выдающихся пианистов, вышедших из школы Лешетицкого, прошедших у него через такую «жесткую дисциплину» и сохранивших свою творческую индивидуальность, ярко отличающую их друг от друга.

Культуру музыкального исполнительства составляют несколько компонентов. Это всесторонняя культура художественного ритма, которая является предметом непосредственного и постоянного внимания; усвоение

основ художественной фразировки и оформления архитектоники целого музыкального произведения и приемов такого оформления; понимание характера и содержания исполняемой музыки.

Тормозящее влияние на развитие творческого таланта исполнителя оказывают технические недочеты, ритмические и фразировочные недостатки. Иногда эти недостатки культивируются годами и значительно затрудняют достижение учеником свободы исполнения, тормозят развитие творческой одаренности.

Для того чтобы творчество музыкального исполнителя проявлялось свободно и во всей полноте, необходимо, чтобы исполнитель обладал всеми требуемыми для этого данными. Владение техникой исполнения, теоретические познания и развитое художественное чувство, приобретенные в период учения и путем дальнейшей самостоятельной работы, составляют то оснащение, с помощью которого и осуществляется его индивидуальное исполнительское творчество. Чем совершеннее и разностороннее техническое оснащение, тем легче и разнообразнее это творчество может быть осуществлено исполнителем. Важно заметить, что техника исполнителя, чтобы быть действительно средством к художественному исполнению, должна сама по себе быть художественной. Для этого ей недостаточно быть только механической.

К художественным элементам техники следует отнести в отношении динамики звука художественную окраску динамических оттенков, которая может быть констатирована у всех настоящих художников звука. У выдающихся музыкантов всегда наблюдается не только наличие богатства динамических звуковых ресурсов, но и возвышающееся над обычным уровнем, притом часто совершенно индивидуальное, качество звука во всех динамических градациях. Высокое качество звуковой окраски в большинстве случаев представляет результат обработки природных данных исполнителя под руководством большого художника-педагога и самокультуры артиста в период достижения им достаточной степени художественной зрелости.

Богатство художественно-красочной звуковой палитры для музыкального исполнителя имеет совершенно такое же значение, как для художника-живописца имеет богатство выбора красок в его палитре. Полнота и округленность звука в оттенках *forte* и *fortissimo*, связанная с непринужденно, свободно и без всякого формирования дающейся исполнителю силой звучания, свойство художественного *pianissimo* при всей малой своей звучности сохранять красочность и быть явственно слышимым на большом расстоянии – могут служить примерами тех особенностей динамических ресурсов, которые свойственны художественной технике в отличие от механической.

Важным художественным элементом технического оснащения исполнителя является культура ритмической организации. Она заключается в умении дать кратчайший нервный импульс своей мускулатуре для воспроизведения отдельных звуков минимальной длительности, входящих в состав такого чередования, умение технически образовывать и давать большие группы чередующихся звучаний как одно целое.

Не меньшего совершенства технического оснащения требует художественное исполнение медленных чередований звуков большой длительности, в изобилии встречающихся в произведениях и отрывках, написанных в медленных темпах *Adagio*, *Largo*. Полнота, красочность и богатство звучания большой протяженности являются необходимыми для жизненно-художественных воплощений таких произведений и отрывков, что опять-таки зависит от технических приемов исполнителя – наличия хорошо выработанной технической мускульной опоры (у пианистов хорошо выработанная связь концов пальцев со всей рукой, плечом и даже корпусом, у смычковых струнных исполнителей прочная опора и тесная спайка смычка со струнами при медленном ведении длинного смычка, у певцов хорошо опертое дыхание).

Технические ресурсы необходимы поэтому для четкого и художественного исполнения различных ритмических рисунков, свободное и законченное воплощение которых предполагает одинаковое владение как

кратчайшими дроблениями звуковой длительности, так и красочной выдержанной длительностью звуков большой протяженности.

Не меньшего совершенства технического оснащения требуют элементы воплощения, входящие в состав процесса формирования из отдельных звучаний с помощью фразировки высших музыкальных организмов. Разнообразие градаций силы звучания, требуемое высшей художественной фразировкой, приемы legato, переливы одного звука в другой – все эти необходимые ресурсы, дающие объединение ряду отдельных звучаний, жизнь и красочность высшим музыкальным организмам, находятся в прямой зависимости от совершенства технического оснащения и технических приемов артиста.

Элементы художественных ресурсов исполнительского творчества можно объединить в две большие группы.

В первую группу входят понятия, имеющие прямое и непосредственное отношение к художественному оформлению самого материала музыкального искусства, - к оформлению художественных качеств звуковой интонации, динамики, ритма, фразировки, а также и архитектоники целого произведения.

Вторая группа составных элементов художественного оснащения артиста непосредственно обращена к воплощению в звуках внутренней стороны музыкальных произведений и истоками своими нередко в большой мере имеет область, стоящую вне специфической сферы процесса музыкального исполнительства, лежащую в общей природе и общем внутреннем мире исполнителя. Следует отметить, что на практике обе группы тесно спаяны друг с другом и находятся в постоянной и тесном взаимодействии. Так, общий умственный и художественный немзыкальный багаж артиста, безусловно, отражается на его чисто звуковой оформлении.

К числу элементов первой группы относится прежде всего наличие у исполнителя хорошо и разносторонне развитого музыкального слуха. В понятие полностью и богато развитого художественного слуха должны быть включены не только область интонации чистоты и точности высоты звуков, но и тонкая, разносторонняя впечатлительность и критическое чутье по

отношению к звуковым краскам, нюансировке (динамике), а также к временным пропорциям, то есть к стихии ритма в музыке.

Богато и разносторонне развитый музыкальный слух предполагает наличие в подпочве своей большого запаса внешнезвуковых музыкальных впечатлений, на основе которых с помощью развитого критического чутья и происходит художественный отбор пригодных для целей художественного оформления требуемых качеств высоты, силы, окраски звуков и отрицательное отношение к фальшивым по своей интонации, нехудожественным по своей окраске или несоответствующим по силе, в зависимости от каждого данного случая, звукам.

Не менее важное значение имеет и хорошо и разносторонне развитый внутренний слух, функция которого состоит во внутреннем представлении и внутреннем слышании музыки при полном отсутствии восприятия реальных звуков извне. Базируясь на почве всего богатого запаса внешнезвуковых впечатлений, внутренний слух в высших степенях своего развития включает в себя внутреннее представление не только элементов высоты звуков, но и все элементы живой динамики, окраски и фразировки.

В выборе музыкальным исполнителем тех или других художественных элементов воплощения, той или другой динамики, окраски, ритма, фразировки центральной, управляющей этим выбором, станцией является его общий музыкально-художественный инстинкт, его общее художественное чутье, сознательно либо бессознательно управляющее, руководящее и решающее вопросы динамических, ритмических пропорций, подбор и сопоставление красок, способы оформления высших звуковых организмов и архитектоники целого. Даже при наличии развитого музыкального слуха, если общее художественное чутье и общий художественный багаж артиста слабо развиты и отличаются ограниченностью, то не только его воплощения могут быть недостаточны по отношению к отражению внутреннего содержания произведения, но и само оформление звукового материала будет далеко от высшей художественности. Такое положение вещей совершенно аналогично

тому, что имеет место и в других областях человеческой деятельности: без хорошего инструмента мастер не может дать хорошего продукта, но иметь в руках хотя бы самый совершенный инструмент для работы недостаточно – нужно еще уметь применять его надлежащим образом, чтобы получать хорошую продукцию.

Истоки музыкального искусства, питающие воображение артиста, обусловлены его необыкновенной природой. Предметы и явления природы дают чрезвычайно мало пригодного для музыки готового звукового материала. Пение птиц, рев диких зверей, шум моря, водопада и немногие другие звучания, воспринимаемые музыкантом-художником в природе, чрезвычайно далеки от тех звуковых элементов, из которых создаются произведения музыкального искусства. Самый первичный элемент этого искусства – музыкальный тон определенной точной высоты, если случайно и может быть констатирован в числе звуковых явлений внешнего мира, то во всяком случае не может быть и речи о том, чтобы считать эти чрезвычайно редко воспринимаемые впечатления базой, на которой может произрастать столь богатое и разностороннее музыкальное искусство.

Абсолютно отсутствует в числе звуковых явлений внешнего мира и нигде в нем не может быть констатирована в готовом виде какая-либо определенная гаммаобразная система тонов. Если наличие в природе обертонов, унтертонов и гармонических соотношений звуков различной высоты и послужило основой для построения систем тонов, применяемых в музыке некоторых народов, в том числе и в нашей европейской музыки, то опять-таки эта зародышевая форма гармонии чрезвычайно далека от того богатства и той сложности соотношений музыкальных тонов, которыми оперирует музыка. Не приходится, наконец, и говорить о том, что нигде в природе мы не встречаемся с каким бы то ни было подобием сочетания и чередования во времени музыкальных тонов, которое хотя бы в самой отдаленной форме напоминало звучащее музыкальное произведение.

Единственной живой натурой, восприятие которой может по существу питать и развивать специально-музыкальное художественное чутье исполнителя, является художественно звучащее музыкальное произведение. Запас таких восприятий и наблюдений, образующийся от внимательного слушанья большого количества художественно звучащей музыки, составляет художественно-звуковой фонд музыканта, совершенно аналогично тому, как запас впечатлений и наблюдений предметов и явлений внешней природы в форме элементов зрительного восприятия составляет художественный багаж живописца.

Чем больше произведений, конечно, в настоящем художественном творческом воплощении художников-исполнителей, пришлось прослушать музыканту, чем внимательнее и сосредоточеннее было это слушанье, тем больше расширялся и углублялся его музыкально-художественный горизонт.

Если в годы обучения музыкальному исполнителю посчастливилось иметь своим руководителем настоящего художника-педагога, который параллельно с воспитанием в нем очевидно необходимых сторон оформления звучащего материала сумел еще и развить в нем острое критическое чутье к недостаткам такого оформления, то для такого исполнителя слушанье воплощений других артистов является обогащающим художественное чутье не только в смысле увеличения его запаса положительными звуковыми элементами, но и в смысле развития в нем острого критического отношения к отрицательным сторонам плохого оформления звукового материала.

Быстрота роста и здоровое созревание крупных исполнительских природных дарований, наконец, постоянное обогащение в дальнейшей деятельности художественного багажа уже готовых исполнителей зависят поэтому не от одной только силы их природной одаренности и совместной работы в период обучения с педагогом, но в подавляющей мере от постоянного питания их художественного фонда впечатлениями и наблюдениями, черпаемыми ими из живой природы музыкального искусства путем восприятия в

большом количестве художественно-творческого воплощения другими артистами музыкальных произведений.

В отношении всего сказанного по вопросу об истоках и условиях формирования общего художественно-музыкального чувства следует еще указать на то, что несмотря на своеобразие музыкального искусства и отличие его природы от природы других искусств – литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, несомненно существует большое родство между всеми этими родами человеческого художественного творчества. Несколько примеров убеждают в действительном существовании этих аналогий и этого родства. Нежные, тонкие краски в картинах – мягкие, прозрачные чередующиеся звучания в музыке; величественные архитектурные массивные здания – тяжелая массивная звучность грандиозного построения крупной формы музыкального произведения; контрасты ситуаций и образов в поэтических и драматических произведениях литературы – контрасты звуковых образов и их внутреннего содержания в музыке. Взаимодействие и взаимопроникновение элементов различных по природе видов искусств иногда наблюдаются столь разительно, что само собой напрашивается предположение обогащения крупными художниками своих произведений творческими ресурсами, почерпнутыми из области, совершенно, казалось бы, чуждой природе того искусства, в замкнутой сфере которого их творчества должны были бы протекать.

Из такого близкого соотношения, существующего между элементами художественного творчества в области музыки и других искусств, следует, что общее художественное чутье и общий критерий музыканта, кроме питания, черпаемого из восприятия произведений своего искусства, может обогащаться сознательными и подсознательными источниками, исходящими от восприятия произведений других искусств – чтения произведений литературы, драматургии, знакомства с художественным творчеством артистов сцены, балета, созерцания творений живописи, скульптуры, архитектуры. Для формирования художественной культуры музыканта крайне важны

впечатлений из других видов искусств, именно в них выдающиеся исполнители всегда черпали художественные впечатления, питающие чувство пропорции, законы построения контрастов, чувство гармонии и меры.

Вторая группа элементов, питающих и обуславливающих художественное творчество музыкального исполнителя, в отличие от первой, близко соприкасается с лежащим вне специально-музыкальной области общим его внутренним миром, имеющим нередко решающее значение и играющим большую роль в том, как художник-исполнитель в своем творчестве воплощает внутреннее содержание музыкальных произведений. Сложность и многообразие элементов, которыми обуславливается воплощение в звуках внутреннего содержания, находятся в полной и теснейшей связи со сложностью и многогранностью самой сущности понятия о внутреннем содержании музыкальных произведений.

Процесс выявления содержания инструментальных произведений, снабженных определенным заголовком или словесной программой, далеко не так прост и не исчерпывается пониманием общего смысла заголовка или программы, а допускает различный по глубине и ширине творческого подхода масштаб звукового воплощения. И тут масштаб творчества исполнителя находится в теснейшей зависимости от элементов его внутреннего мира, таких как жизненный опыт, способность к состраданию и эмпатии, богато развитый резонанс к разнообразнейшим явлениям жизни, начитанность и широкий эмоциональный, а также умственный кругозор.

Понимание внутренней сущности инструментальных произведений, не имеющих никаких словесных заголовков или определенной программы, требует специального навыка. Самое богатое по своей внутренней содержательности инструментальное произведение, являющееся иногда результатом творческого воплощения композитором и личных переживаний и сочувственного резонанса с глубокими общечеловеческими эмоциями, образами и мыслями, вызываемыми явлениями внешней или внутренней жизни, может быть трактовано исполнителем совершенно поверхностно, выродиться в

пустопорожнее, чисто внешнее движение звуков и звуковых сочетаний, а может быть и воплощаемо с потрясающей как слушателей, так и самого исполнителя жизненной правдой, со всей глубиной его эмоциональной и идейной сущности.

Огромное разнообразие ассоциаций, вызываемых звуками инструментальных произведений, ассоциаций самого различного порядка в смысле их общей значимости во внутреннем мире как исполнителя, так и воспринимающих слушателей, дает определенную лестницу, восходящую от наиболее элементарных ассоциаций низшего порядка до самых высоких и сложных ассоциативных элементов. Для воплощения этих последних ассоциаций в звуках исполнителю по отношению к наиболее глубоким и значительным произведениям музыкальной литературы необходимы бывают широкое оснащение его внутреннего мира, нередко большой эмоциональный и умственный жизненный опыт, глубочайший и широкий сочувственный резонанс с явлениями окружающей его жизни, способность перевоплощения и растворения всего его существа в тех эмоциях, образах и мыслях, которыми насыщена часто глубоко скрытая в звуках внутренняя сущность исполняемого.

Среди всего многообразия внутренних сил исполнителя на первое место должно быть поставлено наличие у него способности к сочувственному резонансу с различными жизненными явлениями. Переживания событий личной жизни артиста, конечно, оставляют свой след в его внутреннем мире и могут оплодотворять его звуковые воплощения. Но, с одной стороны, сфера личных переживаний всегда слишком специфична и по большей части не обладает элементами широкого обобщения, необходимого для художественного творчества; с другой стороны, наблюдение, что жизнь многих больших художников настолько бедна событиями, что личный их жизненный опыт не может никаким образом считаться источником глубоких и широких элементов их воплощения, подтверждает второстепенность роли личных переживаний в художественном творчестве.

Оставляя поэтому переживаниям событий личной жизни некоторое, хотя и второстепенное, место в числе элементов, имеющих известное значение для воплощений внутренней сущности музыкальных произведений, следует более важному в этом отношении сочувственному резонансу с жизненными явлениями уделить наибольшее внимание. Благодаря этому последнему, беспредельно может углубляться и расширяться горизонт и диапазон внутреннего мира артиста и тот запас ассоциативных элементов, которым обуславливается творческое воплощение артистом внутренней сущности музыки.

Какие же жизненные явления должны вызывать к себе сочувственные реакции у художника-исполнителя, чтобы обогащать его внутренний мир теми именно элементами, которые со временем могут обогатить его художественно-творческие воплощения? Впечатления от явлений природы, так часто вызывающие ответные художественные реакции у поэтов, живописцев, имеют безусловно свое значение также для художника-музыканта вообще и музыкального исполнителя в том числе. Немало существует музыкальных произведений, внутренняя сущность которых находится в теснейшей связи с этими реакциями.

Созерцание картин и явлений природы оказывает влияние на звуковые воплощения художника-исполнителя не только по отношению к таким музыкальным произведениям, внутреннее содержание которых тесно и непосредственно связано с этими явлениями, но косвенно отражается и влияет на художественное исполнение и многих других композиций, ничего непосредственно общего с этими явлениями не имеющих. Благодаря ассоциациям, вызываемым явлениями природы во внутреннем мире артиста, мир этот обогащается массой подсознательных элементов, оплодотворяющих собой при исполнении артистом освещение им внутренней сущности произведений, содержание которых совершенно не связано с картинами и явлениями природы.

Как пример можно вспомнить такие произведения, в которых имеются элементы стихийности в эмоциональной жизни человека. Если внутренний мир артиста в числе своих элементов включает реакции, вызывавшиеся в нем созерцанием стихийных явлений природы, например, шторма и бури на океане, землетрясения, наводнения, то художественный сочувственный резонанс у артиста окажется по ассоциации в большой мере приспособленным к яркому и полнозвучному воплощению эмоциональной стихийности.

Бесконечное богатство и разнообразие образов, эмоций, мыслей, событий и ситуаций, воплощенных в произведениях других искусств – литературе, драматургии, живописи, скульптуре, занимают чрезвычайно широкую область во внутреннем мире всего культурного человечества, а сочувственный резонанс с ними у художников в совершенно необозримой мере, в переработанном их художественной ответной реакцией виде, оплодотворяет и расширяет ресурсы воплощения художником-музыкантом содержания исполняемых произведений.

Не меньшее значение имеет далее область сочувственного резонанса художника-музыканта по отношению к событиям и переживаниям близких и более отдаленных по своей ситуации человеческих индивидуальностей. Большую область, имеющую при том огромное значение в смысле социальной значимости художественно-творческих воплощений музыкального исполнителя, представляет область сочувственного резонанса художника к явлениям широкого социального порядка – жизни человеческой массы, а также знакомство художника с историей культуры народов и человечества.

Конечно, было бы большим преувеличением сказать, что артист, у которого не хватает какого-нибудь звена в этой почти бесконечной цепи, уже оказался бы недостаточно снабженным необходимыми для воплощения внутреннего содержания данными внутреннего оборудования. Если же мы, несмотря на это, приоткрыли завесу над той бесконечной перспективой, которую представляют собой широкие и многообразные элементы, могущие питать собою ресурсы воплощения музыкальным исполнителем внутренней сущности музыкальных произведений, то сделали это исключительно с целью

осветить возможность постоянного обогащения в течение всего жизненного пути артиста его внутреннего мира и постоянного роста и расширения диапазона его художественно-творческих воплощений.

Большое значение для исполнителя также имеют сферы, не получившие освещения, такие как область логического мышления, широких мыслительных обобщений, область философии и научного исследования и т.д. Настоящий крупный художник-исполнитель, сознательно стремящийся постоянно обогащать и совершенствовать свое исполнительское творчество, не будет ограничивать свой горизонт одним только искусством, а будет пользоваться всяким случаем для обогащения своего внутреннего мира впечатлениями от созерцания природы, жизни и восприятия продуктов человеческого художественного и мыслительного творчества.

Полное понимание таким художником-исполнителем высокого назначения своего исполнительского искусства, непосредственной связи последнего с различными областями и проявлениями общей жизни делает из исполнителя большого художника, деятельность которого благодаря этому получает большую социально-культурную значимость.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1. Является ли на ваш взгляд верным утверждение, которое часто можно услышать при характеристике высокого уровня мастерства, продемонстрированного исполнителем: «Выдающийся талант исполнителя является его природным даром, не терпящем стороннего вмешательства». Обоснуйте вашу точку зрения.

2. Выберите из списка элементы художественного мастерства музыканта, владение которыми свидетельствует об освоении культуры музыкального исполнительства: ритмическая точность; правильная фразировка и формообразование; понимание характера и содержания исполняемой музыки;

высокий уровень пальцевой беглости, виртуозность исполнения; стремление к эффективным динамическим контрастам.

3. Способствует ли механическое заучивание художественному воплощению музыкальных образов?

4. Какие элементы художественного исполнения требуют специальной технической проработки?

5. Освоение каких технических приемов в первую очередь необходимо для художественного совершенства фразировки исполнения?

6. Включает ли понятие музыкального слуха тонкий анализ звуковой краски, динамики, чуткое восприятие временных пропорций, т.е. ритма?

7. Как вы считаете, нужны ли музыканту для подпитки творческого воображения разнообразные звуковые впечатления из окружающей действительности? Обоснуйте свой ответ.

8. С каким из видов искусств музыку роднят такие понятия как полифония, кульминация, вступление, заключение, ритм.

9. Согласны ли вы с утверждением: «Широкий кругозор и начитанность имеют большое значение для понимания содержания исполняемых произведений»?

10. Какие внутренние ощущения исполнителя служат опорой при построении творческого замысла в первую очередь?

11. В чем состоит главное значение непрерывного обогащения внутреннего мира исполнителя для его творчества?

12. Вспомните и опишите пример собственного исполнительского опыта, когда жизненный опыт, эмоциональные, интеллектуальные или духовные впечатления помогли вам понять и выразить сущность музыкального произведения.

Тема 7. Словесные тексты в музыкальном инструментальном творчестве

1.1 Аннотация

Данная тема раскрывает принципы работы композиторов со словесными текстами при сочинении инструментальной музыки, а также семантическое значение литературно-поэтических образов в музыкальном произведении.

1.2 Ключевые слова

Словесные тексты в музыке, инструментальное творчество, литература, поэзия, музыкальное искусство

1.3 Методические рекомендации по изучению темы

Тема содержит лекционную часть; в разделе «Лекция» раскрыто ее основное содержание;

После каждого тематического раздела лекции следуют вопросы для самоконтроля;

Вспомогательные материалы для освоения содержания лекции представлены в списке литературы по теме;

В разделе Форум по теме лекции представлена возможность для обсуждения интересных фактов, дополняющих содержание лекции, оставить комментарий по учебно-методическому сопровождению лекции, задать преподавателю возникшие вопросы в ходе работы над лекцией вопросы.

1.4 Рекомендуемые информационные ресурсы

Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983, 77с., нот (Вопросы истории, теории, методики).

Клусон Ю. Роль австро-германской поэзии начала XX века в формировании и развитии стиля нововенской школы // Проблемы музыкального искусства немецко-язычных стран. – М.: МГК, 1990. – с.74-97

Ментюков А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. – М.: Музыка, 1986. – 87с., нот. (Вопр. истории, теории, методики).

Муратова К.М. Мастера французской готики XII – XIII веков. М.: Искусство, 1988 – 350с., илл.

Носина В.Б. «Символика музыки И.С.Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» М., ГМПИ им. Гнесиных, 1991

Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург:Советский композитор, 1992. – 408

Ройтерштейн М.И. Музыкальный язык. Учебное пособие по курсу музыкального анализа для музыкально-педагогического факультета педагогического вуза. М., 1973 – 136с. (Типография МГПИ им. В.И.Ленина)

Швейцер А. И.С.Бах. М.: Классика XXI, 2004. – 808с.

Нотный архив Бориса Тараканова

www.echomsk.ru Архив передачи «Оперный клуб»

<http://nlib.narod.ru/> Нотная библиотека классической музыки

<http://mp3complete.net/> Нотный архив классической музыки

1.5Список сокращений

Гарм. – Гармония

1.6Глоссарий

Интерпретация – Толкование музыкального произведения исполнителем и называется интерпретацией (латинское *interpretatio* – объяснение, толкование), трактовкой. Но нельзя думать, будто исполнитель играет, не считаясь с замыслом композитора, с указаниями, сделанными в нотах. Целью интерпретации должно быть верное раскрытие замысла произведения. Исполнитель – пианист, дирижер, скрипач, певец – стремится передать слушателям те чувства и мысли, которые вложил в свою музыку композитор.

Либретто (итальянское слово *libretto* означает книжечка) – это полный текст музыкально-сценического сочинения, то есть оперы, оперетты. Как правило, сочиняют либретто специализирующиеся на этом авторы-либреттисты. Известны в истории музыкального театра выдающиеся либреттисты, существенно повлиявшие на развитие оперы, такие как П. Метастазιο, Р. Кальцабиджи, а позднее А. Бойто в Италии, Э. Скриб, А. Мельяк и Л. Галеви во Франции. В России это был М. И. Чайковский, который писал либретто для своего брата П. И. Чайковского, В. И. Бельский, работавший с Н. А. Римским-Корсаковым. Много либретто для советских композиторов было написано певцом С. А. Цениным.

Камерная музыка – с итальянского *camera* по-итальянски – комната, то есть музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя. Камерными называют произведения, написанные для небольшого числа исполнителей – сольные инструментальные пьесы, дуэты, трио, квартеты, песни и романсы, которые можно было исполнить в домашних условиях.

Программная музыка – программы бывают различными по своему типу. Иногда композитор подробно пересказывает содержание каждого эпизода своего произведения. Так, например, сделал Римский-Корсаков в своей симфонической картине «Садко» или Лядов в «Кикиморе». Бывает, что, обращаясь к широко известным литературным произведениям, композитор считает достаточным лишь указать этот литературный источник: имеется в виду, что все слушатели хорошо его знают. Так сделано в «Фауст-симфонии» Листа, в «Ромео и Джульетте» Чайковского и многих других произведениях. Встречается в музыке и программность иного типа, так называемая картинная, когда сюжетная канва отсутствует, а музыка рисует один какой-то образ, картину или пейзаж. Таковы симфонические эскизы Дебюсси «Море». Их три: «От зари до полудня на море», «Игра волн», «Разговор ветра с морем».

1.7 Вопросы для изучения по теме

Stille rapresentativo в музыке Барокко. Искусство «Word painting». Символика творчества И.С.Баха. Программная музыка.

1.8 Теоретический материал по теме

Отличительной чертой искусства барокко стал повышенный интерес к явлениям окружающего мира, что проявилось во всех видах искусства. Тематика музыкальных сочинений отличалась невероятной широтой и разнообразием изображаемых феноменов – чувств и эмоциональных состояний, жестов и движений, развитием событий и т.п. Вдохновением для творчества служила вся палитра человеческих переживаний, событий жизнедеятельности, явлений природного мира.

В эту эпоху в искусстве было сделано важное открытие о том, что его средства могут отражать явления окружающего мира во всем богатстве их проявлений. Связь искусства с действительностью впервые была осознана человечеством именно в эпоху Барокко.

Максимально верное воссоздание окружающего мира было воплощено в развитии нового художественного стиля, получившего название stile rapresentativo. Его расцвет связан с такими жанрами музыкального искусства XVII в. как опера и оратория. Композиторы стремились к точной передаче смысла слов, драматических коллизий, живописанию обстановки воображаемого действия, музыкальному воспроизведению и подчеркиванию интонаций эмоционально окрашенной характерной речи, различных типов движений, звукоподражаний и прочих изобразительных средств. Человек и его мир стали предметами страстной заинтересованности.

Способность музыки представлять этот мир сама по себе была волнующим открытием, и композиторы принялись с энтузиазмом исследовать открывшееся перед ними новое поле деятельности. Их находки, от самых наивных до в высшей степени изощренных, готовили почву для будущей

программной и проблемно концептуальной музыки XIX и XX веков. В свою очередь, эти находки возникали не на пустом месте.

Попытки музыкально имитировать голоса и звучания повседневной жизни и природы делались с начала XV века. В некоторых итальянских *cassias* два голоса канона получали трактовку, внушавшую образ погони. Следуя за текстом, музыка передавала трубные сигналы, шум охоты, крики уличных торговцев. В одной из песен миннезингер Освальд фон Волькенштейн подражает голосам голубя, жаворонка, дрозда, соловья и кукушки. Его идея нашла продолжение в так называемых «птичьих пьесах» Жанекена в XVI веке и Куперена в XVIIв.

Их опыты стали предметом внимания А.Кирхера, который в трактате *Musurgia* (1650) – коллекции музыкальных фактов и легенд – изложил, среди прочего, голоса различных птиц (перепелки, петуха на заре, курицы снесшей яйцо или сзывающей цыплят), нотируя их и даже высказывая соображения относительно их ладовой основы. Пение птиц – этих прирожденных певцов, символов спонтанного природного творчества – сохраняло свою притягательность и позже, от Пасторальной симфонии Бетховена до *Oiseaux exotique* и *Réveil des Oiseaux* Мессиана.

«Музыкальная живопись» не ограничивалась воспроизведением птичьих голосов; она охватывала всевозможные слышимые и даже видимые природные феномены. В вирджинальных фантазиях Дж.Булля и других английских композиторов до и после 1600 года важное место отводилось воссозданию звучаний колоколов. В одной из своих пьес Уильям Мунди попытался передать «хорошую погоду», «молнию» и «раскаты грома», как гласят ремарки в нотах. В 1700 году немец Иоганн Кунау опубликовал свои «шесть библейских историй» - последовательно программных сонат для клавикорда, полных изобразительных эпизодов, включая финальную фугу в темпе *presto*, изображающую бегство филистимлян от Давида.

О том, как далеко заходили такие попытки, говорит сочинение французского композитора Марэна *Tableau de l'Operation de la Taille*

(1717) для альта и клавикорда, призванное изобразить ход операции по удалению камня из мочевого пузыря и обильно уснащенное поясняющими ремарками, которые, по-видимому, должны были читаться вслух по ходу исполнения. Этот «музыкальный комикс» остается своего рода рекордом даже после всех изобразительных приемов Р.Штрауса в «Домашней симфонии», «Альпийской симфонии», «Дон Кихоте», «Тиле Уленшпигеле» и других его симфонических поэмах. С начала прошлого века жанр «музыкальной картины» завоевал почетное место в западной музыке и получил широкое развитие в творчестве множества композиторов.

Композиторы эпохи Барокко стремились не только передать музыкой впечатления от предметов, пейзажей, событий, но также и к ее обогащению понятийным содержанием, экспрессией и логикой речи.

Один из приемов, получивший в англоязычной литературе наименование «word painting» (живописание слова), развивался в вокальной музыке и был связан с поисками музыкального эквивалента слова или внушаемого им представления. Слово «небеса» редко пелось без восходящего движения в мелодии или аккомпанементе, а слово «вода» - без волнообразного движения, как, например, во 2-й части, «У ручья» бетховенской Пасторальной.

Практика использования музыкальных иконических знаков-понятий была настолько общей и распространенной, что в 1625 году Иоахим Тюрингус смог предложить их классификацию. В своем трактате *Opusculum bipartitum* он подразделяет музыкально изображаемые понятия на три категории. Одна из них – *Verba affectuum* – охватывает проявления эмоций: радость, плач, смех и т.д. Другая – *Verba motus et locus* – связана с обозначениями действий и местоположений: стоять, бежать, прыгать; небеса, преисподняя, гора и т.п. Третья – *Adverbia temporis, numeri* – отражает скорость и количественную характеристику движения: быстро, медленно; дважды, трижды; редко, часто и т.д.

Впрочем, при всей подробности этой номенклатуры она еще не предусматривала музыкальные иконы абстрактных понятий – такие, как фигура

креста у Баха, - психологических состояний у романтиков («вопрос» - начало «Прелюдов» Листа, d-moll`ной симфонии Франка; «неопределенность» - начало «Фауст-симфонии» Листа), сложных коллизий и идей (лейтмотивы в вагнеровских операх и проч.).

В кантатах и хоралах Баха еще прослеживается связь между смыслом слов и сопутствующими им музыкальными фигурами. В своей монументальной монографии о Бахе Швейцер посвятил четыре главы обсуждению этих богатых связей, утверждая, что понимание смысла подобных фигур-мотивов в чисто инструментальных сочинениях Баха совершенно необходимо для их исполнения с правильной артикуляцией и фразировкой.

Инструментальная музыка XIX века с ее явными или скрытыми концепционными и программными тенденциями в такой степени насыщена абстрактными и описательными элементами, что ее

Наряду с накоплением «словаря» описательных музыкальных идиом важное значение придавалось осознанию и упорядочиванию принципов композиционной логики – синтаксису, порядку изложения в музыке. Начиная с рубежа XVII-XVIII вв., делались систематические попытки понять и определить принципы музыкального изложения по аналогии с ораторским искусством и дать ему формальное описание.

Иоахим Бурмейстер (1599, 1606), Иоханнес Нуциус (1613), Иоахим Тюрингус (1625), Кристоф Бернард (1660), Иоханнес Маттезон (1739) и другие во многом ориентировались на наследие великих римских ораторов (*Institutio oratorio* Квинтилиана к середине XVIII века несколько раз издавалось в Германии и других странах Европы) и на красноречие современных проповедников. Они описывали и систематизировали формальные типы, охватывающие все стороны и фазы изложения, от отдельных фраз до организации целого.

В «Совершенном капельмейстере» Маттезон описывает композицию как последовательность шести фаз, называя их *Exordium* (введение), *Narratio* (провозглашение), *Propositio* (главное утверждение), *Confutatio*

(контраргумент), *Confirmatio* (подтверждение) и *Peroratio* (заключение). Протяженность и значение каждой из фаз могли варьироваться, но их фиксированная последовательность должна была сообщить композиции силу убедительной речи, содержащей изложение тезиса, его развитие, анализ, проверку и утверждение. Именно такую организацию можно с большей или меньшей отчетливостью проследить во множестве баховских прелюдий и фуг, инвенций и сюит, которые действительно звучат как риторически убедительная, глубоко эмоциональная, логически неотразимая бессловесная речь.

После Баха музыка редко ставилась в связь с риторикой. На смену этом понятию пришло новое: диалектика. С возникновением зрелой сонатной формы монолог как принцип музыкального высказывания уступил место диалогу. Единый музыкальный тезис, разносторонне «обсуждаемый» в полифоническом контексте, сменился сопоставлениями контрастных музыкальных идей.

Новый стереотип, установившийся уже у Гайдна и Моцарта, получил кристаллическое выражение в знаменитых «двух принципах» Бетховена. Взрывчатая энергия, скрытая в сопоставлениях контрастных мотивов и фраз, находит выход в столкновении характеров главной и побочной партий, а затем в драматических коллизиях разработки, которые преодолеваются в синтезирующей репризе.

Сонатная форма утвердилась как наиболее представительная модель нового музыкального мышления – символическая структура, посредством которой новое время выражало свое видение жизни как процесса, движимого конфликтом и борьбой.

С помощью сонатной формы или без нее композиторы добивались эффекта создания многосложных композиций, организованных единством перспективы и направления, внутренне цельных и законченных. Они разрабатывали гармонические, тональные и композиционные структуры, обеспечивавшие это единство, неустанно культивировали характерный

индивидуализированный тематизм, раздвигали звуковое пространство во всех направлениях, выявляя его контрастами динамических и тембровых планов.

Иллюстрацией этого музыкального универсума может послужить оркестровое вступление к вагнеровскому «Лознгрину» - сжатое музыкальное изложение главного сюжетного мотива оперы: спаситель-рыцарь св.Грааля спускается на землю, но, разочаровавшись в неверии людей, покидает их.

Вступление начинается еле слышным прозрачным хоралом скрипок в высшем регистре, который медленно и плавно снижается, материализуясь в звучаниях низких струнных и деревянных, достигает низшей, кульминационной точки в массивном *tutti* с тяжелой медь., а затем поворачивает вверх и, следуя в обратном порядке, снова тает в предельно высоких аккордах скрипок. Целое тесно связано бескадансовой «бесконечной мелодией» хорала и упорным отодвиганием разрешения гармонической неустойчивости, достигаемой лишь в конце, хотя тональная ось *A-dur* ощущается постоянно.

Возникающий музыкальный образ носит отчетливо пространственный характер. Спуск с высот до «уровня земли», переход из радужной дымки в область максимально отчетливого видения, постепенное наращивание, а затем ослабление звучания в пределах всего динамического диапазона – все это внушает богатые чувственные и предметные представления.

В процессе изучения кантатно-ораториального творчества И.С. Баха, А. Швейцер обнаружил взаимосвязь между значением слов и сопровождающих их мотивами. Анализируя музыкальные приемы композитора, соответствующие понятиям текста: крест, ликование, скорбь, умиротворение, а также фигуры, за которыми закрепились традиции использования: *catabasis* (нисхождение), *anabasis* (восхождение), А. Швейцер пришел к выводу о существовании в музыке И.С. Баха развитого музыкального языка.

В изучение этого языка, зашифрованного композитором в произведении «Искусство фуги», исследователь видел возможность прочтения всего

творческого, в том числе, инструментального наследия композитора. Следует отметить, что А. Швейцером был тщательно исследован принцип трактовки композитором поэтического текста. Так, слово Священного Писания получало далеко не буквальное выражение. Можно сказать, что музыка И.С. Баха избегала простой иллюстративности. Композитор выделял в процессе выбора сопутствующего мотива наиболее значимые с его точки зрения слова текста и подчеркивал их, привлекая к ним внимание слушателя. Таким образом, А. Швейцер полагает правомерным говорить о наличии интерпретации И.С. Баха канонического текста.

Необходимость проникновения в глубокий смысл музыки И.С. Баха отмечалась многими исследователями XX в., убедительно доказавшими, что игнорируя значение мотивов, нельзя осознать внутренний мир и смысл музыки композитора. Знание мотивов позволяет сделать правильный выбор художественных приемов темпа, динамики, фразировки, интонирования, исключая превращение исполнительской традиции в штампы. С целью понимания духовного мира музыки И.С. Баха, В. Носиной была подробно описана семантика фигур, предлагающая ключ к прочтению образного и смыслового содержания.

Перечислим ряд фигур, наиболее часто встречающихся в музыке И.С. Баха:

Circulation – вращение;

Fuga – бег;

Tirata – стрела, выстрел;

Interrogatio – вопрос (восходящая секунда);

Exclamatio – восклицание (восходящая секста);

Suspiratio – вздох;

Passus duriusculus – хроматический ход, употребляемый для выражения скорби, страдания;

Aposiopesis – умолчание, паузы применялись для «изображения» смерти;

Tmesis – рассечение, паузы, рассекающие мелодию передавали чувства страха, ужаса.

Современниками И.Баха его музыка читалась как понятная речь, ее смысл проявлялся в устойчивых мелодических оборотах, связанных с выражением душевных движений или с мелодиями и текстами протестантских хоралов и через них с мыслями, образами и сюжетами Священного Писания.

Для слушателей времени Баха его инструментальные сочинения представляли не как произведения "чистой" музыки, они были наполнены конкретным образным, психологическим и философско-религиозным содержанием.

Люди слушали в ту эпоху иначе, чем теперь. "В те времена приходили слушать не эмоционально, а слушали привычные для них виды мелодий, которые они знали наизусть и моментально вспоминали словесный текст и образы текста ...".

Устойчивые мелодические оборота - интонации, выражающие определенные понятия, эмоции, идеи, составляют основу музыкального языка И.С.Баха. Владение этим языком, как им владели современники Баха, позволяет раскрыть те эзотерические (тайные, скрытые) "послания", которыми наполнены его сочинения.

Бах использует музыкальные фигуры в определенном устойчивом контексте. Это особенно очевидно в произведениях с текстом - кантатах, мессах, ораториях, пассионах, а также в хоральных прелюдиях и обработках, где текст хотя и не наличествует, но предполагается. Устойчивость контекста связана с философско-этической и религиозной направленностью, присущей всему творчеству Баха.

Бах служил при церкви, большую часть музыки писал для церкви, сам был, безусловно, набожным человеком, обладал обширными познаниями в богословии и богослужении. Он прекрасно знал Священное писание, церковные тексты, традиции культовых обрядов и их суть.

На основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, Б.Л.Яворский разработал систему музыкальных символов Баха. Сохранилось письмо Яворского к С.В.Протопопову, написанное в 1917 году, с примерами и пояснениями различных символов. Ниже приводятся выдержки из этого письма.

1. Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию. Такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но ведь в искусстве всякие житейские явления проектируются на сознание, а не фактически копируются .

2. Короткие, быстрые, размашистые, обрывающиеся фигуры изображали ликование.

3. Такие же, но не быстрые фигуры - спокойное довольство.

4. Пунктирный ритм - бодрость, величие, торжество.

5. Триольный ритм - усталость, уныние.

6. Скачки вниз на большие интервалы - септимы, ноны - старческую немощь (...) Октава же считалась признаком спокойствия, благополучия.

7. Ровный хроматизм - острую печаль, боль (и вверх, и вниз).

8. Спускающиеся движения по два звука - тихую печаль, достойное горе.

9. Трелеподобное движение - веселье, даже смех, при соответствующем регистре и тембре.

10. Страдания распятого Христа - уменьшенная кварта, несопряжение (Несопряжение - разрешение неустойчивого звука системы в несопряженный с ним устойчивый звук той же системы в направлении тяготения в двойной симметричной системе, образуемой двумя единичными системами на расстоянии полутона) из гармонической системы. Обрато – свершение. Тот же мотив с синкопой - требование распятия.

11. Подражание звону, перезвону, трубным возгласам, разным инструментам.

12. Мотив воскресения, вознесения. Это восхождение трехкратное - символ Воскресения на третий день, конечно, усиленно-условный символ. Всякие необычные мелодические последования выражают и необычные понятия. Определенные мелодические мотивы, в зависимости от своего метроритмического устройства, выражают разные оттенки одной идеи (как в № 10).

13. Некоторое обращение мотива страданий с настойчивым ритмом - предопределение, неизбежная необходимость. "Да будет воля Твоя, а не моя".

14. Удвоение в терцию, сексту, дециму знаменуют спокойное чувство, довольство, радостное созерцание".

В этом письме Яворский называет лишь часть выявленных им характерных для произведений Баха символов. К ним можно добавить еще ряд символов, указания на которые сохранились в материалах архивов Б.Л.Яворского, С.Н.Ряузова, Д.А.Авербух, а также в письмах и воспоминаниях современников и учеников Б.Л.Яворского.

1. Символ креста, распятия.
2. Постижение воли Господней - восходящий тетрахорд.
3. Символ сострадания - восходящее минорное трезвучие, заканчивающееся символом предопределения.
4. Символ Жертвенности.
5. Символ чаши страдания - фигура *circulatio*.
6. Вознесение, восхождение - фигура *anabasis*.
7. Умирание, оплакивание - фигура *catabasis*.

Как видим, музыкальные символы и хоральные мелодии имеют ясное смысловое содержание. Их прочтение позволяет дешифровать нотный текст, наполнить его духовной программой. С этой точки зрения понятие "чистой" музыки становится весьма условным.

Одной из наиболее ярко проявившихся тенденций в искусстве романтизма стало стремление к синтезу различных видов искусств. Литературно-поэтическое слово как обязательный компонент музыкальной

ткани проникает во многие жанры, среди которых опера, оратория, романс. Совершенно новые функции, обусловленные принципом программности, слово приобретает в инструментальной музыке. Принцип программности представлял центральный вопрос идейных разногласий, казался современникам особенно важным, животрепещущим. Расцвет программной музыки в творчестве композиторов стал яркой характеристикой музыкального романтизма.

Программной музыкой в широком смысле являются произведения, где образное содержание раскрывается в опоре на внемusикальские элементы: слово, сценическое действие, танец. В творчестве композиторов-романтиков термин программная музыка приобрел особое значение, в соответствии с которым инструментальные жанры активно используют внемusикальские ассоциации с определенными литературными образами или сюжетными реминисценциями. Подобные связи помогали композиторам передать художественный образ во всей его сложности и многообразии эмоциональных красок, его точному, конкретному и детальному выражению.

Примеры сочинений, в которых художественный замысел композитора опирается на литературное произведение и воспроизводит его сюжетную канву, встречаются в различных жанрах музыкальной культуры романтизма и последующих эпох. Ф. Листом были написаны произведения: Фауст-симфония – симфонический цикл в трех характеристических картинах по И. Гете для оркестра, Данте-симфония и Соната по прочтении Данте для фортепиано по мотивам «Божественной комедии» А. Данте. Среди сочинений Р. Шумана Увертюры для симфонического оркестра по литературным сюжетам, например, увертюра к «Манфреду», драматической поэме Дж. Байрона, «Юлий Цезарь» У. Шекспира, «Герман и Доротея» И. Гете, к «Сценам из «Фауста»» И. Гете. В творческом наследии Ф. Мендельсона известны два произведения по мотивам пьесы У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» - концертная увертюра и музыка к спектаклю. Образы и впечатления об Италии Г. Берлиоза нашли отражение в симфонии «Гарольд в Италии» и концертной увертюре «Римский карнавал».

Одним из самых популярных инструментальных жанров в эпоху романтизма становится жанр циклической миниатюры. Композиторы часто дают им характеристические названия, которые конкретизируют содержание. Особенно следует отметить творческую деятельность в этом жанре Р. Шумана, проявившего наибольший интерес к созданию циклов пьес, объединенных одной тематикой или сюжетом: Фантастические и Детские сцены, Карнавал, Крейслериана, Симфонические этюды, Бабочки и т.д.

Следует отдельно выделить вопрос о собственном отношении композиторов к программе произведений, которое далеко не всегда было однозначным. Virtuозное произведение К. Вебера *Konzertstück* – одночастный концерт для солиста и оркестра, было написано как образец программной музыки, его сюжет был подробно рассказан самим композитором в кругу семьи при первом исполнении и записан с его слов учеником. Тем не менее, впоследствии К. Вебер отказался публиковать комментарий вместе с нотами. Только архивные личные записи могут свидетельствовать для современного слушателя о первоначальном замысле и сюжете, запечатленных в этой концертной пьесе.

Особым отношением к программе отличался также композитор более поздней эпохи Импрессионизма. Значимое место в творчестве К. Дебюсси занимают его фортепианные миниатюры. Ряд прелюдий имеет прямую связь с литературным первоисточником, например «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» (по стихотворению Ш. Бодлера), «Терраса, освещаемая лунным светом» (по П. Лоти). В большинстве же случаев, композитор не стремился познакомить слушателя непосредственно с вдохновившими его ассоциациями, оставляя свободу фантазии и воображения. Давая образные названия прелюдиям: «Паруса», «Танец Пека», «Вереск», «Холмы Анакапри», «Девушка с волосами цвета льна» и т.д., композитор помещал их в конце пьес, подчеркивая свое нежелание давать точные предписания исполнителю и слушателю, ограничивая восприятие своим личным замыслом.

1.9 Вопросы и задания для контроля знаний по теме

1. Какие причины обусловили расцвет музыкальной живописи в эпоху Барокко?
2. Какими музыкальными жанрами было в первую очередь обусловлено развитие *Stille rappresentativo*?
3. Кто из композиторов Барокко изобразил в музыке голоса птиц?
4. Перечислите известные вам музыкальные примеры звукоподражания в истории музыкального искусства.
5. Из какого вида искусства были заимствованы законы музыкального синтаксиса?
6. Кто является автором трактата «Совершенный капельмейстер»?
7. Зарождение композиторских приемов передачи каких понятий было связано с музыкой И. Баха?
8. К какому периоду относятся первые попытки определить принципы музыкального изложения по аналогии с ораторским искусством?
9. Кто впервые открыл музыкальный язык И. С. Баха?
10. На основе изучения каких жанров творчества И. С. Баха был открыт его словарь музыкальных символов?
11. Поставьте в соответствие характер музыкальных интонаций и их символический смысл в творчестве И. С. Баха
12. Какие из перечисленных циклических миниатюр не являются произведением Р. Шумана.

1.1 Общий список сокращений

Арп. - Арпеджио

Гарм. – Гармония

Вирт. – Виртуозная пьеса

Кант. – Кантиленная пьеса

Муз. – Музыкальный

Эст. - Эстетический

1.2 Общий глоссарий

Общий глоссарий

Адажио – итальянское слово, которое переводится как «медленно, спокойно». Однако в музыке это слово приобретает неизмеримо более глубокий смысл. Оно указывает не только на темп, то есть скорость исполнения, но говорит о характере музыки – сосредоточенности, глубоком раздумье.

Аккорд – слово, происходящее от итальянского *accordo* (согласие) – означает сочетание трех или более музыкальных тонов различной высоты, звучащих одновременно.

Аллегро – итальянское слово *Allegro* означает быстро, радостно, оживленно. В музыке так называется один из самых распространенных темпов, соответствующий очень скорому шагу. Часто в темпе аллегро композиторы XVIII – XIX веков сочиняли первые части сонат и симфоний. Поэтому форму, в которой они написаны, подчас называют сонатное аллегро. Таковы, например, первые части симфоний Гайдна, Моцарта и Бетховена.

Анданте – наряду с аллегро, это один из самых распространенных в музыке темпов (итальянское слово *andante* означает идущий, текущий). Он соответствует по скорости спокойному шагу. В этом темпе написано много средних, лирических по характеру, частей симфонических циклов, сонат и квартетов.

Ансамбль – от французского *ensemble* (вместе) – означает совместное исполнение. Это наиболее общее понятие. Прежде всего, оно подразумевает наличие музыки, написанной для совместного исполнения. В соответствии с количеством исполнителей, ансамбль называется дуэтом (для двух исполнителей), трио или терцетом (для трех), квартетом (для четырех, см. об этом специальный рассказ), квинтетом и т. д. Ансамбли могут быть вокальными или инструментальными.

Арпеджио – когда звуки аккорда берут не одновременно, а поочередно, то и получается арпеджио. Называется этот способ исполнения аккордов итальянским словом *arpeggio* (правильнее его произносить – арпеджо), что в переводе означает – как будто на арфе, – потому что именно для арфы он наиболее характерен.

Виртуоз – по-латыни *virtus* – доблесть, талант. Однако в музыке производное от него определение приобрело значение специфическое. Виртуозами называют музыкантов-исполнителей, в совершенстве владеющих техникой своего инструмента. Виртуозы-певцы не боятся никаких трудностей и могут исполнять любые фиоритуры: так от итальянского слова *fioritura* – цветение – называются "украшения" вокальной мелодии. Произведения, технически очень сложные, изобилующие трудными пассажами, называются виртуозными.

Гармония – греческое слово *harmonia* переводится как созвучие, стройность, соразмерность. С течением времени менялся характер и особенности всех музыкальных выразительных средств, в том числе и гармонии. Поэтому при ее изучении говорят о различных стилях – гармонии классической и романтической, гармонии джазовой и т. д. Кстати, этим же словом определяется и учебная дисциплина, которая изучает законы построения и взаимосвязи аккордов.

Жанр – в литературе, музыке и других искусствах за время их существования сложились различные виды произведений. В литературе это, например, роман, повесть, рассказ; в поэзии – поэма, сонет, баллада; в изобразительном искусстве – пейзаж, портрет, натюрморт; в музыке – опера, симфония... Род произведений в пределах одного какого-то искусства называют французским словом жанр (*genre*).

Импровизация – латинское слово *improvisus* означает – непредвиденный. Импровизировать – значит играть, одновременно сочиняя, или, вернее, сочинять без предварительной подготовки, тут же исполняя сочиненное. В старину искусство музыкальной импровизации было развито очень широко.

Каждый музыкант, выступая в концерте, должен был импровизировать по заказу публики произведение в определенной форме - вариаций, фуги, сонаты, на тему, предложенную кем-нибудь из присутствовавших.

Интерпретация – Толкование музыкального произведения исполнителем и называется интерпретацией (латинское *interpretatio* – объяснение, толкование), трактовкой. Но нельзя думать, будто исполнитель играет, не считаясь с замыслом композитора, с указаниями, сделанными в нотах. Целью интерпретации должно быть верное раскрытие замысла произведения. Исполнитель – пианист, дирижер, скрипач, певец – стремится передать слушателям те чувства и мысли, которые вложил в свою музыку композитор.

Камерная музыка – с итальянского *camera* по-итальянски – комната, то есть музыка, предназначенная для исполнения не в большом зале театра или в церкви, а в комнате, музыка домашняя. Камерными называют произведения, написанные для небольшого числа исполнителей – сольные инструментальные пьесы, дуэты, трио, квартеты, песни и романсы, которые можно было исполнить в домашних условиях.

Кантилена – так, от латинского *cantilena* – распевное пение – называется широкая, свободно льющаяся мелодия. Прекрасные образцы кантилены есть в операх Глинки, Чайковского, в операх и ораториях Прокофьева и Шостаковича, в произведениях итальянских композиторов. Можно назвать этим словом и многие русские народные песни.

Либретто (итальянское слово *libretto* означает книжечка) – это полный текст музыкально-сценического сочинения, то есть оперы, оперетты. Как правило, сочиняют либретто специализирующиеся на этом авторы-либреттисты. Известны в истории музыкального театра выдающиеся либреттисты, существенно повлиявшие на развитие оперы, такие как П. Метастазιο, Р. Кальцабиджи, а позднее А. Бойто в Италии, Э. Скриб, А. Мельяк и Л. Галеви во Франции. В России это был М. И. Чайковский, который писал либретто для своего брата П. И. Чайковского, В. И. Бельский, работавший с Н. А. Римским-Корсаковым. Много либретто для советских композиторов было

написано певцом С. А. Цениным. Мелизмы – греческое слово "melisma" означает песнь, мелодия. Поначалу так стали называть отрывки мелодии, исполняемые на один слог текста – конечно, в тех случаях, когда на него приходилась не одна нота.

Метроном – прибор, снабженный заводным механизмом, который точно отсчитывает длительности Изобрел его венский механик И. Н. Мельцель.

Пассаж – в переводе с французского *passage* означает проход, переход. Действительно, исполняя тот или иной пассаж, музыкант, во-первых, словно переходит в очень быстром темпе из одного регистра своего инструмента в другой, а во-вторых, пассажи часто служат и для перехода от одной музыкальной темы к следующей.

Программная музыка – программы бывают различными по своему типу. Иногда композитор подробно пересказывает содержание каждого эпизода своего произведения. Так, например, сделал Римский-Корсаков в своей симфонической картине «Садко» или Лядов в «Кикиморе». Бывает, что, обращаясь к широко известным литературным произведениям, композитор считает достаточным лишь указать этот литературный источник: имеется в виду, что все слушатели хорошо его знают. Так сделано в «Фауст-симфонии» Листа, в «Ромео и Джульетте» Чайковского и многих других произведениях. Встречается в музыке и программность иного типа, так называемая картинная, когда сюжетная канва отсутствует, а музыка рисует один какой-то образ, картину или пейзаж. Таковы симфонические эскизы Дебюсси «Море». Их три: «От зари до полудня на море», «Игра волн», «Разговор ветра с морем».

Психическое состояние – один из возможных режимов жизнедеятельности человека, на физиологическом уровне отличающийся определёнными энергетическими характеристиками, а на психологическом уровне – системой психологических фильтров, обеспечивающих специфическое восприятие окружающего мира.

Ритм – греческое слово "rhythmos" означает мерное течение. Музыкальный ритм – это чередование и соотношение различных музыкальных длительностей и акцентов.

Сценическое волнение – важный фактор сценического самочувствия исполнителя, придающий эмоциональный тонус исполнению при условии уверенного самообладания, но затормаживающий творческий процесс при чрезмерном проявлении

Темп – скорость развёртывания муз. ткани произведения в процессе его исполнения или представления внутренним слухом; определяется числом проходящих в единицу времени основных метрических долей.

Транскрипция – это обработка, но не простая, элементарная, а виртуозная и притом «свободная». Композитор, создающий транскрипцию какого-то сочинения, не придерживается строго оригинала, а распоряжается его музыкальными темами свободно, часто развивает их по-своему. Обычно транскрипции пишут для своих инструментов те из исполнителей на них, которые обладают и композиторским даром. Так, замечательный скрипач США Хейфец любил делать скрипичные транскрипции оперных отрывков. Этюд – по-французски *etude* – изучение. Начинающие пианисты с первых месяцев занятий играют этюды – сначала совсем легкие: Гедике, Беренса, Шитте. Затем, с годами, переходят к этюдам сложнее: Клементи, Черни, Мошковского.

1.3 Общий перечень информационных ресурсов

Основная литература

- 1 Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л.: Музыка, 1974.-336 с.
- 2 Батыршина Г.И. Технический репертуар (гаммы, 11 положений). Музыкальные термины и понятия: Образовательный минимум по курсу основного музыкального инструмента (фортепиано) для студентов

- музыкального факультета гуманитарно-педагогического вуза / Составитель – Г.И.Батыршина. – Казань: ТГГПУ, 2009. – 86 с.
- 3 Коган Г. «Работа пианиста». Москва 2004.
 - 4 Коган Г.М. У врат мастерства. -М.: Классика-XXI, 2004. 135 с.
 - 5 Корыхалова Н.П. Играем гаммы. Москва: Музыка, 1995. – 75 с.
 - 6 Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. – СПб.: Композитор, 2002.
 - 7 Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2007.
 - 8 Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. -М.: Классика-XXI, 1999.-232 с.
 - 9 Савшинский С. «Работа пианиста над музыкальным произведением». Москва 2004.
 - 10 Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. -М.: Сов. композитор, 1988. 384 с.
 - 11 Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. — М.: Музыка, 2010.-128 с.
 - 12 Шмидт – Шкловская А. «О воспитание пианистических навыков». М.: Изд-во «Музыка» 1985.

Дополнительная литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 336 с.
2. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования: Учебник для студ.высш.пед.учеб.заведений / Под общ. ред. М.И. Ройтерштейна. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.

3. Апраксина О.А. Методика развития музыкального восприятия: Учеб. пособие / О.А. Апраксина; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. М.: МГПИ, 1985, 1986. – 59, [1] с.
4. Апраксина О.А.: Избранное / Ответственные редакторы: Э.Б. Абдуллин – зав.кафедрой методологии и методики преподавания музыки МПГУ, П.Г. Бугаков – зав. кафедрой музыкального образования ЛГПУ; предисловие Е.В. Николаевой. – Москва – Липецк: ЛГПУ, 2006. – 263 с.
5. Арчажникова Л.Г. Профессия – учитель музыки: Кн. для учителя. – М.: Просвещение, 1984. – 111 с.
6. Баланчивадзе Л.В. Индивидуально-психологические различия музыкального исполнения // Психологический журнал. 1998. — Т. 19, №1. - С. 126-134.
7. Баланчивадзе Л.В. Мотивация музыкально-исполнительской деятельности // Вопросы психологии. 1983. - №6. - С.50-57.
8. Безбородова Л.А., Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: Учеб. пособие для студ. муз. фак. педвузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 416 с.
9. Благой Д.Д. Роль эстрадных выступлений в обучении музыкантов-исполнителей4 ' // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей. -Вып.2. -М':Музыка, 1979.-С. 166-183.
10. Воспитание музыкой: Из опыта работы / Сост. Т.Е. Вендрова, И.В. Пигарева. – М.: Просвещение, 1991. – 205 с.
11. Гаммы и арпеджио для фортепиано: Учебное пособие / Сост. Н.Ширинская. – М.: Советский композитор, 1980.
12. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве: Сб. статей и материалов. Л.: Музыка, 1985.- 142 с.
13. Готсдинер А.Л. Подготовка учащихся к концертным выступлениям (К вопросу об эстрадном волнении) // Методические записки по вопросам музыкального образования: Сб. статей. Вып. 3. -М.: Музыка, 1991. - С. 182-192.

- 14.Гофман Э.-Т.-А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. Пер. с нем. М.: Худ.лит., 1997. – 774с., илл.
- 15.Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. М.: Магнитогорск, 1998. - 156 с.
- 16.Гродзенская Н.Л. Школьники слушают музыку. – М.: Просвещение, 1969. – 77 с.
- 17.Детские фортепианные пьесы: для VII кл. музыкальной школы. 2-изд., стереотип. / Казань: Каз.гос.конс., 2003. – 67 с.
- 18.Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. – СПб.: Лань, 2003.
19. Жиганов Н.Г. –Хасанова Ф.И. Сюита на темы из балета Н.Г. Жиганова «Зюгра» для фортепиано, нот. рукопись
- 20.Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983, 77с., нот (Вопросы истории, теории, методики).
- 21.Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. М.: Просвещение, 1990. – 207, [1] с.
- 22.Кабалевский Д.Б. Музыка в школе // Искусство и школа: кн. для учителя / сост. А.К.Василевский. – М.: Просвещение, 1981. – 288 с.
- 23.Клусон Ю. Роль австро-германской поэзии начала XX века в формировании и развитии стиля нововенской школы // Проблемы музыкального искусства немецко-язычных стран. – М.: МГК, 1990. – с.74-97
- 24.Койранская М.М. Из опыта школьных занятий по слушанию музыки Текст. / М. М. Койранская // Музыка в школе. 1921. - № 1. - С. 9 - 14.
- 25.Майкапар С.М. Музыкальное исполнительство и педагогика: из неизд.тр.проф.С.М.Майкапара / С.М.Майкапар. – Челябинск: МРІ, 2006. – 224 с.: нот. ил.
- 26.Материалы по реформе средней школы: Примерные программы и объяснительные записки. Автор: коллектив Изд-во: Петроград: «Сенатская типография», 1915. - 553 с.

27. Ментюков А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. – М.: Музыка, 1986. – 87с., нот. (Вопр. истории, теории, методики).
28. Музыка в начальных классах: Методическое пособие для учителя / Э.Б. Абдуллин, Т.А. Бейдер, Т.Е. Вендрова и др.; Науч. рук. Д.Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1985. – 140 с., нот. – (Б-ка учителя нач. классов)
29. Музыкальное воспитание в школе. Сб. статей в помощь учителю пения общеобразовательной школы. Вып. четвертый. Сост. О.А. Апраксина. – М.: Музыка, 1965. – 73 с.
30. Музыкальное образование в школе: Учеб. пособие для студ. муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л.В. Школяр, В.А. Школяр, Е.Д.
31. Критская и др.; Под ред. Л.В. Школяр. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 232 с.
32. Муратова К.М. Мастера французской готики XII – XIII веков. М.: Искусство, 1988 – 350с., илл.
33. Носина В.Б. «Символика музыки И.С.Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» М., ГМПИ им. Гнесиных, 1991
34. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Советский композитор, 1992. – 408
35. Осеннева М.С., Безбородова Л.А. Методика музыкального воспитания младших школьников: Учеб. пособие для студ. нач. фак. педвузов. – М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 368 с.
36. Петрушин В.И. Артистизм это и тренировка. О психологической подготовке музыканта к выступлению // Советская музыка. - 1971. — №12. — С. 67-73 . Прокофьев Г.П. Формирование музыканта-исполнителя-пианиста. -М.: Изд-во АПН РСФСР, 1956. 480 с.
37. Программа по музыке для общеобразовательной школы 1 – 3 классы. М.: Просвещение, 1977. – 148 с.
38. Программы средней общеобразовательной школы Музыка 4 – 7 классы. М.: Просвещение, 1988. – 202 с.

39. Прокофьев С.С. Автобиография [Подгот. текста и коммент. М. Г. Козловой]. 2-е изд., доп. М.: Изд-во «Сов. композитор», 1982. - 600 с. ил., нот. ил. Балеты-сказки Чайковского П.И.: «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик». Музыкально-литературные композиции и облегч. перелож. для фортепиано Н.Адлер. М.: Музыка, 1978. – 114с.
40. Ройтерштейн М.И. Музыкальный язык. Учебное пособие по курсу музыкального анализа для музыкально-педагогического факультета педагогического вуза. М., 1973 – 136с. (Типография МГПИ им. В.И.Ленина)
41. Тимакин Е. «Воспитание пианиста». М.: Изд-во —Советский композитор|| 1989.
42. Хайрутдинова Д.Ф. Балетное творчество Назиба Жиганова: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Казань, 2004 - 261 с.
43. Хрестоматия по татарской фортепианной музыке. Ч.1. Сост.-ред. Э.К.Ахметова, В.М. Спиридонова и др. Казань: Тат.кн.изд., 1982. – 144с.
44. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. – М.: Академия, 1999.
45. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство: Теория и практика. -СПб.: Алетейя, 2001. 320 с.181
46. Чайковский П.И.– Плетнев М.В.Концертная сюита из балета «Щелкунчик»
47. Чайковский П.И. Щелкунчик: Балет-феерия в 2д., 3 карт.: Соч. 71 / Либр. М.Петипа по сказке Э.-Т.-А. Гофмана в переделке А.Дюма-сына; облегч. перелож. для фортепиано автора. – М.: Музыка, 2003. – 160с.
48. Шацкая В.Н. Музыка в школе. Художественное воспитание средствами музыкального искусства. М.: Академия пед. наук РСФСР, 1950. – 173 с.
49. Швейцер А. И.С.Бах. М.: Классика XXI, 2004. – 808с.
50. Шепелев В.М. Интерпретация музыки как средство воспитания чувств школьников: Учебное пособие. – М., 1984. – 88 с.

Ссылки на открытые отечественные и зарубежные электронные образовательные ресурсы

Архив классической музыки - <http://classic-online.ru/>

Нотная библиотека классической музыки - <http://nlib.narod.ru/>

Нотный архив Бориса Тараканова - <http://notes.tarakanov.net>

Нотный архив фортепианной и другой музыкальной литературы -
<http://www.piano.ru>

Электронный нотный каталог - <http://www.ecosvit.org/bibl>

Petrucci Music Library– imslp.org

Music - <http://oys.yale.edu/music>

1.4 Вопросы и задания для итогового контроля

1. Какой из нижеприведенных факторов в наибольшей степени способствует преодолению внешних негативных условий исполнительского творчества?
Жизненный опыт и эмоциональная зрелость
Основательная подготовка к выступлению
Благоприятная творческая атмосфера
2. Кем из великих пианистов впервые был отмечен такой важный фактор успешного концертного выступления как повторное исполнение программы?
Иосиф Гофман
Генрих Нейгауз
Григорий Коган
3. Определите авторов книг:
Иосиф Гофман – «Фортепианная игра»
Григорий Коган – «У врат мастерства»
Генрих Нейгауз – «Об искусстве фортепианной игры»

4. У кого в Московской консерватории учились С.Рихтер и Э.Гилельс?
Педагогом двух великих пианистов был:
Генрих Нейгауз
Александр Гольденвейзер
Яков Флиер
Владимир Софроницкий
5. Кто из великих пианистов играл на сцене по нотам?
Святослав Рихтер
Владимир Горовиц
Владимир Софроницкий
Эмиль Гилельс
6. Кто из великих пианистов отдавал предпочтение работе со студийной записью, нежели живому исполнению публике на эстраде?
Гленн Гульд
Эмиль Гилельс
Андраш Шифф
Владимир Ашкенази
7. Выберите из списка пианистов:
Константин Игумнов
Лев Оборин
Самуил Фейнберг
Виктор Мержанов
Яков Зак
Мстислав Ростропович
Иегуди Менухин
Давид Ойстрах

8. Вспомните имя и отчество великих пианистов:

Святослав Теофилович Рихтер

Виктор Карпович Мержанов

Генрих Густавович Нейгауз

Эмиль Григорьевич Гилельс

Владимир Самойлович Горовиц

Сергей Васильевич Рахманинов

Борис Вадимович Березовский

Михаил Васильевич Плетнев

9. С какой целью начинающие, а иногда и опытные исполнители испытывают потребность в приеме успокоительных лекарственных средств для борьбы со сценическим волнением?

Для того чтобы обрести на концерте самообладание и потребность проявлять художественную инициативу

Для того чтобы преодолеть скованность и робость перед выходом на сцену

Успокоиться, чтобы мобилизовать память и внимание

10. Что является первопричиной, влияющей на самочувствие исполнителя, а что следствием?

Ритмические неточности и неустойчивость движения – причина

Сценическое волнение – следствие

11. Какая причина, на ваш взгляд, является решающей в успехе или неудаче исполнения?

Субъективное удовлетворение качеством подготовительной работы

Случай или везение

Необычайно сильное сценическое волнение

Значимые для сценического самообладания артиста факторы профессионального мастерства, требующие повышенного внимания в подготовительной работе.

12. Определите годы жизни великих пианистов

Теодор Лешетицкий – 1830 - 1915

Генрих Нейгауз – 1888 - 1964

Святослав Рихтер – 1915 - 1997

Виктор Мержанов – 1919 - 2012

13. Какие действия во время подготовительной работы необходимо предпринимать исполнителю, что предупредить возможное кружение на одном месте во время концерта в случае внезапного сбоя музыкальной памяти?

Внимательно отнестись к запоминанию границ одинаковых эпизодов музыкальной формы, после которых следуют разные разделы.

Много раз повторять произведения крупной или сложносоставной формы, добиваясь механического запоминания пальцами

14. Какое из условий, на ваш взгляд, является решающим для предотвращения сбоев музыкальной памяти во время исполнения?

Тренировка способности к сосредоточению

Многократное механическое повторение

Продолжительность репетиционного времени

Многократное прослушивание разучиваемого произведения в записи

15. Какое из перечисленных условий является самым значимым и первейшим при воспитании чувства ритма?

Выработка ясного и четкого счета

Навык деления времени при помощи счета на равные промежутки в любом темпе

Способность слышать долгие длительности сквозь более мелкие основные

Умение слышать короткие длительности в крупных, а также во время пауз

16. Работы каких авторов являются настольными книгами для учителя музыки?

Э.Б.Абдуллин

Д.Б.Кабалевский

Л.В.Школяр

Е.Д.Критская

Б.М.Неменский

17. Кто из музыкантов впервые ввел термин «гамма» для обозначения постепенного звукоряда?

Гвидо д`Ареццо

Перотин Великий

Папа Григорий IV

Абу Али Ибн Сина

18. Какая из причин введения гаммовых упражнений в методику воспитания пианиста была решающей в XIX в.?

Использование первого пальца

Развитие культуры виртуозного концертного исполнительства, требующего значительного совершенствования техники игры на рояле

Усложнение приемов композиторского письма, для освоения которых требовались специальные упражнения