

Методические материалы ОПОП 44.03.05.

Класс основного музыкального инструмента.

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

Основные виды полифонического склада:

1. **Подголосочный:** в основе подголосочной полифонии, свойственной в первую очередь многоголосной русской песне, лежит развитие главного голоса. Остальные голоса, возникающие обычно, как его ответвление, обладают большей или меньшей самостоятельностью. Иногда они лишь повторяют с небольшими изменениями основную мелодию, развиваясь параллельно с ней. Подголоски способствуют увеличению общей распевности мелодического развития. Иногда подголоски приобретают самостоятельность и становятся равноправными с основным голосом по своей развитости.
2. **Контрастный:** в отличие от подголосной полифонии, контрастная основана на развитии независимых друг от друга мелодических линий. Контрастной полифонии свойственна переменная концентрация мелодического начала в различных голосах, вследствие чего один голос выступает на первый план (большинство прелюдий Баха).
3. **Имитационная полифония:** основана на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка темы (фуга). Имитация является важнейшим признаком полифонии. Слово «имитация» значит «подражание», в применении к полифонии – это приём при котором каждый голос, как бы с некоторым запозданием повторяет (точно или с незначительными изменениями) одну и ту же мелодию. Познакомить учащихся с имитационным видом полифонии можно на произведениях И.С.Баха, а именно на примере инвенций.

Полифоническое многоголосие – это ансамбль мелодий, самостоятельно развивающихся в контрастных голосах. И здесь преобладающее значение имеет мелодическое движение, нежели гармония, тем не менее, не умоляющее роли последней в функционально – гармонической связи. Музыкальное содержание, изложение которого обнаруживается, как движение без остановок, как сплошной звуковой пото распределённым между голосами в процессе сложения формы.

1. При работе над полифоническим произведением вначале необходимо проанализировать его форму. В большинстве случаев полифоническое произведение состоит из 3-х разделов: экспозиция, разработка, реприза. В экспозиции тема проходит во всех голосах поочерёдно. Против темы в другом голосе (одновременно с темой) проходит противосложение. Между

- проведениями темы могут быть интермедии, являющиеся промежуточным эпизодом, связывающим и подготавливающим эти проведения.
2. Особое внимание стоит уделить основной теме произведения, т.к. она является основополагающим компонентом музыкального произведения, который определяет его неповторимый облик и смысл. Основная тема, есть отправной пункт развития, объект преобразований, раскрывающих художественный образ произведения.
 3. Наиболее распространённые виды полифонического развития тем:
 - а) тема проходит в других тональностях
 - б) тема в уменьшении или увеличении
 - в) тема проходит в обращении
 - г) ракоход – воспроизведение темы от конца к началу
 - д) тема развивается фрагментами
 - е) стретта – наложение одного проведения темы на другое. Чаще всего стретта используется в кульминации.

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

Полифонический слух является средством восприятия музыкальных ощущений, позволяющим слышать в звуковой ткани движение одновременно двух и более голосов.

Наличие такого слуха является непременным для оркестрового музыканта, музыканта ансамблиста, пианиста, который должен слышать кроме основной мелодии, все элементы фактуры – движение баса, подголосков, а в полифоническом произведении – все голоса. При этом важно особо подчеркнуть умение услышать своеобразие и индивидуальность каждого отдельного голоса.

Для развития полифонического слуха существуют следующие приёмы и методы:

1. Поочерёдное, отдельное проигрывание каждого голоса;
2. Проигрывание голосов по парам;
3. Пропевание вслух одного голоса с одновременным исполнением двух других;
4. Исполнение полифонического произведения вокальным ансамблем;
5. Рельефное исполнение одного из голосов при намеренном затуманивании других.

Особенности баховской полифонии

Динамика

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

Таким образом, средствами динамики мы имеем возможность инструментовать каждый голос. Но важно сохранить приданный тембр голосу на протяжении всего произведения, сохраняя единую его звучность. Поэтому, для ясного воспроизведения полидинамики, следует избегать динамических преувеличений в нарастании или убывании силы звучания.

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

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

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

Артикуляция

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

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

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

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

Тембродинамика

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

Художественный образ.

Формирование художественного образа является очень сложной задачей. Для его формирования необходимо определение характера и эмоционального настроения произведения, в то время как в Баховской полифонической музыке характер всего произведения определяется

характером главной темы. Ведь произведения старинного полифонического стиля построены на многократном повторении темы – этого ядра, в котором заложена вся форма произведения.

Расшифровка мелизмов

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

В баховской трактовке мелизма существует три основных момента:

1. Исполняются мелизмы за счёт длительности основного звука.
2. Все мелизмы начинаются с верхней вспомогательной ноты (кроме перечёркнутого мордента).
3. Вспомогательные звуки мелизмов исполняются на ступенях диатонической гаммы.

Аппликатура

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

Заучивание на память

Значительную трудность представляет заучивание полифонического произведения на память. В данной проблеме может помочь абсолютная ясность структуры сочинения, как в целом, так и в любых разделах. Возможно вычленение трудных построений. Нужно разобрать каждый такой эпизод по голосам, возможно, выучить их по отдельности на память, играть различные сочетания голосов постараться их запомнить и потом включить данное построение в целое (или в более крупную часть).

Темпо ритм и метро ритм

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

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

Не допустимо считать темп внутри одного произведения абсолютно неизменным, строго метрономичным, - иначе педантичное механическое исполнение почти неизбежно. Небольшие агогические оттенки присущи

музыке Баха, как и всякой другой, только в более сдержанном и более тонком проявлении.

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

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

Интонирование

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

Голосоведение

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

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

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

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

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

Фразировка

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

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

С вопросом о фразировке тесно связана и акцентировка. У Баха безударные ноты не исходят от акцента, но стремятся к нему. Поэтому, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по

смыслу фразировки. С этим же тесно связан вопрос о ритмически верном исполнении музыки Баха.

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

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

Крупная форма. Особое место в педагогической практике занимает сонатная форма венских классиков. Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические **сонатины**. Они знакомят с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной «инструментовки» малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми.

Вследствие этого классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Постепенно вырабатывается способность к целостному охвату музыки на более протяженных линиях ее развёртывания, т.е. воспитывается «длинное, горизонтальное» музыкально-мышление, которому подчинено восприятие отдельных эпизодов произведения.

В развёртывании сонатной формы много общего с действием театральной пьесы. Вначале появляются музыкальные темы – как бы персонажи трагедии или комедии, и возникает завязка. Уже с появлением 2-й темы конфликт обостряется. В дальнейшем развитие действия достигает своей вершины, наступает развязка, итог всех предшествующих столкновений. Таким образом, сонатная форма представляет собой произведение 3-х частей со сложным развитием первой части. Поскольку контраст противопоставления двух тем – основа и одна из главных движущих сил в сонатной форме, важны типы этого контраста. Стремительная тема может сопоставляться с более напевной, драматическая – со спокойной, мягкой, тревожная – с песенной. В общем, для первой темы (гл. партии) типичен более активный характер, чем для второй – побочной. Работая над сонатиной, надо понимать, что конечной целью является законченное, выразительное исполнение. Поэтому особое внимание в процессе разучивания надо уделить пониманию цельности формы музыкального произведения.

В связи с тем, что произведения крупной формы объемнее, масштабнее

пьес малой формы, особое внимание надо уделить работе над встречающимися техническими трудностями. Трудности усвоения сонатного аллегро, обусловленные сменой образного строя партий, тем (их мелодики, ритмики, гармонии, фактуры), как бы компенсируются жанровой конкретностью музыкального языка, свойственной популярным сонатинам из программы начального периода обучения. Такая жанровая конкретность характеризует все сонатное аллегро, либо его отдельные партии и темы. Ярким примером может быть такое произведение, как «Сонатина» ля-минор Д. Кабалевского, в ритмоинтонациях которой ощущается маршевое начало с типичной для него пунктирностью ритмики, контрастностью фактуры и динамики. Совсем по-иному звучит Менуэт в «Сонатине» Э.Мелартина с его изяществом, легкостью и прозрачностью.

В относительно развитых сонатных аллегро с большей контрастностью партий обнаруживается характерная тенденция к мелодизации фактуры, являющейся активным средством, воздействующим на слуховые восприятия при приобщении к сложной музыкальной форме. Пример – первые части «Сонатины» А.Жилинского, «Сонатины» соль-мажор Г.Грациоли, «Детской сонатины» соль-мажор Р.Шумана.

Большое место принадлежит музыке зарубежных композиторов, которая подготавливает к будущему усвоению сонатной формы у Гайдна, Моцарта, Бетховена. Имеются в виду сонатины Клементи, Кулау, Дюссека, Диабели.

Образноэмоциональному строю упомянутых выше произведений присущи большая моторная устремленность, четкость ритмики, строгая закономерность чередования штрихов и фактурных приемов, исполнительское удобство приемов мелкой техники.

Наиболее доступным является контрастное сопоставление музыкального материала по большим законченным отрезкам формы. Так как главная, побочная и заключительная партии заметно отличаются по характеру, жанровой окраске, ладогармоническому освещению, то легче даются средства их исполнительского воплощения.

Уже в экспозициях первых частей сонатин Кулау, соч.55 №1 до-мажор и Клементи, соч. 36 №3 пианист четко разграничивает музыкально-смысловую и структурно-синтаксическую стороны основных трех партий. В произведении Кулау эмоциональная суть каждой партии выражена главным образом через мелодико-ритмическую образность. Радостная, «танцевальная» главная партия через восходящую соль-мажорную гамму переходит в мягкую, плавную побочную, непосредственно вливающуюся в заключительную партию с ее устремленными гаммообразными потоками, четко закрепляющимися в доминантовой тональности.

Более сложны для восприятия явления контрастности внутри партий. Здесь на близких расстояниях происходит изменение ритмоинтонационной сферы, артикуляционных штрихов, голосоведения, фактуры и т.д. Все это требует умения гибко переключаться на новые звуковые и технические задачи.

Наиболее наглядно такой контраст на коротких отрезках выступает в

главной партии первой части Сонатины Моцарта до-мажор №1. Контрастность штрихов, обусловленная сменой эмоций внутри небольших построений, составляет одну из трудностей исполнения тематического материала первой части Сонатины М.Клементи соч.36 №2. Музыкальный материал экспозиции неодинаково развит в разработочных частях.

Так, сравнивая две Сонатины М.Клементи – соч.36 №2 и №3, мы обнаруживаем максимальную сжатость разработки в первом произведении, построенном на тональном обновлении ритмоинтонаций главной партии. Иначе по музыкальным средствам и их исполнительскому воплощению разработка в Сонатине №3. Слуховое внимание должно быть направлено здесь на обнаружение сходства мелодического рисунка начала разработки и начала главной партии, поданной как бы в обращенном виде. Эта трансформация материала обуславливает иные исполнительские краски: на смену фанфарной приподнятости (*forte*) приходят ласково-игривые интонации (*piano*). Реприза в сонатинах обычно воспроизводит тематические основы экспозиции. Порой в ней упускается главная партия. Например, в Сонатине В.Моцарта до-мажор №1 разработка сразу же переходит в побочную партию, минуя главную.

Важнейшим условием овладения сонатной формой является воспитание ощущения единой сквозной линии музыкального развития. Целостное исполнение легких сонатин основано не только на слышании интонационного родства партий, но и на развитом чувстве ритмической мерности движения. Наибольшую сложность представляют здесь темпоритмические трудности при частой смене фактурных приемов. После тщательного овладения текстом и фактурными трудностями готовимся к целостному исполнению сонатной формы. Очень важно научиться с первого же такта находить основной темп. Для его «угадывания», особенно в ритмически спокойных главных партиях, полезно внутренне пропеть или «продиржировать» такой эпизод из произведения, который отличается жанровой характерностью, вследствие чего его темп ощущается яснее. Затем найденный таким образом темп надо «перенести» на исполнение начала главной партии.

Сонаты Скарлатти предполагают знакомство с ритмически острым рисунком, выразительными фразами, с порой дерзкими бросками на широкие интервалы. Темы сонат Скарлатти очень яркие и легко запоминаются. Причина в том, что они сочинены в духе народных итальянских мелодий. В его сонатах слышится гитара с ее характерными «переборами» или перекличка охотничьих рогов и валторн, а порой кажется, что звучит целый оркестр. Работа над старинной сонатой чаще всего идет очень тяжело, особенно если в сонате много полифонических приемов. Но все упорные усилия с лихвой окупаются, когда текст выучен наизусть и начинается «ювелирная» работа над деталями.

Сонаты основаны на противопоставлении двух тем - главной и побочной. Гайдн и Моцарт поставили себе грандиозную задачу – раскрыть в фортепианных сонатах духовный мир человека со всеми его мыслями и

чувствами.

Если Гайдн и Моцарт еще использовали иногда для своего творчества клавесин, то Бетховен признает только фортепиано (особенно в зрелый период). Целый мир откроется каждому, кто услышит бетховенские фортепианные сонаты. Печаль и победный восторг, бурный порыв и безоблачная радость – всего не перечислить.

К произведениям крупной формы относятся также **вариационные формы**.

Использование композиторами в качестве темы русских, украинских и других народных песен, делает вариации особенно привлекательными. Надо ясно представлять задачи каждой вариации (варьирование, как варианты).

Тема вариаций - как правило, простая, легко узнаваемая, с типичными оборотами, тонально замкнута, чаще всего 2х-частная и квадратная. Гармония меняется мало, а распространены гармонические фигурации. Иногда в вариациях встречаются полифонические элементы, основанные на мотивах темы (Бах, Гендель, Бетховен, Вебер, Глинка). Вариационная форма вносит некоторый контраст внутри отдельных вариаций и между ними. Становится обычным контраст темпов (особенно в минорной вариации). Двигаясь от простого к более сложному, постепенно «собрать» все вариации в единое целое.

В композиционных приемах варьированного изложения тем обнаруживаются две тенденции: это сохранение интонационного остова темы в отдельных вариациях или их группах и введение жанрово-характерных вариаций, имеющих лишь отдаленное родство с темой. При работе над вариациями, выявив структурные и выразительные особенности темы, необходимо в каждой из вариаций найти черты интонационно-ритмического, гармонического, фактурного сходства либо жанрового различия с ней. Этому поможет проигрывание или «внутреннее» пропевание темы, отраженной в разных типах вариаций.

Так, например, в «Легких вариациях» Д.Кабалевского интонационно-ритмическое сходство с темой почти полностью обнаруживается в первой вариации, трактуемой в духе самой темы. Вторая ритмически близка к ней, зато несколько изменена в структурном и гармоническом отношениях, что обуславливает иные особенности ее исполнения. Третья, более развитая вариация, отличается своей жанровой новизной (замена «задорного» фамажора мягким ре-минором с эпизодически проскальзывающими мелодическими оборотами темы). Четвертая вариация далека от стоя темы и напоминает марш. Она оформлена плотной аккордовой тканью. Заключительная пятая вариация соединяет в себе черты новой образности (такты 1-4, 9-12) с видоизмененным изложением интонационных оборотов темы.

Еще один пример произведения крупной формы – Тема с вариациями Ю.Щуровского. Исполнительское раскрытие образа темы влияет на выразительное истолкование каждой вариации. В предлагаемом

произведении сам словесный текст песни наталкивает на поиски средств трактовки вариаций. В соответствии со словами песни тема исполняется мягко, напевно. В завершающей фразе шестнадцатые ноты четко артикулируются с последующим ласковым успокоением к концу темы.

Первая вариация – в фигуральном движении хорошо прослушивается интонация темы. Для сохранения ритмической точности и гибкости звучания необходимо добиваться пластичности движений рук, чтобы не допустить звуковых толчков при переходе на широкие интервалы.

Во Второй вариации тема в ее первоначальном виде воспроизводится в более низком регистре в партии левой руки. Соответственно авторскому указанию (*ritu mosso*) несколько видоизменяется характер мелодии: темп становится подвижнее, артикуляционные штрихи острее.

В третьей вариации, как и в первой, в непрерывном потоке шестнадцатых нот то открыто (в верхних звуках фактур), то завуалированно проскальзывают интонации темы. Удобное пианистическое изложение ритмично чередующихся вступлений рук позволяет исполнить вариацию легко и непринужденно, ощущая целостную звуковую линию.

Четвертая вариация отличается своей жанровой окраской. С первого же такта характер данной вариации с ее аккордовой фактурой, неизменным ритмическим рисунком и утяжеленным *sostenuto* ассоциируется с маршевым движением.

Пятая вариация представляет собой небольшую виртуозную пьесу со стремительным движением триольных шестнадцатых. В начале триолей слышатся интонации темы.

Шестая вариация резко контрастна предыдущей. Видоизмененная мелодия верхнего голоса полностью проводится в ля миноре. Особая роль при разучивании вариации должна быть отведена слушанию полифонической подголосочной ткани с проскальзывающей имитацией начального мелодического оборота темы. В окончании вариации на половинном кадансе чувствуется настроение незавершенности, сдержанности движения к фермате.

Кода с первых же тактов вводит в новый образный строй. Авторское *Maestoso* и *ff* создает впечатление тяжелой «поступи» четвертных нот в мелодии, исполняемых штрихом *tenuto* и чередующихся с *non legato* на аккордовых звеньях в партии левой руки. После напряженно звучащего первого восьмитактового построения, отдаленно напоминающего образ темы, внезапно появляется небольшой связующий эпизод, в котором на *subito p* слышатся отголоски маршевости. Совершенно в ином ритмоинтонационном освещении выступает заключительная часть коды, начинающаяся с *pp*. Переход к фактуре триольного движения после устойчивой двудольности часто приводит к нарушению темпа исполнения. Вместо привычной метроритмической квадратности должна быть услышана вальсовая трехдольность. Торжественно исполняется последний четырехтакт на *ff*, восстанавливающий квадратность ритмического движения с яркими гармоническими переходами в

заключительном полном кадансе.

Еще одна разновидность крупной формы – это **рондо**.

Форма рондо открывает большой простор для творческого роста. Одна и та же тема проводится не менее 3-х раз, чередуясь с контрастными эпизодами - АВАСА (рондо - «круг» в переводе с французского).

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

В произведениях крупной формы запечатлены нравы, движения, быт многочисленных народов разных стран Европы. Подражание щипковым инструментам - лютни, мандолины, испанской гитары требуют огромной октавной и аккордовой техники.

Работа над произведениями крупной формы способствует развитию музыкального мышления, наиболее полному раскрытию творческого потенциала. Освоение крупной формы требует умения логически мыслить, умения анализировать, знания теории музыки, а также хорошей исполнительской подготовки.

Произведения малой формы. Огромное количество пьес, ставшее классикой педагогического репертуара, стремительно пополняется новыми произведениями современных авторов. Для ориентации в таком разнообразии целесообразно принять условное подразделение на основные типы пьес малой формы:

- жанровые пьесы;
- кантиленные пьесы;
- программно-характерные пьесы;
- клавирные пьесы (пьесы старинных композиторов);
- виртуозные пьесы;
- эстрадно-джазовые пьесы.

Главная и конечная цель при изучении любого музыкального произведения – достижение понимания замысла композитора и передача его на хорошем исполнительском уровне, т.е. осмысленно, технически свободно, музыкально, эмоционально и выразительно. В то же время, каждый из выше названных типов пьес малой формы обладает целым набором особенностей и специфических трудностей, которые необходимо знать и учитывать при работе.

1. Жанровые пьесы

Это пьесы с явно выраженной жанровой принадлежностью, обозначенной в самом названии. Это знаменитые « три кита» - марш, танец, песня. Пьесы, обозначенные в названии как «Песня» (например, Гедике А. «Русская песня» и т.п.), мы условно относим к кантиленным произведениям,

о которых речь пойдет отдельно. В этом разделе остановимся на таких жанрах как марш и танец.

Работа над пьесами этого жанра развивает внутреннюю пульсацию, воспитывают метро-ритм. Еще одно немаловажное достоинство этих пьес – формирование координации. Как правило, функция аккомпанемента (метр, шаг) отдана в партию левой руки, партия правой – мелодическое начало. Помимо выполнения художественных исполнительских задач (образ, интонация) ребенок должен научиться координировать звучность аккомпанемента и мелодии, добиться независимой работы одной руки от другой. При этом каждая рука выполняет свою специфическую задачу. Среди пьес этого жанра есть действительно ценные в музыкально-художественном отношении и крайне полезные для учеников произведения. Достаточно назвать такие как Прокофьев С.С. «Марш», «Шествие кузнечиков» соч.65, Чайковский П.И. «Марш оловянных солдатиков» и другие.

К жанровым пьесам относятся и различные танцевальные жанры, среди которых преобладают вальс, полька, мазурка. Названия как правило очень образные, формирующие не просто желание играть эту музыку, но и возбуждающие воображение. Работа над такими произведениями дает возможность познакомиться с простыми приемами аккомпанемента. Чаще всего партия левой руки в этих пьесах строится по схеме бас-аккорд (интервал). Правильно сформированный навык исполнения этого приема левой рукой непременно пригодится в дальнейшем процессе обучения. При этом развивается и укрепляется от природы слабый, часто проблемный 5-й палец, вырабатывается навык исполнения интервалов (двойные ноты) и аккордов, закрепляется такое важное понятие как аппликатурная позиция. Зачастую именно на таких пьесах происходит первичное знакомство с таким важным приемом в фортепианном исполнительстве как педализация. И опять же, развивается координация и слуховой контроль при исполнении мелодии и аккомпанемента, совершенствуется навык владения метро-ритмом (сильная доля, пульсация). Среди пьес этого жанра большое количество таких, которые стали классикой исполнительского репертуара.

2.Кантиленные пьесы

Кантиленные пьесы лежат в основе педагогического репертуара пианиста на протяжении всего периода обучения и представляют весьма значительную трудность при исполнении. Как правило, в основе кантиленных пьес лежит красивая мелодия. А мелодия предполагает исполнение legato. Это основной прием игры на фортепиано, и работе над ним необходимо уделять внимание на протяжении всего периода обучения. Разговор о принципах и приемах работы над legato требует отдельной методической разработки, так как это основа звукоизвлечения на фортепиано. Работа над ними дает возможность закрепления приобретенных звуковых и интонационных представлений, воспитывает слуховой контроль и культуру звукоизвлечения, осознанное отношение к фразировке и «дыханию» мелодии. Все это должно служить воспитанию главного навыка хорошего пианиста – умению «петь» на фортепиано, что остается, пожалуй,

самой трудной задачей, так как наш инструмент по своей природе клавишно-ударный.

3. Программно-характерные пьесы

Программно-характерные пьесы составляют основу педагогического репертуара. В предлагаемых хрестоматиях и сборниках большое множество увлекательных и красочных названий. Принимаясь за работу над программно-характерной пьесой, необходимо определить сюжетно-драматургическую линию развития, обозначить образный круг и исполнительские приемы, при помощи которых эти образы будут воплощаться. Раскрытие красочных и изобразительных возможностей фортепиано – одна из главных задач при изучении таких пьес. В процессе работы происходит закрепление основных штриховых приемов звукоизвлечения, понимание значения гармонии, динамики, педализации, фразировки, цезур. В репертуарных сборниках встречается большое количество пьес, имеющих простое название «Прелюдия». Фамилии авторов в рекомендациях не нуждаются: А.Лядов, А.Скрябин, Р.Глиэр, Д.Шостакович, Д.Кабалевский и другие. С 19 века прелюдиями называли небольшие самостоятельные пьесы различного настроения и характера. Каждая из таких пьес имеет ярко выраженный образный строй, не обозначенный в названии. Задача - понять замысел композитора, вчитываясь в фактуру построения, принципы гармонизации, ладо-тональные и интонационные отношения. Ведь эти фортепианные миниатюры чаще всего являются маленькими шедеврами.

4. Клавирные пьесы

Клавирная музыка – это огромный пласт европейской музыкальной культуры, который охватывает период 16-18 веков. До наших дней дошло множество как простейших, примитивных образцов так и сложнейших музыкальных форм. Именно в творчестве композиторов этой эпохи формировались средства выражения, присущие только клавиру (фактура, специфическая клавирная техника, динамика, аппликатура и т.д.) - специфические особенности, которые в дальнейшем легли в основу фортепианного искусства. Клавирное творчество И.С.Баха до сих пор считается непревзойденной школой фортепианного исполнительства. Название «клавир» в старинной музыке относилось к различным инструментам: орган, чембало или клавесин, клавикорд. Эти инструменты отличаются размерами, формами и способами звукоизвлечения. Объединяет их одно – наличие одинаковой клавиатуры. Эта же клавиатура перешла по наследству к нашему современному роялю (фортепиано).

Педагогический репертуар включает достаточно большое количество произведений мастеров старинной музыки. В хрестоматиях содержатся пьесы Г.Ф.Телемана, Д.Г.Тюрка, Г.Персела, Ж.Б.Люлли, Г.Ф.Генделя, Ж.Ф.Рамо, Ф.Куперена, К.Дакена, Д.Скарлатти, Д.Фрескобальди, И.Я.Фробергера .

Помимо чисто познавательной пользы, изучение этих пьес имеет большое практическое значение. На их примерах появляется возможность

познакомиться с теми видами фортепианной фактуры, с которыми придется встретиться прежде всего в произведениях крупной формы – сонатины и сонаты Д.Скарлатти, Д.Чимароза, М.Клементи, Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Это так называемые «альбертиевы басы», «короткая» и «ломаная» октава, сопоставление регистров, динамика, инструментальные оттенки и т.п. Совершенно особое внимание необходимо уделять вопросу расшифровки и исполнения орнаментики (мелизмов). Включая такие произведения в репертуар следует обратить особое внимание на выработку специфического туше, прикосновения к клавише, создающего ощущение звукового эффекта старинного инструмента. Многие произведения старых мастеров предполагают исполнение их в весьма быстром темпе (К.Дакен «Кукушка»). Сочетание всех исполнительских задач ставит многие произведения старинной музыки в разряд виртуозных пьес.

5.Виртуозные пьесы

Виртуозная пьеса предполагает сочетание многих художественных исполнительских задач и высокий уровень технической сложности (фактура, моторика, силовая выносливость).

Включение такой пьесы в репертуар не должно быть случайным. Необходимо подготовиться, изучив ряд произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в виртуозной пьесе. Обязательно надо принять во внимание физиологические особенности. Кому-то доступны произведения аккордовой фактуры (крепкая, крупная ладонь), кто-то наоборот блеснет мелкой техникой и артикуляцией. Безусловно, необходимо учитывать личностные особенности, «бойцовские» качества, специфику нервной системы, сценическую выносливость.

Главный принцип в работе над виртуозной пьесой состоит в том, чтобы, решая технические сложности, помнить о главном - художественном замысле композитора. Именно его воплощению должна служить техническая сторона исполнения. Воспитание художественной техники – основная задача в работе над виртуозной пьесой.

6.Эстрадно – джазовые пьесы

Пьесы этого направления и стиля стали активно появляться в репертуаре в последнее десятилетие. Издаются специальные сборники – хрестоматии, содержащие как чисто джазовые произведения, так и доступные переложения популярной эстрадной музыки, музыки из кинофильмов.

Включение в репертуар таких пьес связано с целым рядом отличий от привычного академического исполнения. Прежде всего это относится к джазовым пьесам. Чтобы работать над репертуаром подобного плана, следует обладать определенным набором специальных знаний и навыков. Джазовые произведения имеют ярко выраженные отличия от традиционного классического исполнения в ритмике, агогике, приемах звукоизвлечения, педализации, технических приемах. Издания последних лет позволяют сделать подборку репертуара с пьесами джазового стиля, начиная с этюдов, простейших пьес, постепенно переходя к более серьезному репертуару – произведениям Петерсона О. Якушенко А. Бриль И. Крит К. и др.

Включение в работу пьес современных авторов, написанных в стиле эстрадной музыки, предполагает использование нетрадиционных гармоний, мелодических оборотов и т.п. Достаточно назвать таких авторов как М.Таривердиев, Е.Дога, А. Бабаджанян, А.Коровицин, В.Балаев, Е.Весняк. и другие. Такие произведения как правило вызывают сильный эмоциональный отклик, так как обладают красивой мелодикой и оригинальным гармоническим строем. Однако в работе с такими произведениями возникают те же проблемы, что и в классических пьесах:

- фактурная насыщенность;
- акустическая координация;
- звуковая культура, соответствующая музыкальному образу;
- фразировка и дыхание;
- педализация.

Задачи остаются те же, только решать их надо, ориентируясь на особенности современного музыкального языка.

Работа над техническим материалом. Установившееся традиционное подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в общем сохраняет своё значение и в настоящее время. Однако в зависимости от художественных задач, взаимообусловленности частей игрового аппарата и связи основных и сопутствующих движений в мелкую технику постоянно включаются и приёмы крупной техники. Поэтому указанное подразделение надо понимать условно.

Исходя из этого подразделения, опирающегося на приёмы музыкальной фактуры, виды техники дифференцируются следующим образом: к мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиций, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджии, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике - тремоло, октавы, аккорды и скачки. Конечно, такая классификация не может охватить всего богатства фактурных приёмов. Поскольку в педагогической практике больше всего ошибок происходит в результате непонимания характерных особенностей мелкой (пальцевой) техники, она нередко рассматривается узко, только как умение быстро и чисто играть гаммообразные и арпеджированные пассажи, без учёта её выразительных качеств. В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра, и потому её следует подразделять на несколько видов: -техника *martellato*, -«жемчужная» (*jeu perlé*), -техника *leggiero*, -мелодическая техника, -пальцевое *glissando*.

Техника *martellato*. Для техники *martellato* наиболее показателен пример этюда *op. 25 № 11 Ф. Шопена*, при исполнении которого пальцы должны стать как бы стальными. Само собой только пальцами нужного «стального» звучания невозможно добиться, поэтому при исполнении

техники *martellato* пианист должен прибегнуть к помощи колебательных движений, размаха кисти и предплечья. «Благодаря включению более мощных мышц эти движения, превращаясь во вспомогательные, помогают добиться нужной силы звука без лишнего напряжения.» В Токкате Хачатуряна, в эпизодах Первого концерта Прокофьева также требуется владение *martellato*, то есть плотный и четкий звук.

Техника «жемчужная» (*jeu perl*) Следующий вид пальцевой техники – *jeu perl*, яркий пример использования, которой мы можем видеть в «Блестящем рондо» Вебера. Этот вид техники создаёт в звуке впечатление звонкости, округлости. Пальцы при этом получают большую самостоятельность, так как их силы достаточно для извлечения такого качества звука. Нужное звучание в «жемчужной» технике достигается цепкими «хватательными» движениями скольжения пальцев под ладонь. Другие части пианистического аппарата будут вспомогательными; они направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность. Для выработки необходимого приема очень полезно позаниматься с помощью приема «пальцевого» *staccato*, при этом нужно следить, чтобы пальцы не поднимались высоко и после удара быстро «подбирались» под ладонь. «Жемчужная» техника свойственна не всем пианистам. Ею отличалась игра А. Есиповой, И.Гофмана, она характерна для А. Шнабеля, В. Горовица, Б. Микеланджели, С. Рихтера, Э. Гилельса.

Техника *leggiero*. Другой прием пальцевой техники – это *leggiero*, яркий образец которого мы находим в Концертном этюде *Des-dur* Ф. Листа. Имеются в виду гармонические фигурации аккомпанемента, являющиеся фоном поэтичной мелодии. Для достижения необходимого звукоизвлечения этого приема можно рекомендовать легкие удары менее закругленных пальцев. «Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти при поддержке верхних частей руки и плечевого пояса, помогающих пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу.» При технике *leggiero* пальцы совершают два движения одновременно: в тот момент, когда один палец опускается на клавишу, следующий палец одновременно подготавливается, немного поднимаясь над клавишами. Смысл этого приёма в том, что одновременное движение пальцев и предусмотрительная подготовка последующего значительно помогают быстроте. Для достижения высокого качества нужна неустанная слуховая проверка ровности звука и ритма, а также наблюдение за тем, чтобы высота подъёма пальцев, включая и первый, была примерно одинаковой. Опускание пальцев с разной высоты создаёт в звуке и ритме неровность. А. Есипова считала,

что не быстрота, а именно звуковая и ритмическая ровность определяют красоту мелкой пальцевой техники.

Мелодическая техника. При мелодической технике «поет» не только мелодия, но и аккомпанемент. Пример мелодической техники мы можем найти у Ф. Листа в его Концертном этюде *f-moll*. Этот прием является средством исполнения певучих мелодических пассажей. Характер певучего звука достигается «погружением» пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от требований нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Мера и дозировка связаны со звуковыми задачами. Основным звеном в этом виде техники являются верхние части руки. Мягким движением нажима они передают пальцам динамическую нагрузку, а гибкие боковые или вращательные движения кисти и предплечья способствуют более удобному положению пальцев на клавишах, создавая певучесть и пластичность в исполнении мелодических пассажей. При тренировке данного приема следует уделять особое внимание гибкости и свободе в запястье, добиваясь того, чтобы звук «переливался» из ноты в ноту. Подобный метод игры помогает избежать стука, который возникает при ударе пальца по клавише.

Техника *glissando*. В «Испанской рапсодии» Листа, в заключительной партии «*folia*» перед «Хотой» можно найти яркий пример техники пальцевого *glissando*, которая представляет собой скольжение пальцев по клавишам без подъема и размаха. Быстрота и ловкость в исполнении пальцевого *glissando* во многом зависит от ловкости первого пальца. «Пальцы не следует поднимать высоко, но и не нужно «подбирать» их под ладонь, как в «жемчужной» технике», так как на эти движения при требуемой быстроте не будет времени.» Следует избегать движений кисти при проигрывании в медленном темпе, так как в быстром темпе эти движения будут заметными и могут помешать ровности исполнения при смене позиции.

Работа над мелкой техникой.

Арпеджио и мелизмы. Арпеджио, как и гаммы, могут исполняться *martellato*, *leggiero* и быть мелодическими. Арпеджио имеют свои характерные особенности, связанные в некоторых случаях с широким расположением, а также с необходимой ловкостью либо переносов руки, либо подкладывания первого пальца при перемене позиций. Virtuозное исполнение арпеджио зависит уже не от ловкого подкладывания первого пальца, а плавных, гибких переносов руки в следующую позицию с минимальным поворотом локтя. Подготовка таких волнообразных движений начинается с первых этапов обучения при тренировке перемены позиций.

Трель также можно отнести к мелкой пальцевой технике. От итал. *trillare* – дребезжать. Трель исполняется при помощи быстрых движений пальцев с одновременным использованием колебательных движений кисти. Для усиления звука такие колебательные кистевые движения увеличиваются, превращаясь в размах. В этом случае будут использоваться возникающие реакционные силы. Основным источником энергии в этом случае будут уже не пальцы, а кисть и предплечье, передающие динамические усилия в пальцы. Г. Нейгауз советует учить трель совершенно различными пальцами. При длительном исполнении трели во избежание утомления руки рекомендуется играть трель различными пальцами, ловко заменяя их при игре. Можно посоветовать учить её в разных темпах, от медленного до быстрого, с постепенным ускорением и изменением силы звука от *piano* до *forte* и наоборот. Полезно учить трель с акцентом через ноту, по триолям, квартолям и т.д. Во всех случаях, при ускорении темпа амплитуда размаха будет уменьшаться.

А. Бирмак также приписала к мелкой пальцевой технике и украшения (**мелизмы**). Для чёткости в исполнении форшлагов необходимо, чтобы «отыгравший» палец быстро снимался с клавиши. Для более раскрепощенного исполнения украшений рекомендуется чаще использовать замахы пальца перед игрой определенного мелизма. Высота замаха пальцев должна быть обязательно разной: палец, ударяющий первым, «замахивается» меньше, чем второй, который подготавливается с несколько большим «замахом»: одинаковое движение обоих пальцев привело бы к одновременному удару. Пианистам, ещё не владеющим мелкой пальцевой техникой, рекомендуется учить украшения отдельно, в медленном темпе, следя за точностью исполнения окончаний, так как очень часто «забалтывается» именно момент перехода от украшения к следующим нотам.

Пальцевые **репетиции** по своему приему исполнения приближаются к «жемчужной технике». Основным моментом исполнения репетиций является скольжение пальцев под ладонь. Вращательное движение кисти способствует быстрой смене пальцев на клавише, в движении может участвовать также и предплечье. Собранная форма пясти - обязательное условие исполнения репетиций. Плечо и плечевой пояс поддерживают вес руки. Движение вращения должно быть экономным, большой размах мешает скорости и ловкости подмены пальцев и превышает двигательные возможности запястья. Пальцы быстро снимаются с клавиш и не погружаются в них глубоко. Репетиции следует вырабатывать в разных темпах, начиная от относительно медленного до быстрого. Чем скорее темп репетиций, тем ближе к клавишам должны быть пальцы, при этом

движение размаха уменьшается и заменяется скольжением концов пальцев под ладонь.

Тремоло. Хотя при исполнении тремоло есть сходство с трелью (колебательные движения кисти и предплечья), но тремоло уже нельзя отнести к мелкой пальцевой технике. Чтобы при долгом исполнении тремоло рука не зажималась, необходимы чередующиеся движения кисти и предплечья вверх и вниз. Опора на пятый палец создаёт в тремоло более удобное положение, благодаря участию одной из сильных мышц плеча - двуглавой. В *piano* тремоло выполняется меньшими размаховыми движениями, в *forte* большими. Для достижения удобства и свободы в игре рука должна сохранять форму свода, с выпуклыми пястными косточками; прогибание их или приподнятое запястье затрудняют движения. Тремоло можно учить с акцентами: то на первый палец, то на пятый (поочерёдно). Можно рекомендовать тренировку с изменением темпа: от медленного к быстрому с возвращением снова к медленному. Г.Нейгауз советует учить тремоло двумя способами:

1. Играть тремоло спокойно «непринужденно – неподвижной» рукой одними пальцами. «Играть от *pianissimo* до возможного в данных условиях *forte*, медленно – до возможно быстрого темпа. Играть приемом *non legato*, легко приподнимая пальцы над клавишами, и играть также, совершенно не поднимая пальцев.

2. Максимально использовать быструю вибрацию кисти и предплечья. По мнению И. Гофмана при исполнении тремоло должна участвовать вся рука. Плечо является своеобразной осью, от которой исходит вибрирующее движение. Должно создаваться ощущение «словно вся рука... подвергается действию электрического тока». Трудность может вызвать игра тремоло на *piano*, так как необходимо минимально поднимать пальцы, практически не отрывая их от клавиш. Игра на *forte* выполняется с большим замахом пальцев. При длительном исполнении тремоло, особенно у неопытных пианистов, очень часто возникают утомляемость и зажим рук, чтобы избежать этого, необходимо чередовать подъем и опускание кисти и предплечья.

Работа над крупной техникой.

Основное требование аккордовой и октавной техники – одновременность извлечения звуков аккорда или октавы – требует, чтобы кисть работала как единый орган. «Хватка» кисти означает, что благодаря одновременному сокращению сгибающих и разгибающих мышц пальцы стоят более крепко, подтянуто. Хорошее растяжение и эластичность ладони – главное условие ненапряженного взятия октав и больших

аккордов. Растяжение поддается развитию путем тренировки, оно осуществляется межкостными ладонными мышцами. Все упражнения на растяжение хорошо разогревают руки, на них хорошо разыгрываться перед началом занятий. Особое внимание уделяется запястью – оно не должно подниматься или фиксироваться.

Октавы. Октавы *martellato* исполняются крепко поставленными пальцами, при сохранении в руке формы «свода». Кисть должна быть немного приподнята для передачи динамической нагрузки от верхних частей руки на пальцы. Пальцы и здесь играют важную роль. За исключением тех случаев, когда в октавах необходимо *piano*, они служат опорой, способной выдерживать вес, передаваемый не только от верхних частей руки, но иногда даже от корпуса. Следует обратить внимание на то, чтобы в октавах пальцы ни в коем случае не прогибались и концы их не были "распущенными", расслабленными. Техника *martellato* необходима при исполнении начала Токкаты d – moll Баха Гаузига. Легкие октавы требуют невысоких размахов движений кисти. Во избежание появления зажимов положение кисти, как и в тремоло, меняется с низкого на несколько более высокое и наоборот. Слишком высокий «замах» кисти всегда в принципе нецелесообразен и утомителен. Распределение октавных пассажей на группы значительно облегчает исполнение октав в быстром темпе, так как группы легче ухватить одним движением.

При исполнении октав *staccato* главным приемом являются вибрационные движения кисти. Лучше всего объединить ряд октав в группы обобщающим вращательным движением, меняя положение с низкого на высокое, что способствует раскрепощению руки. Октавы *staccato* используются в среднем эпизоде Полонеза As – dur Ф. Шопена.

Мелодические октавы играют на *legato*. В тех случаях, когда следующую октаву исполняют те же пальцы нужно использовать прием скольжения. Такие октавы встречаются в средней части Этюда op. 25 № 10 Ф. Шопена. Небольшой нажим от предплечья помогает передать нагрузку в пальцы, и звук извлекается без удара и размаха. Трудность при игре октав для пианистов с маленькими руками заключается в том, что исполнение их требует некоторого растяжения. У учеников, не владеющих свободой пианистического аппарата, такое положение руки может вызвать зажим. В этих случаях игра октав быстро приводит не только к утомлению, но даже к болевым ощущениям. Поэтому, играя октавы, следует менять положение кисти и предплечья с низкого на высокое, создавая смену работы мышц-синергистов и антагонистов и отдых в нервно-мышечном аппарате. С самого начала нужно неустанно следить за тем, чтобы концы пальцев были слегка загнуты, замах не был

высоким, а локоть не приводился близко к туловищу, что неизбежно вызывает скованность движений.

Советы Метнера. Они относятся не только к работе рук, но и к посадке: «Сесть глубже, ниже, корпус дальше, опустить плечи и нутро и отпустить руки на свободу» (указание для кистевых октав). «Октавы играть не только кистью. Корпус назад, плечи выше и локти врозь. Не октава ведёт корпус, а корпус – октавы». Играя октавы, Метнер советует: «немного выталкивать вперёд» средние пальцы (2,3), держать ближе друг к другу. Метнер подчёркивает особую роль 1-го пальца: «упор на первых пальцах! В октавах следить только за первым пальцем и ставить его в соответствующей позиции» (близость пальца к чёрным клавишам или высокое стояние пальца).

Аккорды. В аккордах нужно добиваться одновременного звучания всех нот, для этого руке необходимо придать форму свода, не прогибая пястных косточек и не опуская запястья, чтобы избежать перенапряжения, которое может возникнуть при такой фиксированной форме. Для освобождения руки при исполнении аккордовой техники в быстром темпе рекомендуется, также как и в октавной технике, разделять аккорды на объединяющие группы, и на первый аккорд каждой группы делать замах. При этом надо следить, чтобы пальцы в воздухе, прежде чем готовиться к следующему аккорду, сначала собрались под ладонь. Это движение способствует освобождению руки. Очень часто ученики не прослушивают в аккордах басовые или средние голоса. В зависимости от художественной задачи и голосоведения нужно уметь «высветить» в аккорде тот голос, который является в данный момент более важным. Следует внимательно слушать не только соотношение силы звука, но и тембра голосов, составляющих аккорд. Часто из-за различного звучания регистров фортепиано аккорды звучат нестройно. Надо помнить, что басы у фортепиано по тембру звучат глухо и для гармонической «опоры» они должны быть глубокими. Если верхний голос не ведёт мелодию, он не должен перекрывать другие голоса. В исполнении аккомпанемента в танцевальной форме, где требуется опора на бас и более лёгкое звучание аккордов, перестройка руки и подготовка формы аккорда должна происходить в момент переноса руки от баса к аккордам. Если не перестроить в воздухе руку и не снять нагрузку, аккорды будут звучать грузно. Можно рекомендовать учить такой аккомпанемент движением по дуге от аккорда на бас, осуществляя возвратное движение близко к клавиатуре, «схватывая» аккорд цепкими пальцами.

Двойные ноты. Сложность овладения техникой двойных нот заключается в одновременном проведении двух голосов разными по силе

и строению пальцами. В связи с художественной задачей или требованиями голосоведения в двойных нотах выделяется то верхний, то нижний голос. Г. Нейгауз советует учить двойные ноты отдельно по голосам с сохранением аппликатуры, используемой при исполнении двойных нот.

Савшинский, как предварительное упражнение, рекомендует передерживание предыдущей терции с тем, что какой – то момент нажатыми оказываются одновременно четыре клавиши. Затем четким движением снимаются пальцы с предыдущей терции и берется следующая, что возможно лишь в умеренном темпе. Опора на предыдущую терцию обеспечивает связность звучания и способствует его одновременности.

Скачки и переносы рук требуют работы по достижению точных движений, объединяющих отправную точку и цель. Перенос рук представляет собой сложное движение по дуге. Для того, чтобы рука не ушла мимо цели, нужно точно затормозить ее над целью. До момента торможения движение должно быть стремительным. Г. Нейгауз при исполнении скачков уделял большое внимание качеству самого звука; несмотря на то, что при переносах рук темп может быть очень быстрым, качество звука не должно ни в коем случае страдать от этого. При исполнении скачков необходимо как никогда мобилизовать слуховой контроль. «Важно правильно выбрать: следить ли глазом за отправным положением руки или за конечным – целевым. Все должно быть учтено, обдуманно и найдено. Однако всего этого еще недостаточно для успеха. То, что было названо инстинктом – непринужденность, смелость движений, точность прицела и попадания – все же требует тренировки и еще раз тренировки!» - считал Савшинский.

Штрихи.

Рассматривая вопросы фортепианной техники, следует указать на значение так называемых штрихов. Штрихи (**staccato, portamento, legato, non legato**) играют важную роль не только в выразительности исполнения; правильное применение их облегчает и выполнение технических трудностей.

Между *staccato* и *legato* лежит целая шкала еле уловимых оттенков звукоизвлечения. Так, анализируя исполнительские и методические принципы Шопена, Я. Мильштейн пишет: «У Шопена, несомненно, были и различные виды штрихов, начиная с обычного *staccato*, напоминающего скрипичное *detache*, и кончая легчайшим острым *staccato*, близким к

скрипичному *pizzicato*». Как выразительный компонент исполнения, *staccato* зависит от содержания и стиля.

Staccato-leggiero часто применяется пианистами в быстрых пассажах, которые как бы «разлетаются» подобно лёгким брызгам. Этот вид штриха можно встретить в Концерте *Es-dur* Листа. Лёгкий, прозрачный звук достигается размаховым движением слегка вытянутых пальцев (приём, напоминающий технику *leggiero*). Выбатывать его следует лёгкими ударами пальцев, снимая нагрузку с нижних частей рук. Поддержка руки осуществляется плечом и плечевым поясом.

Staccato-martellato исполняется движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча. Ученики вначале боятся этого движения из опасения не попасть на нужную клавишу, и тогда в игре теряется смелость, а в звуке пропадает чёткость. Учить его следует «полётными» движениями от предплечья. Такой вид *staccato* применяется в начале Сонаты №3 Прокофьева.

Пальцевое *staccato*. Для его осуществления лучше пользоваться приёмом пальцевых репетиций. Скользя по клавише, пальцы как бы стирают с неё пятнышко, рука «парит» близко над клавиатурой на поддержке плеча и плечевого пояса. Такой вид штриха используется при исполнении средней части пьесы Чайковского "На тройке", где нередко ошибочно применяют кистевое *staccato*, что тормозит беглость и отяжеляет звук.

Staccato-volante создаёт впечатление полёта, его звучание лёгкое и звонкое. Таким приёмом многие пианисты играют *staccato* в Прелюдии №24, *dmoll* Шостаковича. Оно осуществляется «отлётом» руки от клавиш. Причём рука летит не вверх, а «предусмотрительным» движением переносится в направлении следующей ноты.

Staccato-pizzicato напоминает штрих, используемый при игре на струнных инструментах. В основе лежит движение нацеленных под ладонь кончиков пальцев, которые извлекают острый щипковый звук, при этом поддержка руки осуществляется верхними её частями и плечевым поясом.

Staccato-portamento требует большей протяжённости в звуке. Рука с небольшой нагрузкой от предплечья опирается на пальцы, мягко ставя на каждой ноте точку. Пример этого штриха мы видим в среднем эпизоде *Mephisto-valse* Листа. Нами были рассмотрены лишь некоторые, чаще встречающиеся виды *staccato*.

Штрих *portamento* по своему звучанию находится между *staccato* и *legato*. Рука в этом характере штриха отяжелена весом от верхних частей пианистического аппарата, звук более плотный, певучий. В зависимости от художественной задачи *portamento* выполняется с большей или меньшей нагрузкой руки.

Non legato отделяет один звук от другого и, в зависимости от художественной задачи, также может быть лёгким или более тяжёлым. Приёмом *non legato* пользуются для достижения характера звука *martellato*, а также для более удобного исполнения быстрых широко расположенных пассажей, требующих растяжения руки. Оно помогает пианистам и при неудобном повороте, где *legato*, связывая движения, создаёт неловкость и ограничение свободы. В этом случае *non legato* позволяет сохранить в пассажах собранную форму руки и облегчает усвоение позиций.

Legato - важнейшее средство выразительности в фортепианной игре, придающее звуку певучесть, протяжённость. Остановившись на вопросах «пения на фортепиано», мы не можем снова не обратиться к Шопену. Шопен стремился преодолеть «ударность» фортепианного звука, добиваясь «вокальности» в исполнении, для чего ученикам рекомендовал учиться пению. Певучести в игре придавали большое значение все великие пианисты. Особенно славились искусством пения на рояле Антон Рубинштейн и Анна Есипова. Для достижения *legato* важно представить звук в его протяжённости. Звучащая в воображении пианиста певучесть фортепианного звука помогает найти приёмы для овладения этим выразительным компонентом исполнения. Именно при отсутствии такого представления и неумения вести мелодическую линию появляются жёсткость и «ударность» в игре пианиста. *Legato* требует плавного связного перехода и переноса веса с пальца на палец без перерывов между звуками. В тех случаях, когда по особенностям фактуры невозможно выполнить *legato* пальцами, опытные пианисты умеют создать впечатление *legato* ведением линии к точке интонационного тяготения как звуковой волны. В зависимости от логики фразировки это может быть «волна нарастания», усиливающая динамику и связывающая в целое фразы и предложения, или «волна убывания», затормаживающая движение и создающая иллюзию таяния звука.

Перечисленные виды штрихов далеко ещё не охватывают всех приёмов, создание которых зависит от творческой фантазии исполнителя и удобства движений в игре. Точность в исполнении штрихов воспитывается с первых этапов обучения, при требовании внимательного вслушивания в звучание каждого вида штриха.