

Комитет по культуре Курской области  
ОБПОУ «Суджанский колледж искусств им. Н.В. Плевацкой»

Для участия в областном конкурсе  
профессионального мастерства в области научно-методического  
сопровождения образовательного процесса одаренных детей  
в номинации «Методическое пособие для педагогических работников  
(преподавателей и концертмейстеров)»

**МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ  
РАБОТНИКОВ  
(ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОВ)**

**на тему: «Особенности интерпретации стиля В.А. Моцарта  
при исполнении его фортепианных сонат».**

Автор работы: Моисеева Альбина Николаевна,  
заведующая ПЦК «Фортепиано», преподаватель по классу ф-но  
ОБПОУ «Суджанский колледж искусств им. Н.В. Плевацкой»

г. Суджа, 2023г.

**Содержание.**

Пояснительная записка-----	3 стр.
1. Особенности интерпретации стиля В. А. Моцарта при исполнении его фортепианных сонат-----	5стр.
1.1 Предпосылки появления стиля в музыкальном искусстве-----	7стр.
1.2 Особенности эстетического развития общества в эпоху Просвещения-----	9стр
1.3 Основные черты стиля Венской классической школы-----	11стр.
2. Рекомендации к исполнению фортепианных сонат В.А. Моцарта-----	12стр.
2.1 Связь музыкального стиля В.А. Моцарта с техническими возможностями клавишных музыкальных инструментов-----	13стр.
2.2 Особенности работы над динамикой в сонатах композитора-----	15стр.
2.3 Искусство педализации при исполнении сонат-----	16стр.
Заключение -----	20стр.
Список источников и литературы-----	22стр.

**Пояснительная записка.**

Объём работы составляет 22 листа. Включает титульный лист, пояснительную записку, основную часть, заключение, список используемой литературы.

Данное пособие будет полезно для изучения преподавателям фортепиано и концертмейстерам ДШИ, СПОУ по дисциплине МДК.01.01 «Специальный инструмент », разработано в соответствии с Федеральным стандартом специального профессионального образования по специальности 53.02.03. «Инструментальное исполнительство по видам инструментов: Фортепиано». Пособие содержит информацию о возникновении понятия «стиль» в музыкальном искусстве, о формировании музыкального искусства в тесной связи с историческим развитием общества эпохи Просвещения, об основных чертах стиля Венской классической школы и некоторых особенностях интерпретации при исполнении фортепианных сонат В.А. Моцарта.

Цель учебного пособия – ознакомить преподавателей фортепианных отделений и концертмейстеров с понятием «стиля» в контексте развития музыкального искусства и исторической жизни общества, основанного на определённых культурных ценностях и событиях; с особенностями стиля Венской классической школы и её представителями; с творчеством В.А. Моцарта и некоторыми основными проблемами при исполнении его фортепианных сонат.

Задачи: ознакомить исполнителей со стилевыми особенностями творчества В.А. Моцарта, средствами музыкальной выразительности, применяемые композитором в фортепианных сонатах, а также выявлению основных исполнительских задач при исполнении обучающимися сонат композитора с соблюдением особенностей моцартовского стиля.

Источником информации для данного пособия являются книги, статьи, интернет-страницы, содержащие сведения о жизни и творчестве В.А. Моцарта.

Методами изучения являются – изучение и анализ специальной литературы, обобщение информации, разбор и музыкальный анализ некоторых произведений.

Оборудование: фортепиано, нотный текст.

Материалы этой работы могут применяться преподавателями фортепиано в ДШИ, СПО и концертмейстерами для использования в своей педагогической и исполнительской деятельности, а также для обще-эстетического и интеллектуального развития обучающихся пианистов.

## **ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИЛЯ В.А.МОЦАРТА ПРИ ИСПОЛНЕНИИ ЕГО ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ.**

Сочинениям классиков и изучению классицизма в современной практике преподавания в профессиональных музыкальных заведениях отводится значительное количество времени. Безусловно классицизм – понятие сложное, но изучение и понимание его является обязательным. Если пройти мимо, останется неосвещённым значительный этап исторического развития в музыке, поэтому соприкосновение с музыкальным классицизмом представляется необходимым процессом для каждого грамотного музыканта.

Изучение классицизма хорошо прослеживается на форме сонатного *allegro* в творчестве Венских классиков. Начинать работать с классической крупной формой пианистам необходимо, конечно, с Гайдновских сонат. Его сонатное наследие более понятно по тематическому содержанию, строению музыкальной формы, ладо-тональной основе и артикуляции для начинающих пианистов. Но обучающимся в СУЗах знакомство с сонатами Моцарта просто необходимо и интересно для творческого роста исполнителя.

Для перспективных обучающихся пианистов полезно было бы рекомендовать ознакомиться с Моцартовскими сонатами К.279-284. Эти шесть сонат сам Моцарт назвал «трудными». Характер экспрессии, образное содержание, технические сложности, поставленная динамика в тексте самим композитором – всё это говорит не только о «трудностях» в исполнении, но и о том, что эти сонаты были написаны Моцартом именно для фортепиано, на котором исполнитель мог бы играть уже перед большей аудиторией с применением всех технических возможностей нового для того времени инструмента! Самой сложной из этих сонат является последняя из них, Соната №6 D- dur, К.-284.

На начальном этапе обучения пианистов необходимо установить связь особенностей моцартовского стиля с техническими возможностями

музыкальных инструментов того времени, изучить сами каноны классического стиля в музыке и интерпретацией этого стиля самим композитором в пределах своего гениального таланта.

Усилия понять гения и картину его эпохи научили нас тому, что одно только верное исполнение нотного текста не гарантирует нам стилистически верную интерпретацию. Музыка классиков не только допускает, но и предполагает определенную свободу исполнения для пианистов. Композиторы-классики решительно отвергали невыразительное, сухое воспроизведение их музыки. Моцарт сам был великим виртуозом и часто участвовал в соревнованиях по импровизации со своими современниками, делая тем самым свою музыку живой и разнообразной.

Исходя из этого молодым пианистам можно посоветовать обратиться к цитате Ф. Листа как к путеводителю в своём творческом развитии: «Призвание виртуоза – заставлять их (муз. произведения) говорить, плакать, петь и вздыхать; его задача – воссоздавать их в соответствии с собственным пониманием. Значит, он такой же творец, как и композитор, ибо в нем должны бушевать те же страсти, которые он стремится вызвать к жизни». Интеллект исполнителя должен служить опорой интуиции и во многих случаях направлять её в нужное русло; он организует, разделяет и анализирует.

А наша задача как исполнителей уравновесить живые эмоции и интеллект для воссоздания правдивого жизнеутверждающего моцартовского стиля.

Известно, что сочинениям классиков и изучению классицизма в современной практике преподавания в профессиональных музыкальных учреждениях отводится большое количество времени. Безусловно, классицизм - понятие сложное, и раскрытие его является обязательным. Если пройти мимо, останется неосвещенным значительный этап исторического

развития в музыке, поэтому соприкосновение с музыкальным классицизмом представляется необходимым.

Темы, в аспекте которых рассматривается направление классицизма, смогут сформировать у обучающихся чувство стиля, что является одной из главных задач в воспитании пианиста.

### **Предпосылки появления стиля в музыкальном искусстве.**

Стиль - одна из важнейших категорий искусствознания. В совокупности с понятием художественного метода она выражает единство содержания и формы в искусстве, единство их созидания.

Возникновение понятия стиля представляет собой естественный результат познания человеком окружающей действительности через сравнение, сопоставление и дифференциацию наблюдаемых явлений на родственные, сходные и на отличные, несходные.

Наиболее ранние свидетельства существования понятия стиля относятся к античной Греции, где оно соотносилось первоначально с областью словесного искусства (ораторская речь, позже поэзия). В дальнейшем понятие стиля связывалось с архитектурой, которая отражала местные особенности зодчества отдельных древнегреческих племён. А позже это понятие нашло своё выражение в древнегреческом музыкальном искусстве. Первые античные эстетические традиции отражаются в трактате Плутарха «О музыке (I-II век н.э.)» в котором он определяет стилевые признаки различных направлений и школ, стили отдельных музыкантов.

Понимание стиля в искусстве как совокупность особенностей окончательно утверждается, начиная, с эпохи Возрождения и применяется, чаще всего к живописи. Понятие стиля в музыке приобретает огромную актуальность в период позднего Ренессанса, на грани перехода к барокко. Это трактат К. Монтеверди «Военные и любовные мадригалы» (1638); Энциклопедия А. Кихера «Musurgia universalis» (1650), в которой автор

описывает творчество композиторов Фрескобальди, Монтеверди, Палестрины и характеризует национальные стили.

В XVIII веке понятие стиль в музыке становится общераспространённым и чаще употребляется как синоним «манеры письма» отдельных композиторов и разных национальных школ. Известные труды той эпохи: С. Броссару «Музыкальный словарь» (1703); И. Вальтер «Музыкальный лексикон» (1732) и Ж.-Ж. Руссо «Музыкальный словарь», знаменитое 1 издание 1768г.

Стиль (по формировке Руссо) понимается «как отличительный характер композиции или исполнения», изменяющийся в зависимости от факторов национальных, индивидуальных и хронологических. Здесь налицо то рациональное зерно, которое подготавливает определение стиля в музыке у Б. В. Асафьева, который окончательно сформировал в музыке понятие «музыкальный стиль».

Музыкальный стиль – это выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления. Музыкальное мышление – это мышление музыкально-образными представлениями, усвоенными посредством музыкально-интонационного слухового опыта. В понимании музыкального стиля образуются три основные понятия: 1) отражение в музыке объективной действительности; 2) её преломление через призму индивидуального сознания композитора; 3) перевод этой познанной действительности в музыкально-художественные образы.

Для понимания музыкального искусства важным фактором является сфера музыкальных интонаций, индивидуальных для каждого композитора, и лежащих в основе стилового анализа, в основе которого лежит изучение выразительных средств (мелодико-тематические элементы, ладогармонические, фактурные, формообразовательные, динамические, артикуляционные и тембровые).



Рассматривая музыкальный стиль, следует понимать, что индивидуальный стиль композитора существует и развивается согласно эпохе, в которой он живёт и отражает её действительность, но в то же время и направляет стилевое развитие закономерностей на более высокий уровень.

Смысл понятия стиль многозначен и подвижен. Авторы разных эпох выделяют системы и подсистемы в понятии стиля: стиль эпохи – высшая ступень обобщения в музыкальной среде, низшая – индивидуальный стиль или манера. Между этими «полюсами» располагается понятие направления (особое место занимает категория национального стиля).

Иногда в рамках индивидуального стиля различают стиль того или иного периода композиторской деятельности (например, о школе французских клавесинистов, Венской классической школе и т.д.)

Понятия стиля характеризует также особенности творчества композитора одной страны. В этом случае оно классифицируется как национальный стиль (например, русский стиль, австро-немецкий стиль, венгерский стиль и т.д.)

Смысл понятия стиль многозначителен и подвижен, и окончательно история формирования и понятия стиля в музыке сформировалась в XVIII веке.

### **Особенности эстетического развития общества в эпоху Просвещения.**

XVIII век вошёл в историю европейской культуры как век Просвещения. Это было обусловлено ростом обусловленного и экономического самосознания окрепшего третьего сословия. Молодая буржуазия в борьбе с аристократией и духовенством вырабатывала свою идеологию, которая отображала будущее устройство человеческого общества, основанное на политической свободе и признании равных прав всех граждан перед законом. В своих теориях идеологи буржуазного сословия опирались на признание всемогущества человеческого разума, веру в человека. Неудивительно, что просветители с резкой враждебностью относились к средневековью и

противопоставляли ему античность как разумное, гармоничное, утраченное человечеством.

Свою деятельность просветители рассматривали не как узконациональную, а как общечеловеческую, будущее же царство разума представляли как всемирное братство людей. Просветительское движение происходило по разному в разных странах: в Англии оно шло в потоке бурного роста экономики и технического прогресса; во Франции это движение подготовило революцию, которая свергла «золотой век» режима Бурбонов и отличалось яркой социальной направленностью, смелостью гражданских тем; в Германии просветительская идеология сыграла важную и самобытную роль.

В то время Германия была разобщённая, экономически отсталая страна, очень далекая от буржуазных требований. Просветительские идеи зарождаются в творчестве литературно-художественных деятелей И.И. Ванхельмана, Г.Э. Лессинга и полагают начало для новой эстетики и новой художественной практики конца XVIII-XIX века. В 1770-х годах в Германии складывается литературное направление «Буря и натиск», представителями которого были Фр. Клинберг, Я. Ленц, Х. Шубарт, И. Гёте, Ф. Шиллер. Это был бунт ярких, незаурядных личностей против нравственной приниженности и порабощенности людей, бросающих вызов обществу. Герой «Штюрмеров» - это сильная, исключительная личность, «гений» с мятежной душой, готовый восстать против федеральных порядков.

Судьбы писателей «Бури и натиск» сложились драматично (бедность и преследования были уделом почти всех «Штюрмеров»).

Переживая кризис, Гёте и Шиллер в конце 1780-х годов создают свою художественно-эстетическую программу – «Веймарский классицизм», в которой отрицается бунтарское начало и предлагается идея воспитания современников через чувство прекрасного в творчестве. «Искусство возносит человека над самим собой»- утверждал Гёте; «путь к свободе лежит через

красоту»- писал Шиллер. Античность работы и прославление гармоничной связи человека с природой, со всем мирозданием.

«Веймарский классицизм» охватил рубеж двух столетий, смыкается с новыми этапами развития культуры - романтизмом и реализмом.

Музыкальное искусство Германии не осталось в стороне от этого сложного времени. Стремление к раскованности, «естественности» высказывания, свойственное «Штюрмерскому» стилю, нашло своё отражение и в музыке. Искусство этой эпохи проявляется в музыке особой мятежностью тона, неожиданностью эмоциональных переходов, постоянной устремленностью к лучшему. «Штюрмерские» мотивы с захватывающей силой обнаруживают себя в творчестве Й. Гайдна, Л. Бетховена и полностью воплощаются в творчестве В.А. Моцарта. В музыке претворились принципы классицизма, которые нашли своё отражение в художественных закономерностях сонатно-симфонического цикла, который именно на немецкой почве получил свои законченные классические черты.

### **Основные черты стиля Венской классической школы.**

Идеи классицизма нашли своё отражение в музыке. Появился новый стиль в музыке, это Венская классическая школа, яркими представителями которого стали Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Они установили основные принципы классического письма, с которым мы сталкиваемся в настоящее время:

1. Устанавливается абсолютная ладовая система dur-moll.
2. Происходит систематизация лада и его функциональность в использовании основных функций S, D, тяготеющих к тонике.
3. Метро-ритмическая организация музыкальной речи с её логической квадратностью.
4. Создание гомофонно-гармонической фактуры, где мелодия соподчинена гармонии в аккомпанементе;
5. Появляются первые учебники по анализу стилей и музыкальных форм.

б.Появляется упорядочность системы жанров и форм (симфония утверждается как 4-х частный цикл, где каждая часть несёт свою смысловую нагрузку: I часть- сонатное allegro- человек действующий, активный; II часть – медленная созерцание, размышление; III часть- менуэт – человек играющий, танцующий; IV часть- финал (итог, вывод- человек в обществе).

Симфоническая музыка воплощает идеи века Просвещения и основные тенденции классицизма. По симфоническому типу выстраивается соната, квартет, концерт, дивертисмент (принцип симфонического цикла - логика и симметрия – являются следствием эпохи Просвещения).

Композиция музыкальных форм эпохи барокко выстраиваются на законе одноаффектности (пребывание человека в одном состоянии - «аффекте»), а в классицизме на понятии сквозного движения, а также производный контраст (появление контрастных тем на основе элементов главной партии, характерный для творчества В. Моцарта).

В XVIII веке оттачиваются основные стилевые и жанровые формы (музыкальная форма формируется как «принцип»). Особый интерес у композиторов эпохи классицизма вызывает сонатно-симфоническая форма, которая нашла своё совершенство в творчестве композиторов-классиков: Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, являющихся яркими представителями стиля Венского классицизма.

## **РЕКОМЕНДАЦИИ К ИСПОЛНЕНИЮ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ В.А. МОЦАРТА.**

Изучение классицизма хорошо прослеживается на форме сонатного allegro в творчестве Венских классиков. Начинать работать с классической крупной формой пианистам необходимо, конечно, с Гайдновских сонат. Его сонатное наследие более понятно по тематическому содержанию, строению музыкальной формы, ладо-тональной основе и артикуляции для начинающих

пианистов. Но обучающимся в СУЗах знакомство с сонатами Моцарта просто необходимо и интересно для творческого роста исполнителя.

Для перспективных обучающихся пианистов полезно было бы рекомендовать ознакомиться с Моцартовскими сонатами К.279-284. Эти шесть сонат сам Моцарт назвал «трудными». Характер экспрессии, образное содержание, технические сложности, проставленная динамика в тексте самим композитором – всё это говорит не только о «трудностях» в исполнении, но и о том, что эти сонаты были написаны Моцартом именно для фортепиано, на котором исполнитель мог бы играть уже перед большей аудиторией с применением всех технических возможностей нового для того времени инструмента! Самой сложной из этих сонат является последняя из них, Соната №6 D- dur, К.-284.

#### **Связь музыкального стиля В.А.Моцарта с техническими возможностями клавишных музыкальных инструментов.**

Мы не сможем воздать должное музыке прошедших столетий, если не попытаемся исполнить и услышать ее такой, какой она звучала при жизни ее творцов. Многие венские фортепиано конца XVIII и начала XIX века имели различные ручные и коленные рычажки или педали, с помощью которых приводились в действие устройства для изменения звучности. После 1800 года практически все фортепиано изготавливались с педалями вместо коленных рычажков. У некоторых инструментов число педалей, модифицирующих звук, доходило до четырех, пяти и даже шести. Все остальные инструменты имели по меньшей мере по две педали: для поднятия демпферов и для приглушения звука (*sordino*, *moderato* или *una corda*). К 1830 году необычные модификации звучания утратили свою привлекательность; начиная с этого времени инструменты стали изготавливаться преимущественно с двумя педалями.

В начале 1780-х, в связи со столетием осады турками Вены (1683), широкое распространение получила мода на все турецкое, отсюда снабжение инструментов специальным регистром для исполнения музыки *alla Turka*. Моцарт обычно избегал модифицировать фортепианную звучность. В отличие от Гайдна и Бетховена, которые иногда прибегали к помощи «игрушек», Моцарт предпочитал создавать юмористические эффекты более тонкими средствами.

Моцарт добивался замечательных эффектов такими средствами, как частое противопоставление высокого и низкого регистров, переkreщивание рук, чередование *legato* и *staccato* или полнозвучной фактуры и двухголосия, трели в басу и т.п. Моцартовское фортепианное письмо подражает и фанфарам труб, и нежным тающим звукам флейт, и жалобному пению гобоя, и утешающим репликам кларнета, и шумному оркестровому *tutti*.

Моцарт умел хорошо играть на любом доступном клавишном инструменте и с удовлетворением воспринимал технические нововведения и новые звучания. Но любимым его инструментом было фортепиано, он отдавал предпочтение молотчковым клавирам. Зрелые фортепианные произведения Моцарта-сонаты, концерты и фантазии - создавались с мыслью о молотчковом фортепиано. «Термин *pianoforte* в качестве названия клавишных инструментов с молотчковым механизмом (*Hammerflügel*) ввел около 1731 года Готфрид Зильберман. Этот термин получил распространение в протестанских регионах севера Германии. В католических областях юга предпочитали называть такие инструменты итальянским словом *sembalo*, которое обозначало клавесин. Ныне термин *fortepiano* применяется на Западе к аутентичным инструментам моцартовского времени (тогда как современные рояли обозначаются словом *piano*). Моцарт писал *sembalo*, безусловно имея в виду фортепиано». (1.С.24) Моцарт владел роялем работы мастера Антона Вальтера. Его инструменты обладали более широким диапазоном динамических оттенков между *pp* - *ff* и допускали большее

разнообразие вариантов туше; обладали ясным, светлым верхним регистром, предоставляли широкое поле возможностей для богато нюансированной игры *cantabile*. Басы на этих роялях были наделены своеобразной «округлой» полнотой, которая сильно отличалась от глухого, вязкого звучания басов современных роялей. На современном фортепиано трудно передать специфику звучности моцартовского времени. Вероятно, поэтому некоторые пианисты предлагают при исполнении Моцарта не пользоваться механизмом поднятия демпферов, который на современных роялях запускается в действие правой педалью. «Ответ на вопрос о том, корректно ли использовать педаль при исполнении музыки Моцарта, должен быть положительным. Нужно выяснить в каких местах и насколько часто педаль уместна». (1. С.22).

### **Особенности работы над динамикой в сонатах композитора.**

Знаки *f* и *p* встречаются уже в произведениях 1600 года. Но лишь с начала XVIII века нотация динамики начинает развиваться в направлении большей точности. Большинство произведений клавирной музыки XVII века вообще не имеет динамических обозначений. Но в музыке Скарлатти, Генделя и многих других мастеров они почти отсутствуют. Законы музыкальных жанров были четко упорядочены: увертюра, симфония (инструментальное вступление) и танцевальные части: менуэт, сарабанда должны исполняться *forte*, а любое лирическое *cantabile* предполагает *piano*. Например, Й.Бах, прелюдия и фуга Ми мажор, 2 том ХТК – прелюдия-негромкое, деликатное *cantabile*, фуга предполагает полный, объемный звук (*pleno organo*) на любом инструменте эпохи).

Моцарт находится посередине между барочной тенденцией к их минимизации (И.С.Бах-исключение из общего правила) и романтической детализацией оттенков. У Моцарта обозначение *cantabile* указывает на то, что аккомпанемент должен исполняться по возможности тихо. Альбертиевы

басы подчинены мелодической линии и должны исполняться тихо. Моцарт добавлял динамические указания непосредственно перед тем, как отдавать нотный текст в печать, поэтому поздние произведения не имеют таких указаний, так как не были изданы при жизни (соната К. 545-«легкая»).

Градации динамики Моцарта сводятся к следующим границам: *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff*. Моцартовское *f* указывает на обширный спектр оттенков, от очень громкого до умеренного; *piano* колеблется между полнозвучным напевным *mezzo piano* и тишайшим *piano*. Динамику следует понимать в контексте целого - фортепиано конца XVIII века не конкурируют с возможностями современного рояля. Вместо *piano* Моцарт нередко использовал такие словесные указания, как *sotto voce* («приглушенным голосом»), *mezzo voce* (вполголоса) и *dolce* (нежно). Итальянское слово *dolce* имеет несколько значений – нежно, мягко, сладостно, приятно, кротко, любовно – противоположность всему резкому, грубому, указывает не столько на характер музыки, сколько на особый динамический нюанс – более насыщенный вариант *piano*.

### **Искусство педализации при исполнении сонат.**

Основные принципы использования педали у Моцарта сводятся к следующим правилам:

- при игре арпеджио (термин *arpeggio* восходит к слову *arpa* (арфа). Нотируя арпеджированные пассажи, Моцарт полностью выписывал гармонию. Звуки таких пассажей должны накладываться один на другой и смешиваться как у арфы, т.е. с поднятием демпферов при помощи коленных рычажков);
- при перебросе рук из одного регистра в другой;
- звучание повторяющихся нот *portato* выигрывает от использования педали (в пассажах *portato* определенного типа струны фортепиано должны не



столько ударяться молоточками, сколько приводится в состояние постоянной легкой вибрации;

- не только арпеджио, но и ломаные аккорды должны играть с педалью;
- при перекрещивании рук ;
- для сохранения напевного характера выдержанных высоких нот.

Моцарт не имел себе равных в том, что касается максимально полной разработки тембрового потенциала инструментов. Даже при поднятых демпферах фортепиано моцартовского времени звучали намного прозрачнее, чем нынешние. И если выбирать между двумя крайностями – полным отказом от педализации и чрезмерной педализацией - то при исполнении музыки Моцарта лучше придерживаться первой из них. Педализация не должна мешать ясности исполнения; чрезмерная педализация на современных роялях с их относительно тусклым тембром совершенно не допустима.

#### Применение левой педали в сонатах композитора.

Использование левой педали у Моцарта весьма ограничено. Связано это с тем, что современные фортепиано беднее обертонами, чем инструменты моцартовского времени.

Многие пианисты тяготеют к игре forte: контролируемое пальцевое piano у них просто не получается. Видя в нотах указание **p**, автоматически нажимают на левую педаль. При смещении механики на больших роялях (una corda) реже используемая более мягкая поверхность молоточка производит более тихий звук, но он становится не только более тихим, но и более тусклым. Поэтому игра на piano на современных инструментах требует от пианистов определённого мастерства и владения техническими навыками цепких кончиков пальцев для достижения желаемого моцартовского звучания. Современные рояли беднее обертонами, чем инструменты

моцартовского времени с их серебристым, светлым тоном. Использование сдвигающей педали (*una corda*) обедняет звучание моцартовской музыки, поэтому применение левой педали при игре на рiано весьма ограничено! Она применяется у Моцарта лишь там, где выставлены обозначения *pianissimo* или *sotto voce*. Задача пианистов заключается в том, что они должны научиться играть рiано пальцами, а не левой ногой!

#### Технические проблемы использования правой педали.

Для удобства именуем коленные рычажки «педалью». Моцарт пользовался механизмом для поднятия демпферов реже, чем Бетховен. Использование правой педали - это дело вкуса исполнителя. Сонаты можно сыграть и без педали. При разучивании произведений Моцарта правая педаль неуместна. Только после того, как пальцы научатся извлекать из инструмента красивый звук, можно начинать работать с педалью, чтобы дополнительно обогатить звучание. В кантиленных отрывках педаль следует часто менять (Пример -такт 11,12,34, II-я часть сонаты К. 283). Но поскольку педаль утяжеляет звучность, в иных местах ее лучше избегать.

Слишком обильная педаль препятствует хорошей артикуляции. Паузы в мелодии ни в коем случае не должны быть «смазаны» из-за того, что пианист не снимает ногу с правой педали.

Разумеется, при *staccato* и *non legato* педаль неуместна (Пример Соната *c-moll* К.457). У исполнителей часто возникают проблемы с педализацией в разложенных аккордах. Совершенно неправильно играть все разложенные аккорды на педали; это слишком утяжеляет звук. Пианист может позволить себе «пошуметь», где педаль явно нужна. Бурные арпеджио в Фантазии *C-dur*, арпеджио из Фантазии *c-moll*. Но многие арпеджио лучше играть без педали. Исполнение разных гармоний на одной педали допустимо лишь изредка.

Арпеджио, как правило, должны быть благозвучными. Но многие арпеджио лучше играть без педали, поскольку они не требуют густой звучности.

Техника педализации в музыке Моцарта предполагает очень частую и расчетливую смену педали. Играя Моцарта, нужно прежде всего стремиться к эстетическому идеалу ясности, избегать всего, что могло бы нарушить чистоту и прозрачность моцартовской фактуры. Ради достижения этой цели лучше пользоваться педалью слишком мало, чем слишком много.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Творческое наследие В. Моцарта весьма велико и разнообразно во всех жанрах инструментальной музыки: симфонии, увертюры, струнные дуэты, трио, квартеты, квинтеты, фортепианные трио, ансамбли с участием духовых инструментов, скрипичные и фортепианные сонаты, фантазии, вариации, рондо, сонаты и вариации для фортепиано в 4-ре руки и для 2-х фортепиано, концерты с сопровождением оркестра для различных инструментов (ф-но, скрипки, флейты, кларнета, валторны, флейты и арфы), марши и танцы для оркестра.

Среди огромного наследия Моцарта почётное место занимают его фортепианные сонаты, которые он писал на протяжении всего своего творческого пути. Красота и блеск фортепианной фактуры, яркость мелодического языка, динамичность, пропорциональность формы, большое количество мелодий, широта, эмоциональность, яркие тематические контрасты, гибкость и прозрачность, вокальность и оркестральность, богатство ритмики – всё это характерно для сонат Моцарта.

Сам Моцарт, несмотря на скупую пелёзность, вдохновенно и свободно создавал собственные интерпретации. Указания композитора говорят лишь о важнейших моментах динамики и дают самые обобщённые представления о характере музыки в целом. Поэтому отношение исполнителей к указаниям Моцарта должно быть двойственным: исполнителю необходимо сочетать одновременно точность всех авторских пометок с инициативным отношением к ним. Необходимо идти от целого к частностям, т.е. изучать его сочинения, и не только фортепианные, но и камерные, и оперные, чтобы до глубины постичь самобытность и красоту моцартовского стиля! Тогда, поняв характерные особенности его стиля, особенности ритма, интонации и гармонии, исполнитель сможет верно раскрыть содержание той или иной сонаты.

Исполнительский анализ фортепианных сонат Моцарта показал, что они весьма доступны и понятны по своему музыкальному языку и содержанию не

только взрослым исполнителям, но и начинающим пианистам. А представление об интерпретации стиля музыкального классицизма на примере Моцартовских сонат формируется у обучающихся в процессе постепенного приобщения к этому искусству, начиная со школьной скамьи в ДШИ, и заканчивая в ВУЗах. Но на любом этапе обучения каждый исполнитель, создавая интерпретацию стиля композитора, должен опираться на свою интуицию и интеллект. Интеллект должен служить опорой интуиции и во многих случаях направлять ее, организовывать и анализировать, помогать исполнителю творить вместе с композитором его стиль, не теряя своей творческой индивидуальности.

*«Не разрушайте в себе тот мир художественных образов, который рожден вашим подсознанием. Освободите для него место – мечтайте, созерцайте, фантазируйте. Не слушайте пластинки – не то от постоянного повторения сами станете пластинкой! Страдайте, радуйтесь, любите и живите непрерывно обновляющейся жизнью», - Эдвин Фишер.*

### Список литературы.

1. Ева и Пауль Бадур-Скода.//Интерпретация Моцарта//–М.: «Музыка», 2011г.- 463с.
2. А. Вицинский.//Процесс работы пианиста–исполнителя над музыкальным произведением// – М.: «Классика – XXI», 2003г.-286с.
3. И. Гивенталь.//Музыкальная литература// -М.: «Музыка», 1984г.- 480 с.
4. Н. Корыхалова.//В.А. Моцарт. Краткое жизнеописание//–М.,2004г.-315с.
4. А. Меркулова.// Как исполнять В.А. Моцарта//–М., 2009г.-324 с.
5. М. Михайлов.//Стиль в музыке//–Л.: «Музыка», 1981г.-264с.
6. В. Моцарт. Belcanto. /Электронный ресурс/<https://www.belcanto.ru/mozart.html?ysclid=lcniрyb3js167682769>
7. Р. Роллан.//Музыканты прошлых дней//–М.: «Музыка»,1969г.-528с.
8. С. Скребков.//Художественные принципы музыкальных стилей// – М., «Музыка», 1973г.-273с.
9. Е. Чёрная. //Моцарт. Жизнь и творчество.2-е издание// – М., «Музыка», 1966г.-376с.
10. Г. Чичерин.//Моцарт. Исследовательский этюд//– Л., «Музыка»,1987г.- 297с.
- 11.Фортепианная музыка Моцарта. /Электронный ресурс/<http://muzike.ru/indeks.php?id=30> ysclid=lcniv1lw3h604107481
12. <https://ru.wikipedia.org/>