

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Алатырская детская школа искусств»

**Работа над кантиленными произведениями в средних и
старших классах
отделений специального фортепиано ДМШ и ДШИ
(методическая разработка)**

Составители: Гостюшева Т.И., Антипова Г. Н.
преподаватели МБУДО «АДШИ»

тел., факс 8 (83531) 2-20-45 (приемная),
[e-mail:artler@mail.ru](mailto:artler@mail.ru)

Алатырь. 2019 г.

Аннотация.

В данной работе содержатся общие рекомендации по изучению и исполнению кантиленных произведений композиторов-пианистов и конкретные методические разборы фортепианных миниатюр. Целью данной разработки является помощь в работе молодым педагогам-пианистам-выпускникам музыкальных училищ. В основной части работы авторы реализуют поставленные перед собой задачи – дать более или менее подробный методический разбор отдельных пьес кантиленного характера композиторов различных эпох, помочь с выбором репертуара. Разобранные произведения часто исполняются учениками фортепианных отделений музыкальных школ и школ искусств, поэтому советы по их прочтению всегда актуальны.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Основная часть	6
Заключение	25
Список используемой литературы	26
Приложение	27

Введение.

«Меня никогда не покидает ощущение «чуда», когда я объясняю ученикам гениальные творения великих музыкантов, и мы вместе стараемся исследовать... их глубины, проникнуть в их тайны, понять их закономерности, возвыситься до их высоты» (Г. Нейгауз)

Одна из главных задач музыкальной педагогики - воспитание творческой личности. К этому педагог-музыкант стремится независимо от степени одаренности ученика и его дальнейшей профессиональной ориентации. В музыке, как ни в каком другом искусстве, раскрывается внутренний мир человека, его творческие возможности. Прививая любовь к музыке, педагог воспитывает художественный вкус, интеллект, творческую инициативу ученика.

Общение педагога с учеником выходит за рамки профессионального, оно значительно шире и разнообразнее. Но главная его направленность - процесс работы над музыкальным произведением, так как это основа обучения игре на фортепиано. Поэтому методы работы над музыкальным произведением так важны и значительны. Здесь проявляется мастерство педагога, его художественная зрелость, богатство внутреннего мира и способность заронить в душу ребенка увлечение музыкой. В процессе этой работы педагог раскрывает художественный смысл, образы музыкального произведения. К этому можно идти разными путями. Толчком могут служить ассоциации из области литературы, живописи, впечатления действительности, личные переживания, впечатления. Работа над произведением и исполнение его - сложный творческий процесс. Исполнитель выражает замысел автора через свою индивидуальность, свое мироощущение. Поэтому так важно умение педагога помочь ученику воплотить замысел произведения в соответствии с его собственной индивидуальностью.

Эмоциональная отзывчивость на музыку воспитывается с первых шагов обучения. На каждом этапе развития ученика необходимо помнить о

том, что красивый звук и виртуозный блеск - не самоцель, а средство раскрытия музыкальных образов, эмоционального содержания произведения. «Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую - бодро, торжественную - торжественно и т. д., и т. д. и довел бы свое музыкально-художественное намерение до полной ясности» (Г. Нейгауз) Педагогу надо затронуть душу ребенка, его воображение.

Основная часть.

Необходимо, чтобы с самого первого знакомства с произведением ученик не только грамотно разобрал текст, но и интонационно осмысливал его, понимал суть интонационных и фразировочных лиг. Важно развивать чувство формы музыкального сочинения, его фактурных особенностей. Вслушиваться в звучание – главное условие в работе над произведением. Не формальное исполнение крещендо и диминуэндо, которым иногда подменяется истинная содержательность музыки, а правдивость, идущая от эмоциональной выразительности произведения.

В начале работы над произведением важно осмыслить целое, понять форму и характер произведения. Но сам процесс работы создает необходимость разделить произведение на части. При этом, работая над деталями, следует сохранить чувство целостности формы. В каждой фразе должны быть свои смысловые вершины, а при исполнении всего произведения надо стремиться к общей кульминации. «Интерпретатор в поисках художественной правды как бы авиатор... должен сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры, затем спуститься и исколесить вдоль и поперек местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить, и наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить мельчайшие характерные особенности сочинения». (А. Корто)

Осваивать произведение следует постепенно, на каждом этапе работы пробуждая мысль, художественную инициативу, фантазию ученика. Педагог должен ставить посильные творческие и технические задачи. Умение педагога на каждом из этапов находить новые средства для раскрытия художественного замысла произведения помогает ученику услышать музыку, сохранить свежесть ее восприятия. «Лучшим возбудителем творчества нередко является неожиданность, новизна творческой задачи» (Станиславский К.).

Кантиленные произведения имеют огромное значение в воспитании музыкальной культуры ученика «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как она тесно связана со слуховыми и... душевными качествами ученика. Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных задач, которые должен решать пианист, ибо звук есть сама материя музыки... В моих занятиях с учениками, скажу без преувеличения, три четверти работы – это работа над звуком» (Нейгауз Г.)

Мелодия – душа музыки. Она раньше всего воспринимается в сочинении. Главное в кантиленных произведениях – услышать мелодическую линию, фразу, единое дыхание мелодии. Здесь первостепенное значение имеет развитие внутреннего слуха ученика.

Не механическое воспроизведение мелодии на клавиатуре, которое так часто приходится слышать в исполнении наших учеников, а пение на инструменте. На каждом этапе развития ученика, независимо от того, что он играет – «Французскую песенку» Чайковского или «Ноктюрн» Шопена, ученик должен «петь» мелодию, а следовательно слышать ее внутренним слухом. С этого необходимо начинать работу над любым кантиленным произведением. Если ученик не может спеть мелодию голосом, значит, он ее не слышит, и исполнение его будет механическим. Слух ребенка развивается, и этим следует заниматься на всем протяжении его обучения.

Достичь идеального исполнения кантилены на фортепиано трудно из-за быстрого угасания звука «Пианисту не следует забывать, что он властен только над процессом возникновения звука, но не над его продолжением» (Фейнберг С).

Музыкант – пианист стремится воплотить художественный образ произведения в звуках. Фантазия, воображение помогают найти желаемое звучание или создать иллюзию его. Поскольку воплощение художественного замысла кантиленного произведения часто ограничено возможностями фортепиано, возникает необходимость создать иллюзию протяженного звучания. Особенность фортепианного звукоизвлечения затрудняет поиск

нужного тембра, и все же звучание фортепиано у талантливых пианистов открывает богатейшие тембровые возможности инструмента. Работа над звуком непосредственно связана с ощущением гибкой мелодической линии, фразировкой, что требует от исполнителя пластичной руки, чуткости прикосновения пальцев. В интонационной структуре мелодии очень важно понимание ее динамической устремленности к определенному звуку. Это относится не к усилению звучности или ускорению темпа, а к выражению смысла самой фразы, ее интонационной логики.

Исполнение мелодии в произведениях различного стиля требует разных приемов звукоизвлечения. Характер звучания мелодии, тембр звука зависит не только от искусства фразировки, пластики руки. Здесь важно звучание сопровождения, соотношение звука мелодии и аккомпанемента, глубина баса, педализация и т. и д.

Педаль имеет чрезвычайно большое значение в работе над звуком. Умело пользуясь педалью, пианист находит тембр и колорит звучания, создает гармонический фон мелодии. На первоначальном этапе необходима точность педализации, осмысление и ограничение ее, умение добиваться певучести легато без помощи педали. В дальнейшем же педализация становится живым творческим процессом, который связан с индивидуальностью, мастерством, интуицией исполнителя. На этом этапе ее точная фиксация оказывается невозможной, т. к. ею руководит художественное намерение, часто неосознанное. В произведениях романтиков во имя художественной идеи (продления звучания баса, создания звучащего фона и других художественных задач) возникает необходимость пренебречь принципом «чистой педали». «Часто акустически чистое звучание оказывается музыкально фальшивым, а музыкально верное, единственно допустимое включает акустическую грязь». (Голубовская Н.)

Точная запись педали оказывается невозможной еще и потому, что она не фиксирует глубины нажатия педали и время ее полного снятия, а это очень важные моменты в создании колорита звучания.

В искусстве педализации заложены неисчерпаемые красочные возможности фортепиано. В основе педализации - воспитание слуха, художественного чутья.

Итак, в работе над кантиленными произведениями необходимо сочетание работы над мелодией (фразировка, звукоизвлечение, тембр звука – в зависимости от характера мелодии), аккомпанементом (звучание баса, фон, поддерживающий мелодию) и педалью.

Обратимся теперь к конкретному анализу работы над некоторыми произведениями для средних и старших классов музыкальных школ.

Мир детства – мир игр, забав, мир радостей и огорчений, а так же пора серьезных раздумий, осознания себя и окружающих, время первых шагов в познании жизни. Все это и еще многое другое выражено в гениальной музыке *«Детского альбома» Петра Ильича Чайковского.*

«Утренняя молитва».

Тихая, светлая музыка, требующая состояния сосредоточенности, бережного в нее вслушивания, как требует сосредоточенного внимания всякая молитва.

Авторское определение темпа – «Тихо» дает исполнителю определенную свободу в выборе темпа. «Тихий» темп – это темп спокойный, неторопливый, но меру его должен определить играющий.

По форме «Утренняя молитва» представляет собой шестнадцатитактовый (большой) период с восьмитактовым дополнением – своего рода кодой на тоническом органном пункте. По фактуре – четырехголосный хор. И, как всегда в музыке хорального склада, здесь важно и звучание по вертикали, и горизонтальное движение голосов. Попробуем прежде всего проследить, как Чайковский оформляет четырехголосие, к какой записи прибегает – одноштильной или двухштильной. Правильно истолкованная, она дает ключ к пониманию и интерпретации музыки, помогает выявить скрытое голосоведение, информирует о характере

интонирования, определяет баланс звучности по горизонтали и вертикали, способствует созданию звуковой перспективы.

В «Утренней молитве» в манере расстановки штилей содержится важная подсказка, которая наводит на нужный характер звучания.

В первом четырехтакте гармонические интервалы на каждом нотоносце выписаны блоком – на одном штиле, без выделения на голоса. Следовательно, здесь уместна ровная звучность, без предпочтения какого – либо голоса. Такое идеально выровненное звучание можно слышать в хорошем хоре. Состояние отрешенности, сосредоточенности на молитве, некоторая статичность переданы и динамикой (*piano*), и плавностью ведения голосов, которые движутся главным образом поступенно или остаются на месте.

Начало второго предложения (такты 9 – 10) композитор записывает иначе. Оба нижних голоса едины, а два верхних получают собственные штили. Это подсказывает нам выделить линию сопрано на фоне тихо, ровно звучащих остальных голосов.

К подобной партитурной записи Чайковский прибегает уже во втором четырехтакте (такты 5 – 9). Думается, что такая запись не случайна и продиктована не только правилом нотописки (голоса разного ритмического рисунка должны оформляться отдельными штилями). Каждая мелодическая линия получает индивидуальную окраску. В первую очередь это относится к сопрано, чей интервальный метроритмический рисунок заметно усложняется. Здесь требуется звучность уже не выровненная, а более выразительная, насыщенная. богатая. В горизонтальном мелодическом движении на передний план выводится то один, то другой голос.

С третьей доли такта 10 в игру вступает басовый голос, образуя ясно слышимый дуэт с сопрано. Оба голоса расходятся на *crescendo* и подводят к кульминационной точке пьесы (такт 12). Так и кажется, что здесь звучат наиболее значимые слова молитвы, возносится горячая мольба.

Заключительные такты (17 – 24) не требуют экспрессивной подачи. Молитва окончена, день вступает в свои права, но тихое, умиротворенное настроение еще владеет душой. Ритм несколько оживляется репетицией в нижнем голосе восьмушки соль – утренним благовестом. На этом фоне дважды повторяется нисходящий мотив. Его можно показать сначала в сопрановой партии, а потом у альты.

В двух последних тактах верхние голоса композитор опять объединяет одним штилем. Это значит, что тут желательна столь же ровная, просветленная звучность, и только сопрановое ре в последнем такте, выделенное отдельным штилем, должно «засветиться», подобно огоньку свечи на приглушенном фоне тонической гармонии.

Отдельные моменты в «Утренней молитве» требуют специального внимания и работы.

Игра аккордов всегда представляет проблему. В пьесе, где аккордовой фактурой передается хоровое пение, они должны звучать особенно стройно, строго вместе. Рука либо неторопливо погружается в клавиатуру, после чего запястье, действуя подобно рессоре, слегка приподнимается, либо как бы берет созвучие из глубины клавиш, мягко на них опираясь и слегка отталкиваясь на таком же, как в первом случае, движении запястья. Кроме того, что аккордовые тоны должны звучать одновременно, надо уметь выделить отдельные мотивы то в одном, то в другом голосе.

На фоне общей легатной звучности, которая достигается скорее за счет запаздывающей педали, чем реальной связью при помощи пальцев, в пьесе несколько раз встречается мелодический оборот, отмеченный короткой лигой. Рука всякий раз мягко падает на первое созвучие (запястье идет вниз), которое несколько удлиняется, а второе созвучие под лигой (оно снимается на легком подъеме запястья) звучит короче и легче. Этот оборот желательно подчеркивать прямой педалью.

Встречается в пьесе и пунктирный рисунок. Шестнадцатая играетя легче и тише, чем окружающие ее более крупные длительности, и поэтому нисходящая интонация приобретает особую выразительность.

В заключении пунктир интонируется спокойнее, ровнее, с минимальной разницей звука между шестнадцатой и следующей за ней четвертью (у Чайковского здесь нет лиги).

Для ребенка трудна партия левой руки в заключительном разделе. В большинстве случаев дети инстинктивно упрощают задачу, приостанавливая пульсацию басового соль в момент появления верхнего голоса. Бывает достаточно дать услышать сочетание двух голосов, сыграв это место самому или предложив ученику исполнить двухголосие двумя руками. Если этого окажется мало, пусть ребенок сыграет сначала несколько басовых соль, а потом добавит более длинный звук второго голоса, перенеся на него вес руки, и приостановится, слушая, как звучат вместе оба эти звука. После чего басовое соль надо снять, по-прежнему слушая и ощущая тянущийся верхний голос, и только затем, продолжая держать последний, возобновить движение восьмых. Повторив такое упражнение несколько раз, можно перейти к следующему сочетанию.

Чтобы лучше разобраться в четырехголосном складе, полезно поиграть пьесу, меняя число голосов и по-разному их комбинируя, например, оставлять только сопрано и бас или одни средние голоса, а сопрано петь и т. п. Такие приемы работы широко известны, они применяются при изучении полифонических произведений.

Можно так же поэкспериментировать с местоположением голосов. Играя вместе с учеником, «раздвинем» их, перенеся, скажем, бас октавой ниже, а потом переместим на октаву вверх сопрано, оставив других участников ансамбля на своем месте. Комбинаций тут может быть много. Музыка приобретает новые пространственные и тембровые характеристики, а главное - разнесенные по регистрам, голоса меньше сливаются друг с

другом, лучше слышно четырехголосие и движение каждой из мелодических линий.

Работая над «Утренней молитвой», познакомим ученика с другой пьесой из «Детского альбома» Чайковского – «В церкви». Сравним «утренний» и «вечерний» характер обеих, их тональности, ладовую окраску, отметим сходство и различие пьес по форме, по структуре четырехголосия, по колокольным остинато в заключительных разделах. Изучение этих пьес подготовит ребенка к восприятию духовной музыки Чайковского.

«Сладкая греза».

Страница чистейшей лирики, погружение в мир светлой мечты... Дуэт женского и мужского голосов с деликатным гармоническим сопровождением, приходящимся на «и». В умении играть одной рукой мелодию и сопровождение к ней – одна из главных трудностей пьесы. Можно предложить такой алгоритм действий:

* Ученик играет только аккорды и интервалы аккомпанемента гибким кистевым движением (пальцы мягко отталкиваются от клавиш, запястье приподнимается, уводя за собой кисть).

* К ученику присоединяется педагог, играющий мелодию.

* Ученик ведет мелодию одной рукой, аккомпанируя себе другой.

* Ученик играет оба компонента фактуры одной рукой, которая как бы делится невидимой чертой на две части, «нижние» пальцы левой руки (4-й и 5-й) ведут мелодию, «верхним» (1-му и 2-му) поручается сопровождение, 3-й примыкает то к нижним, то к верхним пальцам. (Пусть ученик сам определит, как «делится» в этой пьесе правая рука).

Мелодия играется мягким, неспешным погружением в клавиши; пальцы, которым поручен аккомпанемент, извлекают звук движением, описанным выше, но сведенным к минимуму, как бы едва намеченным. Обычная ошибка учеников заключается в том, что аккомпанирующее созвучие выдерживается до следующей ноты мелодии, переходя в нее легато.

На самом деле снимать его надо раньше, чтобы, услышав мелодический тон в его чистом виде, «перелить» его в следующий звук.

Вот так и станем работать: мелодическая четверть, аккомпанирующее созвучие и – остановка. Послушаем, как тянется тон мелодии без гармонического дополнения, а затем соединим его со следующим тоном, за которым опять следует гармоническая начинка. И опять не будем спешить двигаться дальше...

Займемся мелодией. Красота ее заключается в секвентном строении с характерным разным гармоническим освещением секвентных звеньев.

Мелодическая волна длиною в восемь тактов вздымается и затем опадает. В двутактах, из которых складывается период, мелодическое движение идет к отмеченной акцентом ноте. Однако рисунки двутактных волн не однородны. В двух первых волнах плавное, поступенное восходящее движение сменяется нисходящим ходом на квинту, и гребень мелодической волны приходится на акцентированный тон. В двух следующих двутактах, при сохранении того же метроритмического рисунка, за подъемом на широкий интервал (септиму) следует столь же плавный поступенный спуск, но вершина волны перемещается ближе к началу мотива.

Композитор подсказывает нам, помимо ясно обозначенных динамических оттенков, оттенки агогические, надо только суметь извлечь их из нотного текста. Посмотрим в этом плане на первое предложение. В первой фразе (такты 1-4) нижний голос дуэта достаточно подвижен, мелодия идет на подъем, который сопровождается нарастанием, и здесь хочется немного пойти вперед. Во второй фразе нижний голос, представленный длительностями, которые выдерживаются весь такт, тормозит движение, и это, вместе со спадом мелодической волны и динамическим спадом, диктует успокоение, которое уравнивает предшествующее оживление темпа. На это успокоение работает подголосок, появляющийся в партии правой руки в тактах 5-8. Длинная нота в подголоске как бы не сразу отпускает мелодию, удерживая ее на нижнем звуке интервала. Расстояние между тонами

септимы, кажется, еще более увеличивается, и вместо свободного, ничем не скованного взлета восходящий ход звучит растянуто, особенно певуче и потому особенно выразительно. В большинстве нечетных тактов проставлена потактовая лига, которая является лигой позиционной. Это значит, что охваченные ею ноты играют целостным обобщающим движением руки без обязательного снятия ее в конце лиги. Тем не менее в конце тактов 1, 3 и 17 (и при их точном повторении), то есть там, где в следующем такте воспроизводится тот же тон, рука слегка приподнимается над клавиатурой, чтобы опуститься на начало очередного мотива – музыкального «слова».

Пунктирный оборот произносится нежно и бережно; короткая нота играет «на выдохе», неторопливо, но следующая за ней половинная должна прозвучать не бесцветно – «никак», а певучим, длинным звуком.

Принцип организации музыки по двутактам нарушается в средней части пьесы. В тактах 21-24 имеет место суммирующий четырехтакт – зона наибольшего напряжения (такты 21-22), где подчеркивается каждый звук мелодии.

Педалью злоупотреблять не следует. Можно брать ее в четных тактах на начале пунктирного оборота и тут же снимать. В середине, в зоне кульминации (такты 21-23), уместна запаздывающая педаль на каждой четверти.

Общий динамический план пьесы понятен и органичен. Можно отметить лишь три момента. Во-первых, средняя часть исполняется подчеркнутым, маркатным звуком, на *mezzo forte* и *forte*. Не случайно она начинается с сольного высказывания низко звучащего голоса. Во-вторых, репризу стоит начать еще более тихим, мечтательным, нежным звуком. В-третьих, после восторженного взлета до *forte* в конце крайних разделов дальнейшее *piano* должно прочитываться как *piano subito*. У лирического героя от избытка чувств как бы перехватывает дыхание и, после люфта, он заканчивает излияния своих чувств полупшепотом.

Продолжая тему детских альбомов, к которой обращались многие композиторы, разберем пьесу «Утро» из «Детской музыки» советского композитора Сергея Прокофьева.

Форма пьесы трехчастная с укороченной репризой. Тональность C-dur передает мягкие тона утреннего пейзажа. Солнце еще не взошло, но его первые прозрачные лучи мягко освещают природу, а в глубоких базах слышны остатки уходящей ночи - там все еще в тени, туда еще не дошли первые предвестники наступающего дня.

Первая часть. Начало – широко раздвинутые тонические трезвучия в разных регистрах вводят в атмосферу широкого дыхания. Между ними легко дышится светлой простой свежей «утренней» мелодии. Сначала она широко шагает на октаву вверх – это как глубокий вдох, его нужно услышать и выразительно проинтонировать (как бы «достать» верхний звук, рекомендуется исполнять вместе с пением), затем услышать посекундовый спад – разрешение – как выдох. Аккорды в партиях левой и правой рук при исполнении должны быть по-разному окрашены – как свет и тень, верхний звук в аккорде звучит ярче (пятый палец сильнее первого и третьего). Следующий мотив веет торжественным спокойствием, здесь подчеркиваем верхушку фразы первую « соль», конец фразы выдохнуть – сыграть слабее. Вторая строчка – те же звуковые краски искусно варьируются.

Вторая часть. Середина состоит из двух ясно обозначенных частей. Здесь появляются новые интонации, ритмы, фактурные обороты. По-прежнему звуковая объемность высвечивается в сопровождающем фоне партии правой руки, изложенном в виде ломанных квинтовых и секстовых фигур. На фоне их равномерных подъемов и спадов неспешно появляется в басу новая мелодия. У нее густые сдержанно – величавые интонации. Мелодия проходит в низком регистре, она отличается поступенной мерностью и пунктирной утяжеленностью движения (*gravemente*), исполнять мелодию надо как бы «увязнувшими» пальцами, «вытаскивая» звук из

клавиш. Спеть ее следует на большом дыхании с постепенно нарастающей звучностью к кульминации в конце построения.

Аkkомпанемент исполняется предельно ровным звуком с небольшим *crescendo* к верхнему звуку и *diminuendo* при движении вниз, Звучание прозрачное, прикосновение легкое. Педаль рекомендуется брать на полтакта.

Во второй половине средней части происходит перестройка фактуры. Мелодия, проходящая на фоне уже знакомых фигураций в левой руке, звучит более мягко и напевно. Педаль (на такт) помогает связной игре.

Третья часть. Укороченная реприза дополнена небольшим заключением.

Подводя итог, можно сказать, что толчком для пробуждения фантазии ученика может быть живопись – картина, написанная не плотными масляными красками, а тонкой акварелью. Динамическая нюансировка в соответствии с жанровой природой пьесы никогда не выходит за пределы среднего уровня звучания.

А. Бородин «В монастыре» (из маленькой сюиты).

Программность этой пьесы помогает создать звуковой образ, колорит звучания.

В первой части (пьеса трехчастная) на фоне колоколов однообразно звучащего баса в среднем голосе выплывает строгая хорального склада мелодия. Для создания музыкального колорита необходимо найти соответствующие приемы звукоизвлечения: как бы повисающее в воздухе колокольное звучание аккордов достигается «выхватыванием» их из клавиатуры собранной кистью, глубокие «отрешенные» басы берутся у самой клавиши, коротким движением, постоянно одним (можно третьим) пальцем. Мелодия же, как бы протянутая от ноты к ноте, исполняется легатной аппликатурой (можно 1-3-2-1 пальцами). Рекомендуемое исполнение третьей строки в редакции Н. Отто и А. Юровского неприемлемо, так как средний голос имеет самостоятельное значение и должен быть взят отдельно, а не в общем аккордовом звучании.

Во второй части звучит мягкая, задушевная мелодия, вырастающая в четырехголосный хор *a capella*. Это простая, строгая, безыскусная мелодия русского склада исполняется ровным звуком, почти без всякой динамики, звучащая в басу вторым планом, в подходе к кульминации она постоянно драматизируется, особенно в самой кульминации. Это важный момент в исполнении произведения; художественно-исполнительская задача здесь очень трудна в своем пианистическом осуществлении, так как требует владения многоплановостью звучания, октавной и аккордовой техникой, ощущением непрерывности развития. Длительный подход к кульминации (на протяжении 17-ти тактов) от *p* к *ff* должен прозвучать на едином дыхании с постоянным нагнетанием звучности, чтобы только последний аккорд зазвучал по-настоящему *ff*. Продолжительность звучания этого аккорда в фермате очень важна, так как угасание его продолжается в *diminuendo* последующих аккордов.

Пьеса трудна и во многом непианистична, но стремление к осуществлению художественной цели увлекает в работе над звуком и образом.

На определенном этапе работы с учащимися, наряду с произведениями Чайковского, Шумана, Глиэра, Прокофьева и др., необходимо уделить особое внимание произведениям Э. Грига, образная яркость, романтическая фактура, своеобразие мелодии, тонкая педализация которых воспитывает художественный вкус и развивают музыкальность ученика.

Э. Григ Вальс e-moll op. 38

В миниатюре преобладает грустно-мечтательное настроение. Вальсообразный аккомпанемент должен быть выдержан в том же характере.

В звучании мелодии важно определить ее интонационную устремленность: кульминационными звуками в первом мотиве являются «си» и следующее за ним мягкое окончание «ми-си». Вся вторая часть (пьеса написана в трехчастной форме) воспринимается как единый 16-ти тактовый

период. Залигованная нота «ми» (13-14 такты) – интонационная и эмоциональная кульминация первой части, поэтому важно дослушать ее и «перелить» в «ре». Исходя из характера мелодии и длительного подхода к вершине, заключение, сравнительно небольшое, может прозвучать на значительном *ritenuto* и протяжном *portamento*. Но можно его услышать иначе: острое стаккато, как неожиданное противопоставление предыдущему характеру мелодии.

В работе над аккомпанементом нужно уделить внимание ровности звучания аккордов, распределенных между двумя руками. Здесь необходимо сочетать разное ощущение в пальцах, ведущих мелодию и аккомпанирующих (глубокое погружение в клавишу в мелодии и легкое прикосновение в аккомпанементе), поэтому над аккомпанементом следует работать отдельно.

Педаля, призванная в основном продлить звучание басов, в кульминационном моменте подчеркивает новую гармонию – звучащую без баса (или на полупедали), что создает устремленность к басовому «си» в следующем такте. Поэтому кажется возможным исполнение *ritenuto* лишь в заключении фразы, а не в общем подходе к вершине.

Быстрый темп середины не нарушает характера грусти. Легкие взлеты в правой руке как бы заполняют мелодическую ткань, основа которой слышится в терциях, а во втором мотиве – в басах. Нота «си» в конце второй части как бы предвосхищает начало репризы.

В репризе создается большая динамичность и напряженность. В отличие от первой части, вместо тонального сопоставления, в первых двух фразах *e-moll*, *a-moll*, *e-moll* в конце первой фразы представляется как доминанта *a-moll*, что создает большую напряженность, подчеркиваемую и динамикой (*crescendo*, *forte*).

Э. Григ «Поэтическая картинка» e -moll op. 3.

Настроение этой пьесы – мечтательность и порыв. Трудность исполнения своеобразной гибкой мелодической линии состоит в верной передаче дыхания мелодии. Интонация просьбы (четверть-восьмая) в начале фразы

звучит глубоко и выразительно, при этом следует добиваться разного звучания и ощущения в пальцах, исполняющих мелодические звуки « соль - фа#» и подголосочное «до». Следующий затем взлет шестнадцатых приводит к еще более настойчивому звучанию интонации просьбы (« соль – ми»). В предшествующем такте важно не смешивать звучание мелодической ноты «си» с мягким, но протяжным аккордом «ре# - ля#».

Линия баса – волевая и настойчивая – как бы противостоит гибкой и прерывистой мелодии, поэтому характер звучания басов должен быть выявлен с самого начала. Особенно он подчеркивается в нисходящей линии, начиная с десятого такта – тема на этом фоне звучит драматично, приподнято; кульминация первой части (такты 15-17) должна быть исполнена на едином порыве с опорой на первые шестнадцатые в тактах.

Педаль углубляет звучание басов, но не следует ею злоупотреблять. Средняя часть не контрастна по характеру, основана на тех же интонациях просьбы. Здесь важно ясно слушать линию мелодии и баса. В процессе работы полезно играть их без средних голосов.

В кульминации интонация четверть-восьмая приобретает тревожный характер. В работе над звуком важно, слушая линию баса и драматичного верхнего голоса, сохранить тембр средних голосов. В *agitato* линия *crescendo* больше в звучании басового «си», интонации четверть-восьмая в верхнем и среднем голосах, тревожные, на фоне настойчивого *crescendo* в басу, должны звучать на едином дыхании. *Agitato* в кульминации и следующий за ним переход к репризе требует цельности исполнения и соответствующего движения.

Богатейший материал для работы над кантиленой в старших классах школы представляют «*Песни без слов*» Ф. Мендельсона. Своей лиричностью, задушевностью, песенностью они близки эмоциональному миру подростка. Мендельсон написал 48 «Песен без слов». Они неравноценны по своим художественным достоинствам и не все используются в педагогической практике. Среди наиболее простых по содержанию, фактуре, характеру

мелодии – Песни №№ 4,6,9,12. С них можно начинать знакомство с миниатюрами сборника.

«Песня» № 12.

Баркарола с характерным аккомпанементом на 6/8. Песенная льющаяся мелодия должна звучать глубоко и певуче, можно посоветовать исполнять ее «увязнувшими» пальцами, «вытаскивая» звук из клавиатуры. Первая фраза должна быть «спета» на большом дыхании с постепенным нарастанием звучности к кульминации в конце построения. Повторяющееся «до» в начале фразы должно прозвучать на предельном легато, что достигается как бы слиянием пальца с клавишей: каждый последующий звук хочется взять почти без отрыва пальца от клавиши с большим включением веса всей руки. Затактовое «до» в 9-м такте – начало второго мотива с интонационным устремлением его к вершине – «соль» (14-й такт).

Во второй части, в подходе к кульминации всей пьесы, мелодия звучит в терцию, как бы в два голоса. Кульминация имитирует вершину первой части в более напряженном звучании.

Исполнение этой пьесы требует тонкого владения педалью, с ее помощью можно продлить звучание баса, при этом мелодия должна быть исполнена с интонационным устремлением, чтобы динамическим усилием звука преодолеть ощущение нечистой педали.

Аккомпанемент создает характер баркаролы, он исполняется предельно ровно. Глубокие басы берутся каждый раз «заново» (не должно быть трудности в «попадании» на бас). В 6-м такте в аккомпанементе появляется мелодический ход, который хотелось бы слышать на фоне звучащего баса. Здесь лучше использовать полупедаль.

Новое время диктует новые имена. Композитор *Владимир Коровицын* – наш современник. Родился в Великом Новгороде, Окончил Ленинградскую (Санкт-Петербургскую) консерваторию, является членом Союза композиторов России. Музыка композитора отличается мелодичностью, современностью интонаций, тонкой, но не вычурной гармонизацией,

ясностью и элегантностью формы. Фортепианным произведениям присущи изящество и изысканная пианистичность «удобно лежащейся на пальцы фактуры».

В. Коровицын написал несколько фортепианных альбомов для детей: «Романтические миниатюры», «Самый прекрасный в мире принц», «Предчувствие красоты» и др.

Подвергнем разбору пьесу «*Русалочка*» из альбома Коровицына «Музыкальное путешествие по странам Западной Европы».

Каждая пьеса из сборника предваряется небольшим литературным вступлением, которое вводит в круг образов и создает необходимое для исполнения настроение. Все знают о жертвенной любви Русалочки из сказки Г. Андерсена, о том, что Русалочка является символом Копенгагена, что ее скульптура украшает набережную столицы Дании. Говорят, иногда в ясные ночи, когда по небу рассыпаются звезды, а желтая полная луна повиснет над горизонтом, Русалочка начинает тихо вполголоса петь. И тогда звучит пленительная безумно красивая музыка. Но не всем ее дано услышать, а только самым чутким.

Тональность пьесы e- moll, форма трехчастная. Склад гомофонно – гармонический (т. е. мелодия и аккомпанемент). Для пьесы типично единство музыкальных средств, эмоциональная устойчивость, однотипность пианистической фактуры.

Первая часть спокойная по темпу, очень выразительная. Мелодия красивая, простая и свежая, как морская волна – сначала высоко поднимается вверх, устремляется к сильной доле (звучит как надежда на возможность осуществления мечты), «фа#» как навязчивая идея, мысль, пульсирующая в голове и не дающая покоя влюбленной Русалочке. Затем следует спад – так волна разбивается о берег, так рушатся надежды, приходит отчаяние. Интонациями взлета и падения пронизано все произведение. Этому способствует и гармонизация, построенная на арпеджио, которая по-разному окрашивает мелодию минорными или мажорными трезвучиями и

септаккордами. Аккомпанемент также поддерживает иллюзию покачивания волны, этому же способствует трехдольность размера пьесы.

При воспроизведении мелодии важно услышать ее выразительные особенности, пианистические движения должны слиться с линией и рисунком мелодии, «дыхание» рук должно быть связано с вокальным произнесением мелодии. Работать надо медленно и выразительно, чтобы услышать протяженность звука, чтобы звук «лился». Певучий звук извлекается не ударом, а нажимом на клавишу, пальцы надо держать ближе к клавишам, играть подушечкой, перенося тяжесть руки с пальца на палец. Внимание нужно направить на естественность ведения фразы – нельзя излишне давить на клавиши, так как создается вязкость звучания и прерывистость мелодической линии. Взять ряд звуков на одном дыхании одним сложным, но целостным движением, показать интонационные точки – точки тяготения, заключительные звуки должны выдохнуться сами на излете дыхания. Разделяя таким образом мелодию на фразы и соблюдая цезуры, не надо забывать о целостности и сквозном развитии, которое приводит к более общей кульминации при помощи нарастания динамики.

Отдельно следует поработать над звуковой ровностью, ритмической мерностью легкого колыхания сопровождения – партией левой руки. В ней должно присутствовать движение, которое будет создавать иллюзию протяженности длинного звука в мелодии, а помогать сохранять целостность звучания гармонии будет взятая с басом педаль (с эффектом «проветривания»).

Так же следует обратить внимание на отдельные эпизоды с полифонической фактурой, на часто встречающиеся секунды, вызывающие острое, щемящее чувство.

Вторая часть интонационно повторяет первую, но написана в мажоре. В ней больше мечты, надежды, нежности, здесь следует обратить внимание на новые краски, поработать над ясностью звучания верхнего голоса в интервалах.

Следующее далее короткое построение передает эмоциональное состояние все нарастающего внутреннего волнения. Восходящие секвенционные повторы коротких фраз, частые изменения ладотональной сферы выдвигают перед исполнителем новые задачи. При сохранении волнообразной динамики внутри коротких фраз необходимо добиться общего разворота динамической напряженности к предрепризным тактам.

Реприза, раскрашенная одноименным мажором, звучит победно - восторженно, как гимн торжествующей любви и надежде. Мелодия для большей динамической яркости усилена терциями и аккордами.

Заключение звучит тихо, звук «тает», как постепенно растворяется сумрак с наступлением утра.

Заключение.

Эти рекомендации написаны при использовании нижеуказанной методической литературы, и личного многолетнего опыта работы составителей с учениками музыкальной школы. Некоторые произведения разобраны более подробно, в других авторы ограничивались отдельными соображениями. Многие детали работы над произведениями не отражены в этих заметках, так как не все в сложном музыкально – педагогическом творчестве подвластно словесному описанию. Творческий поиск музыканта – педагога, как всякий творческий процесс, во многом основан на интуиции.

«Основной художественной истиной всегда остается следующее: никакое самое ясное рациональное проникновение во взаимоотношение фортепианных звучностей, никакое самое отчетливое и «сознательное», основанное на таком проникновении взвешивание и отмеривание градаций нажима не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки, взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну, секрет художественного воздействия истинно – мастерской игры». (К. А. Мартинсен)

Педагогическая чуткость и интуиция музыканта зависит не только от его одаренности, но и от способности к обобщениям, умения самостоятельно мыслить.

Хочется надеяться, что эти методические заметки могут быть некоторым стимулом к активизации мысли и художественной инициативы молодых педагогов – музыкантов.

Список используемой литературы.

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. "Лань Спб" (2015)
2. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. "Лань Спб" (2017)
3. Голубовская Н. И. Искусство педализации. – Ленинград: «Музыка», 1985
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. – М.: «Музыка», 1977
5. Корыхалова Н. Детский альбом П. И. Чайковского: такт за тактом. – Санкт – Петербург: «Композитор», 2011