

# ПРЕДИСЛОВИЕ

**П**особие, которое вы держите в руках, необычно. Его задача — помочь ученикам фортепианных классов в их домашних занятиях. Пособие ориентировано в основном на учащихся 3–6-х классов музыкальных школ, но пользоваться им могут и те, кто занимается в различных студиях, берет частные уроки или даже осваивает инструмент самостоятельно.

Обычно ученик встречается с педагогом дважды в неделю по часу, получает задание, отправляется домой и на два–три дня остается в одиночестве. Что он делает дома? Хорошо, если родители играют на рояле, тогда они могут ему помочь, подсказать что-то. А если нет? Нередко на следующем уроке педагог видит, что от результатов предыду-

щего занятия почти ничего не осталось, и приходится второй и третий раз проделывать одну и ту же работу.

Значит, вам нужно не просто учиться играть. Вы должны **научиться самостоятельно заниматься**, чтобы каждый день получать хотя бы маленький результат и знать, что завтра он не исчезнет. Выучить пьесу — значит решить множество задач: простых, сложных, иногда очень сложных, но разных. Важно научиться видеть эти задачи, отделять одну от другой и решать проблемы по очереди. Даже студенты консерватории порой не могут ясно ответить на вопрос: «Что ты делал дома?» Кто-то из них ответит: «Я играл, повторял много раз, старался сыграть

лучше». Но что значит *лучше*? Для чего повторять, как повторять, сколько раз?

Предположим, вы садитесь заниматься и проводите за инструментом один час. Есть ли у вас ясная цель? Что можно сделать за час? Лучше браться за такую задачу, которую можно решить до конца, тогда итог работы не потеряется и завтра можно браться за новую задачу.

Но для того чтобы ставить задачу и оценить свои успехи, нужен определенный опыт и умение посмотреть на себя со стороны. Ученик все-таки нуждается в советах. Кроме того, юным музыкантам полезно иметь дома «звучащие подсказки»: чтобы понять, чего добиваться в занятиях, полезно слушать, *как правильно играть*, и желательно — много раз. Обычных компакт-дисков с записями великих музыкантов недостаточно. На них можно услышать произведение от начала до конца в концертных темпах, но там не найти фрагментов мелодии или деталей аккомпанемента, сыгранных медленно и ясно, и не видны руки исполнителя.

Поэтому пособие состоит из книги с пояснениями и нотными примерами, а также видеодиска, на

котором все примеры исполнены и прокомментированы. Текст в книге и видеоуроки не повторяются, а дополняют друг друга.

Понятно, что в одном пособии невозможно охватить весь учебный репертуар, он необъятен. Но проблемы и задачи, с которыми встречаются ученики, чаще всего одни и те же.

Работа над произведением, как правило, начинается с общего знакомства, прослушивания, попыток прочесть с листа. Так мы можем уловить характер, настроение пьесы, попутно отмечаем трудности (трудно все, что не выходит с третьего раза). После этого начинается собственно разучивание. Есть точное и меткое слово: **разбор**. Мы и в самом деле разбираем произведение на части (по вертикали и по горизонтали), разглядываем, из чего состоит музыкальная ткань, исследуем и усваиваем каждый элемент в отдельности. После этого начинается **сборка**: детали нужно соединять друг с другом в одновременности и последовательности. Разумеется, в реальной работе эти этапы чередуются многократно. Отделить деталь можно только

тогда, когда понимаешь, как она включается в целое, и наоборот: смысл целого не ясен до конца, пока не видишь всех деталей.

Пособие построено в соответствии с традиционной логикой разучивания: сначала — работа над мелодией, затем над аккомпанементом, их соединение, построение целого произведения. В особый раздел вынесена работа над полифонией. Заключительная глава посвящена проблемам педализации.

Примеры взяты из следующих произведений:

И. С. Бах. Маленькие прелюдии ре минор (№ 5) и соль минор (№ 10) из «Двенадцати маленьких прелюдий».

И. С. Бах. Двухголосные инвенции ми мажор (№ 6) и фа мажор (№ 8).

П. И. Чайковский. Камаринская, Полька, Старинная французская песенка, Мужик на гармонике играет из «Детского альбома».

Р. Шуман. Пьеса № 21 (без названия), Воспоминание из «Альбома для юношества».

Ф. Мендельсон. Песня без слов № 9 ми мажор, ор. 30 № 3.

Э. Григ. Ариетта, ор. 12 № 1.

Й. Гайдн. Соната (дивертисмент) до мажор, Hob XVI/1, 1-я часть.

В разделе, посвященном работе над целым и пониманию о музыкальной форме, три произведения исполнены целиком:

И. С. Бах. Маленькая прелюдия ре минор.

Р. Шуман. Альбом для юношества, пьеса № 21.

Й. Гайдн. Соната до мажор, 1-я часть.

Тем, кто играет пьесы из этого списка, пользоваться пособием легко: нужно просто читать и слушать все, что относится к данной пьесе, и повторять. Остальным будет сложнее. Придется прочесть, послушать, понять, в чем состоит задача, и применить все это к своему репертуару. Для этого требуется самостоятельность, наблюдательность, умение найти общее в разных произведениях, но ведь мы для того и учимся, чтобы стать более самостоятельными в музыке.

Еще раз необходимо подчеркнуть: в центре внимания — **задачи, которые встают перед учеником при работе над любым репертуаром.** Разделение на

«уроки» в достаточной мере условно: решение каждой задачи требует своего времени.

При первом знакомстве с пособием рекомендуется сначала прочитать урок, проиграть хотя бы вечерне нотные примеры, затем посмотреть соответствующий видеоурок, заглядывая в ноты. В дальнейшем вы сможете легко найти тот материал, который вам понадобится для повторения. Возможности DVD-проигрывателей позволяют многократно воспроизводить нужный фрагмент диска, это бывает полезно в занятиях.

Пособие не предназначено для начинающих, поэтому вы не найдете здесь ни основ нотной грамоты, ни объяснений музыкальных терминов. Автор рассчитывает на читателей заинтересованных, увлеченных музыкой, проявляющих творческое начало. У таких учащихся наверняка должны быть и необходимые словари, и учебники.

Отметим, что в пособии практически не затрагиваются вопросы фортепианной техники. Это связано с тем, что работа над техникой — дело сугубо индивидуальное, и в этом никто не может заме-

нить учителя, непосредственно работающего с учеником.

В качестве приложения к пособию на диске помещена небольшая нотная библиотека из популярных и не очень известных произведений школьного репертуара. Ноты в формате pdf распределены по нескольким папкам, названным по фамилиям композиторов, их можно просмотреть и распечатать при помощи персонального компьютера, для этого нужна широко распространенная программа Adobe Reader. Более подробные сведения содержатся в файле ReadMe.txt на диске.

Создатели пособия выражают глубокую признательность директору Санкт-Петербургского хорового училища им. М. И. Глинки С. Ю. Дзевановскому за предоставление помещения для съемок.

Автор приносит благодарность методисту Учебно-методического центра по образованию Комитета по культуре Санкт-Петербурга Н. Б. Резник, которая внимательно прочитала рукопись и высказала ряд ценных советов.

## Глава первая

# МЕЛОДИЯ

**М**елодия — первое, что мы слышим в музыке, первое, что запоминаем. Характер произведения, его настроение, неповторимый облик в первую очередь определяются мелодией.

Большинство музыкальных инструментов предназначены именно для исполнения мелодии: на них нельзя сыграть многоголосную музыку. В этом смысле рояль богаче по своим возможностям, на нем можно воспроизвести звучание целого оркестра. Поэтому и задач у пианиста намного больше. Нужно одновременно контролировать множество событий: звучит мелодия и аккомпанемент, иногда очень сложный, и еще могут быть дополнительные подголоски... Фор-

тепианная музыка — это всегда сплетение нескольких разных нитей. Для описания этой ткани существует термин *фактура*. Наша задача — рассмотреть составные части музыкальной фактуры по отдельности, вслушаться в них, понять их роль в рамках целого. Мы начнем с самого простого — мелодии.

Если закрыть глаза и наугад сыграть на клавиатуре несколько случайных звуков — получится ли мелодия? Наверное, нет. Чтобы звуки сложились в мелодию, необходимо, чтобы какая-то сила объединяла их в одно целое. Поэтому мы говорим, что мелодия — *организованная последовательность звуков*. Здесь важно вот что:

- последовательность, т. е. звуки следуют один за другим, а не одновременно, как в аккорде;
- организованная, т. е. звуки как-то связаны между собой, они не случайны, в них есть логика.

В чем же состоит эта организация? В двух вещах: высоте звука и длительности. Иначе говоря, мелодия организована *в пространстве и во времени*.

Высоту каждого звука для нас определил композитор, и мы получили от него мелодическую линию уже организованную, осталось только повторить те ноты, которые написаны в пьесе. А вот организация звуков во времени — это обязанность исполнителя, и этому вы должны научиться.

## Урок 1

### МЕТР И РИТМ

Первое, что вы видите в начале любого произведения, — темп, ключи, знаки, указывающие на тональность, и *размер*: 2/4, 3/4, 4/4 (или C), 3/8, 6/8 и т. д. Зачем нужен размер?

Послушайте первый пример на видеодиске. Вы слышите ровный ряд одинаковых аккордов. Записать его можно только так, как показано в нотном примере 1.1.

*Пример 1.1*



Этот ряд никак не организован, это вообще не похоже на музыку. Попробуйте произнести какую-нибудь фразу без ударений, так, чтобы все слоги были одинаковыми (это довольно трудно, потому что непривычно и противоестественно). Такую речь невозможно понять.

Ударение есть в каждом слове, в каждой фразе. Мы их почти не замечаем, но они влияют на смысл речи.

The musical score for Example 1.2 is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is in 7/4 time, the second in 3/4 time, and the third in common time (C). The right hand of each system plays chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Accents (>) are placed over the first and third chords in each measure of the right hand. The first system consists of two measures, the second of four measures, and the third of four measures.

Если ударения распределяются в постоянном порядке, то речь приобретает особый ритм и становится похожей на стихи. Звучание поэзии основано на регулярном чередовании ударных и безударных слогов. Вы, наверное, знаете самые распространенные стихотворные размеры — ямб и хорей. В ямбе сначала идет безударный слог, а потом ударный: «Пора, пора! рога трубят» (в музыке такой ритм называют *затактовым*). В хоре наоборот — сначала идет ударный слог, потом безударный: «Буря мглою небо кроет».

Музыка похожа на стихи: в поэзии ударные и безударные слоги распределены не случайно, а в правильной последовательности. Это и есть организация во времени. Для этого в музыке указан размер, который диктует последовательность сильных и слабых (иногда говорят — тяжелых и легких) звуков.

Послушайте примеры разных тактов на видеодиске и посмотрите нотные примеры. В нотах сильные доли отмечены акцентами (чем «галочка» больше, тем акцент сильнее), но это сде-

лано только для наглядности: размер в начале такта уже подсказывает эти акценты (см. пример 1.2).

Помните: ваша игра должна быть ясной, но «выкрикивать» акцентированные ноты нельзя. Музыкальные акценты, как и ударения в речи, не привлекают к себе внимания. Они скромно и незаметно стоят на своем месте, но при этом делают важное дело; без них музыка превращается в хаос. Это видно даже в простейших случаях, например в гамме *ре мажор* (пример 1.3).

Пример 1.3



На ноте *соль* первый палец часто «выстреливает», делает лишнюю опору. Чтобы этого не происходило, рука должна опираться там, где нужно: на долях такта.

Следующий пример особенно показателен. В каждом такте фигура из трех нот повторяется



дважды, и невнимательный исполнитель легко может сыграть их одинаково, непроизвольно опираясь первым пальцем на ноту *ре* (пример 1.4). Сам того не замечая, он начинает играть в другом размере — не  $3/4$ , а  $6/8$ !

Часто нежелательные акценты возникают из-за переноса рук в далекую позицию или из-за

того, что пассаж переходит из руки в руку (пример 1.5).

Следует добиваться, чтобы смена рук была незаметной для уха. Этому тоже помогает чувство метра: каждая рука должна опираться только на те звуки, которые соответствуют долям такта.

*Пример 1.4*

**И. С. Бах. Маленькая прелюдия ре минор**

*неверно*



*верно*



*Пример 1.5*

**И. С. Бах. Маленькая прелюдия ре минор**



Ясность вашей игры прежде всего зависит от верного следования метру: он задает последовательность акцентов, которые определяют основной порядок движения мелодии. Опорные звуки мелодии, которые заданы тактовым размером, должны быть понятны слушателю. Для этого необходимо, чтобы ваша рука при игре мелодии чувствовала эти опоры и различала «на ощупь» легкие и тяжелые доли.

Помните, что тяжелые доли далеко не всегда бывают громче (об этом пойдет речь в следующем уроке): они должны быть именно **тяжелыми, пропетыми, весомыми**. Ваши руки во время игры как будто ходят по клавиатуре. Каждый шаг — это доля такта. Момент между долями (то, что называется «и» при счете «раз-и-два-и») — легкий, он проскальзывает без опоры. При этом шаги бывают разными, как и походка бывает разной: есть военный марш, есть прогулочный шаг, бег, множество разных танцев... Музыка способна передать самые разные движения, но в ней всегда есть порядок, симметрия, размеренность.

Играя мелодию, вы должны ощущать эту размеренную ритмическую пульсацию в своих руках.

■ Если рука не будет опираться там, где надо, она обязательно упадет там, где не надо!

Играйте любые мелодии из вашего репертуара или возьмите примеры, помещенные в следующих уроках, и поупражняйтесь в ровной упорядоченной пульсации. Что бы вы ни играли, следите за движением запястья и кисти: каждая доля — вниз, слегка опираясь на клавишу, «и» — вверх, чтобы освободиться для следующей опоры. Так вы привыкнете отсчитывать доли.

■ Первая доля — самая важная опора, она притягивает к себе все остальные.

Поэтому в дальнейшем постарайтесь почувствовать тяжесть первой доли, ее главенство. Оторвавшись от первой доли такта, направляйтесь к

А

Пример 1.6



Б



В



следующей первой, проходя остальные доли насквозь. Это особенно важно в медленных темпах. Так вы привыкнете отсчитывать такты.

Поначалу можно считать вслух, но потом нужно делать это молча, внимательно слушая музыку. Считать должны ваши руки, и тогда грамотная пульсация будет слышна в вашем исполнении.

Для упражнений в пульсации также можно использовать гаммы, например *ми-бемоль мажор* (пример 1.6 — для левой руки).

## Урок 2

### РИСУНОК МЕЛОДИИ

Итак, мы выяснили, что соблюдение метра — основа грамотного исполнения. Но рисунок мелодии — ее подъемы и спады, чередование гладкого движения и скачков, последовательность долгих и кратких длительностей — диктует собственную индивидуальную выразительность. В мелодии возникают свои акценты (назовем их *мелодическими*),

которые могут совпадать или не совпадать с метрическими акцентами.

К мелодическим акцентам относятся, прежде всего, **высокие звуки** (или звуки, взятые скачком), а также **длинные ноты**. Это естественно: ведь мы всегда стремимся к певучему звучанию и пытаемся передать на рояле особенности человеческого пения, а при пении высокие ноты требуют большего напряжения, усиления голоса.

Мелодические акценты очень удобны для исполнения и не вызывают затруднений, если они совпадают с метрическими опорами. Вы видите это, например, в «Камаринской» П. И. Чайковского (пример 2.1).

«Камаринская» написана в форме темы с вариациями. В т. 1–12 (тема) рисунок мелодии точ-

но соответствует метрическим акцентам: нота на доле сильнее — она написана выше; нота на счет «и» слабее — и написана ниже.

Однако очень часто мелодические акценты попадают на слабые доли или вовсе не совпадают с долями такта. Тогда возникает своего рода конфликт между метром и рисунком мелодии. Эти случаи требуют от исполнителя особого внимания. Работая над своим репертуаром, вы должны искать такие моменты, потому что из этих конфликтов складывается характер музыки, ее своеобразие. Также они часто определяют особенности развития музыкальной мысли и двигают вперед музыкальные события.

Обратите внимание на т. 13–24 «Камаринской», это вариация (в примере 2.2 показано ее на-

Пример 2.1

П. Чайковский. Камаринская



П. Чайковский. Камаринская

Пример 2.2



И. С. Бах. Маленькая прелюдия ре минор

Пример 2.3



чало). Мелодия здесь изменена так, что возникает «неправильный» острый акцент на последней восьмой: она каждый раз берется широким скачком. «И» здесь становится сильнее, чем «раз». Благодаря этому нарушается размеренное движение темы, и музыка приобретает удалой, озорной характер. Заметьте, что композитор не пишет над этой нотой знак акцента. Для чуткого и внимательного исполнителя достаточно того, что это высокая нота. Это говорит и о том, что при исполнении необходимо чувство меры: нужно не кричать, а петь!

Посмотрите еще раз на Маленькую прелюдию Баха (пример 2.3).

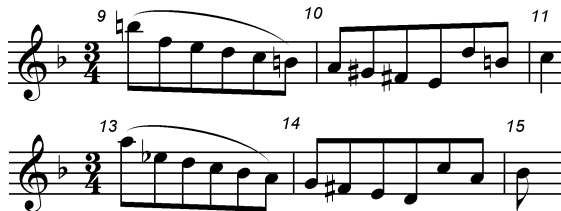
Точно передать беспокойный и энергичный характер этой музыки не так просто. Особенно важен восходящий скачок на первой доле каждого такта: именно здесь происходит конфликт между метром и мелодическим рисунком. Первая нота (на счет «раз») должна звучать твердо и точно. Это метрический акцент. Однако вторая нота — мелодический акцент: она сразу поднимается наверх, и в этом подъеме заключена большая сила.

На второй доле мелодия идет вниз и успокаивается, но третья снова берется скачком наверх и падает вниз, к первой доле следующего такта. Все это повторяется много раз, и если жизнь мелодии, ее пульс в каждом такте не будет ясным и выразительным, музыка будет звучать вяло и неопределенно.

Мы говорили о тех случаях, когда рисунок мелодии диктует усиление акцента или появление дополнительных акцентов. Но очень часто мелодия бывает написана так, что метрические акценты ослабляются, смягчаются. Обычно это связано с гладким, прямолинейным течением мелодии или с ее движением вниз (примеры 2.4, 2.5).

Пример 2.4

И. С. Бах. Маленькая прелюдия ре минор



Пример 2.5

П. Чайковский. Камаринская



В примере 2.4 после яркой высокой ноты на первой доле мелодия плавно идет вниз, и опоры на следующих долях не должны быть заметными, даже на первой доле следующего такта.

В «Камаринской» в т. 39 рисунок мелодии сглаживается, на второй доле скачка нет, она прямо поднимается к следующему такту.

Длинная нота в мелодии также часто требует более акцентированного исполнения (пример 2.6).

**Играя мелодию, вы должны заранее предвидеть, сколько времени будет звучать каждая нота.**

В нашем примере особого внимания требует *до* во втором такте: этот звук нужно протянуть

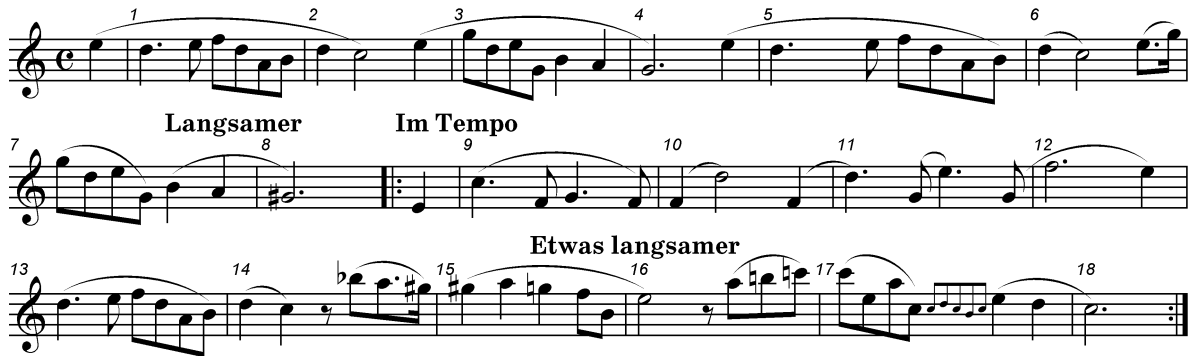
И. С. Бах. Маленькая прелюдия соль минор

Пример 2.6



Р. Шуман. Альбом для юношества, пьеса № 21

Пример 2.7



так, чтобы он был ясно слышен и в следующем такте. Поэтому «три» произносится так, словно это «раз», то есть сильнее, чем положено; этот звук

вступает в конфликт с нижним голосом (вам знакомо слово *синкопа*?) — послушайте этот фрагмент на DVD. Длинная нота *фа* в шестом такте

тоже требует внимания. Здесь она попадает на первую долю и на кульминацию фразы, так что в этом голосе конфликтов нет (если вы посмотрите в ноты этой прелюдии, то увидите, что в этот момент звучит синкопа в нижнем голосе).

Хорошая иллюстрация к правилам, о которых мы говорили в этом уроке, — мелодия из пьесы Р. Шумана (пример 2.7), подробные комментарии к этому примеру показаны на DVD.

Вы видите, что пульс в музыке всегда присутствует, но его качество часто меняется. В зависимости от формы мелодии доли такта требуют от яркого, четкого произнесения, то более мягкого, а иногда совсем незаметного. Раньше мы сравнивали движение музыки с шагом, походкой. Теперь представьте бег на лыжах или на коньках: как и при ходьбе, спортсмен ритмично отталкивается ногами, но, разогнавшись, может пропустить несколько шагов и скользить вперед по инерции. То же в мелодии: композитор то заставляет ее четко шагать, то отпускает, позволяет плавно

скользить. И все-таки размеренный, ясный шаг должен всегда возвращаться, совсем терять его нельзя. Именно это и показывает **такт**: он нужен для того, чтобы подсказать исполнителю основную «походку» произведения, которая обычно остается неизменной от начала до конца. А рисунок мелодии задает «рельеф местности»: нужно пройти по всем большим и маленьким «горкам», забраться на «вершины» и плавно спуститься вниз.

### *Урок 3*

## **ФРАЗИРОВКА И АРТИКУЛЯЦИЯ**

В уроке 1 мы уже сравнивали музыку со стихами. Читая стихи, вы не останавливаетесь на каждом слове, а произносите строку (или даже две строки) на одном дыхании. Так же мы и говорим: предложение произносится как одно целое, без разрывов. И кроме правильного ударения в каждом слове, фраза в речи или строка в стихотворении содержит большое интонационное ударение



Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)