

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Факультет искусств

Кафедра фортепиано

Л. Н. Пепеляева, К. Ю. Щирин

**О РАЗВИТИИ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ
СТУДЕНТОВ В КУРСЕ ФОРТЕПИАНО**

Учебно-методическое пособие для студентов
очной и заочной форм обучения
факультета искусств

Санкт-Петербург

2019

УДК **480.616.432 (07)**
ББК **85.315.42 – 7р330**
П 87

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК от 30.05.2019
протокол № 4 в качестве учебно-методического пособия.

Авторы:

Кандидат педагогических наук

Пепеляева Л.В.

Старший преподаватель кафедры фортепиано
Санкт-Петербургского государственного института культуры

Щирин К.Ю.

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса и методики
преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Онегина О.В.

доцент, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов
СПбГИК

Кириллов А.А.

Пепеляева Л. Н., Щирин К.Ю.

О развитии навыков самостоятельной работы студентов в курсе
фортепиано: учеб.-метод. пособие для студентов очной и заочной
форм обучения факультета искусств .– Санкт-Петербург :
«КультИнформПресс», 2019. – 50 с.

Учебно-методическое пособие для студентов хоровых и
оркестровых специализаций очной и заочной формы обучения
направления бакалавриата и магистратуры по курсу «фортепиано».
Может использоваться также в качестве вспомогательного материала
по курсам «методика преподавания фортепианных дисциплин»,
«методический анализ педагогического репертуара» и других по
направлению бакалавриата и магистратуры «фортепиано».

УДК **480.616.432 (07)**

ББК **85.315.42 – 7р330**

П 87

© Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего
образования «Санкт-Петербургский
государственный институт культуры», 2017

Оглавление

Введение	4
1. О специфике обучения студентов оркестровых и хоровых специальностей в курсе фортепиано	5
2. О музыкальном восприятии в музыкально-педагогической деятельности ..	19
3. Развитие музыкального восприятия через осознание сущности музыкального явления	24
3.1. Жанровые особенности ноктюрнов	24
3.2. П.И. Чайковский. Ноктюрн до-диез минор (ор.19. №4).....	25
3.3. Ф. Шопен. Ноктюрн до-диез минор (№20, «посмертный»).....	31
3.4. Сравнительный исполнительско-педагогический анализ ноктюрнов П.И. Чайковского и Ф. Шопена и Фантастического танца Д.Шостаковича (ор.1 №2)	35
3.5. Методические вопросы-задания к самостоятельно изучаемому произведению – Фантастическому танцу №2 Д.Шостаковича	37
Список основной литературы.....	40
Список дополнительной литературы:	41
Приложение.....	43

Введение

Первый раздел «О специфике обучения студентов оркестровых и хоровых специальностей в курсе фортепиано» говорит об общих моментах, объединяющих всех студентов не только оркестровых и хоровых отделений факультета искусств нашего института, но и является хорошим методическим «подспорьем» для студентов-пианистов в курсах «Методика преподавания фортепиано», «Методический анализ педагогического репертуара», «Музыкальное просветительство» и др.

Во втором разделе - "О музыкальном восприятии в музыкально-педагогической деятельности" - рассматриваются теоретические вопросы, связанные с процессом музыкального восприятия, имеющие существенное значение при выборе репертуара как для индивидуальной работы с учеником в классе фортепиано, так и для дальнейшей концертной деятельности.

Третий раздел - "Развитие музыкального восприятия через осознание сущности музыкального явления" - состоит из трех частей. В первой части рассматриваются жанровые особенности ноктюрнов. Во второй - приводится исполнительско-педагогический анализ двух произведений этого жанра - Ноктюрн до диез минор П.И. Чайковского (op.19 № 4) и Ноктюрн до диез минор Ф.Шопена (№ 20, посмертный). В третьей части дан сравнительный исполнительско-педагогический анализ названных произведений и Фантастического танца № 2 Д. Шостаковича (op.1 № 2), приведены вопросы-задания по методу тождества и контраста для самостоятельного изучения Фантастического танца Д. Шостаковича.

Думается, что такое построение учебно-методического пособия будет способствовать развитию навыков самостоятельной работы студентов-музыкантов нашего факультета и вуза и активизирует их музыкальное становление в рамках учебных дисциплин кафедры фортепиано

Л.Н. Пепеляева, К.Ю. Щирина

1. О специфике обучения студентов оркестровых и хоровых специальностей в курсе фортепиано

Требования творческого воспитания музыканта-исполнителя, способного активно участвовать в формировании музыкального искусства и современной культуры, с одной стороны, и подготовка педагога-руководителя творческого коллектива, с другой, ставят вопрос о соответствующей направленности учебно-воспитательного процесса в вузе.

Курсу фортепиано отводится особое место, как интегрирующей дисциплине в системе межпредметных связей. Комплексный характер курса фортепиано можно определить в содержании и направленности учебного процесса. Здесь изучаются сольные произведения различных жанров, фортепианные ансамбли, аккомпанементы духовым и народным инструментам, эскизное исполнение произведений, чтение с листа.

Курс фортепиано является той необходимой дисциплиной музыкального обучения в вузе, без которой невозможно изучение ряда профилирующих дисциплин кафедры народных инструментов (чтение оркестровых партитур, инструментовка, оркестровая литература, а также музыкально-теоретические дисциплины). Серьезное обучение игре на фортепиано также способствует формированию и развитию полифонического, гармонического и тембрового слуха, необходимых в будущей практической деятельности дирижёра, педагога, ансамблиста, концертмейстера.

Работа в классе фортепиано даёт возможность активизировать познавательную деятельность студентов, развивать их творческую самостоятельность. Одной из форм активизации учебного процесса может стать участие студента в работе научного общества, существующего на кафедре фортепиано, участие в работе конференций. Работа со специальной литературой в период подготовки доклада, участие в предметной конференции дают возможность заняться исследовательской деятельностью, обобщить все знания и умения, полученный не только в классе фортепиано, но и приобретённых по музыкально-теоретическим дисциплинам. Практика подтверждает, что у студента, участвующего в такой деятельности в период обучения в институте, наблюдается способность к творческому решению профессиональных задач в будущей практической деятельности, творческая самостоятельность. При этом необходимо учитывать возможности каждого студента, уровень его творческой активности. Непосильные задачи могут явиться препятствием по пути интенсивного творческого развития студента. Непосредственную связь участия студентов в научной работе и будущей деятельности можно проследить в практических семинарских занятиях, докладах и выступлениях. В данном случае встаёт и проблема общения с аудиторией, умения ясно и образно формулировать мысль, свободно держаться.

Одной из форм развития самостоятельности в творческой деятельности на кафедре является самостоятельная концертно-исполнительская работа. Она предполагает выступление студента в учебном концерте, в концерте класса в

стенах института или на других площадках. Эта форма может сочетаться с анализом исполняемой музыки, и наоборот, доклад может сопровождаться музыкальными иллюстрациями.

Программа курса фортепиано со студентами оркестровых и хоровых специализаций не предусматривает работу над самостоятельно выученным произведением. Однако, авторы данной разработки предлагают ввести на итоговом зачёте исполнение одного произведения, выученного самостоятельно. Это помогло бы определить степень готовности студента самостоятельно решать поставленные задачи, уровень активности его творческого мышления, умение на практике применять знания, полученные в период обучения в институте. Одним из компонентов самостоятельной работы является написание аннотации к самостоятельно выученному произведению. Оно ставит студента перед необходимостью работы с литературой, умению обобщать знание по музыкально-теоретическим дисциплинам, способность анализировать музыкальный материал, развивает навыки самостоятельного педагогического и методического подхода к изучаемому произведению, что является крайне необходимым навыком в дальнейшей педагогической деятельности.

При написании аннотации предлагаем учесть следующие моменты:

1. Краткие сведения о композиторе и о времени создания выбранного произведения, история жанра.
2. Анализ художественного образа сочинения.
3. Стилиевые особенности произведения.
4. Жанровые особенности.
5. Структура произведения.
6. Особенности музыкального языка.
7. Авторские указания.
8. Анализ исполнительских средств.

Для анализа может быть выбрано не только сольное произведение, но и аккомпанемент, фортепианный ансамбль. Аннотация может быть подготовлена студентом в письменном или устном виде (по его выбору).

Уровень подготовки по классу фортепиано студентов институтов культуры колеблется в довольно широких пределах. Это требует интенсификации в работе с малоподвинутыми студентами, организации их самостоятельных занятий, активизации мышления. Дифференцированный подход к каждому студенту, особенно к студенту с наименьшей подготовкой, направлен не на сокращение комплекса задач обучения, а на их решение на доступном материале. Авторы предлагают отойти от установленных программой прохождения трех обязательных произведений и предлагают увеличить их до 5,6 - часть из которых может быть пройдена в порядке «эскизного» ознакомления. Это будет способствовать расширению музыкально-эстетического кругозора студента, развитию исполнительских навыков и творческой инициативы.

Целесообразным представляется также включение в репертуар двухручных переложений оркестровых произведений для фортепиано.

Прохождение этих пьес в классе фортепиано будет способствовать обогащению звуковых «возможностей» студента.

Говоря о развитии навыков самостоятельной работы в классе фортепиано, нельзя не сказать о чтении с листа. Будущая практическая деятельность сегодняшнего студента института культуры немыслима без владения навыком чтения с листа. Обучение ему следует начинать с несложного вокального или инструментального аккомпанемента или ансамблевого произведения. При этом студент должен помнить, что исполнение должно быть выразительным, точно передавать характер произведения.

Для более продвинутого студента интересной формой может стать концертмейстерская практика на профилирующей кафедре в порядке факультатива. В период обучения в институте студент знакомится со всеми инструментами оркестра. Такое ознакомление предполагает исполнение несложного музыкального репертуара. Учебным планом не предусмотрена работа штатного концертмейстера, его функции в данном случае может выполнять студент. Он на практике может проверить навык чтения с листа. Значение такой формы работы тем более велико, что студент аккомпанирует настоящему солисту, а не педагогу, «подыгрывающему» сольную партию.

Интересной формой работы со студентом оркестрового отделения может также стать организация на кафедре фортепиано конкурса на лучшее исполнение самостоятельно выученного произведения, на лучшее исполнение аккомпанемента народному инструменту или фортепианного ансамбля.

Формой контроля успеваемости студента помимо зачёта и экзамена может стать его участие в концерте оркестрового отделения или в концерте класса.

Поскольку в семестровых требованиях особо выделяется работа над полифонией, пьесой, ансамблем и аккомпанементом мы считаем необходимым остановиться подробно на этом важном практическом вопросе. Приоритет указанных жанров и форм в программе студента объясняется особой их ролью в развитии и становлении профессиональных качеств будущего дирижёра-оркестранта.

Один из главных разделов учебного репертуара студентов оркестрового отделения - полифония. Работа над полифоническими пьесами способствует развитию полифонического мышления. Подобное качество нужно студенту не только для решения специальных задач, но и необходимо ему при ознакомлении оркестровой партитуры.

Более всего совершенствует технику изучения оркестровой фактуры работа над полифоническим произведением. Достигая выявления интонационной, артикуляционной, тембровой, динамической характеристик каждого голоса, педагог фортепиано воспитывает у будущего дирижёра распределенное внимание. Посредством слухового контроля, разнообразия «туше» студент стремится достичь той ясности звучания музыкальной ткани, какой он впоследствии будет требовать, работая с оркестром.

Пьесы из нотной тетради А.М. Баха, маленькие прелюдии, инвенции, симфонии - таков стержень полифонического репертуара студента хоровой и оркестровой специализации в фортепианном классе. При работе над баховскими сочинениями педагогу следует учитывать два момента: особенность записи нотных текстов в XVIII в. и своеобразие старинных клавишных инструментов.

Как известно, клавирные произведения Баха написаны не для фортепиано, а в основном для клавесина, клавикорда и органа. Известно также, что баховские клавирные сочинения не содержат каких-либо авторских обозначений - артикуляционных, динамических, темповых. Поэтому авторы считают необходимым дать ряд кратких советов - рекомендаций по вопросам темпа, динамики, артикуляции, украшений в пьесах великого немецкого полифониста, необходимых для повышения профессиональной образованности студентов-«оркестрантов» и «хоровиков».

На наш взгляд, темп необходимо определять музыкальным содержанием пьесы, а также индивидуальными техническими возможностями студента. Окончательным темпом может служить тот, в котором студент сможет лучше всего сыграть произведение. Хорошим ориентиром в выборе «органичного» темпа может служить приём пропевания мелодии и пассажей, Лучше начинать изучение пьесы с медленного темпа, чтобы дать возможность студенту всё уяснить и правильно осознать ритмические структуры. Безусловно, вслед за этим следует добиваться движения и текучести звукового потока.

Организация динамических средств - важный момент при работе над полифонией. Если взять предшественников фортепиано — клавесин и клавикорд - то они обладали только им присущими темброво-динамическими характеристиками. Клавесин не обладал возможностью звуковых нарастаний и спадов, а давал чёткие противопоставления силы звука и окраски. Клавикорд наоборот позволял тонко нюансированную игру. При игре на фортепиано мы должны учесть эти особенности старинных инструментов и в то же время использовать богатые динамические характеристики рояля.

При работе над полифонической пьесой следует различать две группы динамических оттенков:

- 1) Крупные, «блочные» оттенки - соответствующие смене инструментовки, клавиатур органа или клавесина;
- 2) мелкие, индивидуализированные оттенки, связанные с выразительностью мелодии.

При работе над баховской пьесой важно определить, к какой группе принадлежит тот или иной динамический оттенок. Это поможет правильно инструментовать пьесу и не разрушая её «регистровки» гибко интонировать мелодический материал.

На артикуляцию следует обратить особое внимание. Это одно из основных средств исполнения полифонической музыки. Надо всегда помнить, что штрих контролируется слухом. Он же определяет его меру и выражение. Необходимо пользоваться самыми различными штрихами и точно определять

какую роль играет данный штрих в конкретном контексте. Путь поисков общих правил с вытекающими твёрдыми указаниями вряд ли уместен. Очень полезно учить студента воспринимать штрих как краску. Сопоставляя две краски - два штриха (напр. легато и стаккато) ш яснее осознаём выразительную сущность каждой. Отсюда возникает необходимость с первых шагов пристальное внимание уделять выработке легато. Ибо в сопоставлении этому штриху, ш слухом найдём и тонкую меру в передаче стаккато. Безусловно, на уровне студентов нашего отделения необходимо усвоение лишь "родовых" штрихов, без овладения всей богатой штриховой палитры, но в каждой службе Должна быть определена конкретная роль и Функция того или иного штриха. Полифонический репертуар студентов нашего отделения - благодатная почва для вдумчивого изучения искусства штриха!

Студента необходимо познакомить с основными видами - трелью, пралтриллером, форшлагом. Однако наша повседневная реальность часто вносит коррективу в педагогическую установку. Студенты оркестровых и хоровых отделений нашего вуза зачастую имеют слабую техническую подготовку, дефекты в «игровом» аппарате. Исполнение украшений для них - трудно и неудобно. Украшение из своего смыслового назначения превращается в свою противоположность. Как же быть? Ведь на достижение технической сноровки, чтобы гладко исполнить украшение, порой надо длительное время? Считаем, что в подобных случаях следует убирать украшение из текста, чтобы не терять возможности работы с пьесой необходимой студенту. Такая потеря, на наш взгляд, не столь существенна по сравнению с пользой от работы над всем произведением.

В программных требованиях нашего отделения значительное место уделяется к прохождению пьес малых форм - фортепианной миниатюре. Произведения этого жанра служат прекрасным материалом для их оркестрового переложения на специальной кафедре и могут быть исполнены однородными (балалайки, домры) или смешанными (балалайки, струнные с группой духовых) составами русских народных инструментов. Подобное переложение фортепианных пьес может способствовать и решению проблемы создания репертуара для коллективов художественной самодеятельности.

Фортепианные миниатюры представляют собой небольшие пьесы, написанные в форме периода или простой двух-трёхчастной форме. В основном это пьесы камерно-лирического, поэтического характера, передающие, как правило, единый образ и настроение.

Жанр фортепианной миниатюры имеет длительную историю своего развития. Он нашёл свое отражение в творчестве Бетховена, Шопена, Грига, Бранса. В XX веке этот жанр привлек внимание таких композиторов, как Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, Мессиаан и другие. На смену камерно-лирическому характеру миниатюры XVIII-XIXв.в. появляются пьесы с контрастным эмоциональным состоянием, выраженным сложным музыкальным языком, резкими тембровыми сопоставлениями. Все это может служить интересным материалом для изучения в классе фортепиано, учитывая

дальнейшую возможность переложения этих пьес для ансамблей народных инструментов.

Небольшой объём пьес, яркая образность дают возможность сосредоточить внимание студента на приемах звукоизвлечения, ритмической организации музыки, на совершенствовании слуходвигательных навыков, владении педалью, развитии артистической воли.

Принадлежность миниатюры к определенному стилевому направлению требует внимания к тому или иному Приоритету выразительных средств исполнения (артикуляция, педаль, динамика). Например, фортепианная миниатюра в творчестве клавесинистов требует пристального внимания к инструментовке и артикуляции, миниатюра композиторов-романтиков - к вопросам звукоизменения и педализации, в произведениях композиторов XX века - к сложной ритмике, звуковому бес-педальному колориту.

Мы считаем, что работа в классе фортепиано над миниатюрой может складываться из нескольких этапов. Начальный период сводится к проигрыванию произведения целиком, определению и выявлению логики его развития, осмыслению художественного образа. При этом немаловажным является исполнительский опыт студента, связь его внутреннего мира с содержательно-смысловой основой пьесы. Первое проигрывание пьесы допускает некоторые технические погрешности, упрощение нотного текста, небольшое отклонение от нужного темпа. Однако этот период должен быть сокращён до минимума.

Постижение художественного образа произведения, структуры и логики музыкального языка идет параллельно с анализом фактуры и жанрово-стилистических особенностей произведения. Исходя из исполнительского анализа произведения, студент совместно с педагогом должен определить свой план интерпретации, это даст возможность найти и адекватные технические приемы, естественно, под слуховым контролем.

Второй этап предполагает работу над отдельными эпизодами пьесы. Детальная художественная и технологическая проработка фактуры каждого эпизода должна закончиться объединением «элементов» в единое целое. Детальная работа над исполнительскими и художественными задачами строго индивидуальна и зависит от одарённости студента и его довузовской подготовки.

В одних случаях следует обратить внимание студента на развитие художественного образа и адекватное звуковое воплощение, в других - следует большее внимание уделить формообразованию, в третьем - музыкальному синтаксису.

Заключительный этап должен быть посвящен психологической, художественной и технической подготовке к концертному исполнению.

В связи с тем, что **игра аккомпанементов и четырёхручных ансамблей** составляет одну из самых важных сторон специфики воспитания дирижёра-оркестранта, остановимся более детально над методикой обучения ансамблям и аккомпанементом в классе фортепиано. Непременным условием хорошего

ансамбля является единое понимание Партнёрами художественного содержания музыки, её образно-поэтического строя. Синхронность исполнения обеспечивается не только ритмической дисциплиной, но и полной согласованностью художественно-исполнительских намерений - идентичностью произнесения музыкальной фразы, одинаковым ощущением алогического дыхания, общностью пианистических приемов (если этого требует художественный замысел композитора).

Большое значение имеет осмысление ансамблистами органической взаимосвязи всех элементов музыкальной ткани, осознание значения каждой партии, достижение правильного динамического и тембрового соотношения звучания мелодии, гармонии, контрапунктических голосов.

Исполнение четырёхручных переложений симфонической литературы ставит перед исполнителями трудные и интересные задачи - передать на фортепиано с возможно большей полнотой масштабность, красочность оркестрового звучания, выявить полифоничность оркестровой ткани, ощутить сквозное развитие музыки.

Первостепенное значение имеет воспитание способности воспроизведения тембров оркестровых групп на фортепиано, что требует знакомства исполнителей с оркестровой партитурой данного произведения и овладения специальными пианистическими приёмами, особыми навыками педализации.

В четырёхручном ансамбле трудности педализации состоят в том, что в поле зрения исполнителя партии находится вся фактура произведения, а не только своя партия. Это требует особой координации, умения четко реагировать на гармонические смены осуществляемые в партии.

В этой связи целесообразно отработать технику владения прямой и запаздывающей педали: осуществление полной смены, запаздывающей педали на каждую новую гармонию; четкое её снятие на паузы, особенно когда в другой партии следует проведение нового музыкального материала в иной тональности; обеспечение звучания выдержанного баса при последующих аккордах или фигурациях сопровождения той же гармонической функции.

Первоначальный этап работы над ансамблями предполагает тщательное изучение фактуры музыкального произведения в целом. С каждым из исполнителей-студентов ведется работа, над точностью выполнения авторских указаний относительно характера музыкальной фразировки, артикуляции, исполнительской нюансировки, над ритмической точностью исполнения; подбирается целесообразная аппликатура.

Уже на этом этапе возможно проигрывание произведения вместе с педагогом, направляющим и корректирующим исполнение своего студента. Репетиционный период включает в себя как исполнение произведения целиком, так и работу над отдельными деталями исполнения.

На первом этапе репетиций произведение исполняется в медленном и умеренном темпах; тщательно прослушивается музыкальная ткань произведения. Устраняются ошибки в тексте, ритмические неточности.

Для уяснения характера музыки возможно **эскизное проигрывание** произведения в темпе, близком к указанному композитором.

На втором этапе проводится работа над исполнительскими деталями. Вычленяется какой-либо аспект исполнения, например, ставится, задача правильного динамического и тембрового соотношения звучания элементов музыкальной фактуры: баса и мелодии, мелодии и подголосков, баса и гармонических фигураций и аккордов. При первоначальном упрощении фактуры проводится работа только над этими элементами.

Затем задача усложняется, подключаются новые слои музыкальной ткани, и, наконец, приводится в соответствие вся фактура произведения. Типичными трудностями для ансамблистов представляет исполнение легкой, на первый взгляд, фактуры; передачи звуков мелодических линий, пассажей, фигураций сопровождений из одной партии в другую; одновременного исполнения интервалов и аккордов, распределенных между обеими партиями; точного совместного снятия аккордов, окончаний фраз; синхронности выполнения цезур и фермат.

Третий этап репетиционного периода подразумевает работу над произведением в целом, над синтезом всех исполнительских элементов, над поисками окончательного темпа, над единством формы произведения. На этом этапе особенно важно исполнять произведение с наибольшей отдачей творческих сил, чтобы наиболее полно выразить художественное содержание произведения.

Аккомпанемент является важным средством воспитания дирижерских качеств. В процессе занятий у студентов развивается ритмическая организованность, способность к осмыслению логики гармонического развития, опущение звуковой перспективы; совершенствуются ансамблевые навыки, необходимые для игры в оркестре.

Нужно сказать о положительном влиянии совместной игры на совершенствование нравственных качеств учащихся. Дружеское общение с партнером, обмен мнениями, эмоциональное сопереживание в процессе игры воспитывают особые творческие отношения.

Репертуар, который играют учащиеся, также определенным образом воспитывает их, воздействует на развитие музыкального кругозора, художественного вкуса. Мы (педагоги кафедры фортепиано) знакомим студентов с многостилевым репертуаром, чтобы за время обучения студент изучил лучшие образцы народной музыки, русской, зарубежной классики, произведения современных композиторов,

Особое место в репертуаре студентов по аккомпанементу занимают произведения русской народной музыки. В этих пьесах проявились характерные черты русского музыкального фольклора-особенности ладового строения (фригийский, дорийский лада, натуральный минор и т.п.), переменный размер, подголосочность музыкальной ткани, вариационность мелодического материала.

Фортепианная фактура этих пьес включает в себе богатый материал для изучения. Часто в партии фортепиано имитируется звучание русских народных инструментов гусель, балалайки, волынки, гармоники, что требует от исполнителей владения специфическими пианистическими приемами, характерными средствами артикуляции, педализации.

Выбирая репертуар по аккомпанементу, мы используем контакты с кафедрой русских народных инструментов, которая представляет нам списки произведений, имеющих в репертуаре лучших студентов (домристов, балалаечников) с указанием их фамилий, а также фамилии преподавателя, ведущего специальный инструмент.

Задавая учащемуся пьесу по аккомпанементу, педагог учитывает возможность качественного исполнения пьесы и вероятность профессионального роста учащегося в процессе работы. Известно, что у нас занимаются студенты различного уровня подготовки и одаренности. Подравнивать их под общую степень трудности не представляется возможным, хотя в программе курса фортепиано определен минимум сложности произведения для каждого семестра. Обычно произведение по аккомпанементу бывает более легким в программе студента, чем сольная пьеса. Фортепианная фактура хорошо отработана, нетрудна и удобна для исполнения. При этом условия учащийся сможет сосредоточить внимание на ансамблевых задачах.

Практика обучения показывает, что легче всего усваиваются сопровождения, построенные на выдержанных аккордах, либо на простой фигурационной фактуре без полифонии. По мере обучения студенты знакомятся с более сложными аккомпанементами, в которых сочетаются различные виды фортепианной фактуры в пределах одного произведения успех занятий во многом зависит от правильной организации учебного процесса.

Много времени нередко уходит на выбор произведения, поиски нот, налаживание контактов с солистом. В результате работа над аккомпанементом начинается лишь в конце семестра. Ученик едва успевает выучить текст. Репетиции с солистом носят случайный характер, иногда назначаются только накануне ответственного выступления. Это является причиной неслаженности ансамбля, несогласованности намерений партнеров. Занятия аккомпанементом в таком качестве несостоятельны, не отвечают своему назначению. Разумеется такая практика порочна. Работа над аккомпанементом содержит свои специфические трудности и должна занять равноценное место в программе студента.

Произведение по аккомпанементу лучше выбирать в начале семестра, наряду с сольной программой. Использование репертуарного списка обеспечивает более четкую работу с солистами. В этом случае качество исполнения сольной партии, явка на репетиции контролируется так же и педагогом по специальности, что немаловажно. Совместные репетиции легче наладить, если исполнитель сольной партии и студент-аккомпаниатор учатся на фортепиано у одного педагога, и их занятая слетают одно за другим.

Приступая к занятиям по аккомпанементу, педагог разъясняет студенту основные цели и задачи, стоящие перед аккомпаниатором. Главная цель - создание хорошего ансамбля, что обусловлено единым с солистом толкованием художественного произведения. Исполнитель фортепианной партии создает образную, гармоническую и психологическую атмосферу звучания музыки, ритмически организует исполнение.

На первоначальном этапе занятий требуется тщательное изучение каждой партии в отдельности как фортепианной, так и сольной. Изучается звуковысотное строение солирующей мелодии, осмысливается логика развития музыкальной фразы, закономерности ее произнесения. В фортепианной партии выявляются наиболее яркие модуляции, острые характерные гармонии. Рассматривается взаимосвязь мелодического и гармонического развития. Особенно подчеркивается роль баса в фактуре аккомпанемента. Педагог обращает внимание учащегося на правильное звуковое соотношение баса и строящихся на его основе аккордов юга звуков гармонической фигурации, выделяет значение мелодических голосов в фортепианном сопровождении, которые либо имитируют мелодию солиста, либо продолжают ее, либо являются контрапунктом. Для того, чтобы студент воспринимал обе партии, как единое целое, полезно ознакомить его с основными приемами соединения мелодии с аккомпанементом, его гармонически и ритмическим костяком. Наиболее простой из этих приемов состоит в том, что гармонические фигурации сопровождения исполняются аккордами, при этом не повторяются аккорды одинаковой гармонической функции, тем самым выявляется внутренний ритм гармонической фигурации. Не рекомендуется исполнение фортепианной партии наизусть, так как в процессе игры по нотам вырабатывается навык свободной ориентировки на клавиатуре, не глядя на нее - качество, необходимое аккомпаниатору.

Какие основные задачи стоят в репетиционный период?

Главное - это игра вместе. Этой основной цели подчинены следующие задачи:

- 1, Достижение метро-ритмической организованности исполнения.
- 2, Нахождение правильных динамических градаций различных звуковых планов в обеих партиях.
3. Естественность и гибкость исполнительского дыхания:
 - а) интонационная выразительность мелодии и мелодически* подголосков;
 - б) живой пульс аккомпанирующей партии, пульс ритмически организованный, но агогически гибкий, дающий свободное дыхание мелодической линии.
4. Согласованность исполнительских намерений партнеров, направленных на создание единого художественного образа, созвучного музыкального настроения.

Репетиции целесообразно начинать, когда аккомпаниатор уже свободно владеет нотным материалом; до этого педагог подыгрывает сольную партию сам, в верхнем регистре фортепиано.

На первых репетициях: темпы обычно бывают достаточно медленными, чтобы партнеры могли ясно услышать музыкальную ткань произведения. На этом этапе происходит "вживание" партнера в совместное исполнительство, "привыкание" друг к другу. Постепенно в процессе многократных репетиций налаживается звучание обеих партий как единого творческого организма. Происходит взаимопроникновение мелодического и гармонического начал, исполнители согласуют свои намерения, касающиеся фразировки, динамики, артикуляции, агогики, окончательного темпа. Если в исполнении солиста обнаружатся какие-либо неточности, ошибки, хорошо, если сам учащийся-аккомпаниатор сможет указать на них товарищу. Это говорит о том, что он хорошо знает партию солиста и внимательно слушает его во время исполнения.

На заключительном этапе репетиций важно, чтобы студенты не останавливались, не терялись при случайных погрешностях, а "шли вперед". Аккомпаниатор должен уметь "поймать" солиста и, если потребуется, придти к нему на помощь, подыграв его партию.

Одним из наиболее важных компонентов работы над ансамблем и в частности над аккомпанементом, является организация темпа и ритма. Исполняя фортепианное вступление, аккомпаниатор устанавливает темп произведения. В этом отношении он уподобляется дирижеру, одной из главных задач которого является определение темпа, наиболее соответствующего художественному содержанию произведения. Часто учащиеся не могут взять правильный темп, либо входят в него постепенно. Главная причина, этого заключается в недостаточном проникновении в характер музыки. Исполняя фортепианное вступление, аккомпаниатор иногда не учитывает движения, в котором должна будет звучать солирующая мелодия и берет темп либо медленнее, чем нужно, либо слишком быстро. Тем самым он "мешает" партнеру уже в самом начале и выводит его из творческого состояния. Чтобы этого не произошло, учащемуся полезно мысленно сопоставить движение солирующей мелодии с музыкой фортепианного вступления и перед началом игры продирижировать несколько тактов.

Аккомпаниатор устанавливает темп и при одновременном вступлении партнеров, если в партии фортепиано содержатся более мелкие длительности, чем в сольной партии. Сохранение неизменного темпа на протяжении всего произведения - не менее важная задача для исполнителей. Решению её способствует строгое соблюдение ритмической дисциплины. Наиболее распространенными ошибками студентов являются: неточное исполнение пауз, выдержанных нот; неправильное исполнение ритмического рисунка (превращение пунктирного ритма в триольный; слабое ощущение сильных долей при исполнении синкопированного ритма, в результате чего ломается ритмический стержень и ускоряется темп); неточное исполнение полиритмии, а также последовательно следующих различных ритмических длительностей -

например, триолей, дуолей, шестнадцатых; неоправданное изменение темпа при сиенах тактового размера.

Тщательная работа над темпоритмической стороной исполнения должна сочетаться с воспитанием естественности и органичности звучания партии аккомпанемента. Ритмическая грамотность, организованность аккомпанемента является тем стержнем, на основе которого возможно осуществление темпа «», обусловленного образно-эмоциональным строем музыки, гармоническим и динамическим факторами.

Хотя в семестровых требованиях нет раздела, посвященного упражнениям, гаммам и этюдам, мы считаем, что работе над технической оснащённостью студента оркестрового отделения в классе фортепиано должно быть уделено серьёзное внимание, это объясняется двумя причинами: 1) слабым уровнем пианистической подготовки (зачастую начинающие) студента; 2) спецификой "технологии" играющего на народных инструментах (баяне, домре и др.), которая становится своего рода тормозом при переходе к освоению игры на фортепиано. Чтобы ясно представить проблему, нарисуем мысленно типичную ситуацию. В класс фортепиано приходит, в основном, начинающий или имеющий небольшую подготовку студент. За три года его необходимо научить основным пианистическим навыкам и пройти с ним требуемый репертуар. Образно говоря его необходимо "поставить на ноги". Реалии таковы: на самостоятельные занятия он имеет очень мало времени ввиду перегруженности учебного процесса, свободным инструментарием почти не располагает. Какой же выход из данной ситуации? Сама логика подсказывает выработку некой гибкой методической системы, способной дать при минимуме времени максимум умений. В таком контексте роль работы над техникой сильно возрастает.

Основным постулатом в работе над техникой со студентом оркестрового отделения представляется следующий тезис: техническая оснащённость должна быть строго функциональна. Её конечный результат должен быть нацелен на свободное овладение студентом фактуры оркестровой партитуры, которая в пианистическом смысле сложнее, нежели хоровая.

Здесь мы хотим предложить свой методический вариант при решении основной технической задачи. Суть его заключается в следующем. Студенты оркестрового отделения, обучающиеся, к примеру, игре на баяне, нередко страдают, как мы уже говорили, недостатками, препятствующими успешным занятиям как на фортепиано, так и по дирижированию. Эти недостатки проявляются в том, что кисти рук, а также и предплечье у них часто зажаты, свод руки вогнут внутрь, при игре студенты боятся свободных, смелых движений, не полностью используют вес руки. Отсюда вытекает первое требование - научить студента свободе движений. Для этого представляются полезными следующие упражнения:

1. Свободное падение руки на один из пальцев, извлечение отдельных звуков штрихом нон легато.

2. Постепенное связывание двух и более звуков с использованием объединяющего движения руки.

3. Перенос терций и квинт через октаву вверх и вниз.

4. Перенос свободных рук и противоположном направлении ("плавание")

5. Выполнение штриха стаккато на черных клавишах (исправление вогнутого свода руки).

6. Мягкое глиссандо кистью (выработка гибкости).

Второе важное требование - выработка беглости и самостоятельности пальцев. Мы предлагаем решать эту задачу на простом и доступном материале - упражнениях Ганона. Их необходимо играть различными приёмами - динамическими, артикуляционными, темповыми, тональными, ритмическими. Для того, чтобы видеть результаты в работе над беглостью можно применить следующий приём. Контроль в фиксации результатов будет выполнять метроном. В основу работы над развитием беглости положим формулу:

1) X - X + 2

X - X + 3

2) X + I - X + 3

X + I - X + 4

и т.д.

Поясним. Сначала студент играет в темпе по отметке метронома, например, 60; затем освоив этот темп, выходит на шкалу 63, затем - 66. Когда в этих темповых границах он будет чувствовать себя свободно, можно переходить на следующую ступень (63-60-72). И так далее. Подчеркнём - метрономом необходимо фиксировать лишь скоростные границы. Игра под метрономом - нежелательна. Безусловно, такой методический приём может вызвать возражения. Однако, мы полагаем, что выступив, образно говоря, на время в роли "тренера" в руках с "секундомером", педагог может результативно решать практическую задачу. И в этом случае достигнутый результат ценнее и весомее, нежели расплывчатые миражи общих рассуждений о работе над беглостью. За беглость надо также "бороться", как и за реализацию других художественных задач. Конечно, работа над техникой не ограничивается упражнениями Галона. Если предшествующий уровень подготовки студента значителен, то с ним нужно заниматься и гаммами и этюдами. Важна и проработка отдельных технических формул, которые часто являются элементами фактуры оркестровой партитуры (параллельное движение голосов в терцию, сексту, октаву, дециму; аккорды - арпеджиато, тремоло; репетиции).

Таким образом, работа над техникой, имеющей строгую целенаправленность, должна быть отмечена особым вниманием со стороны педагога.

Обучение навыкам чтения с листа является одним из необходимых компонентов профилизации курса фортепиано на отделении оркестрового дирижирования. Читке с листа следует уделять внимание на протяжении всего периода обучения. Наиболее удачным материалом может служить ансамблевая

литература и игра аккомпанементов, так как помогает студенту ощутить музыку во времени. В процессе чтения с листа студент не имеет возможности отклониться от первоначально выбранного темпа для исправления ошибок, а вынужден идти за партнёром. При работе над чтением с листа следует учитывать три момента: 1) слуховой анализ предвосхищает чтение с листа; 2) студент должен осмыслить фактуру, ритмический рисунок, обозначение характера исполняемой музыки; 3) в выборе литературы для чтения с листа педагогу целесообразно предлагать произведения с различными типами фактуры.

В заключении работы подчеркнём, что обучение студента навыкам самостоятельной работы в классе фортепиано должно проходить комплексно. Оно должно быть направлено на конечную цель - раскрытие необходимых музыкантских и личностных качеств будущего дирижёра, педагога, ансамблиста, концертмейстера

2. О музыкальном восприятии в музыкально-педагогической деятельности

Любой музыкально-педагогический процесс можно рассматривать как единство профессионально-музыкантской и просветительной деятельности. В зависимости от степени подготовленности, от уровня музыкального развития на первый план может выступать или тот или другой аспект. Однако проблема восприятия музыкального произведения, понимания особенностей его музыкального языка, стиля является наиболее существенной. Если ученик не в состоянии воспринять произведение, не может понять что хотел выразить автор и как он это сделал, то исполнение останется простым "перечислением нот". Результатом профессиональной работы, занятий в классе фортепиано является становление индивидуальности ученика, его творческий рост, а также умение играть "на публике". В связи с этим возникает комплекс других вопросов, тоже связанных с проблемой музыкального восприятия: какие произведения предпочтительнее исполнять для данной аудитории, чтобы они оказались воспринятыми, каков уровень музыкального развития слушателей, есть ли необходимость в какой-то дополнительной информации, способствующей восприятию исполняемых произведений, и т.д.

Прежде чем перейти к вопросам педагогического исполнительского анализа музыкальных произведений рассмотрим ряд теоретических вопросов, связанных с восприятием музыки.

«Музыкальное восприятие есть восприятие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, ... как эстетический художественный феномен". Само понятие "музыкальное восприятие" долгое время ограничивалось, в основном, пределами 'Пассивного слушания музыки, однако с развитием педагогики данное явление стало рассматриваться как специфический вид музыкальной деятельности, в котором совершенствуется и развивается личность. Мы также считаем, что восприятие является исходным пунктом любого "общения" а музыкой и уровень его развития может служить обобщающим показателем уровня Музыкального развития личности.

В музыкально-педагогическом процессе проблема музыкального восприятия является одной из важнейших, так как если музыка не воспринята, то практически нельзя говорить о ее формирующем влиянии на духовный мир личности. Поскольку у каждого человека есть свой "интонационный запас", то необходима такая система "преподнесения" музыки, которая дала бы возможность активизировать музыкальное восприятие, постепенно расширять музыкальный кругозор, духовно овладевать новыми более сложными и разнообразными музыкальными явлениями. При разработке принципов

оптимизации музыкально-педагогического процесса мы исходим из следующих методических, установок:

- 1) накопление и осмысление музыкальных впечатлений; постепенное расширение интонационного запаса за счет включения в "зону ближайшего музыкального развития" новых более сложных и разнообразных музыкальных произведений,
- 2) активное усвоение особенностей музыкального языка изучаемого произведения / в том числе путем сравнения - по принципу тождества и контраста - с другими произведениями/.

Современной музыкальной психологией выделяется несколько уровней музыкального восприятия, различающихся по степени охвата музыкального материала. Низший уровень - фрагментарное, "песенное". На нем достаточно ярко воспринимается мелодический образ. Более сложные музыкальные произведения предстают как некоторое количество мелодий, обладающих или не обладающих знакомой эмоциональной песенной теплотой. Для более высокого уровня характерна оценка не только эмоциональной привлекательности тех или иных музыкальных тем, но и понимание их драматургического значения в общей концепции произведения, логики музыкального развития. Высшему уровню музыкального восприятия свойственна целостность охвата произведения, глубина - постижения его замысла, способность оценить особенности музыки и качество исполнения, этот уровень может сформироваться только на основе активного усвоения и осмысления различных жанров и стилей музыки. Реципиенту определенного уровня музыкального развития присуще адекватное восприятие некоторого круга музыкальных интонаций, гармонических и ритмических особенностей произведения, несущих для него определенный музыкальный смысл. Более сложный интонационный, гармонический, ритмический язык произведения может казаться непонятным бессмысленным. Поэтому задача педагога и состоит в расширении интонационного запаса учащегося, в активном усвоении им музыкального языка изучаемого произведения, что позволит "наполнить смыслом" более широкий круг музыкальных явлений.

В целостном процессе музыкального восприятия можно выделить следующие наиболее существенные категории, относящиеся к разным этапам этого процесса. Это такие понятия как - музыкальная потребность, интерес, ценностная ориентация, установка, а также эмоциональное переживание, понимание, оценка. Важнейшим элементом процесса музыкального восприятия является понимание музыкальной логики, то есть восприятие сознанием исполнителя или слушателя закономерностей усвоенной им музыкальной системы, музыкального языка. Если для композитора правила музыкального языка являются системой возможностей, то для слушателя они являются системой ожиданий. Каждый автор музыки вносит в свой музыкальный язык нечто новое по сравнению с логикой, выработанной его предшественниками.

Его обновленная логика может быть не понятой слушателями сразу. Иногда требуется многократное прослушивание нового произведения для того, чтобы принять новые звуковые сочетания как осмысленные. С.С. Прокофьев писал: "Всякая мелодия запоминается скоро, если ее изгибы что-то напоминают, если она сделана по существующим образцам. Наоборот, если изгибы мелодии новы, они, в первый момент не принимаются за мелодические, и поэтому мелодия осваивается лишь после нескольких прослушиваний". Таким образом, и сознание конкретного учащегося (исполнителя), и сознание общества воспринимает лишь такие новые сопряжения тонов, которые не противоречат коренным образом музыкальной логике, сложившейся в течение длительного времени. Психологические эксперименты, проведенные различными исследователями, в частности Б.М.Тепловым, показали, что подавляющее большинство слушателей воспринимает акустические консонансы как проявление определенной музыкальной логики, как приятные и красивые звучания, а диссонансы - как неприятные и "некрасивые". А это важно учитывать при составлении концертных программ для той или иной аудитории. Однако многие исследователи сходятся в том, что значительно большей значение имеют не чисто физиологические основы процесса музыкального восприятия, а опыт, та "музыкальная атмосфера", в которой воспитывались реципиенты. Так, А.Н. Сохор считает, что восприятие одних и тех же созвучий различно в разные эпохи и в разных музыкальных культурах. Р. Рети - один из последователей А. Шенберга - пишет, что "восприятие интервала или аккорда как консонирующего, так и диссонансирующего - дело привычки, условности, чуть ли не моды". Это подтверждается и тем, что психологические эксперименты, описанные Б.М. Тепловым, проводились с людьми, выросшими в атмосфере музыки конца XIX - начала XX века. В связи с этим при выборе репертуара как для работы в классе, так и для концертного выступления важно знать, в какой "музыкальной атмосфере" находился ученик или слушатель, и определять возможности восприятия им музыкального языка того или иного произведения.

Современные исследования психологов (А.Г. Костюк, Л.С. Самсонидзе) и наши собственные исследования подтвердили тезис о том, что основой музыкального восприятия человека, воспитанного в духе гомофонного музыкального мышления, является направленность на мелодию. Однако мелодия воспринимается не изолированно, а вместе с гармонией, ритмом, тембром, фактурой, которые составляют качественное единство музыкального языка, музыкального стиля, обусловленных единством музыкального мышления. Поэтому можно говорить о восприятии мелодии, музыкального языка, стиля конкретного автора в процессе целостного восприятия музыкального произведения.

Нами проведен ряд экспериментов и сделана попытка классификации музыкальных произведений по их сложности для восприятия, благодаря которой можно определить оптимальные пути музыкального развития ученика и выбрать музыкальные произведения, которые могут быть целостно

восприняты слушателями. Предлагается 3 основания классификации: близость музыкального языка произведения к музыкальному языку, бытующему в данное время; средство исполнения произведения, сложность жанра. По каждому из оснований выделяются группы музыкальных произведений по принципу усложнения для восприятия. Каждой группе присваивается соответствующая цифра классификационного шифра, соответствующая уровню сложности восприятия. Чем больше сумма цифр, составляющих шифр по всем основаниям классификации, тем выше должен быть уровень музыкального восприятия слушательской группы.

По первому основанию определяется соответствие интонационного словаря композитора интонационному запасу слушателя, живущего в атмосфере интонационного строя национальной культуры и современной эпохи. Установлены 4 блока музыки: "базовый; традиционный музыкальный язык; старинная музыка; "авангардная" музыка.

В базовом блоке выделены нулевой и первый уровни - народная музыка и старинные романсы. Они являются основой музыкального восприятия большинства слушателей.

В блок традиционного музыкального языка включены произведения преимущественно гомофонного склада, основанные на диатонике. Блок делится на три группы: - "открытая мелодийность" - произведения П.И. Чайковского, М.И. Глинки, близкие интонационному запасу большинства слушателей (2-й уровень сложности), отход от открытой мелодийности — произведения русских композиторов с преобладанием речевой интонации в мелодике над кантиленностью (А.С. Даргомыжский, М.П. Мусоргский) и зарубежных "мелодистов" (Д. Верди, Ж. Бизе, Ф. Шопен) (3-й уровень сложности); "наиболее сложный гармонический язык" - произведения С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, а также А. Брукнера, Р. Штрауса, К. Дебюсси (4-й уровень сложности).

В блоке старинной музыки также существуют свои уровни сложности. Центральное положение занимает музыка И.С. Баха и Г.Ф. Генделя (4-й уровень).

К блоку "авангардной", "диссонантной" музыки относятся произведения, основанные на непривычных для традиционного слушателя гармониях, ритмах. Наиболее доступны в этом блоке произведения С.С. Прокофьева (5-й уровень сложности). Несколько более сложны произведения Д.Д. Шостаковича.

Второе основание классификации - средство исполнения. Цифра классификационного шифра увеличивается по мере усложнения восприятию. Установлены следующие уровни: 1-й - произведения для голоса; 2-й - для солирующего инструмента; 3-й - для ансамбля; 4-й - для хора или (и) оркестра.

Третье, основание - сложность музыкального жанра: 1-й уровень - пьеса (миниатюра); 2-й цикл пьес, сюита, вариации; 3й - сонатное аллегро, развернутое одночастное произведение; 4-й - сонатно-симфонический цикл, крупное многочастное произведение.

В нашей методической разработке сделан подробный анализ трех фортепианных миниатюр, соответствующих трем различным уровням сложности для восприятия музыкального языка. (По второму и третьему основаниям - пьеса (миниатюра) для солирующего инструмента - их сложность примерно одинакова). Наиболее доступным для восприятия большинства слушателей является Ноктюрн П.И. Чайковского (2-й уровень сложности). Более высокому уровню музыкального восприятия адресован Ноктюрн Ф. Шопена (третий уровень). Наиболее сложным для восприятия "традиционного" слушателя окажется "Фантастический танец" Д. Шостаковича.

3. Развитие музыкального восприятия через осознание сущности музыкального явления

3.1. Жанровые особенности ноктюрнов

Фортепианная миниатюра, наряду с другими жанрами, занимает важное место в курсе фортепиано. В педагогической практике широко распространена лирическая миниатюра в трёхчастной форме, так как она включает в себе целый спектр творческих задач, развивающих способности учащегося.

В силу образной контрастности своих разделов трёхчастная форма строится на сопоставлении двух частей по принципу контраста с последующим повторением либо неизменной (АВА), либо изменённой первой части - АВА. Такого рода лирическая миниатюра побуждает к эмоциональной отзывчивости, помогает исполнителю проявить эмоциональную гибкость. Воплощение лирического начала в пьесе требует от студента владения навыком кантиленной игры - исполнения протяженных мелодических линий преимущественно «легатной» артикуляцией, естественности фразировки и тонкой педализации. Будучи относительно простой, трёхчастная форма подготавливает учащегося к осмыслению и исполнению более сложных форм - сонатного аллегро, вариаций, рондо, а также крупной циклической формы (цикла миниатюр, сюиты, сонаты и т.д.). Кроме того, при изучении лирической миниатюры, как и в работе над произведениями других жанров, воспитывается музыкальное мышление учащегося, его исполнительская воля, развивается чувство ритма и архитектоники формы.

Постижение художественного образа невозможно без осмысления музыкального материала, тематических элементов, их взаимоотношений и связей, основанных на принципах единства, контраста (в жанровом, интонационном, темпоритмическом, ладотональном, фактурном отношениях). Осознание логики музыкального развития поможет "выстроить" форму, воспринимать трёхчастность как нечто единое. Основная тональность, присущая началу и концу произведения, "очерчивает" в слуховом восприятии границы формы, создавая ощущение её цельности. Художественно оправданный динамический план даёт возможность выявить сквозную мысль при развёртывании музыкального материала. А выразительный темпоритм, отражающий характерность разделов формы, усиливает ощущение сквозного развития.

В данной методической разработке рассматриваются вопросы исполнительской интерпретации лирической миниатюры в трёхчастной форме на примере произведений композиторов-классиков - Ноктюрнов до-диез минор П. Чайковского (ор.19 № 4), Ф. Шопена (№ 20, посмертный) и лирико-характерной пьесы Д. Шостаковича - Фантастического танца (ор.1 № 2).

Ноктюрн – поэтическая зарисовка внутреннего состояния человека, часто задумчивого, мечтательного характера иногда же взволнованного, драматического, даже патетического. В мелодической сфере элегического ноктюрна явно выражен жанровый признак лирического сочинения - широкое дыхание кантилены. Важным художественным компонентом в ноктюрне служит гармоническое сопровождение, на фоне которого более ярко выявляются интонационные свойства мелодии. Большое значение в передаче звукового колорита пьесы имеют многообразные приёмы гибкой динамической нюансировки мелодической горизонтали и вертикального "расслоения" голосов. В воспроизведении красочной звуковой картины ноктюрна огромная художественная роль принадлежит и педализации. Здесь применяется разнообразная педаль, которая зависит от фактуры музыкальной ткани. В лирических эпизодах это, как правило, гармоническая, "конструирующая" гармонию педаль (приём запаздывающей педали). Её задача, во-первых, - объединить все звуки одной гармонической функции в комплекс и связно соединить эти гармонические вертикали (гармоническая соединительная педаль), а во-вторых, - смягчить, "растворить" мелодические тоны в наполненной обертонами звучности (колористическая педаль). Поэтому педаль в такого рода сочинениях допускает формально не совместимые на ней ходы (например, секундовые, поступенные и др.) в мелодии и меняется со сменой гармонии. В характерных - танцевальных - эпизодах избирается ритмическая педаль; она подчёркивает сильное время и выявляет танцевальность (приём прямой педали),

Характерной чертой исполнения романтических ноктюров является ритмическое своеобразие, предполагающее использование гибкого темпоритма с применением тонкой агогической нюансировки. Темпоритмические отклонения более всего уместны в моменты кульминаций (как бы "расширение метра"), а также в конце разделов.

Обратимся к изучаемым произведениям.

3.2. П.И. Чайковский. Ноктюрн до-диез минор (ор.19. №4)

Ноктюрн до-диез минор - "фортепианный" романс в жанре романтической пьесы элегического характера. Мелодия, родственная лирической русской народной песне, пленяет своей простотой, искренностью. Как и во всей своей лирике, П.И. Чайковский передает здесь тончайшие оттенки настроения и душевного состояния человека.

Ноктюрн написан в трёхчастной форме, в которой средняя часть () сопоставляется с крайними кантиленными разделами, изложение гомофонно-гармоническое с элементами подголосочной полифонии, характерной для русского фольклора.

Этот Ноктюрн можно представить в звучании ансамбля, в котором поющему голосу (иногда дуэту голоса и скрипки - см. третий раздел) аккомпанирует фортепиано.

Первый раздел (тт.1-17) состоит из четырёх фраз, которые, включая в себя цепь коротких мотивов, начинаются с одного и того же мелодического рисунка. Здесь важно ощутить протяжённость мелодии, её широкое дыхание, охватившее по 2 фразы (два предложения - 8 т.+9 т. - равны периоду). Этому поможет ощущение движения музыки к своим смысловым центрам (в т.6, в т.14 и спад от них) с помощью динамического звуковедения: . Не случайно авторским «» как бы связываются третья и четвертая фразы в тт.13-14. Так же должны быть объединены внутренним развитием конец I и начало II предложения (т.8), но в динамической сфере "piano", с небольшим "ritenuto» (скорее "benuto" на каждом звуке), чтобы после короткой лиги в мелодии дослушать разрешение в каяадсовую доминанту.

Выразительному произнесению кантиленной мелодии во многом способствует артикуляционный штрих "влажное" легато (плотно прикасающиеся к клавиатуре пальцы, направляемые пластичной кистью по разворачиванию мелодического рельефа). Короткие лиги, объединяющие звуки мотивов, лучше отмечать чуть заметным снятием руки, не теряя при этом ощущения естественной текучести исполнения. При проведении мелодической линии в кульминационных секвенциях (тт.6-7,14-15) важно помнить и об аппликатуре, учитывающей связный штрих-легато соседних звуков исполняется одним пальцем за счет приёма "скольжения" с клавиши на клавишу и подмены пальцев: 5543543 (вторая половина 6, 14 т.).

Традиционно романсовая фактура аккомпанемента в первой части (формула "бас-аккорд", или последование аккордов) ставит перед студентом определенные звуковые задачи. В тт.1-3 исполнение аккомпанемента не должно быть грузным и тяжелым: здесь чередуются восьмушки (не четверти!) басов и аккордов с паузами. В левой руке лёгкие, "деликатные" восьмые акустически продлеваются педалью. Однако басы - гармоническую основу - необходимо играть более опорно, чем аккорды, используя обязательную в этой формуле позиционную аппликатуру: бас - 5-ым пальцем, в аккорде 5-ый палец не употребляется. В тт.6-7, 14-15 аккорды сопровождения должны звучать достаточно полнозвучно и стройно. Имитации тематического элемента мелодии в среднем голосе (второе предложение, тт.9,10 и 13) рекомендуется играть левой рукой, очень выразительно, "певучими" пальцами, отделяя их в звуковом отношении (более плотно) от гармонического фона. Завершается первый раздел выразительной имитацией, звучащей как эхо (pp) в среднем голосе. В этом двухголосии необходимо продумать аппликатуру, помогающую исполнить имитацию связным легатным штрихом на фоне гулко-протяженного басового тона соль-диез (5-ым пальцем).

В работе над Ноктюрном полезно поиграть отдельно мелодию и партию левой руки непременно с педалью. Педаль в Ноктюрне гармоническая, меняется со сменой гармонии вне зависимости от поступенных диатонических или хроматических ходов в мелодии. Так, в т.3 педаль меняется на первой и третьей четвертях (а не по четвертям, что искажает гармоническую структуру каданса: 146,У), задерживая звучание секундовых интонаций в мелодии. Если здесь прибегнуть к точной динамической микродинамике (аккордовые тоны исполнить более певуче, а проходящие секундовые "фа-диез" и ми, тише, на мягком снятии руки в конце короткой лиги), то возможна полутактовая запаздывающая педаль. Допустима также и педаль, объединяющая бас и аккорд, но с небольшим люфтом перед басовым звуком.

Аналогично исполняются фрагменты с подголосками в тт.9,10,13. Точное тембро-динамическое расслоение фактуры (опорный бас, яркая мелодия, более "матовые", но полнозвучные подголоски) даёт возможность также использовать запаздывающую полутактовую педаль. Остаточные звучания неаккордовых тонов, включившиеся в гармонию обертоновым резонансом, создадут атмосферу особой тембральной красочности.

Такая же гармоническая педаль характерна и для исполнения аккордов с регистрово отдаленной гармонической основой, которая непременно должна быть захвачена педалью: форшлаговый бас в 12 т., разложенные аккорды в тт.13,17 первой части, 4 - третьей части и т.д. (Аккорд в 4-ом такте третьей части можно брать двояким способом: 1) бас "фа-диез" как форшлаг пятым пальцем перед аккордом из остальных звуков; 2) аккорд из трёх звуков как форшлаг перед мелодическим си первым пальцем).

Вторая часть, более оживленная, страстная, взволнованная, отличается от первой по характеру, ладовой окраске, тональности (Ля Мажор), размеру, по мелодическому развитию. Впечатление импульсивности, мятежности музыки композитор создает за счет интенсивной смены гармоний (на каждой четверти), модуляций в фа-диез минор, До-диез Мажор, оstinатного ритмического рисунка (залигованных парами и триолями восьмушек), стремления мелодии в секвентном восхождении захватывать все больший диапазон. Вторая часть отличается и характером изложения музыкального материала - перед нами четырехголосная (иногда трехголосная в т.9-12) полифоническая фактура.

Как известно, исполнение полифонии предполагает владение навыком тембродинамического расслоения звучности. Особое смысловое значение в этой части приобретает сопрановая тема в сочетании с басовым голосом (напр., тт.1-8) и альтовая тема с сопрановыми мотивами (напр., тт.9-12), средние же голоса создают гармонический фон. Тема, проходящая поочередно то в верхнем, то в альтовом голосе, состоит из мелких мотивов, в которых по парам и триолям группируются восьмые. Короткие лиги имеют здесь артикуляционный характер. Первая под лигой нота берется опорно, на второй

рука снимается мягким кистевым движением, не поднимаясь высоко над клавиатурой.

Рекомендуется поучить тему отдельно (правой и левой руками - по тексту) в медленном темпе, активными пальцами, точно выполняя артикуляцию короткой лиги. Овладев приемом свободного кистевого движения для залигованных парами и триолями нот, полезно поработать так:

1) сначала выразительно сыграть тему, передавая её из одной руки в другую, как это указано в нотах;

2) поиграть её вместе с басовым (тт.1-8 и т.д.) и сопрановым (тт.9-12 и т.д.) голосами, помня о приоритете этих голосов в контексте;

3) поучить отдельно двухголосие в партии каждой руки. Особенно трудно тембрально расслоить звучность в партии левой руки (тт.9-11 и т.д.). Добейтесь здесь ясного озвучивания темы "солирующими" (более плотное прикосновение) пальцами;

4) исполнить четырехголосную фактуру, расставив смысловые акценты в линоарном развертывании голосов (см.пункт 2). При этом необходимо вести линию каждого голоса, не допуская их смешения. Например, в Т.4 дослушивать до конца до-диез в верхнем голосе и на его звучании взять мягко ми-диез как звук, принадлежащий второму голосу. Аналогично исполняются тт.12,16 во второй части, 4 - в первой.

При исполнении второй части важно добиться сквозного развития музыкальной мысли, так как произнесение короткой лиги (о опорой на первом звуке) иногда провоцирует на метрическое дробление (по четвертям) мелодической линии. Преодолеть нежелательную метричность можно за счет сопряженности мотивов, целостного охвата каждой фразы (тт.1-4) и более того, - предложения (4+4) одним дыханием. Этому поможет динамический план, предполагающий внутреннее движение, устремлённость к интонационным центрам (тт.8,20). Нагнетая от р" (второе предложение лучше исполнить пиано) постепенно силу эмоционального накала, необходимо довести крещендо до конца, усиливая звучность и расширяя фразу так, будто после крещендо идёт форте.

Затем желательно сделать цезуру, чтобы после мгновения тишины явственно прозвучало тональное утверждение До-диез Мажора (в 2) на неожиданной динамической краске -"пиано"! (Практически это должно быть "меццо-пиано", так как аккорд, исполненный "пиано" после крещендо", часто пропадает).

Завершается вторая часть речитативным ходом баса, устремлённого () вверх по ступеням уменьшенного септаккорда, разрешающегося после ферматы на "ля" в доминантсептаккорд (*соль-диез'). Значимость уменьшённого

септаккорда подчеркнёт гармоническая педаль, объединяющая его звуки; снять педаль лучше на "ля", чтобы очень точно услышать момент разрешения ля в соль-диез" (на ритенуто).

Полифоническая фактура обуславливает лимитированную педализацию. На первый план здесь выступает педаль, связывающая короткие мотивы. Если тема проходит в правой руке, педалью соединяются мотивы, разделённые значительным интервалом (секстой в I т., октавой во 2-м,квартой-в 3-м); если тема звучит в левой руке, то педаль меняется на каждой четверти (приём запаздывающей педали).

Третья часть - динамическая реприза - построена на полифонизированном тематическом материале первой (трёхголосная полифоническая фактура). На фоне аккордов звучит дуэт первоначальной темы' с изменённой тембровой характеристикой (в теноре) и мелодизированных фигураций (в высоком регистре). Для создания звуковой объёмности необходимо вновь воспользоваться артикуляционным навыком расслоения фактуры. Определённую трудность в этом плане представляет двухголосная партия левой руки, в которой мелодия сочетается с гармонической основой. Мелодию желательно играть наполненным, певучим звуком, легатиссимо, хорошо прослушивая при этом басы. Полезно поучить сначала одну мелодию, затем проработать двухголосие, выразительно играя его целесообразной аппликатурой с педалью (педаль меняется в основном на каждой четверти за исключением 1,4 и 5 тактов, где педалью продлеваются 3-я и 4-я четверти).

Мелодизированный контрапункт в правой руке играется ярко, полнозвучно, "солирующе"- наравне с темой. Композитор определяет их артикуляцию (сначала это подчеркнутое, интонированной «нон легато», затем - пропетое "легатов и характер движения (немного прихотливо, причудливо, капризно). Однако звучание мелодизированного контрапункта подчинено развитию мелодии - "сцеплению" двух фраз в единую линию с повышением и понижением интонаций, с устремлённостью к смысловым точкам и кульминации. Так, например, интонационные центры альтерной мелодической фразы и мелодии в правой руке совпадают (первая доля 3-го такта); понижение интонации в конце первого проведения темы сопровождается замедлением фигураций () и т.д.

Второе проведение темы приводит к яркой полифонически насыщенной кульминации всего произведения (6,7 тт.). Чтобы она прозвучала более выпукло, Чайковский предлагает здесь некоторое замедление () и выразительную акцентуацию каждого мелодического тона, осуществляемую одним сильным - первым - пальцем (приём "скольжения").

Полезно поучить тему отдельно, передавая её из левой руки в правую, чтобы овладеть естественным звуковедением. Прибавив остальные голоса, необходимо дифференцировать звучность по тембру для создания объёмной

звуковой картины - дуэта альтовой темы и скрипичных фигураций на фоне аккордов фортепианного сопровождения.

Кода (тт.9-16) синтезирует музыкальный материал первой и второй частей (синтезирующая кода). На фоне размеренно движущихся пар восьмых (элементы второй части) звучит заключительный триольный мотив мелодии первого раздела- (сравните 15-16 тт. первой части и мелодию в коде). Исполнение полиритмических сочетаний - триоли с дуолюю - представляет зачастую для студента значительную трудность. В 10-ом т. II ч. ; в 1-ом т. коды и т.д. нередко ошибочно триоль подменяют другим ритмическим рисунком: При работе над этим полиритмическим сочетанием можно использовать такой прием - прохлопать двумя руками на столе эту полиритмическую фигуру. Затем, перенеся это ощущение на клавиатуру, рекомендуется поиграть гамму До Мажор обеими руками с разными (несовпадающими) ритмическими рисунками.

Предлагается и такой способ проработки полиритмической фигуры из трёх восьмых на две.

1. Для упражнения изберём триоль в правой руке и две восьмых в левой в начале 7 т. (от конца). Медленно играйте сначала две восьмых левой рукой, потом, не делая никаких пауз, в том же темпе триоль правой. Повторив всё таким образом несколько раз подряд, соедините обе руки, играя две восьмых и триоль одновременно и т.д.

2. В медленном темпе, считая на 6, играйте двумя руками только первый элемент 7-го такта, беря восьмые триоли на счёт 1,3,5, а восьмые в левой руке - на 1 и 4. Постепенно ускоряйте темп. Постарайтесь уловить точность соединения двух восьмых с тремя. Прибавьте второй элемент. И т.д.

В коде также важно почувствовать широту фразировочного дыхания: 2+5. Арпеджированные аккорды не должны нарушать ровности мелодической линии, поэтому в мелодии необходимо услышать и проинтонировать интервал, ведущий к интонационной точке (соль-диез- "до-диез" в т.10 и др.); а остальные звуки взять быстро, но мягко и спокойно.

Выразительность печально-трогательной мелодии в коде усилена своеобразной артикуляцией; короткая лига в триоли на третьих четвертях способствует выявлению следующего за ней синкопированного тона. Этот более протяженный звук лучше брать движением руки сверху, опорно, но бережно, пропеть, чтобы дослушать эту синкопу до конца и на её фоне (в тт.13,14) мягко взять звук второго голоса ля. Из такого синкопированного тона рождается (на *ritenuto*) и постепенно замирает одинокий голос последней интонации.

Тщательная проработка деталей не должна заслонять ощущения целостности формы. Одним из самых действенных средств выразительности

при "выстраивании" формы служит темпоритм. Очень важно не допускать темповых расхождений между крайними частями, темпы которых одинаковы.

Контраст разделов в Ноктюрне предопределяет различный характер движения. Так, движение на два плавных дирижерских жеста л такте усилит устремленность мелодической линии в первой и третьей частях. А оживленному характеру второго раздела естественно соответствует объединение одним дирижерским жестом трёх четвертей.

3.3. Ф. Шопен. Ноктюрн до-диез минор (№20, «посмертный»)

В Ноктюрне до-диез минор Ф.Шопен сочетает контрастные настроения: спокойный, элегический раздел сменяется ритмически упругим танцевальным, в какой-то степени драматическим эпизодом, который завершается успокоением и тишиной.

Скорбное и величавое в своей сдержанности хоральное вступление (тт.1-4) предваряет необыкновенно нежную, напевную, грустную музыку первой части (тт.5-20). Мелодия, плавная и печальная, сначала движется неторопливо и спокойно на фоне мерного аккомпанемента восьмых. Далее она становится все трепетнее, декламационнее, как бы вырываясь из оков сдерживающего её сопровождения.

В средней части Ноктюрна выделяется эпизод танцевального характера в ритме народной мазурки (здесь меняются фактура, ритм, темп, регистр). Его подготавливает секвенционное развитие, основанное на чередовании поступенных вопросительных интонаций и ритмически более активных (пунктированных) ответных оборотов. Неожиданно яркое начало мазурки тем не менее быстро идёт на спад: первая фраза сразу же обрывается, а оставшаяся характерная ритмическая фигурация сопровождения ещё долго звучит как бы отдаляясь и словно находит успокоение в адажио.

В третьей части - динамической репризе - первоначальный тематический материал заметно драматизируется: интенсивное мелодическое и ладогармоническое развитие приводит к кульминации пьесы (). Драматизм кульминационного эпизода как бы уравнивается покоем в заключении Ноктюрна (прозрачные пассажи на фоне колыбельного "покачивания" тоники и субдоминанты).

По своему характеру тембровая окраска Ноктюрна напоминает звучание инструментального ансамбля, где мелодия поручена поющей скрипке, а мягкие гармонические фигуры - фортепиано.

Трудность исполнения шопеновской кантилены заключается в том, что протяженная мелодия большого дыхания звучит в медленном темпе. Добиться

певучести в сфере пиано можно с помощью артикуляционного штриха легато ("влажное", максимальное легато) - глубоким прикосновением "подушечек" пальцев. Кроме того, необходимо передать интонационную выразительность мотивов и их сопряжённость в музыкальном развертывании. Этому помогут объединяющие движения руки (подобной смычку) и эластичной кисти по направлению мелодического рисунка. (Крайне нежелательны как вертикальные толчки кисти, так и утрированная гибкость и "лишние" движения, нарушающие естественность фразировки).

Светлая, нежная мелодия уже в первом разделе приобретает некоторые драматические черты. В первом предложении (тт.5-12) центром интонационной напряженности становятся развернутые мотивы (т.6-7) авторское указание ; варьированное изложение этого материала во втором предложении (тт.13-20) служит кульминацией первого раздела формы (авторское указание:). Поэтому мотивы, отмеченные лигами, необходимо, с одной стороны, расчленять мягким снятием руки на фоне педали, а с другой стороны, услышать и выявить их интонационное "сцепление" во фразе широкого дыхания. Таков, например, ход на октаву от до-диеза второй октавы к "до-диезу» третьей (в т.6-7) к интонационному центру первой фразы и постепенный спад от него (тт.7-10).

Подобная фразировочная задача ставится перед исполнителем и во вступлении к Ноктюрну. Печально-торжественное вступление построено на ниспадающих (от Д к Т) интонациях хоральных аккордов. Паузы, соединяющие мотивы - "вздохи", создают впечатление скорбной сосредоточенности. Здесь также необходимо ощутить большую протяженность мелодической линии, вобравшей в себя дважды повторенную фразу. Аккорды связываются, во-первых, общей интонацией, логическим центром которой являются звуки на первых долях второго и четвертого тактов, и, во-вторых, - запаздывающей педалью. Поэтому паузы, которые следует точно выдерживать, являются продолжением музыкальной мысли, в аккордах (Важно выявить мелодический и басовый голоса).

В первой части второго раздела Ноктюрна (второй раздел состоит из двух частей: тт.21-32; 33-46) разнообразие контрастных интонаций достигается с помощью различных тембродинамических красок. Вкрадчивому характеру музыки вначале второго раздела (тт.21- 22) соответствует особенно чуткое прикосновение (ppp); ответные фразы (тт.23-24 и т.п.) можно сыграть более наполненным звуком. (В т.24 и 28 нельзя отождествлять звучание форшлага и шестнадцатых в пунктированном мотиве: форшлаг исполняется короче. Наибольшей степени контраста (и pp) этот "диалог" достигает в кульминации (тт.29-30), где важно быстро переключаться с одного характера звучности на другой (это возможно благодаря краткой цезуре между мотивами на фоне педали).

Певучая и нежная мелодия льётся на фоне гармонических фигураций сопровождения. Оно призвано чутко следовать за мелодией, поддерживая её,

создавая впечатление продолжительности фортепианного звука. Бас - гармоническую основу - лучше играть гулко, протяжённо, чему соответствует глубокое прикосновение чуть плоского пятого пальца. Достичь легато помогает боковое вращательное (по горизонтали) движение руки, ось которого сосредоточена на втором или третьем пальце: 5-2-1. При этом пальцы должны быть плоскими, как бы приготовленными для извлечения следующего звука. От ровности и певучести фигураций сопровождения в крайних разделах во многом зависит органичность темпоритма. На этом фоне мелодия развивается более свободно, как бы импровизационно. Так, трель (в 5-ом такте и др.) можно начинать чуть медленнее, как бы беря разгон, затем темп трели ускорить. Все короткие звуки после трели (тт.5,13,18) рекомендуется исполнить спокойно и "выговоренно", но в темпе.

Для достижения большей свободы и выразительности исполнения рекомендуется проинтонировать отдельно мелодические линии, а также поучить партию левой руки с педалью.

Педаль в Ноктюрне гармоническая, объединяющая звуки одной гармонии в единый комплекс на фоне опорного баса. Длинная педаль окрашивает и мелодию с её, казалось бы, несовместимыми последовательностями (поступенными ходами в тт.7,15 первой части; 21,22 второй части; 7 в третьей части и т.п.), придавая ей особый тембровый колорит. Приём запаздывающей педали позволяет связывать гармонические комплексы фигураций. Таким образом, педаль во всей пьесе зависит только от гармонии и меняется с её сменой. Если же секундовые (или другие) наслоения в мелодии особенно густы (например, тт.21, 22 и т.д.), то на помощь должна придти чуткая интонационная динамика; в таком случае бас берётся несколько опорнее, а "опасные" ходы в мелодии как бы невесомо. Таковы, например, прозрачные пассажи на одной гармонической педали в репризе.

В эпизоде Росо важно выявить два существенных момента: чёткий ритмический рельеф танца и его динамику. В первом мотиве повторяющегося двутакта (т. 33 и аналогичные) необходимо добиться метроритмической точности в чередовании триоли и пунктированного рисунка: . Начиная с 4-го такта мелодию желательно распределить между двумя руками: опорный басовый звук поручить левой руке, а верхний голос правой. Полезно поучить этот эпизод в медленном темпе (четкими пальцами), чтобы успеть переключиться с одного ритмического контура (т. 33) на другой (34). Передать энергию первой фразы мазурки и создать картину её затихания можно с помощью постепенного динамического спада и торможения темпа (авторские указания:) Ритмическая (прямая по приёму) педаль, снимаемая точно на третьей четверти, ещё больше подчеркнёт графичность и чеканность танцевального эпизода. (Адажио играется на одной гармонической педали, объединяющей доминантовую гармонию - Соль-диез Мажор).

В третьей части (динамической репризе), поначалу мятежной, с порывами отчаяния и страсти () постепенно наступает полное успокоение. Заканчивается Ноктюрн просветлённой (в сфере rrr) мажорной краской.

Значительной трудностью в Ноктюрне является органичное исполнение полиритмических сочетаний - трёх восьмых с двумя (т.7 и др.т.). 18, 35, 11, 13 звуков с четырьмя восьмыми (тт.58-61) .

В т.15 следующие за двумя триолями II звуков мелодии на 4 восьмых "укладываются" очень просто, как указано в нотах: на первую восьмую - две шестнадцатых, далее - по три (ровно).

В работе над "прозрачными" пассажами (в коде), кроме темпоритмической, необходимо решить и звуковую задачу. Пассажи, способствующие постепенному растворению звучности, должны быть лёгкими и вместе с тем мелодизированными (два первых пассажа отмечены небольшим крещендо в середине, два других интонационно ровные:(). Показателен авторский артикуляционный штрих в первом пассаже: последние звуки играютя лёгким "нон легато» проясняющим, "высветляющим" звук.

Прежде всего важно проработать отдельно правой рукой самый длинный пассаж в т. 33 третьей части (все остальные пассажи являются как бы его частью). Желательно поучить его в медленном темпе легато, удобной - позиционной - аппликатурой (аппликатура ми-мажорной гаммы). "Аккуратное" подкладывание первого пальца должна обеспечить эластичная кисть. Интонированию пассажа поможет довольно плотное (но piano) прикосновение при объединяющем движении руки по направлению мелодического рисунка. Чтобы добиться ясности каждого звука, полезно "беззвучно" "пощелкать" активными пальцами по верху клавиш. При переходе к быстрому темпу рекомендуется изменить характер звукоизвлечения, облегчая прикосновение: здесь пальцы уже должны быть "стелющимися", а звук - мягким.

Выучив пассаж отдельно, попытайтесь сыграть его с аккомпанементом; "дирижерскую" партию левой руки начните за 2-3 такте до мелодии. При соединении обеих партий важно исходить из ровной пульсации аккомпанеента и плавного течения мелодии без "сочувствующих" сопровождению акцентов. В 13 такте третьей части вполне естественно несколько расширить восьмые в левой руке; при этом интонационные "вершинки" обеих фигураций (ре-диез) совпадают.

Целостного темпоритмического развития в пьесе поможет добиться ясное ощущение дирижерского жеста: в крайних разделах движение лучше представить в укрупнённом размере на два дирижёрских жеста в такте, в мазурке же - один дирижёрский жест в такте.

3.4. Сравнительный исполнительско-педагогический анализ ноктюрнов П.И. Чайковского и Ф. Шопена и Фантастического танца Д.Шостаковича (ор.1 №2)

Мы познакомились с двумя кантиленными пьесами разных стилевых направлений. Их изучение позволило нам вывести общие черты и свойства, присущие художественному образу лирических миниатюр, характеру исполнительских средств выразительности и соответствующих им исполнительских приёмов. Проведенная работа дает нам возможность использовать накопленный опыт при освоении лирической пьесы другого плана - характерной танцевальной миниатюры, опоэтизированного танца. Для изучения современной лирической миниатюры обратимся к Фантастическому танцу №2 Д. Шостаковича в сопоставлении с рассмотренными ранее ноктюрнами Ф. Шопена и П. Чайковского.

Что мы найдем в них общего с точки зрения композиторских и исполнительских средств выразительности? Каковы различия и как они "подскажут" нам методы работы и художественно оправданные, целесообразные исполнительские приемы?

НОКТЮРН

Ноктюрны - камерные лирические пьесы, в которых отражены романтические настроения композиторов XIX века

Оба ноктюрна - фортепианные романсы, мечтательные, нежные, задушевные с элементами динамизма, напряженности в средних частях (см.о художественном образе Ноктюрнов в предыдущем исполнительско-педагогическом анализе).

Разный тематический материал в первой и второй частях

Мелодия певучая, кантиленная, вокального характера у Чайковского, инструментального у Шопена. Господствующий принцип звукоизвлечения - связный штрих, легатиссимо.

Тональная устойчивость; консонантность гармонических оборотов с классической кадансовостью. Относительная стабильность ритмического рисунка.

Относительная темпоритмическая стабильность.

Относительная однородность динамических пластов, как правило, с по степе иными изменениями в динамике.

Фантастический танец № 2 - лирико-характерная арабеска, открывающая новые страницы в музыке XX века

Фантастический танец - изящный, изысканный вальс, напоминающий по импрессионистическим краскам "Медленные вальсы" К.Дебюсси и "Благородные и сентиментальные вальсы" М.Равеля. Однако созданная на основе традиционных ритмов, эта пьеса как бы заострена композитором против популярного жанра (марша) благодаря современным интонациям, неожиданным ладогармоническим краскам и ритмическому своеобразию.

Мягкие, "улетающие" интонации причудливой темы приводят к динамическим всплескам и ликующей, темпераментной кульминации, после которой опять капризно зазвучит первоначальная тема, но уже несколько утяжеленная марка- тированными ходами басовых октав.

В основе танца - одно интонационное ядро, приобретающее разные облики благодаря орнаментике, ритмическим, артикуляционным, тембродинамическим, ладогармоническим изменениям, I часть - дважды повторенный период (8+8); II часть- сложный период из трёх предложений (8+8+8); III, часть - (8+8).

Мелодия прерывистая, декламационного типа, приближающаяся к интонациям разговорной речи. Артикуляционные штрихи - разнообразны: чередование легато, стакато, короткой лиги (причем в легато - меньшая степень связности, чем в кантилене).

Ощущение тональной, "неузнаваемости"; обостренность, диссонантность ладогармонических звучаний. Прихотливость и изменчивость ритмического рельефа.

Изменчивость темпоритма (см. темповые ремарки).

Яркость и внезапность динамических красок и сопоставлений.

Общее - трёхчастная форма, объединение мотивов во фразу длинного дыхания, одинаковая фактура: гомофонно-гармонический склад с элементами полифонии (подголосочной у Чайковского и Шостаковича). Отсюда - проблема создания "объемной" звуковой картины, т.е. художественного тембродинамического соотношения всех голосов музыкальной ткани (расслоение звучности по вертикали). Общее - идентичная педальная идея: как правило, гармоническая педаль, присущая романтической музыке.

На основе проведенного сопоставления попробуем продумать важнейшие исполнительские проблемы и пути их разрешения в Фантастическом танце № 2 Д. Шостаковича, ответив – на предложенные вопросы.

3.5. Методические вопросы-задания к самостоятельно изучаемому произведению – Фантастическому танцу №2 Д.Шостаковича

1. Какие особенности этого произведения позволяют отнести его к жанру фортепианной миниатюры? Каков художественный образ этой пьесы? Определите тип изложения пьесы и художественные функции голосов музыкальной ткани.

2. В чем заключается своеобразие музыкального языка композитора? Каковы особенности его мелодии, гармонии, метроритма?

Какое значение в создании художественного образа имеют тембровые краски, динамика, регистр?

3. Какова структура пьесы? Обозначьте границы разделов формы. Какова логика музыкального развития (контраст, конфликт, сопоставление)? Чем отличается характер каждого из разделов?

4. В какой тональности написана пьеса? Легко ли "узнаваема" тональность? Каков тональный план танца и как это соотносится с его структурой? Вслушайтесь в ладогармонический строй танца. Что свойственно ему больше - диссонантное или консоннантное звучание? Какое значение в связи с этим имеют альтерированные звуки в аккордах?

5. Обратите внимание на характер начальной интонации (хореический мотив с квартовой интерваликой). Как изменяется основная интонация танца на протяжении всей пьесы? (Сравните тт.6-7, 17-18 и 33-34).

Определите природу мелодики Д, Шостаковича (каятиленность, декламационность или сплав того и другого). Как связаны с этим артикуляция и характер фразировки? Совпадает ли мотивное членение с протяженностью фразы?

6. Для выразительной фразировки продумайте характер пианистических движений в партии правой руки и найдите соответствующие ему исполнительские приемы (эластичная кисть и объединяющие движения руки, аппликатура). Как добиться выразительного "произнесения" форшлаговой фигурации в 1-ом и аналогичных тактах (её пластичности при ясной "дикции" каждого пальца)?

7. Обратите внимание на разную фактуру вальсового аккомпанемента - формула "бас-аккорд" с задержанным (в первой части) и незадержанным (в третьей) басом. Какой пианистический приём следует использовать в аккомпанементе (умело распределите вес руки на протяженной опоре и двух - более лёгких - аккордах). Продумайте смысл позиционной аппликатуры в партии левой руки (тт.1-2 и т.д.). Сохраните позиционность и при другой

фактуре аккомпанемента в третьей части (бас - б-ым пальцем, в аккордах 5-ый палец не употребляется).

8. При помощи каких средств выразительности и пианистических приемов можно создать ощущение "объемности" звучания солирующих и аккомпанирующих голосов?

9. Каковы особенности художественного содержания второй части?

В чем проявляется контрастность внутреннего развития

Как добиться разнообразных интонаций (динамика, артикуляция, темпоритм)?

Вслушайтесь в новый музыкальный материал фрагмента (тт.21-24). Где здесь вкрапляются полифонические мотивы после гомофонной фактуры (напряженность и контраст усиливаются и с помощью фактуры).

10. Что нового вносит эпизод? Что общего и различного между первым эпизодом второй части в до Мажоре и эпизодом Allegretto в Ми-бемоль Мажоре? С помощью каких исполнительских средств Д. Шостакович подчеркивает кульминационный характер эпизода (акцентуация, динамика, темпоритм, авторская аппликатура)?

Продумайте характер движений в этом эпизоде: акцентируемый аккорд берется смелым движением сверху, затем рука стремится как бы по нижней дуге к следующему мотиву, отталкивается от него с силой вверх и по верхней дуге свободно падает, опираясь на цепкие па пальцы, на следующий аккорд и т.д.

11. Как звучит третья - репризная - часть танца по сравнению с первой? Различаются ли они по образному строю, настроению, фактуре, динамике, темпу? Какой образный оттенок приносит контрапункт ?

12. Добиваясь красочного звучания, продуйте тембровые характеристики интонаций голосов музыкальной ткани. Тембры каких инструментов слышите вы в этой пьесе?

13. Добейтесь выразительности и органичности переходов от одного раздела к другому с помощью агогических нюансов (при переходе от первой части ко второй - между второй и третьей частями).

Продумайте рабочий и окончательный темпы (по метроному) крайних разделов танца.

14. Какую роль в танце выполняет педаль (колористическую, гармоническую, ритмическую)? Продумайте значение гармонической педали, характерной для романтической музыки, а также смысл беспедальной

звучности в тт.21,23, разделительной педали, снимающейся после третьей доли в кульминации в тт.37-40.

15. Фантастический танец № 2 представляет собой среднюю часть цикла фортепианных миниатюр. Ознакомьтесь с другими пьесами, охарактеризуйте их по художественному содержанию и уясните их связь и взаимодействие в цикле.

В данной методической разработке лишь намечен подход к самостоятельному творческому изучению музыкальных произведений. Изучая, сравнивая, постигая логику развития музыкальной мысли, осознавая роль и значение тех или иных средств выразительности в экспонировании, развитии и становления музыкального образа, можно более глубоко проникнуть в авторский замысел, более точно воплотить собственное слышание музыкального произведения. Очень важным является и умение исполнить произведение "на публике", раскрыть богатства мира музыки хотя бы для небольшой группы людей. Очень хотелось бы, чтобы каждый студент, каждый исполнитель помнил, что Творчество и Просветительство всегда были важнейшими чертами лучших представителей российской творческой интеллигенции.

Список основной литературы

1. Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры: сб. ст. / М-во культуры РФ, С.-Петербург. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. фортепиано ; под общ. ред. Д В. Щирин. – СПб. : КультИнформПресс, 2016. – 177с.
2. Загвязинский В. И. Теория обучения: современная интерпретация: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Академия, 2007. — 192 с.
3. Зимняя И. А. Педагогическая психология. — М.: Логос, 2003. — 383 с.
4. Крафт Н.Н. Самостоятельная работа как средство саморазвития студентов // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2006. № 4. С. 11-16.
5. Курпешева А.И. Самостоятельная работа студентов в системе категорий теории учебной деятельности / Вестник АГТУ. Астрахань. №2 (50), 2010. - с.118 – 122.
6. Поляков В.В.. Живая связь / Лия Зелихман, Моисей Хальфин: страницы жизни в документах, статьи, воспоминания / ред.-сост .С.М.Мальцев. – СПб.: КультИнформПресс, 2012, - 600с., 48 с илл.
7. Сорокина Л.Л. Самостоятельная работа как фактор эффективной учебной деятельности студентов СПО / Профессиональное образование в России и за рубежом. Кемерово. № 1 (13) 2014/ - С.65 – 69.
8. Таранчук Е. А. Организационно-педагогические условия формирования образовательной самостоятельности студентов педагогического вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Красноярск, 2008. – 24 с.
9. Трифонов А.А. Теория и практика фортепианной педагогики. Куйбышев: Изд-во КГУ, 1979. = 86 с.
10. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.: Классика-XXI, 2002. - 176 с.

Список дополнительной литературы:

1. Браудо И. Артикуляция (о произношении мелодии) Изд-во: Ленинград, 1961, 199 с.
2. Гильбурд Г. Исполнительское искусство сфера проявления художественной идеи. — Томск, 1984. - 197 с.
3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. М.: Музыка, 1968.- 112 с.
4. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. - 256 с.
5. Дурандина Е. Поэтика романсового монолога в контексте русской культуры // Творчество С.В.Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры. Тамбов-Ивановка: Изд-во ТГТУ, 2003. - С. 162-168
6. Кочнев Ю. Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации. Автореферат дисс. канд.иск. Л., 1970. - 24 с.
7. Мильштейн Я.И. О воспитании техники пианиста, в сб.: Методические записки по вопросам музыкального образования, М., 1966;
11. Хрестоматия по чтению нот с листа: метод. пособие / СПбГИК, фак. искусств, каф. фортепиано; авт.-сост. К.Ю. Щирин. – Санкт-Петербург: Изд-во «КультИнформПресс», 2016. – 40 с. Вопросы теории и практики преподавания фортепиано в вузе культуры: сб. ст. / М-во культуры РФ, С.-Петерб. гос. ин-т культуры, фак. искусств, каф. фортепиано ; под общ. ред. Д.В. Щирин. – СПб.: КультИнформПресс, 2016. – 177с.
12. Загвязинский В. И. Теория обучения: современная интерпретация: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Академия, 2007. — 192 с.
13. Зимняя И. А. Педагогическая психология. — М.: Логос, 2003. — 383 с.
14. Крафт Н.Н. Самостоятельная работа как средство саморазвития студентов // Вестник Адыгейского государственного университета. Майкоп, 2006. № 4. С. 11-16.
15. Курпешева А.И. Самостоятельная работа студентов в системе категорий теории учебной деятельности / Вестник АГТУ. Астрахань. №2 (50), 2010. - с.118 – 122.
16. Поляков В.В.. Живая связь / Лия Зелихман, Моисей Хальфин: страницы жизни в документах, статьи, воспоминания / ред.-сост. С.М.Мальцев. – СПб.: КультИнформПресс, 2012. - с. 548 - 557., 48 с илл.
17. Сорокина Л.Л. Самостоятельная работа как фактор эффективной учебной деятельности студентов СПО / Профессиональное образование в России и за рубежом. Кемерово. № 1 (13) 2014/ - С.65 – 69.

18. Таранчук Е. А. Организационно-педагогические условия формирования образовательной самостоятельности студентов педагогического вуза: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08. – Красноярск, 2008. – 24 с.

19. Трифонов А.А. Теория и практика фортепианной педагогики. Куйбышев: Изд-во КГУ, 1979. – 86 с.

20. Щирин Д.В. Об изменении понимания роли музыкального мышления и музыкального восприятия в педагогическом процессе // Вестник «Здоровье и образование в XXI веке», Том 20 (5), 2018 - С.18 – 25

Приложение

Ноктюрн Nocturne

À Mademoiselle Terminsky

Op.19, No.4.

1873

Andante sentimentale

The musical score is written for piano and consists of five systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Andante sentimentale*. The score includes the following dynamics and articulations:

- System 1: *p* (piano)
- System 2: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and a triplet in the right hand.
- System 3: *p* (piano)
- System 4: *poco cresc.* (poco crescendo), *mf* (mezzo-forte)
- System 5: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and triplets in both hands.

18 **Più mosso**

mf

Measures 18-23: This system contains six measures of music. The treble clef part features a melodic line with eighth-note patterns and triplet markings. The bass clef part provides a steady accompaniment with quarter notes and eighth-note chords. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

24

p

Measures 24-29: This system contains six measures. The treble clef part has a melodic line with triplet markings and some rests. The bass clef part continues with a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *p* is placed above the first measure of the second system.

30

mf

Measures 30-34: This system contains five measures. The treble clef part features a melodic line with triplet markings. The bass clef part provides a consistent accompaniment. The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

35

cresc. *f* *p*

Measures 35-39: This system contains five measures. The treble clef part has a melodic line with triplet markings. The bass clef part features a more active accompaniment. The dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p* are used to indicate changes in volume.

40

pp **stringendo**

Measures 40-44: This system contains five measures. The treble clef part has a melodic line with triplet markings. The bass clef part features a more active accompaniment. The dynamic markings *pp* and **stringendo** are used to indicate changes in volume and tempo.

Tempo I
un poco capriccioso
marcato

45

Musical score for measures 45-46. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

47

Musical score for measures 47-48. Measure 47 contains a complex triplet pattern in the right hand. Measure 48 is marked *un poco ritenuto* and features a descending triplet melodic line in the right hand.

49

Musical score for measures 49-50. Measure 49 is marked *a tempo*. Measure 50 is marked *ritenuto* and includes a *cresc.* (crescendo) marking in the left hand and a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the right hand.

51

Musical score for measures 51-52. Measure 51 is marked *a tempo*. Measure 52 is marked *pp* (pianissimo) and features a triplet melodic line in the right hand.

54

Musical score for measures 54-55. Measure 54 is marked *p* (piano) and contains a triplet melodic line in the right hand. Measure 55 continues the triplet pattern in the right hand.

57

Musical score for measures 57-58. Measure 57 is marked *rit.* (ritardando) and features a triplet melodic line in the right hand. Measure 58 is marked *ppp* (pianississimo) and concludes with a final chord in the right hand.

NOCTURNE

Lento con gran espressione

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time, and common time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 16 are indicated at the start of their respective systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingerings (5, 4, 4, 3, 4) and a *pp* dynamic marking. The second system (measures 5-8) is marked *legato* and *dolce*, featuring a trill (*tr*) and fingerings (3, 5, 2, 4, 2, 3). The third system (measures 9-12) includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-15) is marked *cresc.* and *con forza*, with a trill (*tr*) and fingerings (4, 5, 3, 1, 4, 3, 4, 3). The fifth system (measures 16-18) includes a trill (*tr*) and a *cresc.* marking. The score is decorated with various ornaments, including mordents and grace notes, and includes performance instructions such as *pp*, *legato*, *dolce*, *cresc.*, and *con forza*. Fingerings and trill markings are clearly indicated throughout the piece.

19 *f* *(dim.)* *pp*

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *simile*

23 *sotto voce*

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* *

27 *p* *f* *pp*

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* *

31 *cresc.* *p*

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* *

35 *sempre* *più dim.*

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre* *

40 *sempre più piano, rallentando* (m.d.)

sempre * *sempre* * *sempre* * *sempre* * *sempre* *

II.

Andantino
p (in a tilting manner)

8va

Più mosso
espr. poco rubato *grazioso* *f*

Tempo I.
poco rit. *p*

gva **Più mosso**

rit. **f**

Allegretto *gva*

mf **f**

gva **Ad libitum** **Tempo I.**

p

gva

bassi marcato

gva **(slowly)**

rit. **pp**