

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИЙ

РАЗДЕЛ 1. (I СЕМЕСТР)

Тема 1. Методика в системе фортепианной педагогики.

ПЛАН:

1. Система фортепианной педагогики и её элементы.
2. Дифференциация методики на четырёх уровнях.
3. Назначение преподавателя-пианиста.

Система фортепианной педагогики и ее элементы: предмет обучения – деятельность пианиста-исполнителя; учитель и ученик-два субъекта педагогического процесса; методика как совокупность средств и методов учебно-воспитательного воздействия. Дифференциация методики на четырех уровнях:

- 1) методика работы конкретного преподавателя с отдельным учеником;
- 2) методика работы преподавателя со всеми учащимися его класса нынешними и бывшими;
- 3) методика преподавателей определенной региональной или национальной школы;
- 4) методика фортепианного обучения вообще.

Рост степени обобщенности и теоретической насыщенности при переходе от первого типа методики до последнего.

Соотношение двух констатаций (априорной и апостериорной):

- 1) методика – теоретическая основа фортепианной педагогики;
- 2) методика обобщения педагогического опыта. Методики занятий с учеником.

Назначение преподавателя-пианиста; основные разделы работы преподавателя-пианиста:

- 1) совершенствование собственного исполнительства;
- 2) изучение педагогического и фортепианного репертуара;
- 3) наблюдение за учениками. Схемы составления характеристики ученика.

Методика как учебная дисциплина в музыкальном ВУЗе; назначение курса методики и его структура.

Тема 2. Методика как обобщение опыта великих пианистов-педагогов. Современные направления музыкальной педагогики.

ПЛАН:

1. Исторический экскурс по методике преподавания фортепианного искусства.
2. Методические труды мастеров пианизма.
3. Преемственность поколений и новые тенденции в процессе преподавания.

Музыка, ученик и педагог. Психологическая образованность педагога, педагогическое мастерство. Учитель музыки – исполнитель. Музыкальный урок – общение с помощью музыки. Методические секреты сотрудничества педагога с учеником. Современные направления музыкальной педагогики: традиционные (школа, колледж, ВУЗ) и нетрадиционные (на пример: школа воспитания талантов Ш.Судзуки). Учебные пособия и Школы для начинающих.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Учитель и ученик-два субъекта педагогического процесса. Индивидуальность педагога.
2. Дифференциация методики на четырёх уровнях.
3. Основные разделы работы преподавателя-пианиста.

Литература: [1 – С.3-26; 31 – С.5-17; 32 – С.145-173; 38 – С.5-32; 40 – С.43-62; 138 – С. 3-95; 161- С.4-10].

Тема 3. Природа способностей человека.

ПЛАН:

1. Природа способностей человека.
2. Законы метра, гармонии, интонации в музыке.
3. Природа музыкальных способностей и возможности их развития.

Значение музыки для развития творческой личности. Триединство мира: информация, энергия, материя. Существующие концепции мироздания. Возможности человека, или частица Бога в каждом из нас. Органы чувств – аппарат восприятия и переработки информации. Принципы работы зрения, слуха, обоняния, вкуса, кинестетических ощущений. Неограниченность развития и совершенства человека. Комплекс вундеркинда. Закономерности и случайности в комплексе личности гения Моцарта.

Одухотворенность мира. Акустические (физические) законы. Звук, вибрации. Каждый ребенок – потенциальный музыкант. Связь развития интеллектуальных и музыкальных способностей у малышей первого года жизни. Характеристика основных типов темперамента. Понятие о способности и одаренности. Природа способностей и возможности их развития. Сенситивные периоды развития способностей. Связь развития способностей от конкретной деятельности.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Комплекс вундеркинда. Закономерности и случайности в комплексе личности гения Моцарта.
2. Характеристика основных типов темперамента.
3. Понятие о способности и одаренности.

Литература: [1 – С.27-42; 30 – С.13-41; 36 – С. 373-520; 38 – С.32-113; 40 – С.5-43]

Тема 4. Начальный этап развития музыкальных способностей, его пределы и специфика.

ПЛАН:

1. Музыкальный слух, память и их развитие.
2. Приоритетна роль внутренне слуховых представлений над моторикой.
3. Воспитание навыков метро-ритмической дисциплины. Анализ основных ошибок.
4. Двигательные навыки и музыкальность.

Доказательство приоритетности методов слухового обучения на начальном этапе с помощью идеомоторной схемы процесса. Звуки вокруг нас. Характер, цвет и содержание звука. Понятия пространства и времени. Расстояние между звуками в «пространстве» и «количество» звука во времени. Звуковая комбинаторика: горизонталь – слушаем, вертикаль – чувствуем. Знакомство с инструментом. «Рисуем» мелодии и играем свои «рисунки». Импровизация и составление произведений. Начальные упражнения на

инструменте. Подготовка игрового аппарата: пальцы, кисти, руки. Учебные пособия и дидактические игры. Налаживание у ученика контакта с клавиатурой и первые шаги в организации пианистического аппарата. Начальные упражнения на фортепиано: нон легато, легато и с выдержанными звуками (позиция М. Лонг по месту упражнений с выдержанными звуками в начальном обучении). Эмоциональный слух (ладовое чувство) и репродуктивный слух (звуковысотное представление). Внимание и слух. Временная природа и двигательная основа музыкального ритма. Методы формирования музыкального ритма. Моторика, двигательные способности. Осознанные и неосознанные движения, чувство свободы. Индивидуальные особенности движений пальцев. Ощущение и запоминание расстояний на клавиатуре, координация движений, способность подражать движению, мышечно-осязательное чувство, скорость двигательных реакций. Упражнения.

Психологические процессы запоминания, сохранения и воспроизведения информации. Природа и свойство музыкальной памяти. Сознание и подсознание, внимание и воображение, тренировка музыкальной памяти.

Музыкальный материал начального этапа обучения. Начальное обучение в системе К.Орфа, И.Кодаи и др. Транспонирование, воспроизведение знакомых мелодий и другие формы работы.

Литература: [[35](#) - С.7-125; [29](#) - С.3-136; [27](#) – С.3-59; [28](#) – С.60-115].

Тема 5. Развитие музыкальных способностей. Педагогические принципы.

ПЛАН:

1. Общие способности человека.
2. Музыкальные способности.
3. Специфика развития музыкальных способностей.

Музыкальные способности: общие, музыкальные и специальные (пианистические); психологические свойства личности, необходимые для пианистической деятельности.

Разработка проблематики способностей, необходимых для музыкальной деятельности, в трудах психологов и педагогов как теоретическая основа практической работы с обучающимися игре на фортепиано. Основные задачи, возникающие перед педагогом фортепианного класса в отношении развития общих и специальных способностей учащихся.

Общие способности и их характеристики: инициативность воображения, богатство ассоциаций, кругозор, наблюдательность, внимание, сосредоточенность и другие. Музыкальные способности: слух, ритм, память. Специальные способности: физические особенности строения рук, приспособленность рук к игре на фортепиано, гибкость кисти, разработанность пальцевой механики и другие.

Особенности проведения вступительных экзаменов. Определение способностей учащихся – сложная, недостаточно разработанная проблема музыкальной педагогики. Существующие системы определения музыкальных способностей. Положительные и отрицательные моменты, возникающие при проведении приёмных экзаменов в ДМШ. Целесообразность использования игровых заданий, направленных на выявление комплекса музыкальных способностей. Проверка звуковысотного слуха и ладового чувства, эмоционального восприятия музыки. Определение степени активности музыкально-ритмического чувства с помощью движений под музыку.

Опыт проведения приёмных экзаменов в форме коллективных уроков и индивидуальных опросов. Степень условности в определении музыкальных способностей. Возможность поэтапного определения музыкальных способностей (А. Артоболевская). Ориентация на разностороннее и интенсивное развитие способностей ученика как важная предпосылка успешного развития. Необходимость коррекции в процессе обучения.

Музыкальный слух: абсолютный и относительный, пассивный и активный. Слуховой контроль, слуховое представление – внутренний слух. Трудности определения слуха при неадекватном владении голосом у ребёнка. Способы развития. Комплексный подход к развитию слуха. Значение музыкального «багажа». Требования к внимательному вслушиванию в детали музыкальной ткани. Ориентация на качество звучания. Индивидуальные особенности работы по развитию слухового самоконтроля. Значение транспонирования, импровизации на гармонической основе, чтения с листа. Активизация слуха на основе участия в певческих коллективах, ансамблевой игры, прослушивания музыки в разных формах. Музыкальный слух как основа формирования музыкального мышления. Выдающиеся педагоги-пианисты о методах развития музыкального слуха (Ф. Blumenфельд, К. Игумнов, Г. Нейгауз, Л. Наумов и другие).

Слухо-двигательная природа музыкально-ритмического чувства. Сложности его развития. Опора на движение, пластические упражнения, занятия ритмикой. Развитие чувства ритма при помощи дирижёрского счёта. Накопление разнохарактерных музыкально-ритмических ощущений как основа для развития и укрепления чувства ритма. Психофизиологические особенности, различие эмоциональных состояний и их влияние на работу педагога с учеником по укреплению чувства ритма. Недостатки организации игрового аппарата как тормозящий фактор. Метроорганизующая ритмика, равномерность движения как основа ощущения музыкальной ткани.

Музыкальная память, её роль и значение в исполнительском процессе. Разновидности музыкальной памяти и способы их развития. Внимание, наблюдательность и сосредоточенность как основы развития музыкальной памяти. Специальные приёмы, способствующие запоминанию текста. Значение осмысленного анализа нотного текста, конкретных заданий, направленных на быстрое и прочное запоминание. Контроль над процессом выучивания наизусть на стадии разучивания произведения.

Особенности поведения и укрепления памяти в предконцертный период, генерализация навыка исполнения, рациональный режим труда и отдыха. Значение коллективных прослушиваний и концертных выступлений. Причины эстрадного волнения и способы воздействия на улучшение самочувствия ученика во время ответственного выступления.

Воображение и его роль в исполнительской деятельности. Специфика работы музыкально-исполнительского воображения: оперирование музыкальными образами, погружение в мир художественных ассоциаций, проведение параллелей со смежными видами искусства, накопление эстетического кругозора. Необходимость развития инициативности воображения. Особенности воображения на разных этапах обучения, учёт возрастных особенностей. Использование игровых ситуаций.

Специфика пианистических способностей. Ошибочность ограниченного понимания пианистической одарённости как единственной оценки виртуозных данных. Многополюсность понятия «виртуоз». Характеристика пианистической одарённости как способности к яркому индивидуальному самовыражению в исполнительском искусстве. Важность педагогической диагностики физиологической приспособленности рук к игре на фортепиано. Методы исправления недостатков (А. Шмидт-Шкловская).

Исполнительская воля и её значение для организации полноценной работы по профессиональному воспитанию учеников. Система продуманных стимулов и поощрений: «маленькие победы», соревновательность, личностный фактор. Воспитание усидчивости через развитие интереса к работе за инструментом, стремления к совершенствованию мастерства, привитие интереса к музыкальному искусству. Значение внеклассной работы. Ориентация на профессиональных мастеров. Внимание к эмоциональной содержательности исполнения.

Литература: [[32](#) – С.35-54; [5](#) – С. 5-42; [139](#) – С. 227-256].

Тема 6. Музыкальный слух и его развитие. Приоритетная роль внутренних слуховых представлений над моторикой.

ПЛАН:

1. Виды слуха.
2. Проблематика.
3. Методы развития музыкального слуха.

Звуковысотный слух – способность различать и воспроизводить звуки различной высоты. Этот вид слуха бывает абсолютным и относительным. Абсолютный слух – способность слышать абсолютную высоту звуков без сравнения с предыдущими. Он не играет роли для художественного исполнения, тогда как относительный заставляет активизировать слуховое внимание, без которой невозможно развитие слуха. Активный слух (концентрированная слуховая внимание) – способность исключить из поля слуха все, что отвлекает от музыки, и сосредоточить внимание на всех элементах музыкального языка.

Литература: [30 – С.13-41; 35 - С.7-125; 1 – С.27-42; 29 - С.3-136; 27 – С.3-59; 28 – С.60-115; 32 – С.35-54; 36 – С. 373-520; 5 – С. 5-42; 38 – С.32-113; 40 – С.5-43; 139 – С. 227-256].

Тема 7. Воспитание навыка метро-ритмической дисциплины. Анализ основных ошибок.

ПЛАН:

1. Определение понятия Метр.
2. Определение понятия Ритм.
3. Определение понятия Темпо-ритм
4. Методы воспитания чувства ритма.
5. Ритмо-формулы.

О природе ритма в музыке и его ощущение. Школа длительностей звука и ее согласованность с чувством ритма. Ощущение ритмической свободы, ее развитие. Четверти в среднем темпе как стержень школы музыкальных длительностей и главный ориентир в ритмическом процессе. Специфика реагирования на ритмику.

Ритм, метр, темп, полиритмика, агогика, сложные ритмы; ритмические трудности, способы их устранения

Понятие музыкально-временного континуума как широкого спектра понятий, включающих представления о темпе, метре, ритме, сложных ритмах, полиритмике, агогике. Задачи пианиста в определении оптимального движения: возможность проявить образно-смысловые пласты музыкального материала, обеспечить исполнение технически неудобных мест, найти сквозную линию, метроритмический стержень, ощутить целостность произведения. Концепция произведения и её зависимость от темпоритмических вариантов. Противоречивость мнений музыкантов. Степень относительности в трактовке музыкального времени и возможность многозначности его толкований. Ошибки в расчёте музыкального времени. Непродуманный темп и искажение замысла исполнителя, психологический дискомфорт и техническая неуверенность. Замедленный темп и потеря драматического тонуса, энергии движения. Ускоренный темп и разрушение структуры, фактурного изложения. Вопросы организации музыкального времени и их взаимосвязь с работой над звуком, артикуляцией, педализацией: комплексный характер исполнительских решений. Организация музыкального времени как способ раскрытия музыкального смысла при выявлении специфики авторского стиля. Организация музыкального времени как одна из наиболее трудных проблем музыкальной педагогики.

Ритм как одна из наиболее трудно поддающихся коррекции музыкальных способностей (Б. Теплов). Возможности передачи ритма через пластику движений, математический счёт, словесное объяснение. Энергетика ритмического чувства. Особенности разных типов движения. Начальное воспитание ритмического чувства: навыки равномерной игры, нецелесообразность счёта вслух, ощущение равномерности через движение (ходьба, дыхание, пульсация, жанровые элементы). Элементы свободного движения: практика раннего обучения. Первые шаги педагога на пути показа ученику агогики. Усложнение приёмов свободной игры.

Понятие «ритм» в широком поле значений в зависимости от содержательного контекста. Музыкальный ритм как объёмное понятие, характеризующее организацию музыки во времени. Понятие ритмики как совокупности ритмических особенностей композиторского почерка. Парадоксы реального ощущения времени: разрыв между индивидуальным ритмическим чувством и схематичностью нотно-метрической системой координат.

Ритм целого (произведения): выверенная расстановка кульминационных моментов, распределение напряжения и ослабления отдельных фрагментов, выстраивание сквозной линии развития. Композиционный ритм как установление соотношений темпов циклической формы. Ритм дыхания или интонационный ритм: расчёт объёма фразы, распределение величины звукового подъёма и спада, ощущение цезуры и т. д. Активизация интонирования как способ противостояния тактовой метричности.

Ритм и его толкование в узком смысле как последовательности чередования разных по величине длительностей в нотном тексте. Простые и сложные ритмические формулы. Мастерство композиторов в использовании разных ритмов для передачи бесконечного числа эмоционально-психологических состояний. Характеристичность движения с использованием одинаковых по величине длительностей простейшего кратного деления. Индивидуальность ритмического рисунка как ядро тематизма. Умение извлекать из элементарных ритмических соотношений многообразие выразительных возможностей как особенность стиля. Финалы бетховенских сонат: устойчивость метрического движения как фактор энергетике.

Двуединная суть исполнительского ритма: строгость и свобода, симметрия и асимметричность, стремление к равномерности пульсации и стремление нарушить её в зависимости от изменяющегося контекста, почувствовать сквозную линию и устремлённость движения вперёд.

Метр и ощущение размера, ритмической формы, обязательной нормы движения музыкальной ткани. Метр регулирует не длительности звуков (ритм), а акцентную соподчинённость долей. Метрическая схема как условная сетка нотных длительностей. Метроном как «воображаемый» метр. Может ли метрическая пульсация быть абсолютно точной на протяжении одной части? Можно ли выразить в неизменном движении разнообразие тематического материала, передать конфликтную образность?

Взаимоотношения метра и ритма: случаи сближения и отдаления. Справедливость утверждения о том, что подлинная жизнь музыкального произведения протекает во времени независимо от метрической пульсации. Условия, при которых необходим строгий пульс или его нарушение: жанровая специфика, стилевые особенности. Устойчивость метра в «горячих» точках при «конфликтах» с ритмическими акцентами. Синкопа и активизация основного пульса.

Размер как показатель единицы движения. Значение метроритмической пульсации, её особенности. Единица пульсации как ключ к определению движения. Простые и сложные размеры. 4/4 и 2/2. Размер *alla breve*. Счётная единица в размере целого такта. Размер 6/8 и единица пульсации. Не всегда нижний показатель размера совпадает с единицей движения. Возможности «стяжки» в быстром темпе. Особенности пульсации в медленном движении: дробление единицы размера для выразительности мелодического интонирования. Метрическая иерархия: разные уровни метрической сетки. Особенности

работы над разновременной пульсацией. Клавирные сочинения Баха и конфликт между интонационными точками и метроритмическими акцентами. Размеренность и упорядоченность метрической сетки в произведениях Бетховена.

Тактовый ритм – группа тактов, определяемая синтаксическим строением музыки, указывающая на комплексный характер движения. Понятие о тактовой основе, образующей «скелет» произведения. Автографы Бетховена и схема равного соотношения величины тактов: пространственные соотношения тактов независимо от числа нотных знаков и от характера фортепианной фактуры. Чередование «тяжёлых» и «лёгких» тактов как ощущение ритма. Весмость и зависимость тактов: гармоническая, функциональная, мелодическая, фактурная. Ямбический и хореический тактовые ритмы. Синкопированный тактовый ритм как эффект запаздывающего звучания. Примеры разнообразного использования тактового ритма и умение исполнителя пользоваться этим средством. Способ дирижирования для ощущения колебаний тактов: измеряемое и переживаемое время, исполнительская микродозировка. Редакция бетховенских сонат А. Шнабеля и фиксация разной величины тактов при помощи метронома. Раздвижение и стягивание тактов, изменение скорости пульсации. Амплитуда колебаний тактового ритма. Законы классического искусства: соразмерность, упорядоченность. А. Скрябин: свобода исполнительского ощущения чувства времени. Расшифровка авторского исполнения Поэмы ор.32 №1. Управление тактовым ритмом – важный исполнительский резерв.

Такты «высшего порядка»: остановка метрической пульсации, отсутствие тактового деления, главенство ритмического рисунка, импровизационная свобода мелодического изложения. Смысловая природа композиционных фрагментов: речитатив, каденция, импровизация. Остановки музыкального времени для передачи особых состояний: свободное построение, где логика поэтического выражения преодолевает границы нормативного членения. Аналогии с художественной литературой: лирические отступления «от автора». Необходимость чуткого и адекватного реагирования на особенности ритмической записи, передающей импровизационную манеру изложения по сути строгого нотного текста. Импровизационность как иллюзия, специально рассчитанный приём композитора.

Темп как скорость и характеристика движения. Зависимость «правильного исполнения» от «правильного темпа» (Р. Вагнер, Б. Вальтер, Г. Нейгауз). Относительность понятия «правильный темп» на примере анализа исполнительских прочтений ХТК (Э. Фишер, С. Фейнберг, Г. Гульд, С. Рихтер, Р. Тьюрек, А. Шифф).

Варианты расшифровки понятия «темпа»: определение счётного времени или тактовой доли. Закономерность итальянского обозначения темпа как движения, в котором сочетаются определения скорости и характера. Темп как качественная характеристика музыки, воплощающая эмоционально-содержательную сущность. Противоречивость обозначений темпов. Определение темпа сочинения: общая характеристика эмоционального содержания, учёт практических соображений, касающихся самых мелких длительностей и технически сложных мест. Понятие «личного темпа» исполнителя и его координация с музыкальным темпом сочинения (Н. Мельникова). Особенности медленного темпа и индивидуальная предрасположенность исполнителя, владение «горизонтальным» слышанием, разнообразным по содержательной ёмкости фортепианным звуком. Особенности скорого темпа и волевая центростремительная ритмика, умение охватить всё произведение единой линией развития, владение отточенной артикуляцией, значительными техническими ресурсами.

Перемены темпа и их обоснованность: словесные ремарки, указания метронома, понижение ритмической тесситуры, движение крупными длительностями, перемена долготы такта, перемена размеров. Обоснованность требования неизменности пульса внутри частей сонатного цикла (А. Гольденвейзер). Возможности исполнительского маневрирования. Одна из задач исполнителя – осуществление единого движения, недопустимость разрыхления ритма и произвольных отклонений от основного темпа.

Характеристика словесных обозначений темпов в разные исторические периоды. Влияние словесных обозначений на исполнительский выбор движения. Зависимость темпа от динамики, силы звучания, плотности фактуры. Взаимоотношения темпа и метра: возможности ограничения темповой свободы. Парадоксы при установлении объединяющего темпа на протяжении всего произведения. Учёт фразировки и синтаксиса музыкальных построений при выборе оптимального темпа.

Агогика: отклонения от основного темпа во имя выразительности. Устойчивость темповой традиции в старинной музыке. Закрепление за темповыми определениями указания на определённые аффекты. Характеристика *tempo giusto* (П. Този). «Оживление» нотного текста благодаря импровизационной манере исполнения. Умение «сдвигать» ноты во время исполнения (*rubare il tempo*). Закон компенсации. Требование играть выразительно. Особенности бетховенских ремарок *expressivo*.

Темп *rubato* как импровизационная манера исполнения. Сложности переключения образных сфер при едином темпе. Проблема темповой основы. *Tempo rubato* и его обусловленность содержанием музыки. Свобода движения как осознанная необходимость. Опасность произвольного или шаблонного воспроизведения *rubato*. Гибкость темпового стержня, его способность нагружаться или облегчаться, не теряя сквозной линии в движении. Соединение торможения темпа с нарастанием динамики. Эластичность движения. Особенности исполнительского выбора темпа: разнообразие образных характеристик, учёт трудностей, комфортность исполнения. «Мнимое» постоянство темпа.

Нотная запись как средство достижения темповой свободы. Авторские ремарки, указывающие на изменение основного темпа – *ritardando*, *accelerando*, *meno mosso*, *agitato*, *sostenuto* и другие. Словесные ремарки *ritardando*, *accelerando* и индивидуальная исполнительская мера отклонения от основного темпового стержня. Обострение и смягчение ритмики как смена душевных состояний. Выписанные в тексте замедление и ускорение пульса при помощи изменения величины разных длительностей. Значение синкоп и пауз. Остановки музыкального времени в виде свободных тактов и каденций. Необходимость опоры на устойчивый метр. Приём ускорения выполняется в строгом темпе при соблюдении равенства метрических долей: повышающаяся дробность деления сама по себе воспроизводит эффект ускорения. Обязательность чёткой реализации внутреннего метра для предотвращения смещения фрагментов по времени звучания. Примеры выписанных ускорений и замедлений. Способ воспроизведения свободы движения через заполнение одномерных метрических единиц разными длительностями или ритмическими рисунками.

Тактовая ритмика как компонент, придающий темпу эластичность. Может ли соотношение тактов по времени быть неравным и создавать свободу в движении музыкальной ткани? Движение метрически равных длительностей внутри такта не может быть математически точным: способ интонирования, внутренний настрой исполнителя, характеристика определённого образа. Пределы допустимых колебаний ритма внутри такта.

Медленное движение и требования напряжённого интонирования. Заполнение длящегося времени содержательными нюансами и колебания ритма внутри такта. Быстрое движение и понижение чувствительности к мельчайшим изменениям внутри такта. Риторика и моторика. Исполнительский уровень регулирования колебаний темпового стержня и метроритмической пульсации. Диалектичность процесса: стремление соподчинить элементы целому и стремление к выразительности деталей. Соединение эмоционального тонуса с активностью творческой мысли.

Полиритмика – сочетание разных ритмов внутри единицы движения. Методы работы над полиритмикой. Графический способ для простых сочетаний. Единство пульсации и поочерёдное исполнение разных ритмов. Сочетание слухового контроля и

свободы двигательных ощущений. Выбор единицы движения и его влияние на характер музыки. Сложные ритмы (Г. Нейгауз) и способы устранения ритмических трудностей.

Литература: [30 – С.13-41; 35 - С.7-125; 1 – С.27-42; 29 - С.3-136; 27 – С.3-59; 28 – С.60-115; 32 – С.35-54; 36 – С. 373-520; 5 – С. 5-42; 38 – С.32-113; 40 – С.5-43; 139 – С. 227-256].

Тема 8. Музыкальная память и её развитие.

ПЛАН:

1. Определение памяти.
2. Виды памяти.
3. Методы развития.

Память оперативная и долговременная. Отдельные виды памяти: слуховая, зрительная, тактильная.

Направленность зрения пианиста на нотный текст и руки на клавиатуре. Две „плоскости” зрительной памяти (согласования их во время игры без нот). Внимательность музыканта к деталям текста и эффективность процесса запоминания (по Г.Когану). Леймер-Гизекинг о методах развития музыкальной памяти.

Литература: [35 - С.7-125; 29 - С.3-136; 27 – С.3-59; 28 – С.60-115; 38 – С.32-113; 40 – С.5-43].

Тема 9. Развитие музыкальности учеников в процессе обучения игре на фортепиано.

ПЛАН:

1. Виды темперамента.
2. Методы развития эмоциональности учащегося.
3. Возрастные и психологические особенности студентов.

Музыкальность как совокупность „художественного типа” и совершенного ансамбля специфических музыкальных способностей в индивидуальной конфигурации. Музыкальная одаренность и артистическое призвание.

Учет индивидуальности ученика и постоянная ориентация на нее – главное условие успешной фортепианной педагогики.

Методы выявления музыкальных способностей и музыкальности в разные моменты образовательного периода: у начинающих обучение малышей, учеников школы, при поступлении в музыкальный колледж или училище, дальнейшее развитие обучения в музыкальной академии или консерватории.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Приоритетная роль внутренних слуховых представлений над моторикой.
2. Виды слуха, и методы развития.
3. Развитие памяти.
4. Ритмическая организация исполнения.
5. Музыкальный материал начального этапа обучения.

Литература: [30 – С.13-41; 35 - С.7-125; 1 – С.27-42; 29 - С.3-136; 27 – С.3-59; 28 – С.60-115; 32 – С.35-54; 36 – С. 373-520; 5 – С. 5-42; 38 – С.32-113; 40 – С.5-43; 139 – С. 227-256].

Тема 10. Воспитание интонационного мышления музыканта.

ПЛАН:

1. Понятие интонации. «Музыка – искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев).
2. Схема идеомоторного акта (по К. Мартинсену). Элементы звукотворческой свободы.
3. Продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха.
4. Три уровня интонационного мышления исполнителя.

Понятие интонации. «Музыка – искусство интонируемого смысла» (Б.Асафьев).
Обзор интонационной теории Б.Асафьева.

Схема идеомоторного акта (по К.А.Мартинсену). Элементы звукотворческой свободы.

Продуцирующая и контролирующая функции музыкального слуха.

Три уровня интонационного мышления исполнителя.

Природа музыкального мышления и слухо-двигательные представления. Развитие музыкальной интонации через слух музыканта-исполнителя. Разница в развитии продуцирующей и контролирующей функции слуха. Психическое (идеальное) и моторное в фортепианной игре; К.А.Мартинсен о идеомоторном акте фортепианного звукоизвлечения. Воспитание навыков предварительного слухового предчувствие будущего звучания как фундаментальное условие совершенного идеомоторной процесса. Воздержание от полной автоматизации движений. Техника интонирования; три уровня интонационного мышления исполнителя (наивный, метрический и полифонический) и их развитие.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Обзор интонационной теории Б.Асафьева.
2. Схема идеомоторного акта (по К.Мартинсену).
3. Техника интонирования; три уровня интонационного мышления исполнителя.

Литература: [[30](#) – С.131-160; [32](#) – С.54-77; [34](#) – С.68-88; [129](#) – С.248-337; [87](#) – С. 2-10; [36](#) - С.173-218; [35](#) - С.111-125; [38](#) – С.129-167].

Тема 11. Двигательные навыки и музыкальность.

ПЛАН:

1. Анатомо-физиологическое направление в методике преподавания.
2. Психотехническое направление.

Законы психофизиологии движений. Осознанные и неосознанные движения. Чувство свободы – главное условие двигательной активности. Неодинаковость в моторике: скорость, точность, гибкость, сила, ловкость. Ощущение и запоминание расстояний, координация движений, способность повторения движений, мышечно-осязательное ощущение, скорость двигательных реакций. Элементы техники; «позиция»: ограниченность в пространстве и бесконечность во времени. Ощущение устойчивости, спокойствие. «Момент изменения позиции»: ограниченность во времени и «бесконечность» в освоении пространства. Перемещения тела, рук, пальцев. Упражнения. Игра в одной позиции и в разных. Мысль в движении «техника музыканта – умственная работа»(К.Леймер). «Партитура» движений в каждом музыкальном предложении, фразе, произведении.

Фортепианная техника: художественное мышление и двигательная форма пианиста.

Понятие техники в широком смысле, как искусства игры на инструменте. Многомерность понятия (определение М. Лонг). Закономерность выделения вопроса о двигательной форме пианиста, о приобретении и совершенствовании специальных

пианистических навыков, об овладении специфическими техническими формулами. Техника как ключ к раскрытию художественного смысла музыкального сочинения (определение Г. Нейгауза). Закономерности постоянной работы над техникой для совершенствования профессионального мастерства.

Разные взгляды на концептуальность технической системы в истории фортепианного исполнительства и педагогики. Опыт клавирного музицирования: значение пальцевой игры, культ этюдов и упражнений, специальные механические приспособления для разработки суставов кисти и наращивания силы пальцевых движений. Специфические качества клавишной литературы. Однотипность теоретических установок и педагогических требований. Изнурительный тренаж и профессиональные заболевания.

Анатомо-физиологическое направление (Р. Брейтгаупт, Ф. Штейнгаузен, П. Рамуль) и кардинальное изменение подхода к техническому совершенствованию пианиста. Освоение игровых приёмов и их соответствие двигательной (анатомической) природе человека. Формулы «естественных» движений, шкала градаций в передаче веса. Движения пианиста как автономная система вне выхода на конкретику музыкальной деятельности.

«Психотехническое» направление (Ф. Бузони, И. Гофман, К. Леймер, В. Бардас и другие) и ведущая роль музыкально-слуховых критериев при опережающем художественном развитии. Основные задачи обучения. Решающее влияние психологии на организацию игровых навыков. Формирование осознанного музыкального представления, приоритет «умственной» работы, осмысление и анализ технических трудностей.

Произведение как музыкальная система взаимосвязанных элементов. Что составляет основу двигательной техники пианиста? Существует ли ключевая фигура, с которой надо начинать? Как определить главное звено, «потянув» за которое можно «обустроить» всю двигательную систему?

Разные взгляды на процесс совершенствования техники выдающихся представителей фортепианного искусства (Ф. Лист, Ф. Бузони, М. Лонг, К. Игумнов). Влияние на развитие техники особенностей клавишных инструментов разных эпох. Значение эволюции композиторского творчества: новое содержание, новые принципы оформления музыкального материала, новые технологии. Парадоксальность взглядов на формирование «правильной» техники. Индивидуальность принципов технического освоения музыкального материала. Основные положения об индивидуальных основах фортепианной техники (К. Мартинсен, М. Курбатов). Невозможность единообразного представления о способах развития игровых движений. Психофизическое единство звуковых представлений и техники. Влияние развитого технического аппарата на художественное развитие пианиста (О. Шульпяков). Индивидуальная техника как отражение индивидуального образно-художественного мышления, как способ реализации собственных глубоко личностных художественных замыслов. Присутствие общего начала, концентрирующего типологические элементы, систематизирующего совокупные черты.

Двойная природа понятия **«исполнительской техники»**: синтез двигательной формы и художественной техники. Двигательная форма как система психомоторных навыков, отражающая уровень двигательного-координационного мышления музыканта. Её обусловленность функционированием центральных механизмов формирования и управления автоматизированными движениями, уровнем развития игрового аппарата инструменталиста. Художественная техника – система исполнительских навыков, имеющих конкретную музыкально-целевую направленность, обусловленную содержанием интерпретируемого произведения, особенностями творческого мышления пианиста и зависящих от уровня развития двигательной техники, степени её управляемости (В. Сраджев). Исполнительская техника как средство для воплощения художественного образа музыкального произведения. Значение представления о

необходимой материальной форме задуманного звукового образа. Опережающая и определяющая роль музыкально-художественного мышления пианиста в развитии техники.

Организация двигательной формы и учёт положений современной психофизиологии: структура игровых движений, принципы координации. Характеристики организованного движения: охват всех мышц тела, внешняя сдержанность проявления, точность, экономность, плавность, слитность, свобода в частных проявлениях и организованность по отношению к целому. Свобода движения как равнодействующая величина мгновенной фиксации и мгновенного освобождения руки. Опасности чрезмерного общего напряжения, несвоевременного усилия отдельных мышц, неотчётливости, отрывистости и угловатости движений. Двигательный аппарат и механизмы центральной нервной системы как составляющие понятия моторики, обеспечивающей выполнение целенаправленных действий.

Парадоксы технической работы. Необходимость автоматизации игровых навыков и появление препятствий к приобретению новых движений. Способность игрового приёма к адаптации в художественную среду: мобильность, способность приспосабливаться к разным творческим заданиям. Вред механической тренировки. Процесс перехода технических приёмов в исполнительские навыки. Перестройка усвоенных технических формул. Роль сознания и подсознания в этом процессе. Значение логического продумывания, «умственной атаки». Мысленная перегруппировка трудного места, детальный анализ технического задания. Отбор и закрепление в слухомоторной памяти технических удач.

Работа в медленном темпе: плюсы и минусы. Медленный темп как способ приспособления к технически сложному месту. Неадекватность движений в разных темпах. Быстро играть значит быстро думать, мгновенно реагировать. Польза упражнений на развитие беглости при максимальной скорости. Задача педагога – диагностика разных ситуаций, возникающих при техническом развитии ученика.

Литература: [25 – С.5-145; 26 – С.5-172; 30 – С.161-207; 31 – С.31-42; 32 – С.77-124; 34 – С.107-237; 36 – С.246-334; 40 – С.116-149; 54 – С.5-137; 107 – С.5-25; 179 – С.3-68].

Тема 12. Развитие двигательных навыков, виртуозность.

ПЛАН:

1. Законы психофизиологии движений.
2. Анализ элементов пианистической техники.
3. Время и пространство в освоении техники игры.
4. «Партитура» движений в музыкальном предложении.

Законы психофизиологии движений. Осознаваемые и неосознаваемые движения. Чувство свободы – главное условие двигательной активности. Неодинаковость в моторике: скорость, точность, гибкость, сила, ловкость. Ощущение и запоминание расстояний, координация движений, способность подражания движений, мышечной-осязательное ощущение, скорость двигательных реакций. Элементы техники; «позиция»: ограниченность в пространстве и бесконечность во времени. Ощущение устойчивости, спокойствие. «Момент изменения позиции»: ограниченность во времени и «бесконечность» в освоении пространства. Перемещения тела, рук, пальцев. Упражнения. Игра в одной позиции и в разных. Мысль в движении «техника музыканта – умственная работа»(К.Леймер). «Партитура» движений в каждом музыкальном предложении, фразе, произведении.

Классификация видов техники: гаммы, арпеджио, октавы, аккорды, тремолоитрели, скачки; ежедневная техническая работа пианиста

Распределение видов техники по фактурным признакам: мелкая (пальцевая) игра и крупная аккордово-октавная. Разные взгляды на классификацию видов фортепианной техники, отличающихся в выборе «главного звена» и порядка систематизации (Ф. Лист, М. Лонг, Г. Нейгауз).

Специфика работы над разными видами фортепианной техники. Гаммы: пальцевая выровненность, «снятие» проблемы подкладывания 1-го пальца, гибкость кисти, лёгкость направляющих движений локтя, свобода плечевого пояса. Слуховой и двигательный контроль. Независимость пальцев и упражнения с выдержанными нотами. Особенности техники подкладывания 1-го пальца и состояние кисти. Беглость и отчётливость артикуляции в гаммаобразных пассажах. Игра гамм в динамических графиках (прибавляя, убавляя, градуируя силу звука). Артикуляционные и ритмические варианты. Метроритмический вариант, при котором в единицу пульсации помещаются разные длительности. Для оптимальной координации движений правой и левой рук рекомендуется применять разнонаправленные варианты при ведущей активности левой руки. Разные виды гамм. Подбор индивидуальной аппликатуры.

Арпеджио (длинные, короткие, ломаные): ровность и независимость пальцев, мобильные кистевые и направляющие локтевые движения. Функциональное значение работы каждого пальца. Этюды Шопена и арпеджио разных видов. Особенности: расширенные арпеджио (интервал децимы) в 1-м этюде, ломанные по чёрным клавишам в 5-м этюде. Отсутствие подготовительных упражнений в ежедневной технической тренировке. Индивидуальная приспособленность игрового аппарата. Синхронность движения рук в 13-м этюде. 24-й этюд, где позиционная триоль помещается в чётком четырёхдольном метре.

Октавы. Подготовительные упражнения на растяжение. Возможность превышения интервальной дистанции до ноты. Пространственное ощущение октавы (октавной дуги). Необходимость собранности руки. Опасность жёсткой фиксации. Напряжение и освобождение. Репетиционные октавы и кистевая рессора. Направляющие движения октав и роль первого пальца. Значение пятого пальца и мелодическое интонирование. Способы укрепления первого и пятого пальцев «Эффект форшлага».

Игра ровной (в звуковом отношении) поступенной линии октав на белых и чёрных клавишах. Представление графической линии. Гибкость, лёгкость и пружинистость кистевых движений. Игра каскадных октав на высоком динамическом уровне. Значение плечевого пояса и крупных мышц спины. Сила и мощь октав. Устойчивое положение корпуса. Движения октав: подготовленные, отталкивающие, выхватывающие.

Проблемы с «сочувствующими» пальцами. Способы фиксации октавной дуги. Мера фиксации. Репетиционные и ломаные октавы. Октавные упражнения. Тренировка октавы с разными «наполнителями». Подготовка к изучению аккордов. Примеры октавных мест в разных произведениях.

Аккорды: гармоническая наполненность и компактность звучания. Способы и приёмы игры аккордов. Аккорды с разбивкой. Положение кисти: высокая и низкая позиции. Приём «вдвигания» аккорда в клавиатуру. Синхронность пальцевых ощущений. Компактность (слитность) руки. «Нацеленные» аккорды. Активность при снятии аккорда. Вибрационные аккорды и разработка кистевых движений. Мощная аккордовая игра и включение плечевого пояса, крупных мышц спины и всего тела. Игра аккордов и октав требует значительных физических усилий. При этом силовой режим и мышечную нагрузку необходимо дозировать.

Трели и тремоло. Характеристика вращательных движений малой и большой амплитуды. Ритмические варианты для выравнивания звуковых колебаний. Скачки. Расчёт расстояний и усилий. Необходимость автоматизации навыка. Способы тренировки.

Прицельность и подготовленность. «Немые» попадания. Увеличение расстояния. Ритмические варианты. Перераспределение материала.

Необходимость целенаправленности, концентрации и распределения внимания в технической работе. Важность самоконтроля. Понятие «мышечного тонуса», свобода движений, предупреждение и устранение вредных напряжений. Умение проанализировать и понять причину технической неудачи. Классификация трудности и причин её появления: смысловая, координационная, связанная с процессами автоматизации или развитием физических качеств. Представление о двигательной задаче.

Исправление технических недостатков: определить характер затруднения, подобрать в индивидуальном порядке адекватные приёмы технической тренировки, разъяснить и показать место детали в контексте произведения. Справедливость утверждения о том, что неуверенность техническая уменьшается пропорционально уверенности художественной.

Задачи ежедневной технической работы пианиста: укрепление физически слабого игрового аппарата, наращивание нагрузок, преодоление фактора быстрой утомляемости. Тренировка беглости, ловкости, силы и выносливости. Значение физической выносливости пианиста. Важность принципа постепенного увеличения нагрузок. Негативные последствия эффекта превышения силовой и скоростной нагрузки. Недопустимость подмены активности пальцевого удара давлением кисти.

Рекомендуемая система упражнений: метод единообразного повторения для стабилизации навыка; метод постепенного набора скорости и силы; метод варьирования или чередования нагрузок. Управляемость игры. Метод превышающих нагрузок: плюсы и минусы. Принцип повторения в различных модификациях как фундамент технической работы пианиста. Пропорциональность количества повторений и качества игры. Противоречия, возникающие при постоянном использовании метода повторений: утомляемость слуха, эмоциональная усталость, отключение самоконтроля. Необходимость видоизменения упражнений или перехода к другим видам работы над произведением. Положительные и отрицательные последствия формализации игрового навыка, двигательного приёма. Стабилизация пространственных (ощущение расстояния в скачках), временных (беглость пальцевой техники) или динамических (сила в октавах) характеристик. Умение видеть перспективу в совершенствовании навыка или приёма.

Ежедневная техническая работа и разнообразие упражнений для тренировки (в том числе и самостоятельно придуманных). Опасность чрезмерного закрепления двигательного стереотипа. Метод смыслового членения (технические группировки). Метод вариантов: ритмические, тональные, артикуляционные, регистровые, динамические и др. Разные оценки этого метода. Нарушения слуховых представлений и естественной координации движений. Методические рекомендации техники упражнений: простота; небольшой объём; удобство; рациональность; варьирование нагрузок; режим переменных движений.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Элементы техники игры на фортепиано.
2. Упражнения на инструменте.

Литература: [48 – С.3-7; 54 –С.5-137; 93 – С. 5-10, С.97-107; 107 – С.5-25; 158 – С. 3-15; 179 – С.3-68].

Тема 13. Общие вопросы физиологии и психологии в применении к обучению игре на фортепиано.

Психофизиологические основы музыкальной инструментально-исполнительской деятельности. Актуальность проблем индивидуальных отличий, музыкальных и музыкально-исполнительских способностей для современной фортепианной педагогики и методики.

Рефлекторная деятельность человека. Движение как реакция ответа на внешние и внутренние раздражения. Влияние качества восприятия информации, которая поступает, на яркость внутренне слуховых представлений, на характер исполнительских движений.

Динамические стереотипы. Формирование на их основе инструментально-исполнительских навыков пианиста.

Степень возможности вмешательства в налаженные и закрепленные условно-рефлекторные связи. Проявление волевых функций в работе пианиста и влияние сознания на двигательно-моторные исполнительские процессы.

Техника упражнения как процесс работы над достижением исполнительского мастерства. Дискуссия.

Назначение дискуссии:

- актуализировать теоретические знания и практический опыт;
- стимулировать к приобретению новых знаний;
- обучить ведению дискуссий, этике обмена мнениями;
- нацелить студентов на осознанную работу над техникой;
- показать возможные пути овладения пианистическим мастерством, рациональные методы технической тренировки

При подготовке к дискуссии студенты разделяются на две группы, отстаивающие разные точки зрения. Педагог рекомендует каждой группе литературу для самостоятельного изучения, оказывает консультативную помощь. Устанавливается регламент с целью выработки умения кратко и по существу формулировать позицию. На подготовку определяется срок в две недели. В конце его (за 2-3 дня до практического занятия) группы обмениваются тезисами выступления для того, чтобы изучить позиции друг друга, подготовить критические замечания и вопросы.

По существу можно выделить два направления в трактовке техники упражнений. Первое рассматривает развитие техники как процесс накопления общих технических формул-заготовок, приобретения фундаментальных приёмов, общезначимых форм рациональных движений, на которых может строиться вся приспособительная комбинаторная система технических навыков. Выступающие в защиту этой точки зрения студенты I-й группы доказывают необходимость каждодневных специальных упражнений в качестве тренажа, гимнастики для рук, позволяющей содержать пианистический аппарат в постоянной готовности к последующей художественной работе над произведениями. При этом они опираются на известную позицию Ф. Листа, который рекомендовал предварительную работу над основными формулами фортепианной техники.

Полагая, что все встречаемые в фортепианной литературе технические комбинации сводятся к «известному числу основных пассажей, представляющих ключи ко всему», Лист утверждал, что, чем большим количеством формул-ключей владеет пианист, тем шире его технические и художественные возможности. Естественно, такая целенаправленная техническая работа не должна сводиться к чисто механической игре упражнений вне сознательной деятельности и в отрыве от художественно-содержательных задач. Практической реализацией отстаиваемой Ф. Листом позиции явились созданные им «Технические упражнения». Помимо Листа, многие музыканты-пианисты разрабатывали системы специальных технических упражнений. Таковы сборники М. Клементи, К. Ганона, К. Таузига, М. Лонг; для пианистов высокой степени подготовленности – сборники И. Брамса, А. Корто, Ф. Бузони, В. Сафонова. Эти сборники неравноценны, но как методический материал представляют интерес.

Студенты I-й группы доказывают целесообразность применения в педагогической практике отдельных из вышеуказанных сборников, выделяют содержащиеся в них рациональные элементы. Полезно сравнить два сборника упражнения разного типа. Один – преследующий узко технические цели (К. Ганон. Пианист-виртуоз.; М. Лонг. Школа упражнений.), другой – дающий возможность формирования технических приёмов на музыкально-содержательном материале (И. Брамс. 51 упражнение для фортепиано; А. Корто. Упражнения для развития фортепианной техники). Сравнение способствует воспитанию вариативных качеств мышления, формируется умение осознанно (с педагогических позиций) выбирать упражнения для развития исполнительской техники своих учеников.

Второе направление трактует развитие техники как процесс работы над преодолением конкретных трудностей в данном произведении. Студенты II группы, отстаивающие такую точку зрения, считают неэффективными затраты времени на игру так называемых «чистых» упражнений вне работы над конкретным произведением. Развитие техники они непосредственно связывают с интерпретацией того или иного сочинения.

Отстаивая свою позицию, они стремятся доказать, что при узкотехнической работе над определёнными видами фортепианной техники происходит формализация игровых навыков, ограничиваются виртуозные возможности пианиста. Тот или иной приём, общезначимая формула движения не всегда органично вписываются в нужный исполнителю музыкальный контекст, требующий каждый раз иного, нового звучания, манеры фразировки, ритмического интонирования. Закрепление (заучивание) приёмов посредством специальной тренировки нередко становится препятствием для возникновения приёмов, стилистически более точных.

Иными словами, в предварительной технической работе по овладению основными формулами-ключами студенты II группы склонны видеть препятствие для обогащения пианиста новой технической информацией. Они считают, что эффективнее развивать технику путём овладения различными трудностями в конкретных произведениях. Предлагая такое решение, они обращаются к методу вариантов, который даёт возможность применять тренировочные упражнения и «уводит» техническую тренировку от буквального механического повторения. На отдельных произведениях студенты показывают варианты работы над технически сложными местами, предлагают собственные упражнения на материале произведения, конкретизируют способы технической тренировки для преодоления трудных мест. В качестве аргумента они проводят высказывание И. Гофмана: «Играйте хорошие произведения и конструируйте из них свои собственные технические упражнения». Внимание обращается и на позицию Ф. Бузони по этому вопросу. Анализируя его теоретические взгляды, одновременно дискутируется вопрос о технических вариантах баховских прелюдий (. Клавир хорошего строя / Ред. Ф. Бузони. М.-Л., 1941. Ч. I.).

В рассуждениях студентов II группы есть противоречия, на которые обращают внимание их оппоненты из I группы. Видоизменяя ткань произведения, расчлняя её, и превращая в материал для технических упражнений, пианист может допустить искажение музыкального смысла. И вместо предполагаемого приближения к цели (достижение задуманного художественного результата) произойдёт отдаление от неё. Затраты времени на игру вариантов также достаточно велики. Ф. Бузони предлагал по 4-5 вспомогательных упражнений к отдельным прелюдиям из ХТК, а Л. Годовский к одному только этюду Шопена C-dur соч.10 №1 составил 72 варианта.

Вспоминается известное мнение Я. Зака, который считал кощунственным «уродовать гениальные сочинения», превращая их в гимнастические упражнения. Он советовал пианистам честно заниматься “гимнастикой пальцев” на учебном материале, так как игра инструктивных этюдов воздействует на развитие всего комплекса технических способностей.

Для разрешений противоречий студентам предстоит выйти на более глубокий уровень понимания того, ради чего ведётся техническая работа. Возможность ускорить разрешение противоречия или обойти его кроется в педагогическом умении найти правильную установку для технической работы в целом. Вспомним сформулированный Г. Нейгаузом «закон»: «Что определяет как, хотя в последнем счёте как определяет что». Необходимо найти рациональное зерно в многообразии подходов, определить разумную грань в качестве и количестве ежедневной технической работы пианиста. Поскольку на обсуждение вынесена одна из самых волнующих каждого исполнителя и педагога проблем, в спорах затрагиваются разные аспекты. Возникает вопрос: нельзя ли выработать единую систему «удобных» двигательных действий. При этом удобство понимается в чисто физиологическом плане. Постановка такого вопроса обусловлена тем, что некоторые пианисты испытывают неудобные (нередко болезненные) ощущения во время отработки технических приёмов и ищут способы избавления.

Приведём мнение К. Игумнова: «Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения». Абстрактных рациональных движений не существует. Движения, необходимые пианисту во время игры на инструменте, должны быть в определённом смысле удобными, то есть свободными и управляемыми. Но это – игровые движения, вырабатываемые специально в процессе обучения исполнительской деятельности и предназначенные для воплощения художественных замыслов. Поэтому они не могут рассматриваться в отрыве от конкретных задач художественного процесса. В то же время было бы неверно на этом основании допускать недооценку творческой функции чисто двигательного действия. «Концы наших рук – их кисти и пальцы – не только мышечный организм. Они чудесные органы чувств, одарённые собственными ощущениями, почти даром творчества. Если часто они повинуются мозгу, то гораздо чаще, чем это кажется, именно они управляют» (М. Лонг).

Закljučая дискуссию, важно обобщить материал и сформулировать выводы относительно рациональных методов развития техники пианиста. Высшая цель технической работы – воплощение музыкального замысла. «Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения» (Ф. Лист). Рассматриваемые точки зрения не являются взаимоисключающими. По существу они дополняют друг друга. Исполнитель должен обладать запасом технических средств (заготовок-ключей) и вариативно применять их для преодоления конкретных трудностей в произведении. «Если пианист не обладает арсеналом технических средств для выражения идей композитора, то ни о какой интерпретации не может быть и речи». Однако само по себе владение техническим арсеналом не обеспечивает полноценную интерпретацию – «нужно играть пьесе тысячу раз, производя тысячи экспериментов, изучая, сравнивая, сопоставляя результаты» (С. Рахманинов).

Дискуссия даёт возможность выявить противоборствующие тенденции, вскрыть талящиеся в их столкновении резервы для развития исполнительского мастерства студентов. В этом и заключается её главный итог.

Тема 14. Основные дефекты в организации пианистического аппарата и их исправление.

ПЛАН:

1. Выяснение проблемы в пианистическом аппарате.
2. Анализ увиденного.
3. Пути решения
4. Работа над свободой игрового аппарата пианиста. Психологические особенности обучающегося.

Типы нервных реакций человека и их влияние на функционирование пианистического аппарата. Развитие исполнительского аппарата юного пианиста в классе фортепиано.

Литература: [25 – С.5-145; 26 – С.5-172; 30 – С.161-207; 34 – С.107-237; 93 – С. 5-10, С.97-107; 179 – С.3-68].

Тема 15. Специфические способы повышения выразительности фортепианной техники.

ПЛАН:

1. Формула триединства: Представляю- играю- слышу..
2. Вопросы осмысленного интонирования муз. произведения.
3. Использование средств муз. выразительности.

Путь усвоения музыкального материала: от формирования идеи и построения исполнительного плана до реализации идеи, воплощения ее в реальные звуковые формы. Особенности работы над фортепианными произведениями разных форм, жанров и стилей.

Содержание понятия “средства музыкальной выразительности” по фортепианной игре. Фортепианная педаль как одно из таких средств. Типизация педали (правой) по ее художественным назначением: обогащая-тембровая или колористическая (декоративная), формообразующая или тектоническая, связующая или ритмическая; по времени взятия: предварительная, прямая, запаздывающая; по глубине нажатия: полупедаль, четвертьпедаль. Педализация при исполнении произведений разных стилей, эпох.

Методы работы над туше, артикуляцией и агогикой в классе фортепиано.

Литература: [54 –С.5-137; 93 – С. 5-10, С.97-107; 107 – С.5-25; 158 – С. 3-15; 179 – С.3-68].

Тема 16. Чтение и понимание нотного текста. Авторский текст. Авторский стиль.

ПЛАН:

1. Понятие нотного текста; объект интерпретации.
2. Психологические особенности восприятия и прочтения текстов.
3. Анализ работы выдающихся пианистов с музыкальным текстом.

Понятие нотного текста; объект интерпретации. Понятие содержания и логики музыкальных текстов. Психологические особенности восприятия и чтения текстов. Два элемента: «схватывания» информации и «остановка» для ее осознания. Особенности чтения музыкальных текстов. Музыкальная графика. «Опорные» звуки и направленность внимания. «Видимость» ушей, и «слышимость» глаз, чуткие, чувствительные к поверхности руки. Сознательное постижение музыкального содержания, законов музыкальной гармонии. Вариантная множественность исполнительства. Анализ работы выдающихся пианистов с музыкальным текстом. Объективное и субъективное в редакциях музыкальных произведений разнообразных стилей.

Авторский текст: Исполнительское прочтение

В процессе работы над музыкальным сочинением основополагающее значение имеет грамотный анализ авторского текста, который представляет собой нотнометрическую запись, фиксирующую художественный замысел композитора. Эта графическая схема исполняемого сочинения является константной структурой, неизменным объектом для индивидуальных вариантов исполнительского прочтения.

Авторские тексты могут по-разному фиксировать замысел композитора. Запись текста сама по себе отражает тенденции, господствующие в музыкальном творчестве определённой эпохи.

Музыкальные тексты XVII-XVIII веков. Особенности записи. Строгость норм и импровизационный характер расшифровки: динамика, темп, мелизмы. Исполнение по «цифрованному» басу. Техничко-динамические особенности клавишных инструментов. Различия в технике звукоизвлечения. «Открытость» клавирных произведений для озвучивания на большой группе клавишных инструментов. «Библейские сонаты» И. Кунау (1770) – «Шесть сонат для исполнения на органе, клавесине или аналогичных инструментах». Задачи исполнителя: определение специфической принадлежности сочинения, подбор необходимые приёмы. Причины «скупоści» авторских указаний в нотных текстах Куперена и Скарлатти, Баха и Генделя, Гайдна и Моцарта, их современников.

Особенности редакций авторского текста в XIX веке. Бетховен и его отношение к редактированию собственного текста. Стремление к более точной фиксации композиторских намерений. Особенности нотной записи Шумана: метрономы, версии, варианты, словесные ремарки. Особенности авторских текстов Ф. Листа: шкала динамических и ритмических градаций, фиксирующая степень усиления и уменьшения звука, уровень замедления или ускорения. Система словесных ремарок. Особенности авторских текстов Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса. Редакции романтической музыки: сравнительный ракурс.

Противостояние композиторских раритетов и исполнительских вариантов в конце **XIX–начале XX веков.** Программный манифест М. Равеля. Требования к исполнителям при интерпретациях авторских текстов К. Дебюсси, П. Хиндемита, Б. Бартока, И. Стравинского.

Каким бы не был авторский текст – девственно чистым, аскетично скупым или подробно отредактированным, какими бы комментариями он не сопровождался, всегда остаётся простор для творчества исполнителя.

Что является в нотном тексте объектом исполнительской интерпретации? Специфические исполнительские средства выразительности: артикуляция, темп и агогика, динамика, туше, педализация. Музыкальные лексемы в любом авторском тексте – относительные абстракции. Их осмысление и переосмысление принципиально вариативно.

Нотная запись: точность и относительность фиксации. Необходимость исполнительского анализа авторского текста. Своеобразие задач исполнителя при расшифровке нотного текста. Аспекты исполнительской интерпретации: индивидуальность, социальная принадлежность, уровень развития, основы мировоззрения, традиции, принципы национальных школ, конкретизация единичных выразительных средств.

Исполнители и авторский текст: степень взаимодействия. Свободное отношение к тексту оригинала (Л. Годовский, Т. Лешетицкий, В. Пахман, И. Падеревский, Э. Зауэр, Э. д'Альбер, И. Фридман). Условная конкретность нотного текста и степень абстракции стилизованных закономерностей. Допущение и обусловленность разброса и контрастности исполнительских решений. Музыкальное сочинение и его жизнь на разных этапах времени: воздействие эстетических и ценностных ориентаций, трансформации и видоизменения. Соотношение авторского стиля и индивидуального стиля артиста. Интерпретации клавирной музыки И. С. Баха мастерами прошлого и современности: Ф. Бузони, М. Юдина, В. Ландовска, Э. Фишер, С. Фейнберг, С. Рихтер, Г. Гульд, Р. Тьюрекк, А. Шифф, Ф. Гулда, Е. Королёв. Проблема авторского текста и артистической индивидуальности в исполнительском искусстве середины XX века (К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг, М. Юдина, В. Софроницкий, Э. Гилельс, С. Рихтер, Л. Оборин и другие).

Возникновение новых исполнительских традиций как приращение смысла авторского текста. Внедрение в текст особенностей образно-смыслового контекста современной культуры и личного своеобразия мастерства исполнителя. Образование новой информации. Исполнительские средства выразительности и их обусловленность формами художественного содержания, художественного мышления. Новые содержательные пласты в искусстве как причина появления новых средств выразительности.

Исполнительское прочтение авторского текста и необходимость «погружения» в историческое время создания музыкального произведения. Содержание музыки эпохи барокко, его связь с законами риторики и теорией аффектов. Роль импровизационного начала в прочтении нотных текстов. Особенности исполнительской практики: возможности динамики, роль артикуляции и орнаментики, расшифровка хроно-артикуляционных структур, определение темпа, традиции трактовки жанров. Правила ритмики и агогики: исполнение пунктирного ритма, «неровная игра». Принципы «осевого пульса», «многопорядковой лиги», «усиленной артикуляции», «принцип стереофонии» (М. Аркадьев). Версии расшифровки музыкально-символического содержания произведений (Б. Яворский, А. Швейцер, Ф. Вольфрум, М. Друскин, В. Носина). Общность методов работы над произведениями старинных и современных композиторов: требование точной, разнообразной, раздельной артикуляции, работа над единством темпа, равномерностью пульсации, роль импровизационного начала, значение индивидуального выбора (темпов, динамики).

Эпоха барокко и классическое искусство: черты общего и различия. Зарождение контрастной диалогичности классического искусства. Барочные антитезы как ядро сонатных форм композиторов-классиков. Законы классической эстетики. Установление структурного порядка, нормирование во всех сферах. Особенности классических форм: законченность, уравновешенность пропорций, диалогичная природа и соразмерность контрастов. Теоретические работы (И. Кванц, Ф. Марпург, К. Черни, В. Ленц и другие) и акцент на изучении и использовании выразительных средств, связанных с появлением фортепиано, обладающего новыми темброво-динамическими и артикуляционными возможностями. Особенности пианизма Бетховена: интонирование с выразительностью речи, контрастная динамика, акцентная ритмика, концентрация музыкальных событий на коротком отрезке времени, единство метроритмической пульсации.

Классицизм и романтизм: характеристика перехода и индивидуальные особенности последнего. Создание индивидуальных смысловых построений. Разрастание крупных форм. Фрагментарность как черта эстетики романтического искусства. Расцвет лирической и характеристической миниатюры. Многоликость авторских стилей. Проявление субъективно-личностного начала в композиторском и исполнительском творчестве.

Сложности исполнительского прочтения нотных текстов романтических сочинений. Личностная окраска высказывания, приоритет субъективного начала, разнообразная гамма эмоционально-психологических состояний, свобода выражения. Авторская манера Шумана: сочетание реального и фантастического. Необходимость исполнительской расшифровки образно-смыслового ряда. Синтез классического и романтического в творчестве Брамса, многомерность звучащей материи, выражение стихийного в строгих формах. Возможности исполнителя, высвечивая разные стилистические акценты, радикально менять облик сочинения.

Музыкальное искусство XX века и тенденции разрушения стилевой системы. Конфликт стилей, движение от элитарного стиля к полистилистике. Различие творческих методов (Прокофьев и Шёнберг, Лютославский и Мессиан, Шнитке и Губайдуллина). Ориентация на стиль как объект эстетической рефлексии, где главное составляет семиотика стилевых знаков. Переход понятия стиля в область техники композиции. Новые стилевые классификации: неоклассический и аклассический, неоромантический и

фольклорный, экстенсивный и интенсивный, моно и полистилистический. Диалог культур как генератор новых информационных сообщений.

Исполнительское прочтение и музыкантский кругозор. Требование преодоления технических и фактурных трудностей в стилевой «зоне». Мобильность и зонная природа средств исполнительской выразительности. Творческая работа пианиста как выбор стилевого акцента, нахождение стилевого «участка» в сферической «зоне» исполнительских обозначений в нотном тексте. Определение меры. Многоуровневость содержания музыкального произведения и принципиальная множественность исполнительских интерпретаций. Содержание музыкальных сочинений: доля субъективности, объективные стержневые черты, трансцендентность.

Исполнительский анализ авторского текста: направленность, специфика и технология. Художественное познание сочинения, формирование «свёрнутого» музыкального образа, процесс интонирования. Способность к непрерывному процессуальному развертыванию и учёту специфики инструмента. Постигание системы интонационных связей, формирование формосодержательной целостности, концепции интерпретации, выработка соответствующей техники овладения сочинением. Принципы работы с уртекстами и редакциями (А. Меркулов).

Совокупность выразительных и технических средств, свойственных мастерству инструменталиста, индивидуальный характер фразировки, неповторимая манера интерпретации должны быть направлены на постижение и воспроизведение художественного образа произведения, скрытого в глубинах нотной записи. Высший уровень исполнительского прочтения авторского текста основан на глубоких знаниях в области стилей и жанров музыкального искусства, предполагает понимание специфики художественного мышления композитора, рассчитан на восприятие стилевых качеств, пропущенных сквозь призму творческой индивидуальности. Он подразумевает наличие музыкальной интуиции, имманентного «слышания» художественного образа сочинения плюс безупречного владения профессиональными навыками игры на инструменте.

Понятие авторского стиля.

Использование эмоционально-оценочных или фактурных критериев при определении композиторских стилей. Уровень слухового и чувственного восприятия и задачи выявления авторской стилистики. Затруднения формирования логических представлений. Изучение категории стиля как поиск ключа к законам развития искусства в его связи с развитием общества. Стиль композитора через призму музыкального сочинения.

Авторский стиль как суммирующая, интегрирующая категория: совокупность результатов творческого труда композитора, тип мышления или мировосприятия, система средств выразительности. Широкое понятие о стиле как общности повторяющихся признаков. Музыка как искусство интонируемого смысла (Б. Асафьев). Стиль как интонируемое мирозерцание композитора (В. Медушевский). Генетическая основа и художественное своеобразие. Основные элементы стилевого анализа: музыкальный тематизм, музыкальный язык, музыкальная форма. Необходимость включения в анализ драматургических, грамматико-синтаксических компонент. Значение сравнительного ракурса при сопоставлении разных стилей.

Иерархия стилевых уровней: исторический или эпохальный; национальный и этнический; стиль направления, школы; стиль индивидуальный композиторский и стиль индивидуальный исполнительский. Интерпретирующий стиль: небарокко, неоклассцизм, неоромантизм. Характеристика стилевых элементов. Стиль как сочетание инварианта и варианта, постоянства и изменчивости. Диалектическое единство содержания и формы – основа стиля. Противоречивое единство статики и динамики, общего и частного, логического и чувственного.

Нотный текст как представитель авторского стиля (репрезентант). Художественный мир единичного произведения как самостоятельный компонент

структуры авторского стиля. Особенности нотной записи: композиторский и исполнительский уровни. Проблема достоверности нотного текста. Уртекст (Urtext) и редакции. Типы редакций. Выбор редакции. Специфические особенности характера нотной записи в творчестве разных композиторов. Двойная природа нотного текста: фиксация замысла композитора и необходимость исполнительской реализации. Композиторский инвариант и исполнительские варианты. Многослойный смысл музыкального сочинения. Понятия нотного и исполнительского текста (Е. Либерман). Исполнительский уровень нотного текста: указания, которые являются объектом исполнительского творчества. Фортепианное исполнительство как самостоятельная область профессионального музыкального творчества, связанная с акустической реализацией авторской композиции на основе её интерпретации (Н. Мельникова). Исполнительский текст как конкретная исполнительская интерпретация.

Воздействие исполнительства на процесс композиторского творчества. Стиль современного композитору исполнительства как составная часть мышления творцов музыки. Интертекстуальность как возможность анализа нотного текста в ретроспективе и в перспективе (М. Арановский). Интертекстуальность в качестве композиционного принципа: «заимствования», обработки, пародии.

Авторский стиль представляет собой многослойное проявление художественного творчества, в котором различается почерк композитора, обнаруживающийся в индивидуальном употреблении норм музыкального языка, и одновременно ощущается духовное родство с внутренним миром, в котором выражается темперамент и личностные качества автора.

«Чем крупнее фигура художника, тем менее она объяснима “средними” рамками стиля. Ни Рембрант, ни Бах, ни Шекспир, ни Бетховен не являются типичными представителями одного стиля, хотя и связаны, вне всяких сомнений, с определёнными стилями своего времени» (Т. Ливанова).

Доминанта авторского стиля – личность композитора-творца. Стиль – это человек (Ж. Бюффон). Характерные образно-эмоциональные приметы, отражающие темперамент, жизненный опыт композитора и особенности музыкальных сочинений. Генетическая основа авторского стиля: преемственные связи с искусством предшественников и современников. Мера новаторского переосмысления традиций как черта, способная подчеркнуть своеобразие авторского стиля. Монолитность или цельность композиторского стиля (Бах). Разные этапы или периоды авторского стиля (Бетховен, Шопен). Особые сложности позднего стиля Бетховена и Шопена: качественные характеристики, переход в иные измерения.

Метод художественных параллелей и его роль в изучении авторского стиля: культурно-эстетический срез эпохи, анализ художественной практики определённого времени, системы выразительных средств. Культурологический аспект.

Исторический ракурс формирования авторского текста. Авторский стиль в контексте художественного своеобразия эпохи: типологические нормы и индивидуальность композиторского мышления. Система ценностей, эстетические идеалы эпохи и их преломление сквозь индивидуальную призму авторского восприятия. Исторический стиль: «картина мира». Стилевая монолитность или стилевой плюрализм. Барокко, классицизм, романтизм: представители, особенности художественной практики, конкретные признаки узнаваемости, приметы стилевого своеобразия. «Стилевая полемика» современного искусства.

Исполнительский стиль: индивидуальность, мировоззрение, особый тип темперамента, жизненный и музыкантский опыт. Значение индивидуально-художественного начала в практике развития музыкального искусства. Диалог современного исполнителя с произведениями музыкального искусства как форма овладения наследием прошлого. Соотнесение категория стиля и индивидуальности. Индивидуальный звуковой мир. Интонированная техника воссоздания музыкального образа.

Исполнительский стиль как эстетическая категория, системное понятие, складывающееся под влиянием разных исторических, художественно-эстетических, социально-психологических явлений своего времени (Я. Мильштей). Определяющая роль личности музыканта. Зависимость исполнительского стиля от стиля композиторского, системы ценностей эпохи, страны, среды. Объективное основание исполнительского стиля в принципах организации художественного мышления в разные исторические периоды. (Б. Яворский). Периодизация исполнительских стилей: классический с преобладанием моторной, механистической техники (до середины XIX века), эмоциональный (до начала XX века), интеллектуально-психологический (XX век).

Психофизиологические особенности личности артиста как основа типологии индивидуальных стилей (Д. Рабинович). Типы исполнительских стилей: виртуозный, эмоциональный, рациональный, интеллектуальный. Исполнительский стиль конца XX века: «лирический интеллектуализм» и неоромантический стиль. Соотношение многообразия стилевых направлений в XX веке и разнообразия исполнительских манер. Исполнительские традиции: положительное (охранительное) и отрицательное (тормозящее) значение. Возникновение новых исполнительских традиций. Вопросы взаимовлияния исполнительского и слушательского стиля восприятия. Значение единого информационного поля. Диалогичная природа исполнительского стиля. Понятие артистической индивидуальности и её составляющих (Н. Корыхалова).

Специфика исполнительского стиля проявляется в своеобразии содержательного начала, выражающегося в единственно возможной ситуации «здесь и сейчас», а потому уникальной и неповторимой организации средств музыкально-художественного и интонационно-технического воплощения замысла композитора, отражённого в нотном тексте.

Задача современной музыкальной педагогики – создание максимально благоприятных условий для сознательного и целеустремлённого формирования художественной индивидуальности исполнителя. Индивидуальный стиль как результат сложного комплекса системных воздействий.

Особенности пианистической технологии в связи с требованием работы в зоне определённого стиля. Парадоксальность понятия «стильной игры». Исторический ракурс формирования и реализация понятия «стильной игры» в разные периоды фортепианного искусства.

Навыки стилевой интерпретации. Понятие «лирического героя» (В. Медушевский), понятие «сюжетности» (Е. Назайкинский). Методология сравнительного анализа разных редакций и исполнительских прочтений: оценка исполнительских инициатив, переоценка традиций, историко-стилевой ракурс интерпретации, новый уровень стилевого обобщения.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Понятие содержания и логики музыкальных текстов.
2. Особенности чтения музыкальных текстов.
3. Анализ работы выдающихся пианистов с музыкальным текстом.

Литература: [44 – С.146-158, С.266-368; 11 - С.43-54; С.148-160; 20 – С.5-191].

РАЗДЕЛ 2. (II СЕМЕСТР)

Тема 17. Урок и его структура.

ПЛАН:

1. Характеристика основных закономерностей процесса обучения.
2. Принципы педагогики искусств.

3. Этапы урока.
4. Типы урока.
5. Педагогическая техника. Два основных типа преподавателя.

Основные компоненты урока: проверка домашнего задания и правильности приемов, примененных учеником; подведение итогов проверки домашнего задания и представления новых знаний в форме инструктажа; суммирование результатов урока, задание на дом. Наиболее эффективные формы передачи знаний ученику в зависимости от этапа урока:

- 1) при проверке домашнего задания:
 - а) метод прослушивания материала (прием – прослушивание произведения в целом или его эпизодов);
 - б) метод устного отчета учащегося (приемы – рассказ о проделанной работе, ответы на вопросы педагога);
- 2) при подаче нового материала и его закреплении:
 - а) метод инструктажа (приемы – устное разъяснение материала, разъяснение с показом на инструменте или только показ на инструменте);
 - б) метод тренировки (приемы – предыдущие указания, беглые замечания, поправочные остановки).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Основные типы уроков.
2. Основные методы преподавания уроков.
3. Роль преподавателя в воспитании ученика-музыканта.

Литература: [1 – С.42-154; 11 – С.36-54; 20 – С.5-191; 31 – С.13-25; 37 – С.121-159; 39 – С.3-166; 40 – С.149-166].

Тема 18. Процесс работы над музыкальным произведением.

ПЛАН:

1. Четыре этапа работы над музыкальным произведением.
2. Методические коррективы на каждом этапе.
3. Необходимость подготовки условий к концертной практике.

Работа над музыкальным произведением – основа индивидуального обучения игре на фортепиано. Развитие в процессе работы над произведением исполнительских способностей, мастерства, художественного мышления.

Виды работы над музыкальным произведением: ознакомление, эскизное разучивание, подготовка к исполнению на эстраде (углубленная проработка произведения), поддержание и возобновление в репертуаре пройденного произведения. Значение этих видов работы и материал для каждого из них. Нежелательность длительного разучивания одного и того же однотипного материала, опасность чрезмерного увлечения эскизными формами работы. Систематическое повторение пройденных произведений для закрепления исполнительских умений и накопления репертуара.

Четыре этапа работы (условность такого деления). Взаимосвязь и взаимопроникновение этих этапов.

Задача первого этапа – создание первоначального варианта исполнительской концепции. Различные средства ознакомления с произведением. Знакомство с нотным текстом – главным источником знаний о произведении. Важность ознакомления с

эстетическими взглядами и творчеством композитора в целом, с обстоятельствами создания произведения, с его литературной программой, если такая есть.

Создание общего представления о стиле, образном строе, форме, художественных и технических трудностях произведения, о развитии его тематизма.

Второй этап работы. Дальнейшее тщательное изучение нотного текста, уточнение исполнительских задач, связанных с особенностями образного строя, формы и музыкального языка произведения. Выбор аппликатуры. Работа над фрагментами произведения или элементами его ткани (над мелодией, сопровождением, отдельными голосами) и различными техническими трудностями. Значение работы над деталями для уточнения и углубления исполнительского замысла.

Содержание третьего этапа работы: концентрация внимания на рельефном, художественно-продуманном и эмоционально-насыщенном воплощении образного строя произведения. Объединение фраз, предложений и частей произведения в единое целое. Выразительное значение кульминаций – главной и частичных. Продолжение работы над совершенствованием технической стороны исполнения и художественной отделкой деталей.

Эстрадная готовность как завершающий этап работы над произведением. Задача предконцертного периода. Режим занятий, психологическая подготовка к публичному исполнению. Исполнение в обстановке, близкой к концертной.

Эстрадное волнение, формы его проявления. Способы преодоления чрезмерного волнения. Внимание к художественно-образной стороне произведения, что помогает преодолеть эстрадное волнение. Состояние творческого подъема, элементы импровизационности выполнения в пределах трактовки, намеченной в период подготовительной работы. Необходимость учета условий концертных выступлений (акустические условия, состав аудитории, качество инструмента и т. д.).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Четыре этапа работы над музыкальным произведением.
2. Основные уровни интонирования при работе над музыкальным произведением.
3. Вокально-дирижерский метод.

Литература: [1 – С.42-154; 11 – С.36-54; 20 – С.5-191; 31 – С.13-25; 37 – С.121-159; 39 – С.3-166; 40 – С.149-166].

Тема 19. Этапы, формы и методы работы над фортепианными произведениями разных жанров.

ПЛАН:

1. Работа над малыми формами.
2. Основные этапы работы над полифонией.
3. Работа над крупной формой.

Процесс работы ученика-пианиста над фортепианным произведением, его многофазность. Зависимость работы от художественного содержания, чисто технических трудностей произведения, от возраста и психологии ученика, его одаренности, уровня музыкального и обще-культурного развития, от творческих взглядов, предпочтений, индивидуальности учителя.

Основные (условные) этапы изучения произведения: ознакомление с произведением и его разбор; решение как общих, так и частичных исполнительских проблем; сбор всех разделов произведения и единое целое, работа над ним. Содержание каждого из этапов.

Тема 20. Средства музыкальной выразительности.

ПЛАН:

1. Динамика.
2. Артикуляция.
3. Агогика.

Распределение средств музыкальной выразительности на стабильные и мобильные (за М.Давыдовым). Мелодия, гармония и ритм – прерогатива композитора. Искажение сущности музыкального произведения при исполнительском произволе относительно стабильных средств музыкальной выразительности. Частичная мобильность таких приемов, как темп, штрихи, специфические приёмы игры. Характеристика мобильных средств музыкальной выразительности, которые являются прерогативой исполнителя, чем композитора.

Распределение средств музыкальной выразительности на стабильные и мобильные (по М.Давыдову). Мелодия, гармония и ритм – прерогатива композитора. Искажение сущности музыкального произведения при исполнительском произволе относительно стабильных средств музыкальной выразительности. Частичная мобильность таких приемов, как темп, штрихи, специфические приёмы игры. Характеристика мобильных средств музыкальной выразительности, которые являются прерогативой исполнителя, чем композитора.

Формирование элементов исполнительского мастерства в процессе работы над музыкальным произведением: работа над звуком

ПЛАН:

1. Специфика фортепианного звука.
2. Особенности звукоизвлечения на рояле.
3. Представляю-играю- слышу. Звуковой баланс; перспектива выстраивания фортепианной фактуры.

Особенности звукообразования на фортепиано и свойства фортепианного звука. Специфика клавишного, органного и фортепианного звукоизвлечения. Парадоксы понятия «хороший звук». Зависимость звучания от стиля, художественных особенностей музыки, индивидуальной манеры исполнения и т. д. Примеры звукового своеобразия в произведениях разных жанров и стилей. Стремление к «вокализации» рояля. Множественность характеристик выразительности фортепианного звука.

Культура звука как отличительная черта современного музыкального образования, уникальная особенность русской фортепианной школы (братья Рубинштейн, Т. Лешетицкий, Ф. Блуменфельд, А. Есипова и другие). Искусство пения на фортепиано как сложная и тонкая область, требующая неустанного внимания педагога и ученика. Непосредственное общение с вокалом как способ качественно изменить отношение пианиста к специфике фортепианного звука. Навыки связной игры. Характеристики пальцевых ощущений. Движения кисти как фактор дыхания. Иллюзия смычковой игры, ощущение вибрато. Создание воображаемой акустической линии, имитирующей связность и слитность движения звуков. Выразительность музыкальной интонации. «Подтекстовка» как способ выпуклого произнесения интонаций, метод смыслового оформления логики ударений.

Развитие активного слухового самоконтроля – основа работы над звуком. Качество звучания и проблема выработки двигательных навыков, соответствующих внутреннему слуховому представлению. Условное деление работы над звуком на два направления. Выработка естественного, певучего тона, умение добиться на рояле хорошего звучания. Организация естественных движений: ощущение пальцевой подушечки, опора, погружение, направление движения, чувство клавиатуры, свободная кисть, «перетекание»

веса из плеча в кончик пальца и т. д. Крайние точки фортепианного звука: «ещё не звук и уже не звук» (Г. Нейгауз). Умение предчувствовать появление звука из тишины, слышать дление фортепианного звука и его естественное угасание. Многообразие приёмов звукоизвлечения, связанное с конкретными художественными задачами. Мобильность и вариативность двигательных ощущений. Приспособление руки к особенностям клавиатуры в зависимости от фактуры произведения. Нежелательность единообразной фиксации. Оправданность и скупость движений при их полной свободе (К. Игумнов). Влияние скорости взятия звука на его качественные характеристики. Ощущение разного веса для динамических градаций. Использование разнонаправленных движений при извлечении звуков. Амплитуда кистевых движений и её влияние на качество звука. Различие приёмов звукоизвлечения и способов артикуляции.

Проблема интонирования мелодий в связи с их стилевыми и национальными особенностями, с характером музыки и индивидуальной манерой исполнителя. Структурное объединение интонаций, мотивов, фраз. Значение цезур. Логика мелодического развития, его членения и объединения. Фразировка; интонационные «точки тяготения» (К. Игумнов). Роль динамики и агогики в развёртывании мелодических линий, в создании кульминационных напряжений и спадов звучания. Выразительное значение артикуляции в произнесении музыкальных звуков, в исполнении мелодии. Особенности фразировочных и артикуляционных обозначений в нотном тексте в разные эпохи истории фортепианного искусства, у разных композиторов и редакторов.

Фактурная многоплановость. Способы расчленения фактуры для достижения ясного звучания разных голосов. Значение артикуляции. Возможности динамических вариантов. Особая разработанность пальцевых ощущений. Возможности «разделения» руки на две части, выполняющие различные звуковые функции. Динамические особенности звучания: шкала градаций (К. Черни). Динамика и музыкальная выразительность. Закономерности музыкального восприятия динамики: эффекты неожиданных смен громкой и тихой звучности. Контрастная и поступенная динамика. Роль динамики и звуковой расчленённости фактуры, динамическая звуковая перспектива. Соподчинение голосов по степени их значимости. Динамические нарастания и спады, их акустические и художественные закономерности. Искусство создания динамической напряжённости звучания.

Роль слухового контроля в работе над динамикой. Динамика и тембровая палитра звучания. Основные виды динамических акцентов, особенности их применения различными авторами. Построение динамического плана произведения. Распределение кульминаций по степени значимости. Приёмы работы над динамикой, динамические упражнения.

Воспитание умения слушать и слышать фортепианный звук в условиях ДМШ. Значение правильно созданного и целенаправленно сформированного слухового представления. Воплощение эмоциональной сущности музыки, богатства образов и красок, тончайшей палитры разнообразных душевных движений. Отличие музыкальной интонации от обыденной речевой. «Вокализация» инструмента через интонационную выразительность близкую пению. Целесообразность пропевания музыкальной фразы: ощущение объёма интервалов, «прицельность» внутреннего слуха, затрата дополнительного времени на интонирование. Исполнение на фортепиано при соблюдении законов вокального интонирования. Воспитание интонационной осмысленности и выразительности исполнения.

Кантиленные пьесы из учебного репертуара ДМШ, музыкальных училищ и вузов: обзор, краткие характеристики. Основные требования к их освоению и задачи педагога. Способы и методы работы. Медленный темп и возможности детальной фразировки: эффект «увеличительного стекла». Организация целого: преодоление трудностей распада на отдельные элементы. Возможности ритма дыхания. Парадоксы фигуративной техники: техническая трудность или мелодия. Художественная

выразительность и проникновенность исполнения. Специальные приёмы и способы звукоизвлечения. Необходимость «снятия», преодоления зажатости из-за чрезмерного давления на клавиатуру. Умение пользоваться весовой игрой: градация веса. Способ достижения связной игры: «перетекание» из пальца в палец» (К. Игумнов). Разные виды легато. Многотембровость фортепианного звука. Динамика разных регистров рояля.

Тема 21. Артикуляция, и методы работы над артикуляцией.

ПЛАН:

1. Понятие артикуляции.
2. Стилистика артикуляции.
3. Теория артикуляции И. Браудо.

Артикуляция. Зонная природа артикуляции. Теория артикуляции И. Браудо. Артикуляция по долготе звука: legato, non legato, staccato. Динамическая артикуляция: акцентная и безакцентная артикуляции. Долготно-динамическая артикуляция. Классификация мотивов и артикулирование мотивных структур.

Тема 22. Работа над динамикой в музыкальном произведении.

ПЛАН:

1. Микро и макро-динамика.
2. Фактурные особенности инструмента.
3. Динамика- как формообразующий процесс.

Динамика. Классификация динамических обозначений.

Относительность динамической шкалы. Зонная природа динамики. Динамика в узком смысле – как чисто громкостное понятие – и в широком - как логика построения формы. Макро - и микродинамика. Особенности употребления динамики в музыке разных стилей и эпох.

Тема 23. Художественная роль агогики, как способа музыкальной выразительности. Темп, фразировка.

ПЛАН:

1. Понятие агогики..
2. Тонкости при использовании агогической свободы.
3. Зависимость от стиля, формы произведения.
4. Факторы, влияющие на агогику.

Агогика. Понятия агогики – отклонение от строгой метрической сетки нотного текста, которое происходит в процессе выразительного интонирования. Два типа агогики и их применение:

- 1) агогика, действующая только в одном мелодичном голосу, при сохранении Темпо giusto в сопровождении;
- 2) несовпадение моментов интонирования с времяизмерительной сеткой во всех голосах вместе.

Принцип сохранения времени (закон компенсации). Использование вокально-дирижерского метода во время освоения метроритмической организации произведения, стимулирующего развитие „чувства времени”.

Четыре этапа работы над агогикой:

- 1) осознание счетной доли, которая будет служить единицей времени;
- 2) установление путем дирижирования необходимой скорости равномерного чередования долей такта;

- 3) дирижирование того же музыкального материала, но уже с необходимыми ускорениями и замедлениями;
- 4) перенос этих агогических колебаний в инструментальное исполнение.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Динамика. Основные виды. Этапы работы.
2. Артикуляция. Мотивные формулы.
3. Агогика. Логика агогических нюансов.

Литература: [[3](#) – С.3-114; [44](#) – С.60-77; [9](#) – С.4-96; [10](#) – С.21-49; [20](#) – С.101-112; [32](#) – С.124-145; [36](#) – С.334-372, 373-519].

Тема 24. Организация фактуры.

ПЛАН:

1. Фактурные требования и принципы при работе над музыкальным произведением.
2. Классификация и анализ фактурных приемов.
3. Средства активизации слухового самоконтроля у учащихся и студентов (упражнения Г.Нейгауза, В.Топилина, Б.Кременштейн).

Основные требования к ученику в отношении фактуры – ясность, осознанность и четкость движущихся линий. Рациональные методы работы над фортепианной фактурой.

I. Тщательная дифференциация звуковых слоев:

- 1) филировка в сопровождении (гармоническая фигурация);
- 2) подчиненность подвижного голоса голосу с долгими длительностями;
- 3) *diminuendo* в верхнем голосе, связанное с длительным угасанием аккорда;
- 4) *diminuendo*, „организованное” длинными нотами и их естественным затуханием;
- 5) „явление” аккорда с движущейся линией вследствие утонченной динамики, „филировки” восьмых.

II. Точное интонирование всех мелодических элементов.

III. Своевременная подмена педали:

- 1) незаметная педаль в доклассической и раннеклассической музыке;
- 2) связующая педаль на каждый звук – в сложных полифонических эпизодах для произнесения *legato*;
- 3) возможность применения педали в одноголосии;
- 4) избегание немотивированной пестроты;
- 5) нежелательность самопроизвольного *crescendo* при выполнении большого количества звуков на одной педали;
- 6) предотвращение „компенсирующим” *diminuendo* спонтанного *crescendo* при исполнении тремоло, репетиции и проч. на одной педали;
- 7) расширение возможности применения педали (звучные „далекие” басы, расположенные в низком регистре созвучие или гармоническая фигурация и т. п.)

Средства активизации слухового самоконтроля у учащихся и студентов (упражнения Г.Нейгауза, В.Топилина, Б.Кременштейн).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Основные типы фортепианной фактуры.
2. Роль педали в работе над фортепианной фактурой.
3. Рациональные методы при работе над фортепианной фактурой.

Литература: [[3](#) – С.3-114; [44](#) – С.60-77; [9](#) – С.4-96; [10](#) – С.21-49; [20](#) – С.101-112; [32](#) – С.124-145; [36](#) – С.334-372, 373-519].

Тема 25. Исполнение мелизмов в фортепианных произведениях.

ПЛАН:

1. История вопроса: вокальная орнаментика Средневековья.
2. Итальянская и французская исполнительские школы.
3. Мелизмы в произведениях композиторов романтиков.

История вопроса: вокальная орнаментика Средневековья, итальянская и французская исполнительские школы; вклад Куперена, Букстехуде, Скарлатти, И.С. и Ф.Е.Баха, Л. и В.А. Моцартов, Черни.

Исполнение орнаментики: форшлагги (перечёркнутые и неперечёркнутые, из одного или нескольких звуков, вокальные задержания), группетто (над нотой, между двумя звуками, после ноты с точкой), трели (начало, ритмическое заполнение и окончания).

Анализ мелизматике в произведениях разных эпох, стилей и композиторов (на нотных примерах).

Орнаментика – искусство исполнения украшений. Виды украшений. Индивидуальная природа исполнительского навыка. Возможности варьирования украшений. Зависимость исполнения украшений от характера, темпа, метроритмического рисунка, ладогармонических особенностей пьесы. Исполнение выписанных в нотном тексте украшений. Ритмическое своеобразие украшений. Правила исполнения украшений (Ф. Куперен). Украшения в клавирной музыке Моцарта. Школа И. Гуммеля (1828) и «Школа фортепианной игры» ор.500 К. Черни (1840).

Исполнение украшений – догма или произвол: дискуссионный аспект. Непродуктивность однозначного истолкования украшений по определённым стандартным «правилам». Воспитание вкуса и меры, гибкости и свободы. Значение педагогического показа. Характеристика метода проб-вслушиваний, помогающего из ряда возможных версий выбрать наиболее стилистически и эстетически убедительную. Метод слухового интонационного анализа украшений: осмысление и художественное сопереживание.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Итальянская и французская исполнительские школы.
2. Мелизмы в произведениях композиторов романтиков.

Литература: [[44](#) – С.77-146; [10](#) – С.5-21; [51](#) – С.3-27]

Тема 26. Педализация и аппликатура.

ПЛАН:

1. Основные виды педализации на фортепиано.
2. Педализация произведений эпохи барокко и классицизма.
3. Педализация произведений композиторов-романтиков.
4. Педализация в современной музыке.
5. Аппликатурные принципы в полифонических произведениях эпохи барокко.
6. Аппликатурные принципы Ф.Шопена и Ф.Листа.

Педализация как уникальное свойство фортепианной игры. Функции, типы и приемы педализации. Педальная и безпедальная игра.

Аппликатура как важный (а иногда и решающий) элемент фортепианной техники. Понятие аппликатуры (системы приемов выполнения, связанная с расположением и последовательностью движений пальцев).

Педадь: значение и разновидности; стили и педадь

Природа фортепианного звука. Иллюзия желаемого звучания и реальные акустические свойства рояля. Двойственная природа звукоизвлечения. Технические свойства педали. Функции педального рычага и способы управления. Глубина нажатия педали. Слуходвигательная природа навыка педализации. Принципиальная невозможность абсолютной фиксации. Вариативный подход, возможность корректировать слуховые и двигательные действия. Взаимосвязь педализации и работы над звуком. Тембр и колорит фортепианного звучания. Необходимость включения педализации в общий звуковой комплекс при работе над музыкальным произведением. Работу над педализацией целесообразно проводить одновременно с работой по воспитанию слуха, по развитию навыков извлечения фортепианного звука, по обогащению звуковой палитры. Индивидуальная природа навыка.

Начальные навыки педализации. Дифференцированный подход. Координация движений. Воспитание реакции слуха на движения правой и левой ног. Разная глубина нажатия. Мобильность моментов нажатия и снятия. Педаль на длинных нотах как способ подчёркивания продолжительности звука. Прямая педаль. Ритмическая роль педали при организации движения музыкальной ткани. Педаль при игре легато – связующая педаль. Разнообразные приёмы применения правой и левой педалей в качестве красочного динамического или колористического средства. Зависимость навыков педализации от уровня развития ученика.

Разница между звуком, взятым на педали, и звуком, взятым без педали. Применение беспедальной звучности в качестве характерного приёма. Противопоставление беспедальной и педальной звучностей как выразительного средства фортепианной инструментовки, психологической характеристичности образов. Неполная педаль – «мир чудесных превращений» (Н. Голубовская). Сохранение отчётливости фортепианного игры при уничтожении сухости звучания (барокко, классика, современность).

«Преждевременная» (опережающая, подготавливающая) педаль и её функции. Прямая, одновременная (ритмическая) педаль: особенности применения. Запаздывающая педаль: разные грани, техника исполнения. «Проветривающая» педаль и её особенности. Основные виды разделяющей педали и их роль при работе над авторским текстом: ритмическая, динамическая, красочная (инструментующая), артикуляционная. Справедливость и парадоксальность утверждения о том, что лучшая педаль, та, которая не слышна. Возможность закрепления навыка: дискуссионный аспект.

Педаль фактурная и колористическая (обогащающая). Исторический ракурс: особенности педализации в эпоху барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма, современного фортепианного искусства. Романтическая педаль: объединяющая роль, расширяющийся диапазон звучания (Шопен, Лист). Отсутствие точных рецептов в работе над педализацией. Учёт акустических возможностей разных инструментов, аудиторий. Роль и значение педагогического показа. Парадоксы «точного» ученического восприятия. Роль художественного и звукового воображения, исполнительского представления в работе над педалью.

Обусловленность педализации гармоническими, мелодическими, ритмическими закономерностями нотного текста. Условность и относительность фиксации педали в тексте. Авторская запись педализации как объект изучения (Бетховен, Шопен). Невозможность фиксации исполнительской шкалы педальных градаций. Парадоксы восприятия «чистой» и «грязной» педали. Условная «грязь» и «санитарная» педаль. Недопустимость произвола в работе над педалью. Необходимость детализации, внимания к изложению нотного текста, понимания задач педализации в конкретном случае. Приобретение новых знаний и умений как фактор накопления исполнительского опыта и совершенствования интуитивного начала.

Историческая эволюция фортепианной аппликатуры в связи с развитием техники и сменой музыкальных стилей. Понятие наилучшей аппликатуры, художественные

критерии ее установления. Зависимость аппликатуры от технических задач. Индивидуальная аппликатура. Аппликатурные системы Ф.Листа – Ф.Бузони, А.Шнабеля, Ф.Шопена и других. Воспитание у учащихся аппликатурной культуры.

Аппликатура и её значение в практике фортепианного исполнительства и педагогики. Взаимосвязь с другими сторонами работы пианиста. Целевые установки при выборе аппликатуры: усиление музыкальной выразительности, обеспечение двигательной целесообразности исполнения. Аппликатура как часть комплекса двигательнотехнических проблем, включающего помимо аппликатуры пианистическое движение, аспекты психологии фортепианной техники и исполнительской стилистики (С. Вартанов). Понятие позиции как важнейшей элементарной частицы двигательного процесса фортепианной игры, синтеза аппликатуры и движения. Фактура фортепианного произведения как последовательность ряда позиций и их смен. Обусловленность членения фортепианной фактуры: технологическая (двигательная целесообразность), эстетическая (музыкальная выразительность) и стилевая специфика. Развитие позиционного мышления как важный момент технического совершенствования пианиста.

Систематизация принципов аппликатуры и пианистического движения. Стремление к естественно-выпрямленному состоянию руки. Классификация типов позиций и типов смен позиций. Требования плавности и экономичности движений для обеспечения двигательной целесообразности. Двигательная целесообразность аппликатуры: максимальная эффективность достижения художественной цели при минимальной затрате внимания и усилий в процессе целостного исполнения. Неожиданность аппликатурно-двигательных решений в целях музыкальной выразительности: сознательное нарушение плавности движения. Воспитание способности учеников к «моделированию» аппликатур.

Вопросы аппликатуры в историческом аспекте. XVIII век: трактаты Ф. Куперена. Первая половина XIX века: практика выдающихся виртуозов Ф. Калькбрэннера, Т. Куллака, К. Черни. Анатомофизиологическое направление (Ф. Штейнгаузен, Э. Бах, Е. Тетцель): внимание к естественности пианистических движений: критический аспект. Психотехническое направление (Ф. Бузони, В. Бардас,): осмысление сложных в техническом отношении мест, анализ трудностей. Выделение задач исполнительской стилистики как основополагающего фактора при выборе аппликатуры (Г. Нейгауз, С. Фейнберг, Я. Мильштейн, Е. Либерман и других). Аппликатурные принципы как отражение черт индивидуального композиторского стиля. Индивидуальный стиль композитора-пианиста или исполнителя-редактора и рождение новаторских пианистических средств для передачи образно-художественного содержания.

Ф. Шопен и его постановочная формула, способствующая выявлению индивидуальных особенностей пальцев. Ф. Лист и его классификация пианистических трудностей, ключевые формулы. С. Рахманинов: индивидуальное ощущение инструмента, характерная манера игры, эволюция приёмов фортепианного изложения. Многообразие аппликатур, связанных с воплощением ритмического начала: совпадение артикуляции мотива с ритмической пульсацией, скольжение пальцев, распределение материала между руками, расчленение последовательности на тесные позиции. Выявление динамических акцентов: отдаление позиций, возникновение неожиданно резких изгибов, специальная аппликатура сильных пальцев, аппликатура комплексов, уменьшающая число смен позиций, максимальная экономность движений. А. Скрябин. Эволюция фортепианного стиля: возрастание экспрессивности музыкального языка, трансформация приёмов романтического пианизма в типичные для XX века формы позиционного мышления. Влияние шопеновского пианизма в ранних фактурах: отсутствие октавных и аккордовых построений, использование широких позиций, частое применение подкладывания 1-го пальца, активность левой руки, охватывающей значительную часть клавиатуры. Новые средства изложения в среднем периоде: учащение пульса движения в кульминационной зоне, замена широких позиций на более тесные. Формирование специфических образных

сфер. Преломление листовской традиции: мышление комплексами. Особенности позднего периода: свобода метрического движения, «вуалирование» метрики (несовпадение позиционных сдвигов с сильными долями такта), высокая степень прозрачности фактуры, дискретность музыкального материала. Сфера утончённого: нежелательность прагматически-удобного объединения интонаций, разделённых паузами, в одну широкую позицию. Сфера грандиозного: достижение экстагической яркости при меньшей реальной плотности звучания, замена многозвучных аккордовых репетиций изложением, насыщенным мобильными формами движения. С. Прокофьев. Фортепианный стиль как противопоставление романтической традиции. Пассажная техника: преобладание сдвигов пятипальцевых позиций над подкладыванием 1-го пальца. Мышление комплексами: уменьшение количества смен позиций, подчёркивание упругости ритмики, безударность смен позиций в сочетании с определённой начальной и конечной пассажем. Изобретательность авторских аппликатур: подчёркивание ритмических опор нарушением принципа естественной последовательности пальцев; использование индивидуальных особенностей 3-го пальца, как «главной опоры руки» (Ф. Шопен). Динамическая акцентность как «оформляющий фактор, вносящий в игру заострённость, капризность и особенный сухой блеск» (Б. Асафьев). Яркость звучания в крайних регистрах: сочетание 3-го и 1-го пальцев в тесной позиции, приём *col rigno*. Техника скачков и перекрещивания рук как средство достижения пластической рельефности образов. Аппликатура как средство обнажения мерности ритмических биений, скрадывания определённости пульсации, обострения интонационной терпкости языка. Приёмы специального распределения материала между руками для выявления жанровой характерности образов. Стремление к концентрированному положению руки.

Аппликатурные приёмы Ф. Бузони: антиромантические тенденции и черты современного пианизма. Средства подчёркивания динамического акцента: внезапное расширение позиции, аппликатура сдвоенных пальцев, приём отдаления позиций. Выявление артикуляционных штрихов и агогических нюансов: резкие изменения объёма позиций, неожиданные изгибы, «рисующие» процесс выполнения нюанса. Транскрипции Бузони. Развитие послелистовского пианизма по пути большей экономности, комплексной организации фактуры при максимальной характеристичности её элементов, детальной разработки приёмов распределения материала между руками, аналитического подхода к трудностям и технической фразировки.

Аппликатура А. Шнабеля: использование современных пианистических приёмов, обновление средств романтического пианизма. Усложнённые аппликатуры: противоположные типы пианистического движения: гибкость и фиксация кисти, пальцевая инициатива и активность крупных мышц. Приёмы приготовления и отдаления позиций: беззвучная подмена пальцев на клавише, одновременное употребление одного пальца на двух соседних клавишах, искусственное увеличение пробега руки в воздухе между позициями с помощью соответствующей аппликатуры.

Необходимость целостного подхода к проблемам фортепианной техники. Основной принцип выбора аппликатуры – оптимальное сочетание в условиях конкретной стилистической обусловленности художественной выразительности и двигательной целесообразности. Аппликатура как средство выявления характерности выразительных средств (интонирование, полифония, ритм, артикуляция, динамика). Обусловленность выбора аппликатуры природными особенностями строения рук: учёт индивидуальных особенностей пальцев, естественная последовательность пальцев, естественно-собранное положение пальцев. Сложности аппликатуры (изменение позиции руки): подкладывание 1-го пальца, перекладывание длинных пальцев через короткие, беззвучная подмена пальцев на клавише, скольжение пальцев с клавиши на клавишу, взятие соседних звуков одним пальцем одновременно, исполнение последовательности звуков одним пальцем, взятие одного звука сразу несколькими пальцами.

Принципы рационализации двигательного-психического представлений при подборе аппликатуры: подобие в сходных построениях, параллелизм пальцев обеих рук, техническая фразировка, перераспределение материала между руками. Отбор из множества возможных движений фактурно-необходимых. Момент перемещения рук, энергетика движения. Значение позиционных приёмов как специфических выразительных средств в эстетике инструментального стиля (С. Вартанов).

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Педализация произведений эпохи барокко и классицизма.
2. Педализация произведений композиторов-романтиков.
3. Педализация в современной музыке.
4. Аппликатурные принципы Ф.Шопена и Ф.Листа.

Литература: [[3](#) – С.3-114; [44](#) – С.60-77; [9](#) – С.4-96; [10](#) – С.21-49; [20](#) – С.101-112; [32](#) – С.124-145; [36](#) – С.334-372, 373-519; [90](#) – С.60-93].

Тема 27. Организация самостоятельной работы пианиста.

ПЛАН:

1. Развитие навыков самостоятельной работы ученика по выполнению заданий учителя.
2. Самостоятельная работа ученика над музыкальным произведением.

Развитие навыков самостоятельной работы ученика по выполнению заданий учителя. Самостоятельная работа ученика над музыкальным произведением, роль слухового контроля. Необходимость постепенного увеличения объема и уровня самостоятельной работы ученика. Разумная последовательность в занятиях музыкой учеников. Кроме занятий необходимость посещения концертов, театров, культурных мероприятий. Режим и расписание занятий по фортепиано („свежая” голова, бесцельные занятия при усталости) реализация неиспользованных резервов времени. Развитие инициативы у ученика и навыки самостоятельной работы.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Развитие навыков самостоятельной работы учащегося.
2. Роль слухового контроля.
3. Режим и расписание занятий по фортепиано.

Литература: [[1](#) – С.154-258; [11](#) – С.184-190; [20](#) – С.5-11; [31](#) – С.13-31; [39](#) – С.70-172; [40](#) – С.81-169; [6](#) – С.3-66; [35](#) – С.126-140; [38](#) – С.129-174; [84](#) – С.3-95; [173](#) – С.3-114].

Тема 28. Планирование учебного процесса.

ПЛАН:

1. Цели и задачи планирования.
2. Репертуарные предпочтения.
3. Периодизация и подведение итогов.

Проявление стихийности и педантизма в отношении к планированию в музыкальной педагогике; преподавательский план и педагогическая импровизация как две

необходимые стороны учебно-воспитательного процесса. Планы перспективные и текущие. Направленность планов на улучшение уровня педагогического труда, охват всех основных сфер творческой жизни педагогического и ученического коллективов. Планирование работы преподавателя с фортепианным классом – определение общей направленности репертуара: составление программ концертов класса и выступлений отдельных учащихся, предвидение участия лучших студентов и учеников в конкурсах и тому подобное. Планирование репертуара отдельного ученика (долгосрочное и текущее); составление планов на основании перспективных замыслов преподавателя. Использование при планировании заказного „репертуарного минимума”.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ:

1. Преподавательский план и педагогическая импровизация.
2. Направленность планов на улучшение уровня педагогического труда.
3. Планирование работы преподавателя с фортепианным классом (определение общей направленности репертуара).
4. Планирование репертуара отдельного ученика.

Литература: [1 – С.154-258; 11 – С.184-190; 20 – С.5-11; 31 – С.13-31; 39 – С.70-172; 40 – С.81-169; 6 – С.3-66; 35 – С.126-140; 38 – С.129-174; 84 – С.3-95; 173 – С.3-114].

РАЗДЕЛ 3. Интерпретация музыки разных стилей.

Тема 29. Эпоха Барокко. Творчество И.С. Баха и Ф. Генделя. Клавирная музыка Луи Дакена, Ж-Ф.Рамо, Д. Скарлатти.

ПЛАН:

1. Основные отличительные черты Барочной музыки.
2. Французская школа. Луи Дакен, Ф. Рамо;
3. Итальянская барочность . Д. Скарлатти.;
4. Г. Гендель. Методический анализ сюит.
5. И.С. Бах. К вопросу исполнения. Нотные редакции. Интерпретаторы.

Музыкальное искусство Западной Европы особенно активно начало развиваться в XI веке в связи с изобретением нотной письменности. Запись нотного текста, а не заучивание музыкальных произведений наизусть позволило композиторам оставлять свои имена в истории.

Вообще, слово "барокко" в переводе с итальянского означает "причудливый", "странный". Как художественное направление барокко было распространено во всех видах искусства – живописи, архитектуре, скульптуре, литературе и, конечно, в музыке XVII-XVIII веков. Для этого художественного направления было характерно наличие большого количества украшений, которые порой буквально не давали разглядеть смысл.

Клавирная музыка: Бах: проблемы интерпретации

Значение клавирного творчества Баха в исполнительской и педагогической практике как уникальной и универсальной школы, воспитывающей лучшие качества музыканта. Интерпретация баховских сочинений – одна из наиболее сложных задач музыкальной педагогики. Парадоксы «клавирных упражнений»: соединение высокой художественности и практической целесообразности.

Понятие баховского стиля: двойственность восприятия. Абсолютное использование правил и норм теории и художественной практики эпохи барокко. Индивидуальная сформированность и внутренняя цельность.

Барокко: расшифровка термина. Исторические границы. Закономерности стилевой системы барокко: особенности художественного мышления, гиперболизация и систематизация, контрастность и столкновение антитез, тип эстетического идеала, религиозная окраска. Бах как завершитель эпохи барокко.

Символика как черта стиля эпохи барокко: отвлечённая система знаковых понятий, метафоричность художественной речи, символизм высказывания, эмблематика, аллегорическое начертание нотного текста. Семантические приёмы, вызывающие определённый круг ассоциаций. Символика пространственных представлений. Сакральные числа. Музыкальная символика: соотношение метра и ритма; тональные, фактурные, тематические приёмы развития; движение мелодии и т. д.

Взаимосвязь слова и звука в клавирном творчестве Баха. Аффектность как способ внушения слушателям определённых эмоциональных состояний при помощи типизированного соотношения музыкально-выразительных средств. Риторические фигуры: интонационные образования в качестве знаков. Учение об аффектах как основа эмоционально-психологического мышления в теории и практике искусства XVII – первой половины XVIII веков. Некорректность абсолютной классификации музыкальных символов в клавирной музыке Баха. Многомерность музыкального пространства. Примеры расшифровок музыкального языка в клавирных сочинениях композитора (А. Швейцер, Ф. Вольфрум, Б. Яворский, М. Друскин, В. Носина и другие).

Особенности интерпретации клавирных сочинений Баха. Несоответствие современного фортепиано клавишным инструментам баховского времени. Разные мнения о «правильном» способе исполнения клавирных сочинений (В. Ландовска, А. Швейцер, А. Рубинштейн, Г. Нейгауз). Историческая достоверность или свобода художественного выбора.

Необходимость изучения исполнительской практики эпохи барокко. Основные манеры игры, принятые в исполнительской практике баховского времени. Правила «неровной игры»: notes inegalis. Метод «игровой настройки» для установления стилистических ориентиров. Подбор пьес-спутников для сочинений Баха.

Прежде, чем интерпретировать музыку Баха, целесообразно познакомиться с особенностями звучания итальянского чембало (сочинения Дж. Фрескобальди и Дж. Росси), английского вёрджинала (Г. Пёрселл), французского клавесина (Ф. Куперен, Ж. Рамо), немецкого клавира (И. Кунау, И. Пахельбель, Д. Букстехуде).

Клавишные инструменты: механика, технико-динамические особенности, правила игры и т. д. Клавир как объединённое название клавишных инструментов. Трактовка термина «клавир» в условиях различных исторических периодов (И. Розанов).

Формирование стилевых ориентиров: варианты музыкальных программ: панорама старинной музыки, сопоставление звучаний старинного и современного инструментов. Вариантность как черта баховского стиля.

Тенденции развития современной бахианы. Аутентичный подход к интерпретации клавирных пьес – направление российской фортепианной педагогики. Использование исторически достоверных инструментов. Применение стиля исполнения, соответствующего времени написания музыкального сочинения. Реконструкция неизвестных произведений Баха.

Сборники клавирных пьес. Инвенции и симфонии как основа для начала формирования баховского репертуара. «Хорошо темперированный клавир» как энциклопедия баховской образности: прикладное значение и мир широких культурных обобщений. Характеристика различных типов прелюдий и фуг. Цикличность. Анализ тематизма. Сюиты (Французские, Английские, Партиты): история возникновения жанра,

типизация основных родовых признаков, художественная образность, специфические черты отдельных танцев. Токкаты: ранние виды, предназначение, содержание, импровизационный характер изложения материала. Баховские токкаты как кульминационная и завершающая точка в развитии жанра. Последние композиции: «Музыкальное приношение и «Искусство фуги».

Обработки и переложения баховских пьес (К. Таузиг, Ф. Бузони, Ф. Лист, С. Рахманинов, С. Фейнберг, Д. Кабалевский). Жанр транскрипции. Целесообразность знакомства с органной или инструментально-оркестровой версией оригинала. Верность стилю или свобода переложения: соотношение информации и интерпретации. Стиливая модуляция.

Сравнительный анализ редакций и исполнительских прочтений «Хорошо темперированного клавира»

Определение понятий: нотный текст, музыкальный или исполнительский текст, интерпретация. Нотный текст как отражение действительности в виде знаков, графическая схема нотно-метрических координат. Музыкальный текст как отражение действительности в виде звуковой последовательности (реальной или воображаемой). Исполнительский текст – озвученная реализация нотного текста, обладающая собственной структурой, которую можно анализировать. Интерпретация как отражение действительности в виде истолкования, разъяснения, переосмысления. Понятие интерпретации в узком смысле как характеристики исполнения музыкального произведения. Формирование историко-стилевого ракурса интерпретации на основе выявления особенностей разных редакций и исполнительских прочтений музыки Баха. Исполнительское искусство как процесс постоянного обновления. Феномен «неподвластности» произведения своему создателю (А. Михайлов).

Существование многочисленных редакций ХТК. Разные мнения по поводу стилистичности и убедительности каждой из них. Затруднения в выборе целесообразного издания. Противоречивость толкования редакторских указаний. Редакций много, они различны, в них необходимо ориентироваться.

Причины появления редакций ХТК: отсутствие в нотном тексте Баха указаний относительно характера интерпретации; неточности в воспроизведении текста; отсутствие письменных свидетельств о способе исполнения; требования нового пианистического стиля. Появление концертного рояля и изменение звукового облика баховской музыки. XIX век: вопрос о фортепианном существовании клавирного Баха. Редактирование как способ творчества: отражение особенностей художественных стилей и исполнительских школ, теоретических воззрений и педагогических убеждений, личностных черт редакторов. Незавершённость исследования нотного текста Баха.

Редакции ХТК в историческом ракурсе: К. Черни, Г. Кроль и Г. Бишоф, Ф. Бузони, Б. Муджеллини, Б. Барток, С. Диденко и В. Мержанов. Классификация редакций по отличительным чертам передачи или воспроизведения авторского текста: текстологические, педагогические и исполнительские.

Особенности текстологических редакций: преподнесение достоверного текста, отсутствие указаний на характер интерпретации. Уртекст как подлинный неотредактированный нотный текст композитора. Педагогические редакции и педагогические «подсказки». Исполнительские редакции как фиксация опыта интерпретации Баха выдающимися музыкантами.

К. Черни и первая педагогическая редакция ХТК (1837). Предшествующие издания, критическая оценка (Зимрок, Гофмейстер, Негели, Лавеню). Парадоксы редакции Черни. Бетховенские влияния: темповые обозначения (раздвижение границ медленного и скорого движения), контрастная ритмо-динамическая акцентность. Проявления романтической эмоциональности: детализация мелодических линий, педализация. Образно-эмоциональные характеристики темпов и динамики. Недостатки редакции Черни: неточный текст. Сложность определения произвольных изменений текста: отсутствие

комментариев. Необходимость возвращения к Urtext-у. Спорные вопросы: волнообразная динамика, акцентировка интонационных изгибов, частота агогических нюансов. Опасности проявления романтической психологизации для подчёркивания выразительности (А. Швейцер).

Ф. Кроль и Г. Бишоф – текстологические редакции ХТК (1866 и 1884). Редакция Бишофа: правила расшифровки украшений, принципы редактирования, анализ разночтений нотного текста. Сопоставление вариантов и разночтений как возможность увидеть развитие авторской идеи. Приобретение опыта аналитической работы. Отсутствие в редакции Бишофа указаний, расшифровывающих исполнительские задачи.

Ф. Бузони и исполнительская редакция ХТК. Концепция Бузони: приоритет органного мышления, «террасообразная» динамика, регистровая контрастность, весомость и раздельность артикуляции, ритмическая определённость. Аргументация против виртуозно-романтических тенденций исполнения Баха. Методические рекомендации: расширение шкалы динамических градаций при соблюдении внутри каждой безупречной ровности. Ограничительные и контрастные ремарки как особенности органной динамики, аналогии со сменой регистров и мануалов. Предпочтение артикуляции *non legato* как приёма, соответствующего ударно-молоточковой природе фортепиано. Противоречивость высказываний Бузони: использование правой педали, темпоритм. Технические упражнения-варианты к некоторым прелюдиям Баха. Обоснованность перестановки внутри циклов прелюдий и фуг *Es-dur* и *G-dur*.

Редакция Б. Муджеллини. Практичность и удобство: польза или вред. Полифоническая структура фуг, варианты исполнительских указаний, расшифровка украшений. Возникновение шаблонов и стереотипов. Недостаточные возможности для проявления инициативы и самостоятельности. Неразделённость авторского текста и редакторских предложений. Отсутствие словесных комментариев, разъясняющих отношение Б. Муджеллини к интерпретации баховской музыки.

Б. Барток и его редакция ХТК (1908). Изменение авторского порядка чередования прелюдий и фуг; реализация дидактического принципа «от простого к сложному». Критерии определения художественной и пианистической сложности прелюдий и фуг Баха. Принципы изложения материала: черты текстологической и педагогической редакций. Партитурное изложение четырёхголосных и пятиголосных фуг. Спорные моменты: преобладание артикуляции *legato*, дополнительные голоса, октавные удвоения. Удобство структурного членения. Расшифровка украшений при помощи ритмической формулы. Цифровые показания метронома.

Редакция ХТК С. Диденко и В. Мержанова. Текстологическая точность. Отражение взглядов представителей российской фортепианной школы на проблемы интерпретации клавирной музыки Баха. Особенности аппликатуры: своеобразие баховской фразировки, обеспечение правильного голосоведения. Особенности интерпретации фуги *C-dur* из I тома. Вопрос определения «правильного» темпа, вытекающего из анализа текста, обозначения размера. Целостность диптиха. Соотношение темпов между прелюдией и фугой при помощи единой пульсации. Артикуляционные штрихи, способствующие выявлению рельефности структуры.

Сравнительный анализ исполнительских прочтений ХТК. Принципиальная невозможность существования музыкального сочинения в абсолютной неподвижности и незыблемости нотного текста вне исполнительских инициатив, переоценок, пересмотров. Исполнительская интерпретация и новая реальность – музыкальный текст произведения. История фортепианного искусства и различные трактовки Баха: этапы классического и романтического истолкования, воздействие эстетических и ценностных ориентаций современности, трансформации и видоизменения. Сочетание черт стилевой выверенности и свободы индивидуального высказывания. Сложности определения демаркационной линии, разделяющей собственно композиторские средства от исполнительских (Е.

Назайкинский). Объём исполнительской бахианы. Репертуарные приоритеты. Признанные бахисты.

Ф. Бузони и собственный художественный и звуковой мир, отличающийся внутренней контрастностью и звуковым полнозвучием. Сопоставление Ф. Бузони и В. Ландовски – разные грани баховского клавирного искусства. Э. Фишер: вокальный генезис, теплота звучания, пластичность темпоритма, преобладание *legato*, детализированная динамика, внутренняя экспрессия интонирования, романтическая приподнятость чувства. С. Фейнберг: приоритет оркестрово-тембральной, хоровой манеры игры, романтический стиль, подчёркнутая экспрессия, импровизационность, импульсивность темпоритма, эмоциональная контрастность динамики. С. Рихтер: стремление избежать субъективно-личностного отношения, гипотетическая многоаспектность нотного текста, выдержанность классического прочтения, скрытая экспрессия, трансцендентность художественного замысла, масштабность мышления, последовательность исполнительских характеристик, логическая выверенность динамического и темпового планов, отсутствие орнаментальных излишеств.

Г. Гульт: многоголосная отчётливо артикулированная фактура, характерные тенденции исполнительского искусства и композиторской практики XX века, равноправие голосов и их индивидуальная характерность, горизонтальность голосоведения. Парадоксальность пианистических принципов Г. Гульт: динамика, темп, артикуляция. Чистота классического прочтения. Интеллектуально-конструктивное начало. Артикулирующая мотивная игра (И. Браудо).

Р. Тьюрекк: органичность диалога с Бахом, поиск аутентичности авторского замысла, музыкантская интеллигентность, тонкость и рафинированность художественного вкуса, чистота преподнесения полифонической фактуры, сочетание традиций и возможностей современного рояля. «Введение в интерпретацию Баха». Следование предписаниям исполнительской практики и теории баховского времени: выбор темпов, динамики, артикуляции, агогика вертикали, инструментовочные и мелодические оттенки, имитирующие клавикорд и клавесин.

А. Шифф: традиции Г. Гульт, непосредственность, естественность музицирования, аутентичность интерпретации, раздельность артикуляции, выровненность динамической шкалы, соблюдение традиций баховского времени, «строгая свобода» движения и объём исполнительского дыхания, индивидуальный подход в выборе и исполнении украшений.

Ф. Гульт: своеобразие подхода к интерпретации Баха, элементы эксцентричности, неожиданные ракурсы исполнения, бескомпромиссность динамических и артикуляционных штрихов, ясность и рельефность архитектоники, широкое дыхание мелодических линий, устойчивая ритмика, обнаженность образных смыслов, контрастные средства исполнительской выразительности, оригинальность штрихов и орнаментики.

Е. Королёв: новая концепция слышания старого, «потепление» образно-психологического настроения, выразительность динамики с разнообразной шкалой микродинамических оттенков, сонорное ощущение музыкальной ткани, дифференцированная артикуляция, стереофоническая объёмность полифонической фактуры, минимум орнаментальных изысков. Полярность темповых градаций как диалогический характер высказывания. Импровизационная манера. Элементы импрессионистической звукописи, колорирование гармоний, пространственный объём, разрежения и сгущения фактуры.

Другие возможные варианты организации музыкального прослушивания по методу сравнительного анализа: американский пианист джазовой ориентации Кейт Джаредд и французенка Бландин Верле.

Разнообразие исполнительских прочтений клавирной музыки Баха как проявление многогранности его индивидуального стиля.

Творчество Баха «давно уже стало метафорой одной из “горних” идей европейского музыкального сознания, условным, но всегда захватывающим воображение

музыкантов шифром важнейшей этической и эстетической “сверхтемы” музыки XIX и XX веков, прямо или косвенно присутствующей у Бетховена и Шопена, Брамса и Стравинского, Пярта и Шнитке, Берга и Губайдулиной» (В. Холопова).

Самостоятельная работа студентов: составить и обосновать собственную редакцию одного из малых циклов ХТК. Работа по уртексту. Сопоставление редакторских предложений. Аргументация «за» и «против». Собственные комментарии: исполнительский и методический анализ.

Литература: [3 – С.8-241; 5 – С.13-145; 13 – С.4-205; 18 – С.3-143; 19 – С.3-359; 24 – С.7-119; 33 – С.3-92; 51 – С.3-27; 73 - №-243; 90 – С.5-93; 125 – С.3-390; 186 – С.3-156; 57 – С.7-52; 101 – С3-62].

Тема 30. Классицизм. Творчество Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л.Бетховена, М. Клементи.

ПЛАН:

1. Характерные черты фортепианного классицизма.
2. Сонаты Й. Гайдна. Методический обзор.
3. Камерное фортепианное творчество В.А. Моцарта.
4. Основные проблемы исполнения музыки Л. Бетховена;
5. Фортепианное творчество М. Клементи

Исторические границы классического стиля: завершающаяся стадия позднего барокко, начинающийся подъём раннеклассического искусства, романтическая эпоха. Начало формирования классического стиля (двадцатые годы XVIII века), переходный период (). Рубеж XVIII-XIX веков – процесс переосмысления и обновления музыкального искусства. Сравнение с искусством барокко: господство норм общепринятого и типологического – возможности свободного творчества, создание индивидуальных смысловых построений. Обновление миропонимания и мироощущения. Особенности классического мироощущения: возвышение роли личности, идеи единства и равенства, счастья и прогресса для человечества. Классицизм как естественно расширяющаяся и эволюционирующая стилевая система: роль стилей рококо и сентиментализма, галантного стиля. Влияние сентиментализма: свобода развития и свобода изъяснения чувства, неожиданность сопоставлений динамики и темпов, сложные модуляции, лирическая мелодика. Влияние мангеймской школы: свобода в использовании аффектов, импровизационность, широкое применение риторических фигур, драматизация. К. Ф.Э Бах и его клавирные сонаты.

Середина XVIII века: старосонатная, дивертисментная и сонатная формы. Типологические нормы строения цикла, фактурного изложения, тонального плана. Процесс разделения на «большие» и салонные сонаты. Два типа сонат: камерные и концертные. Камерный тип сонаты: моноцентризм, технические формулы. Сонатины И. Плейеля и И. Вельфля. Концертный тип сонаты: расширение тембро-динамических возможностей, масштабность, концентрация виртуозного начала, новые технические формулы. Сонаты И. Гуммеля .

Музыкальная эстетика классицизма: новые ценности и идеалы, новые формы оформления музыкального материала. Стилиевые признаки: особенности тематизма, темпоритма, фактуры, ладогармонической и структурной организации материала. «Объективная внеличная звучность»: дискуссионный аспект. Переосмысление смыслового содержания.

Исторический стиль классицизма: множество художественных произведений, созданных разными мастерами и отмеченных чертами типологической общности. Начало

утверждения индивидуального композиторского стиля. Паритет объективного и субъективного в выражении художественного смысла музыки, баланс драматического, эпического и лирического выражения. Особенности классической сонатной формы: направленность на результат, сопряжение материала, спиралеобразность его развития, «идея превращения», взаимозаменяемость элементов и строгая определённости их отношений. Особенности классических вариаций: существование на грани исполнительства и сочинительства, импровизации и композиции, линейность развития, идея приращения, нерегламентированность количества. Воспитание умения изменить фактуру изложения, украсить мелодию при повторениях, придумать ритмические и артикуляционные варианты темы. Вариации как диалог с творением другого мастера. Вариации как потенциально импровизационная форма: исполнительский аспект.

Й. Гайдн и его клавирное творчество: концерты, сонаты, вариации, фантазии. Венское уртекстовое издание сонат Гайдна: текстологическая выверенность и полнота. Вопрос о хронологии сочинений Гайдна: дискуссионный аспект. Эволюция стиля: множественность, равноправие разных образных и структурных концепций, бесконечное изобилие экспериментов. Импровизационность и игровая стихия как черты стиля Гайдна. Влияние на становление гайдновского стиля немецких школ, К. Ф.Э. Баха. Немецкая клавирная соната середины XVIII века: И. Кунау. Переход от старинной сонатной формы к сонатному allegro.

Клавирные сонаты Гайдна: от «скромного» начала к классически-совершенному типу. Ключевые качества или выбор ориентиров: изобретательность, экспериментирование, импровизационность, стремление к драматическому развитию. Контрастность мажора и минора как принцип драматизации цикла. Форма сонат: «микросонаты», двухчастный, трёхчастный и четырёхчастный циклы. Ясность драматургической логики.

Особенности тематизма и принципов его развития: яркость, жанровость, театральность, многоэлементность, «цепляемость», «прорастание». Множественность тематизма при помощи ритмической импровизационности и ритмической изобретательности. Вариационность как приём развития тематического материала, переводящий действие в импровизационно-изменчивую сферу. Ритм как главное конструктивное средство. Характерные ритмические формулы. Темпы, размеры, формы частей. Цикл из трёх частей с обязательным менуэтом. Жанровое начало: ария *lamento*, серенада, аллеманда, сицилиана, менуэт. Эффекты игры: приёмы *subito*, контрастность, «неожиданность» начал, перебивки движения, игра пауз и т. д.

Характеристика сонат по образно-драматургическому типу: драматические, импровизационно-лирические, игровые, театральные. Особенности медленных частей как драматических или лирических центров: контрастность тональных и образных сопоставлений с крайними частями, жанровое начало, детализация штрихов, интонации *lamenti*, интенсивное модуляционное развитие, богатство ритмики и орнаментики в варьировании тематизма. Полифонические приёмы развития: имитации, каноны, ракоходное движение. Свобода тонального движения. *Andante* с вариациями *f-moll*. Тенденция к единству тематического развития частей цикла. Функциональность разработок: разработка-контраст, разработка как продолжение экспозиции. Двухчастные сонаты позднего периода как предшественники двухчастных сонат Бетховена. Клавирные сонаты Гайдна и Моцарта: истоки, параллели, взаимовлияния (В. Тропп).

Игровая стихия и игровые решения исполнителя: роль импровизационного начала, скерцозность. Театральность в подаче образов. Концертный стиль, виртуозность в «больших» сонатных циклах. Камерные черты как предвестник шубертовской лирики. Пианистическая приспособленность: разработанность мелкой пальцевой техники, отчётливость артикуляции, живость мелких движений кисти и т. д. Особенности педализации.

Моцарт и его клавирное творчество. Черты преемственности: влияние итальянской (Д. Скарлатти, Д. Парадизи) и немецкой школы (). Связь с оперной музыкой: ариозная кантилена медленных частей, преобладание экспозиционности, мягкость манеры, свойственная итальянским оборотам в характере *allegro*, характеристические приёмы буффонного плана. Художественный мир композитора. Внутренний трагизм как свойство творческой натуры. Божественная безмятежность или трагико-демоническое начало.

Фортепиано моцартовской эпохи: возможность передать красочные оттенки звучания. Особенности звукоизвлечения. Средства адаптации моцартовской фактуры к звучанию современных инструментов. Клавирные сонаты. Типология образности. Особый вид драматургии в минорных сонатах: единая линия развития, фаталистическая концепция цикла, характерные формулы и риторические фигуры. Эффект «оминоривания» мажорных тем как стилевой приём. Прозрачность финалов: непрерывность движения. Особенности тематизма: сложное дробление и значимость коротких мотивов, контрастное сопоставление тем. Рондо ля минор (K.511) – авторские требования в отношении динамической дифференциации внутри двух основных степеней силы звука. Контрасты «света и тени». Выбор темпа и характер произведения. Шкала моцартовских темповых обозначений (Бадур-Скода). Особенности ритмической записи: пунктирный ритм, сочетание дуолей и триолей. «Игра в такт»: дискуссионный аспект.

Артикуляция: логические и выразительные функции: «искристость, блеск и многоцветная игра света» (Л. Баренбойм). Значение авторских артикуляционных указаний в нотном тексте: точки, клинья, лиги и т. д. Градации звуковой прерывистости. Способ записи лиг как скрипичных штрихов. Орнаментика: наука или импровизация. Особенности технического изложения: мелодизация пассажей, изящество отделки, поэтическая динамика фигураций.

Клавирные вариации как проявление игрового начала. Работа с деталями: мелодическим мотивом, ритмическим эффектом, гармоническим оборотом, фактурной ячейкой. Эффект диалога, театральность. Субвариирование: появление новой детали, не заданной темой. Игра жанровыми средствами и композиционными приёмами: предельная степень лёгкости и свободы. Фортепианные концерты. Особенности исполнения каденций.

Сложности интерпретации. Индивидуальная предрасположенность, погружённость в музыку Моцарта: значение музыкальной эрудиции. «Безутешный мажор». «Вертериянский» драматизм первых частей. Тонкость восприятия: опасность прямолинейности, чёрно-белой гаммы чувственных и интеллектуальных ощущений, возможность интуитивного постижения полутонов и оттенков настроений. Доверительный характер высказывания. Умение абстрагироваться от внешней среды.

Значение исполнительской точности в воспроизведении ритма. Тактовая черта, которая не должна ощущаться. Интонационная выразительность. Динамика как выражение чувства. Опасность стереотипа при воспроизведении эхо-динамики. Прозрачность и благородство звука. Грациозность манеры, лёгкость и невесомость. Сочетание песенности и танцевальности. Обманчивая «простота» фортепианной фактуры: «светоносность» и прозрачность. Гармония и соразмерность пропорций. Опасность перегруженности фактуры артикуляционными штрихами.

Особенности трактовки украшений. «Экспрессия и вкус» (Бадур-Скода). Виртуозно-концертное начало или камерный стиль: дискуссионный аспект. «Жемчужная» игра. Тонкость звукоизвлечения и экономная педаль. «Отчётливость музыкального языка»: чистота, прозрачность и ровность. Педальные эффекты и «скромная» простота беспедальных фрагментов. Параллели с Бетховеном.

Бетховен и его фортепианное творчество: концерты, фантазии, вариации, рондо. Отличия стиля Бетховена от композиторов предшествующего и современного ему

времени. Эстетические принципы Просвещения, их значение для формирования стиля Бетховена.

Эволюция стиля. Разные мнения по поводу периодизации творчества. Особенности ранних фортепианных сонат: классицистская техника, традиционный цикл. Фантазийность в сонатах среднего периода. Уникальность композиций поздних сонат. Приметы нового: оркестральность в трактовке фортепиано (начальный период творчества) и «стереофоничность» звучания фактуры (поздний период), возросшая детализация в артикуляции музыкальной ткани и близость речевому интонированию. Принципы сквозного развития, контрастная диалогичность тем. «Консерватизм» в приёмах изложения и стремление придать традиционным приёмам новое художественное содержание. Парадоксальность обозначений педали. Особенности авторских обозначений артикуляции. Расширение границ темповых обозначений. Возможности агогики.

Самобытность бетховенского стиля: максимальное сближение контрастов, жёсткость, «твёрдость» (по Шёнбергу) структуры, категоричность в выражении творческой интенции, высокая парадигматическая плотность. Информационная ёмкость как «личное» качество индивидуального мышления Бетховена (А. Арановский). Бетховенская концептуальность, стержневые драматургические мотивы, направленность действия к позитивному итогу. Процессуальная модель сонатного allegro. Черты стиля: драматургическая контрастность образных сопоставлений, символика выразительных средств, сквозные интонационные связи, темброво-динамическая контрастность фортепианного изложения, композиционные арки одноимённых тональностей, контрастная динамика, организующая сила метроритма, медитативный лиризм. Инструментарий Бетховена. Обширный спектр бетховенских настроений, богатство художественного мира. Опасность шаблонного подхода к героизации и драматизации бетховенского стиля. Крайние позиции в интерпретации бетховенских сочинений: «музейный подход» и «осовременивание». Соотношение эрудиции и непосредственного, «озаренного лучами интуиции» восприятия (Г. Нейгауз).

Бетховенский уртекст как редакция самого автора. Бетховенская лигатура: смычковая природа. Различные способы выявления лиг артикуляционного характера (И. Браудо). Стили интерпретации бетховенской музыки (Л. Гинзбург, Л. Раабен): романтические и антиромантические, классицистские, экспрессионистические. Характеристика изданий фортепианных сонат Бетховена: уртекст, редакция, «редакция плюс уртекст», «уртекст плюс факсимиле» (Д. Благой).

Редакция А. Шнабеля – одна из наиболее значительных в истории редакций сочинений Бетховена. Интерпретаторский уровень редактирования авторского текста: позднеромантическое, экспрессионистское толкование. Словесные обозначения характера исполнения. Интенсификация исполнительских средств: расширение динамической шкалы, импульсивность смены громкости, усиление темповых контрастов частей цикла, подчёркивание скрытых голосов, обильная педализация. Оригинальность и логичность аппликатурных указаний.

Редакция Ф. Ламонда (1923): меньшая детализация, изменение авторских лиг, педализации, аппликатуры. Редакция Л. Вейнера (1959): романтизированные представления о стиле бетховенских сонат; фразировочные лиги в ущерб лигам артикуляционным; добавление динамических и артикуляционных указаний. Редакция М. Пресмана (1924): трансформация авторского текста в духе романтической музыки, изменения авторской лигатуры и введение дополнительных темповых обозначений. Издание Пятой и Восьмой сонат Бетховена с редакционными пометками С. Рахманинова: исполнительские комментарии: частые смены темпа, обозначения педализации, способствующие гармоническому обогащению фортепианной звучности. Редакция М. Пауэра и К. Мартинсена (1927).

Редакция А. Гольденвейзера – уртекстовое издание, дополненное обширными словесными комментариями. Сохранение бетховенской лигатуры, динамики,

педализации, аппликатуры, темповых обозначений, словесных ремарок. Наблюдения над эволюцией стиля Бетховена: описание образно-эмоционального развития, анализ строения частей, характеристики отдельных эпизодов, исполнительские указания и пояснения, варианты текста в различных редакциях. Разные мнения выдающихся пианистов-педагогов по поводу педализации. Редакция Г. Бюлова.

Новые уртекстовые издания (А. Меркулов). Уртекст фирмы «Хенле» – последнее по времени выхода в свет издание 32 бетховенских сонат. Уртекст Й. Фишера отдельных бетховенских сонат. Редакция К. Аррау: текстологическая тщательность выверки текста; исполнительские рекомендации отделены от композиторских; метрономические указания темпов дополнены метрономами К. Черни из op.500; расшифровка мелизмов.

Литература: [15 – С.3-198; 16 – С.3-178; 14 – С.3-233; 23 – С.3-322; 44 – С.13-368; 67 – С.3-60; 68 – С.3-71; 77 – С.3-82; 101 – С.62-120; 102 – С.4-350; 155 – С.3-158; 164 – С.164-198].

Тема 31. Эпоха Романтизма. Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист.

ПЛАН:

1. Вопросы исполнения произведений Ф. Шопена.
2. Интерпретация сочинений Ф. Шуберта.
3. Циклические формы Р.Шумана.
4. К проблеме исполнения музыки Ф. Листа.

Романтизм в широком смысле слова как основа мироощущения. Романтический стиль: исторические границы, периодизация, представители. Романтическая поэтика: отрицание классической идеи обязательной нормативной упорядоченности и завершённости, свобода проявления чувств, абсолютизация творческого потенциала личности, её противопоставление действительности. Стремление всесторонне показать внутренний мир индивида, значение преобразующей силы искусства, автобиографичность творчества. Приоритет субъективного миропонимания, углублённый психологизм, «раздвоение» личности, «идея тайны», концентрация лирической экспрессии, стремление к исповедальности, образная характерность, непосредственность, нередко сказочность и фантазийность. Особенности романтического музыкального искусства: новое содержание, новые жанры и формы, новые способы организации музыкального материала. Фрагментарность в музыке и литературе. Миниатюра. Взаимодействие смежных видов искусств: стремление к сближению и взаимообогащению. Программность. Многоликость индивидуальных стилей как черта романтического фортепианного творчества. Новая трактовка инструмента: концертность и камерность. Поэмность и рапсодичность.

Шопен и его фортепианное творчество: общий обзор. Периодизация: отличия ранних сочинений от поздних опусов. Особенности стиля: особое чувство фортепианного звука, сочетание утончённости и мужественной силы, психологическая тонкость и многогранность образов. Традиции и новаторство в трактовке форм. Подтекст произведения, программность: дискуссионный аспект. Особая сила художественного видения, понимания специфических задач, раскрывающих выразительные возможности фортепиано. Культура звука и пластичность фразировки. Гибкость агогики: пропорциональность, компенсации, мера отклонений в зависимости от эмоциональной содержательности. Строгий и свободный темп. Национальные особенности танцевальной ритмики: полонез, мазурка. Соразмерность средств исполнительской выразительности. Справедливость утверждения об аристократической замкнутости шопеновского пианиста (С. Фейнберг). Авторская педализация. Эстетика неполного действия педали (Я. Мильштейн). Трудности художественной педализации.

Особенности технической системы Шопена. Принципы постановки руки и организации пианистических движений. Основная техническая формула. Связь пианистических приёмов с вокальным искусством. Туше и его нюансы. Дифференциация звуковых планов. Соотношение артикуляции и динамики. Новаторские принципы аппликатуры. Этюды как энциклопедия новой романтической техники.

Исполнительские задачи. Воспитание эстетического понимания, музыкального вкуса, чувства меры. Умение слушать и слышать. Значение самоконтроля. «Чистота исполнения». Роль и методика технической работы. Сложное и простое. Развитие гибкости воображения. Естественность художественного выражения и мудрость рациональных ограничений.

Шуман и его фортепианное творчество: общий обзор. Особенности стиля: причудливая игра фантазии, полярное обострение эмоционально-психологической шкалы настроений, парадоксальность пребывания в двух мирах. Особенности личности: повышенный динамизм, возбудимость и высокая интенсивность темперамента, перепады настроений. Идея двойничества. Литературные пристрастия: Ж. Поль, Э. Т.А. Гофман. Литературно-сюжетная основа музыкального повествования. «Бабочки». «Крейслериана». Музыкально-критическая деятельность Шумана.

Парадоксы соотношения композиторского воображения и конкретной звуковой реализации. Повышенная степень индивидуальности образного видения. Характерность в прорисовке деталей. Карнавально-игровая специфика. Контрасты общего плана и единичных сцен, активного действенного начала и пассивного лирического созерцания. Черты фортепианного стиля: насыщенность фактуры тематическими элементами, характерность ритмических формул, фресковая манера и отточенность артикуляции, прозрачность и полифоничность фактуры.

Диапазон музыкальных форм: крупные концептуальные композиции и миниатюры. Принципы сквозного развития. Новые циклические структуры и драматургическая логика объединения музыкального целого. Тип контрастно-составной формы. Внутренняя психологическая мотивированность музыкального развития.

Исполнительские задачи: эмоциональность художественного переживания и накал исполнительского воплощения. Значение фантазии, смелости художественных допущений, психологической и эмоциональной раскованности. Мобильность реакции. Психологическая готовность к неожиданным решениям. Импровизационность нотной записи как показатель вероятностной природы художественного решения. Расшифровка «закодированного» текста. Интонационный словарь из часто повторяющихся приёмов (А. Меркулов). Нотно-буквенная символика. «Вариации на тему АВЕГГ». «Карнавал».

Лист и его фортепианное творчество: общий обзор. Взаимосвязь композиторской и исполнительской деятельности. Создание новых жанров. Свободная трактовка сонатной формы, монотематизм. Преобразование выразительных возможностей фортепиано: симфоническая трактовка инструмента, способ аль фреско, разнообразие колористических возможностей. Эволюция способов использования инструмента. Динамическая шкала, регулирующая изменение силы фортепианного звука через систему словесных ремарок. Расширение шкалы исполнительских терминов. «Комплексная» аппликатура. Фразировка и ритм. Свободный темп. Фиксация незначительных отклонений от основного движения. Разграничений уровней замедления и ускорения при помощи словесных ремарок и графических обозначений. Красочные функции педали: стремление к звуковому смешению, комбинированное применение правой и левой педали, средство регистровки, воссоздание оркестровых эффектов, средство акустического «обмана». Неприятие исполнительского объективизма. Национальный колорит. Основы пианистической техники. Понятие виртуозности. Необычное развитие октавных и аккордовых образований, стремление к мощным комплексным звучаниям. Черты импрессионистской звукописи. Яркость поэтической образности. Программность, театральность, зрелищность. Стремление придать драматическую форму и внешней стороне игры.

Исполнительские задачи. Воспитание слуха к восприятию и точному ощущению звуковой краски. Развитие технического потенциала. Принцип экономии сил. Расчет динамических нарастаний и спадов. Художественная оптика или оптика сцены. «Преувеличение» как метод работы. Тренировка выносливости. Значение перегруппировки, принцип распределения материала между двумя руками. Слуховая иллюзия непрерывности: ложные октавы. Воспитание образного мышления, умения оперировать образами смежных видов искусств. Значение иллюстраций в классной работе. Элементы актёрского мастерства: умение перевоплощаться. Единство воображения и соображения (Я. Мильштейн). «Режиссёрский» план сочинения.

Литература: [[17](#) – С.3-233; [182](#) – С.1-4; [172](#) – С.3-111; [170](#) – С.3-84; [123](#) – С.3-83; [108](#) – С.2-126; [117](#) – С.3-91].

Тема 32. Русский романтизм. Современный пианизм и музыка XX-XXI века. С.В.Рахманинов, А.Скрябин, И.Стравинский, К.Дебюсси, М.Равель, С.С.Прокофьев, Д.Д. Шостакович. В. Задерацкий, Р.Щедрин, С. Слонимский, П.Хиндемит, Б.Барток, ПЛАН:

1. Русская фортепианная музыка. Вопросы интерпретации сочинений П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина;
2. Французские импрессионисты. К. Дебюсси, М. Равель;
3. Советские композиторы XX века : Д.Шостакович, С. Прокофьев.
4. Зарубежные авторы XX-XXI века.

Русская фортепианная музыка: Чайковский, Рахманинов, Скрябин

Чайковский и его фортепианное творчество: общий обзор. Лирико-драматическая и лирико-психологическая тематика как основа стиля. Принципы конфликтной драматургии. Выражение гуманистического начала. Метаморфозы «старого» и «нового», неоклассические и неоромантические влияния. Светлое гармоничное мироощущение и фатальность. Юношеская тематика: музыка для детей и о детях. Богатство ракурсов и оттенков в отражении особенностей, присущих разным возрастным категориям. Картины природы. Сказочные образы. Множественность интонационных истоков. Связи с европейской и русской профессиональной музыкой. Ориентация на лирические жанры.

Сложности интерпретации. Воспитание культуры чувствований. Воспроизведение авторской интонации от своего имени. Монологичность исполнительского высказывания. Эмоциональная открытость творческой манеры. Сочетание сложности содержания с доступностью, понятностью его выражения. Неудобство «оркестрового» изложения фортепианных сочинений. Фортепианная «инструментовка. Достижение «скрытого» мастерства: незаметность пианистических усилий. Перераспределение материала между руками для достижения удобства и пластичности фортепианной фактуры. Динамика переживаний. Отражение психических процессов в динамике. Тонкая гамма психологических состояний.

Мелодика: лирическая экспрессия, эмоциональная насыщенность, интенсивное развитие, широта исполнительского дыхания. Особенности метроритмики: равномерность пульсации, остинатность, синкопированные рисунки, замедление пульсации в кульминационных разделах, противоречие мотива и такта. Особая энергетика: широта и мощь в сочетании с распевностью; слияние лирики и героики; камерность и концертность. Воспитание певческой культуры фортепианного звука: умение «петь на рояле».

Рахманинов и его фортепианное творчество: общий обзор. Взаимозависимость исполнительского и композиторского творчества. Создание ярко индивидуального

исполнительского стиля, выявляющего творческую личность. Национальное своеобразие. Полнота фортепианного звучания. Песенная природа мелоса. Близость вокальным приёмам интонирования. Масштабность исполнительской формы и концертного стиля. Значение крупной техники: использование разных видов и типов аккордовых построений в соответствии с разными художественными задачами. Многоплановая полифоническая ткань фортепианной фактуры. Значение подголосочного развития. Особенности формирования тематического материала, характерное уплотнение звуковой ткани. Организующая сила метроритма. Специфические ритмические формулы. Глубина гармонической вертикали.

Значительные технические сложности: разнообразие видов фортепианной техники, гибкость и мобильность их сочетаний. Определяющая роль художественного воображения, мышления, фантазии исполнителя при интерпретации виртуозных сочинений. Этюды-картины: сравнительный ракурс с этюдами Шопена, Листа, Скрябина. Воспитание умения расчленять музыкальную ткань, дифференцировать звуковые планы. Точность в расчёте динамических нарастаний и спадов.

Скрябин и его фортепианное творчество: общий обзор. Эволюция шопеновского стиля в произведениях Скрябина. Особенности стиля: тайна новых звучаний внутри фортепианной фактуры. Сложная полиритмия. Скрытый тематизм как приём полифонического развития: насыщенность фактуры и фигурационного сопровождения содержательными интонационными оборотами. Новые принципы интерпретации ритма. Мера отклонений от арифметических соотношений авторского текста. Пример расшифровки авторского исполнения Поэмы op.32 №1. Особенности ритма: полётность и устремлённость, томление и затухание. Особая трактовка сильного времени и метрических устоев. Границы темповых обозначений: вызревание скорого темпа в рамках медленного движения. Возможности различных темповых интерпретаций. Неделимость гармонической и тембровой краски. Красочность эффектов крайних регистров. Черты листовской манеры изложения. Педаль как формообразующее, гармоническое и полифоническое средство. Утончённая мензура приёмов педализации. Свобода движения и целостность формы.

Импрессионизм: Фортепианная музыка XX века: проблемы стиля

Характеристика художественного импрессионизма: исторические границы, представители, эстетика и этика письма, эмпирическая основа. Новая техника живописи: разложение и соединение чистых красок без нейтральных тонов светотени, впечатление вибрации, скрадывающей чёткость контуров изображаемых предметов. Пейзаж: живые краски природы, ощущение прозрачности воздуха, тончайшая игра светотеней. Течение символизма во французской поэзии конца XIX века: Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме, А. Рембо. Использование черт классической поэтики: логическое развитие образа, чёткая рифма. Поэтический текст: метафоры, расширение лексики. Понятие «символа» как «вектора смысла». Соприкосновение поэзии с музыкой: «омузыкаливание» в стихах, поэтизация музыки.

Музыкальный импрессионизм. **К. Дебюсси и его фортепианное творчество.** Роль изобразительных возможностей фортепианной звучности: игра красок, образность, живописность фактуры. Гармонические особенности: усложнённые аккордовые построения, обилие нонаккордовых созвучий и т. д. Национальные традиции французского искусства: «Бергамасская сюита». Влияние испанского фольклора: образный строй, мелодика и ладогармонический язык. Поэтизация ощущений. Прелюдии. «Отвлечённая» конкретность материала, неопределённость ритмики, известная статичность. «Детский уголок».

М. Равель и его фортепианное творчество: романтические, импрессионистические, неоклассические, урбанистические элементы. От «Античного менуэта» до «Гробницы Куперена». Близость к традициям XVIII-XIX веков и расширение

круга выразительных средств. Влияние листовского пианизма с его концепцией феерической виртуозности и оркестровой красочности. Поэтика музыкального фольклора Испании. Ритмические и гармонические элементы джаза. Самобытность гармоний, стабильность тональных центров и функциональная определённость. Графическая чёткость мелодического рисунка. Обозначение педали посредством лиг, указывающих на продление звучания. Разные способы и принципы педализации: «романтическая» педаль, собирающая звуковой комплекс; лаконичная педализация, стилизующая оркестровые звучания; лёгкое «вибрирование полупедалью, создающее эффект звуковой атмосферы; педаль, подчёркивающая выразительность интонации или штриха; глубокая педаль, удерживающая басовый органнй пункт, на фоне которого смешиваются гармонии; контрасты педальной и беспедальной звучностей.

Обозначения темпа и авторские указания метронома. Динамическая амплитуда и детализированность отдельных нюансов. Значение ритмической пластики танцевальных движений. Парадоксы эволюции музыкального языка: тенденция к усложнению фортепианного письма и тенденция к лаконизации в отборе выразительных средств. Различия в уровне технической сложности пьес: насыщенная сложная фактура и чёткая лаконичная графика, рафинированная прозрачность письма. Пианистичность фортепианной фактуры. Естественность фактурных формул.

Требования высокой пианистической культуры, безупречного вкуса, ясных представлений о стилистике сочинения, чувства меры. Интеллектуальное начало. Необходимость развития тонкости слухового восприятия. Точность исполнения: дискуссионный аспект.

Музыкальное искусство XX века и тенденции разрушения стилевой системы.

Конфликт стилей, движение от элитарного стиля к полистилистике. Различие творческих методов (Прокофьев и Шёнберг, Лютославский и Мессиан, Шнитке и Губайдулина). Ориентация на стиль как объект эстетической рефлексии, где главное составляет семиотика стилевых знаков. Переход понятия стиля в область техники композиции. Новые стилевые классификации: неоклассический и аклассический, неоромантический и фольклорный, экстенсивный и интенсивный, моно и полистилистический. Диалог культур как генератор новых информационных сообщений.

Особенности исполнительского стиля современности: множественность манер. Необходимость исполнительского и композиторского сотворчества в создании музыкального текста произведений. Интеллектуальный подход к созданию исполнительских концепций. Тенденции объективизации творчества и значение личностного характера высказывания

Увеличение роли мобильных элементов в авторском тексте. Ассоциативность авторских указаний, их направленность на индивидуальное решение исполнителя. Переход проблемы музыкального ритма в проблему музыкального времени. Неравномерность и нерегулярность метроритма, создающие ощущение ритмической свободы нового уровня. Новые формы ритмической асимметрии, полиритмии и полиметрии. Ритмическая алеаторика: «Диатонические прелюдии» В. Лобанова, «Элегия» Е. Фирсовой.

Использование современных приёмов письма, новые композиторские техники: сонористика и алеаторика. Новые виды полифонии, принципы формообразования, типы фортепианной фактуры. Элементы импровизационности в нотном тексте. Неметризованное время, мономерная ритмика, «полихроны». Прелюдии Г. Уствольской.

Переход агогики в импровизацию как характерная черта произведений композиторов второй половины XX века. Внеактовые формы ритмики, отступления от бинарности в сторону вседелимости и нефиксируемости длительностей, исчезновением твердых единиц движения: такт, тактовая доля. Преобразования темпа и агогики. Единая, непрерывная шкала временных элементов: агогика, темп, ритм, метр, пропорции формы.

Индивидуальные формы строения произведений: свобода, открытость, принцип развертывания, монтажа, комбинаторики и т. д. Цитирование музыки прошлого как диалог стилей. Сложность исполнительского структурирования подобных форм. Включение в нотный текст элементов полистилистики: монтаж, цитирование. Проблема интерпретирующего стиля исполнения. «Вариации на тему Генделя» Э. Денисова. «Интермеццо памяти Брамса» С. Слонимского. Выбор стилевой модели в создании интерпретаторской концепции.

Новизна фортепианной фактуры. Стремление к «стереофоничности» звучания, «расслоению» фактурных пластов, несовпадению звучания фактурных линий. Выделение темброкрасочных выразительных средств. Усложнение интонационного и технического освоения сочинений. Особенности фортепианной техники: аккорды нетерцового строения, скачки, кластеры. Новые технические приёмы игры на рояле: на струнах палочкой, ударом пальца, щипком, исполнение кластеров ладонью, локтем, кулаком.

Фольклорные тенденции. И. Якушенко «Наигрыши», «Переплясы». Г. Белов «Деревенский альбом». Р. Щедрин «Полифоническая тетрадь. С. Слонимский. Прелюдии и фуги. В. Гаврилин. «Детская сюита».

Исполнительские задачи: трактовка новых приемов композиторского письма; специфическая ясность и вокально-речевая выразительность произношения; интонирование музыкальной ткани в ладах фольклорной музыки; овладение методами развития-развёртывания исполнительской формы, пришедшими из фольклора, интерпретация сонорных звучностей, элементов ритмической алеаторики, новых необычных фактурных формул. Э. Денисов. Багатели. Органичность исполнения усложненных по ритмической организации фрагментов как проблема интерпретации.

Критерии отбора современных произведений для учебных целей: содержательность, яркость художественных образов, мастерство их воплощения, пианистического изложения, дидактическая функция.

Современный пианизм и музыка XX-XXI века. XX ст. в истории фортепианного искусства. Фортепианные произведения С.Прокофьева, Д.Шостаковича. Характерные особенности интерпретации и стиля.

Музыка о детях и для детей. «Первые шаги в музыке» - фортепианно-педагогические школы для начинающих. «Детский альбом», «Времена года» П.И.Чайковского, «Альбом для юношества» и «Детские сцены» Шумана, «Детский уголок» К.Дебюсси, «Детская музыка» С.Прокофьева, «Ганцы кукол» Д.Шостаковича, пьесы для детей Б.Мартину, «Микрокосмос» Б.Бартока и произведения украинских композиторов. Палитра чувств и настроений. Воспитание музыкального мышления и пианистического мастерства.

Литература: [[41](#) – С.3-40; [76](#) – С.55-186, С.187-310, с.311-463; [53](#) – С.3-62; [154](#) – С.11-370; [71](#) – С.3-47; [180](#) – С.43-101, 223-255, 256-285; [98](#) – С.77-115; [163](#) – С.117-135, 187-211; [176](#) – С.1-9; [167](#) – 3-39; [61](#) – С.3-43; [80](#) – С.3-185; [31](#) – С.3-67; [136](#) – С.6-210; [115](#) – С.151-180, 181-277; [72](#) – С.3-248; [74](#) – С.3-256; [75](#) – С.3-54; [70](#) – С.5-285;].