

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«СИМФЕРОПОЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 5»  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ГОРОДСКОЙ ОКРУГ СИМФЕРОПОЛЬ**

**Методический доклад  
«О Моцарте и специфике исполнения  
его фортепианных произведений»**

**преподавателя по классу  
фортепиано СДМШ №5  
Бекировой З.Х.**

г. Симферополь  
2021 г.

## Содержание

1. Введение
2. Особенности изложения фортепианной музыки В.Моцарта
3. Работа с обучающимися ДМШ над произведениями В.Моцарта

## 1. Введение

Почему творчество Моцарта, «говорившего» на музыкальном языке, от которого человечество так далеко ушло в наше время, остается для нас столь дорогим и так высоко ценится нами до сих пор?

В искусстве люди руководствуются разными соображениями — иногда высокими, а порой даже низменными, скажем, честолюбием, жадой успеха.

Некоторые смотрят на творчество прежде всего с точки зрения технических или художественных приемов, которые им кажутся новыми и интересными; и хотя на этой основе порой действительно удается создавать интересные произведения, однако когда новизна форм и приемов устаревает, такие сочинения умирают.

Но есть художники, для которых творчество является выражением их богатого внутреннего мира, и это позволяет им оставлять произведения, которые живут гораздо дольше, чем приемы, с помощью которых они созданы. Таким художником, который в творчестве раскрыл свою прекрасную душу, был Моцарт; если к этому прибавить, что он был едва ли не самым музыкально одаренным человеком из всех когда-либо существовавших на свете, то не удивительно, что он стал и одним из величайших композиторов. Нет ни одного серьезного музыканта или просто любителя музыки, который не любил бы Моцарта; мы знаем, как высоко ценили его, например, Глинка, Чайковский, Танеев... Известный французский композитор Гуно вспоминал, что, отличаясь в юности самомнением, он говорил: «я и Моцарт», сделавшись постарше стал говорить: «Моцарт и я», а еще позднее уже говорил только: «Моцарт».

## 2. Особенности и особенности фортепианной музыки В. А. Моцарта

В творчестве Моцарта соединяются необычайная ясность и чистота содержания с безукоризненностью формы. При бесконечном мелодическом богатстве он был одним из самых замечательных мастеров музыкальной ткани. Надо сказать, что очень благотворное влияние на него оказало прекрасное музыкальное воспитание, полученное от отца. Изучение произведений старых мастеров: Орландо Лассо, Палестрины, Баха, Генделя — все это помогло рождению его изумительной контрапунктической техники. Моцарт отличался исключительной творческой плодовитостью, создав за тридцать шесть лет жизни невероятное количество самых разнообразных произведений. Трудно придумать такую комбинацию известных в ту пору инструментов, для которой он не написал бы камерного произведения, и, слушая все их, не перестаешь изумляться мелодическому богатству и художественному совершенству музыки. Всем хорошо известно, что Моцарт был одним из величайших оперных композиторов. Если ранние его оперы тесно примыкают к итальянским, то в позднейших сочинениях этого жанра он

в значительной степени явился родоначальником немецкой классической оперы.

Мы, пианисты, счастливы тем, что в творчестве Моцарта такое большое место занимают фортепианные произведения: около тридцати фортепианных концертов, сонаты и отдельные сочинения — вариации, фантазии, рондо...

Исполнение произведений Моцарта является для пианиста очень трудной задачей. Сочинения его отличаются исключительной прозрачностью, и поэтому каждый звук в них, как говорится, на счету, ничего нельзя скрыть ни педалью, ни преувеличенной силой — все должно быть абсолютно, предельно ясным. Поэтому большинство исполнителей, которые часто играют на эстраде очень сложные и технически трудные вещи, больше всего волнуются при исполнении Моцарта: очень трудно в немногих звуках уметь сказать так много...

Сложным и большим искусством для всякого исполнителя является умение увидеть и прочесть в нотах все, что в них имеется, тем более что у больших мастеров обычно написано гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. Я где-то читал, что Гаршин знал наизусть «Евгения Онегина» и говорил, однако, что не было случая, чтобы, перечитывая «Онегина», он не заметил бы многого, на что прежде не обращал внимания. То же можно сказать по отношению к произведениям Моцарта. Когда становишься старше и немножко умнее, видишь, как много раньше не замечал и не понимал в оставленных им нотных знаках.

Огромный вред принесли редакторы сочинений Моцарта. Современные редакторы должны поступать так же, как художники, которые реставрируют старые храмы — снимают несколько слоев позднее сделанных росписей и находят под ними старые фрески. К счастью, музыкальный текст от позднейших «подмалевываний» не гибнет. «К счастью», — потому что очень многие думали, что они умнее Моцарта, что Моцарт не дописал того-то и того-то, не продумал лиг и т. д. Должен сказать, что в этом отношении и я сделал немало ошибок. Моцарт в смысле лиг и динамических оттенков писал в нотах мало. Если у него идет непрерывное движение ровных нот, например, шестнадцатых, он лиг большей частью не помечал; само собою разумеется, что эти ровные ноты надо играть legato. В своих старых редакциях сочинений Моцарта (как и во всех своих редакциях) я старался сохранить тот текст, который оставил Моцарт, но лиги изменял и дополнял — и тем самым

совершал большую ошибку. В новом издании сонат Моцарта, которое готовится к 200-летию со дня его рождения, мною будут восстановлены подлинные лиги по Uhrtext, который совпадает с рукописью Моцарта и первыми (прижизненными) изданиями. Начав вдумываться в скупо написанные Моцартом лиги, я увидел, до какой степени тонко Моцарт подходил к проблемам исполнения...

При передаче сочинений Моцарта чрезвычайно трудно добиться совершенства звучания. Играя эту прозрачную музыку, можно лишь очень скупо пользоваться педалью: педаль сравнительно редко должна быть продолжительной — большей частью она лишь призвана подчеркнуть некоторые моменты; в то же время звучность ни в коем случае не должна быть сухой и жесткой. Очень трудно исполнение Моцарта именно из-за прозрачности музыки, скупой педали, когда каждый звук, взятый немножко слабее или сильнее, слышен особенно отчетливо, чего не бывает, если мы играем много нот с насыщенной педалью.

Часто думают, что Моцарта надо играть каким-то «сниженным» звуком, и чуть ли не «бормочут что-то себе под нос»; между тем мелодии Моцарта должны звучать очень напевно, светло. Чрезвычайно тонкого исполнения требуют все сопровождения. Во многих случаях Моцарт прибегал к примитивному сопровождению в виде «аль-бертиевых» басов и простых фигураций. Их исполнение очень трудно. Они должны звучать не механически, а помогать мелодии. Играя такой аккомпанемент слабее, нельзя относиться к нему безучастно, надо уметь оттенить каждую смену гармоний, причем все вместе должно звучать абсолютно органично. Кроме того, надо раз навсегда запомнить, что у Моцарта нет пассажей, что все его кажущиеся пассажи представляют собой мелодическую линию.

В творчестве Моцарта большое место занимают фортепианные концерты. Сам он почти не играл по два раза один и тот же концерт: если ему надо было выступить с оркестром, он сочинял для этого случая новое произведение. Так как он играл концерты сам и часто писал фортепианную партию в последний момент, запись ее иногда бывает менее тщательной в сравнении с партией оркестра: в ней отсутствуют оттенки, которые есть в оркестровой партии; об этом надо помнить, исполняя концерты.

Особо упомяну о моцартовских украшениях. Не говоря о том, что их необходимо играть правильно, надо сказать, что они предъявляют большие

требования к исполнителю в художественном отношении. Очень часто звучание украшений напоминает вкусы дикарей — тех, что любят носить кольца в носу и вообще украшать себя предметами, которые больше того, что они украшают.

При исполнении украшений надо всегда помнить о том, что они не должны затемнять мелодическую линию. Надо проиграть ее без орнаментики, чтобы понять, что она собой представляет, и потом, добавляя украшения, играть их так, чтобы мелодия всегда оставалась основой. Особенно важно при исполнении медленных частей моцартовских сонат и концертов играть украшения неторопливо, чтобы они вливались в мелодию, а не звучали как «инородное тело».

Часто случается, что учащийся, окончив музыкальную школу или училище и поступая в консерваторию, приходит в класс к профессору и на вопрос о том, играл ли он Моцарта, с некоторым удивлением отвечает, что да, в пятом или шестом классе он играл такую-то сонату или концерт, явно считая, что Моцарт для него — давно пройденный этап; когда же все-таки даешь ему сочинения этого композитора, оказывается, что он не может хорошо их сыграть не только в художественном отношении, но и технически. Очень хочется, чтобы не приходилось сталкиваться с такими явлениями. Ведь исполнение сочинений Моцарта — одна из самых сложных задач для пианиста, как, впрочем, и для всякого музыканта-исполнителя.

### 3. Работа с обучающимися детьми над произведением Моцарта

Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой — одной из самых важных форм музыкальной литературы. В этой форме написаны произведения различных стилей.

Не имея возможности касаться всех ее разновидностей, остановимся на одной, имеющей особое значение в педагогической практике, — на сонатной форме венских классиков.

Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические сонатины. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной «инструментовки» малейшая неточность звукоизвлечения, невниманье к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста.

Рассмотрим в качестве примера процесс работы с учеником над первой частью сонатины Моцарта C-dur №1.

Сонатины Моцарта принадлежат к числу лучших образцов этого жанра. Присущая им эмоциональная контрастность, столь характерная для творчества композитора, нашла выражение в большом тематическом разнообразии (особенно в allegro и рондо) и тем самым способствовала значительному развитию формы сонатины. Вследствие этого при исполнении сонатин Моцарта отчетливо проявляется основная трудность воплощения сонатной формы — выявление контрастных образов и наряду с этим соблюдение единства целого.

Первая часть сонатины C-dur выделяется исключительной цельностью и вместе с тем разнообразием тематического материала. Энергичные призывно-фанфарные октавы начала сонатины сменяются фразой задорно-шутливого характера. Вслед за этим возникает два лирических построения, внутри которых в свою очередь происходят смены настроения.

Прелестная побочная партия полна типично моцартовской грации и задушевной лирики.

Разработки в настоящем смысле слова в сонатине нет. Вместо нее дано измененное повторение экспозиции (это приближает сочинение по форме к так называемой старинной сонете). В конце имеется стретта, придающая первой части еще более энергичный характер.

Важно, чтобы ученик сразу же почувствовал жизненную основу этой чудесной солнечной музыки. Надо увлечь его в мир моцартовского творчества, глубокого и вместе с тем очень доступного. Полезно знакомить ученика с некоторыми другими сочинениями великого классика, в том числе с отрывками из опер. Это сделает более близким содержание и непрограммных инструментальных произведений Моцарта.

После ознакомления с характером музыки и формой сонатины следует перейти к тщательной работе над отдельными темами и добиться возможно

более отчетливого выявления индивидуальных особенностей каждой фразы.

Остановимся на некоторых примерах.

Большие трудности обычно возникают уже в начале сонатины при раскрытии характера контрастных построений (их всего четыре).

Вступительные октавы должны исполняться очень решительно и энергично. Их монолитность достигается «плотностью» звучания всех голосов. Следует, в частности, обратить внимание на отчетливое звучание баса, придающего этим октавам устойчивость и насыщенность.

Второе построение требует остроты звучания, и не столько громкого звука (оттенок *f* здесь сохраняется), сколько звонкого. Надо добиваться также большой рогности звучания восьмых.

Если в первом построении учащиеся иногда недостаточно полно берут бас, то во втором они часто мало обращают внимание на верхний голос, вследствие чего не достигается нужный блеск и яркость звучания. Напомним в этой связи о том, что внимательное отношение к звучности каждого голоса при параллельном движении имеет большое значение.

Перед третьим построением главной партии, контрастирующим с предыдущими своим мягким певучим характером, особенно важна мгновенная исполнительская перестройка. Необходимо не только начать новую фразу очень мягко с тем, чтобы сделать в дальнейшем нарастание звучности, но и, — что особенно следует подчеркнуть, — ясно представить внутреннее движение к кульминации, так как без этого мелодия, выписанная половинными нотами, может прозвучать недостаточно связно и цельно.

Одним из существенных элементов контраста между первой и второй парами начальных построений является переход от унисонного изложения к гармоническому с элементами полифонии. В связи с этим перед исполнителем возникают новые задачи. При работе над четвертым построением, например, важно последить за рельефным разделением среднего и верхнего голосов. Вступление верхнего голоса не должно звучать как продолжение среднего, что иногда слышится в ученическом исполнении. Верхний голос надо исполнять другим звуком — можно сыграть его несколько светлее и напевнее.

Мы уже говорили о том, что произведения венских классиков представляют собой превосходную школу для воспитания точности исполнения. Ярким образцом этого может служить разбираемая сонatina. Работа над ней представляет педагогу немало случаев практически показать ученику, как, например, важно полнейшее соответствие движений правой и левой руки при параллельном движении или как искажает энергичный характер музыки передерживание звуков последних четвертей во втором и третьем построениях. Третий такт четвертого построения может наглядно показать важность точного выполнения пауз и столь типичных для классической музыки штрихов.

Работая над побочной партией, ученик знакомится с характером исполнения лирических мелодий Моцарта, требующих мягкой певучести, легкого прозрачного звука. Весьма важно в них правильно почувствовать и

выявить выразительное значение штрихов.

Надо обратить внимание ученика и на очень типичное для моцартовских мелодий сопровождение в виде «альбертиевых басов». Полезно указать на то, что сопровождение — это должно исполняться мягко, плавно, с чуть заметной опорой на бас и очень прозрачно: нижние звуки ни в коем случае не следует задерживать пальцами.

Ученик должен знать, что в классических сонатинах педаль используется относительно мало. Так, при исполнении сонатины C-dur в побочной партии для большей певучести мелодии можно взять короткую педаль на половинных нотах. Педаль уместна и при исполнении некоторых других построений: октав в главной партии, синкопированных аккордов в конце экспозиции и репризы. Надо, однако, обратить внимание ученика на то, что педаль нигде не должна быть густой, и затушевывать ясность линий и сопровождения.

Работу над отдельными построениями в дальнейшем необходимо сочетать с их объединением. На данном этапе одной из важнейших задач в классических сонатах и сонатинах является достижение темпового единства. О том, какие пути для этого можно рекомендовать, уже говорилось в предыдущей главе.