

## ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ ПОДВИЖНЫХ МИНИАТЮР И ЛИРИЧЕСКИХ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В СТАРШИХ КЛАССАХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

**Татьяна ПАНФИЛИ**, студентка Факультета Педагогики,  
Психологии и Искусств, Государственного Университета А.Руссо, Бэльж  
Научный руководитель: **Елена ГУПАЛОВА**, доцент, канд. наук

**Abstract:** *This article examines the features of studying moving miniatures and lyric plays for piano in music school senior forms. Studying art technique is the essential task in working at moving miniatures. Such plays presume a combination of a number of performing tasks and an advanced level of complexity (texture, endurance, and motor skills).*

*Working at lyrical plays has a beneficial effect on developing pupils' musicality and artistic and performing initiative. While playing a cantilena, a pupil should strive for a full, soft, and melodious sound and the maximum variety of sound tones.*

**Keywords:** *moving miniatures, lyric plays, piano, senior forms, music schools, art technique, melodious sound.*

В музыкально-исполнительском обучении своевременное и целенаправленное развитие техники – одна из важнейших сторон комплексного развития художественных и пианистических способностей. Воспитание художественной техники – основная задача в работе над подвижными миниатюрами. Для преподавателя ДМШ/ДШИ работа над **пьесами подвижного характера** и работа над техникой, – это закрепление навыков, приобретенных при работе над упражнениями, этюдами и классической частью репертуара. Данные пьесы предполагают сочетание многих художественных исполнительских задач и высокий уровень сложности (фактура, выносливость, моторика).

У учащихся музыкальной школы всё явственнее прослеживаются индивидуальные различия в овладении пианистической моторикой, гибкостью, техническими навыками и приемами. У многих учащихся, обладающих хорошими, профессионально выраженными художественными и пианистическими способностями, преодоление технических трудностей в произведении сливается с образно-выразительным истолкованием музыки. И всё же, даже для таких учащихся при выявлении сложных, порой малоудобных в техническом отношении эпизодов возникает необходимость специальной проработки отдельных мест путем вычленения их из общего контекста произведения. [1, pp. 10-20]

Многообразнейшие формы пианистического изложения, могут быть рассмотрены по двум видам техники – **мелкой и крупной**. Область мелкой техники включает различные формулы одноголосной пальцевой игры. К ним относятся гаммообразные и арпеджированные последовательности, ломаные интервалы, репетиционные фигуры, мелизматические группы. При обучении в старших классах развитию гаммообразной техники уделяется наибольшее внимание. Гибкость мускулатуры подростков позволяет им сравнительно быстро осваивать активные пальцевые движения, столь необходимые при

формировании элементов мелкой техники. Вместе с развернутыми (длинными) гаммообразными фигурами и с целью преодоления трудностей их усвоения большое, часто решающее значение имеет работа над различными видами позиционных поступенных группировок.

Область *темповых вариантов*, нередко наблюдаемое длительное проигрывание технически сложных эпизодов произведения только в медленном темпе, притупляя исполнительское внимание ученика, не позволяет ему выявить успех своей работы. Ученик плохо улавливает интонационный смысл мелодии исполняемого пассажа. Стараясь намеренно чётко воспроизвести каждый звук, он ощущает своего рода «точечность», а не линию целостного движения.

Помимо этого, длительное ограничение игрой лишь в медленных темпах часто мешает ученику отыскать причину самой трудности. Однако, пробуя исполнить то же место в надлежащем темпе, он обнаруживает появление неожиданных для него новых трудностей, тормозящих ощущений. Такому нередко применяемому в практике способу работы следует противопоставить метод гибкого использования темповых возможностей при оформлении технических приемов и преодолении технических трудностей. Речь может идти не о самом факте применения медленного темпа, а о той степени его замедленности, при которой ученик слышит смысловую сторону музыки, не разрушая при этом естественную пластичность пианистических движений.

Использование *динамики* в работе над техническими трудностями должно быть таким же гибким, как и отношение к темповым вариантам. Применение лишь громкой игры в одинаковой мере ограничивает развитие как звуковых качеств техники, так и слухового контроля в работе над технической деталью. В отдельных случаях некоторая форсировка динамики, сочетающаяся с намеренно четким и раздельным прикосновением пальцев к клавиатуре, может быть рекомендована для учащихся, не обладающих достаточной податливостью к техническому развитию.

В основном же такому прямолинейному однотипному использованию динамики следует противопоставить прием сочетания контрастных сопоставлений динамических уровней с применением пластичной волнообразности звучаний. Например, в работе над сложными пассажами полезно чередовать их проигрывание в четком звучании на **f** с тонко ощутимым пальцевым легатым прикосновением на **p**, а при выработке интонационной гибкости звучания пассажа применять чередование динамических нарастаний и спадов звучности, сочетающихся с сохранением смысловой стороны исполнения.

Большое значение в преодолении технических трудностей имеет применение соединенных темпо-динамических вариантов. Этим, по сути, решаются две задачи – развитие художественно-звуковой стороны техники и дифференцированных пальцевых прикосновений к клавиатуре. На практике это может осуществляться примерно так: исполняя небольшой отрезок произведения, при подходе к технически трудному эпизоду ученик намеренно замедляет темп, уплотняя при этом звучность, этим усиливается слуховой и двигательный контроль над метрической и звуковой точностью исполнения.

Небесполезна малоприменяемая в практике своеобразная форма использования динамики при разучивании быстрых пассажей, изложенных в одно-временном движении в партиях обеих рук. В такой фактуре метрические погрешности чаще всего возникают из-за недостаточного владения партией левой руки. Самым элементарным примером может служить игра гаммообразных фигур в параллельном движении обеих рук. Однако стоит переклочить слуховой контроль ученика на линию левой руки, намеренно сделать её ведущей и более выпуклой в динамическом и ритмическом отношениях, и постепенно появится необходимая точность и выравненность звучаний в партиях обеих рук.

В работе над *пианистической техникой*, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон, часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также «не музыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области. [2. pp. 30-35]

*Основные принципы*, на которых следует развивать пианистических аппарат, чтобы создать благоприятные технические условия для выражения музыки: Гибкость и пластичность аппарата.

- ✓ Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцев.
- ✓ Целесообразность и экономия движений.
- ✓ Управляемость техническим процессом.
- ✓ Звуковой результат.

Чтобы избежать трудностей в развитии моторики, необходимо учащимся с помощью преподавателя непосредственно на уроке, а в дальнейшем в самостоятельной работе, проработать некоторые схематические положения: [3, pp. 20-25]

- ✓ Беглость и независимость пальцевых движений в их непосредственной связи со свободными и пластичными движениями всей руки.
- ✓ Метрическая точность и динамическая гибкость звучания в фактуре подвижных пассажей.
- ✓ Чередование напряжений и расслаблений, как необходимое условие, обеспечивающее свободу кисти.
- ✓ Согласованность «пружинящих» движений вращающимися движениями всей руки.
- ✓ Слияние ритма пианистических движений с ритмическим пульсированием музыки.
- ✓ Координация пианистических движений, сложных приемов фактуры, одновременно выступающих в партиях обеих рук.

В выборе средств преодоления трудностей фортепианного изложения следует исходить из двух взаимосвязанных слагаемых – *представления звучания и формирования пианистического приема*:

- ✓ При осознании причин появления трудностей необходимо исходить из уяснения объективных показателей структуры пианистического приема;

- ✓ В приобретении профессиональных навыков подвижных миниатюр особое значение приобретает развитие различных сторон мелкой техники;
- ✓ Работа над звуковыми качествами техники должна происходить при деятельном участии динамических, ритмических, темповых и артикуляционных средств.
- ✓ Принципы технического перечленения сложных пассажей являются одним из важнейших условий облегчающих и ускоряющих преодоления трудностей.
- ✓ Согласованность аппликатурных приемов с мелодико-интонационным систематическим строением пассажей – одна из предпосылок его двигательного-технического усвоения.

На основе изложенных принципов развития техники, мы готовим пианистический аппарат, чтобы он мог непосредственно, легко и свободно выполнять каждую музыкальную задачу, каждый музыкальный образ. Лишь под воздействием музыкальных образов возникает глубина ощущений, душевный подъем.

Главный принцип работы над подвижными миниатюрами состоит в том, чтобы, решая технические сложности, помнить о главном – художественном замысле композитора. Именно его воплощению должна служить техническая сторона исполнения.

Художественная сфера **лирических пьес** из репертуара для старших классов по сравнению с произведениями из репертуара для младших классов, значительно обогащена в жанровом отношении и в области музыкального языка. По-прежнему кантиленные произведения малых форм занимают преобладающее место в исполнительском обучении.

В воспроизведении кантиленной мелодии на фортепиано важно, внутренне услышав её выразительные особенности, избрать соответствующее ей тактильное ощущение прикосновения к клавиатуре. Следует иметь в виду, что тембральные различия звучаний мелодии связаны с комплексным владением пальцевыми прикосновениями к клавиатуре и окружающими их движениями вышележащих сочленений всей руки. Не случайны напоминания крупнейших пианистов о слиянии пианистических движений с рисунком и линией развития мелодии.

Бытующие в исполнительско-педагогическом лексиконе термины «дыхание в движении», «дышащие руки» указывают на естественную связь пианистической моторики с вокальным произнесением мелодии. В каждом из старших классов круг исполнительских средств, используемых при разучивании кантиленной фактуры, становится всё объемнее и многообразнее. Динамическая, агогическая, артикуляционная нюансировка еще теснее сливается с тонкими педальными звучаниями.

Выразительность интонирования мелодии обусловлена влиянием её окружения, особенно ладо-гармонической сферы. Более всего это заметно в работе над произведениями современных композиторов. При сохранении линии развития мелодической волны большой протяженности учащемуся

необходимо тонко прислушиваться к тем моментам, где происходит частая ладо-гармоническая перестройка интонационных оборотов, влекущая за собой появление новых динамических, агогических и педальных красок.

В кантиленной ткани учащийся все шире применяет различные виды художественной педализации. Важно своевременно научить его слышать связь педализации не только с интонированием мелодии и сменами гармоний, но и с темпо-динамической стороной исполнения. Лишь в полностью подготовленной пьесе можно избрать достаточно убедительную естественную взаимосвязь педации записи с темпо-динамической нюансировкой. Вот почему совершенно беспочвенными являются попытки ученика исполнять до конца еще не освоенный авторский текст, применяя предписанную педализацию. В этих случаях педаль не может выполнить свою художественную функцию. Известно, что такое черновое проигрывание чаще всего осуществляется учеником в замедленном темпе и при намеренно повышенной звучности, а в этом случае погрешности в педали сразу же становятся очевидными.

В кантиленных произведениях музыкальные средства значительно объемнее в мелодико-интонационном, гармоническом отношении. В мелодике этих произведений обнаруживается многообразие жанровых оттенков, богаче интонационно-образная сфера, ярче выразительность кульминационных «узлов», объемнее линия мелодического развития.

Музыка – искусство звука. Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и эмоциональными качествами ученика. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного образа. Г. Нейгауз в своей книге *«Об искусстве фортепианной игры»* предложил такую последовательность и причинную связь звеньев работы:

1. художественный образ (смысл содержания)
2. звук во времени – овеществление, материализация «образа»
3. техника в целом как совокупность средств, нужд для разрешения художественной задачи, игра на инструменте, владение своим мышечно – двигательным аппаратом на инструменте. [4, pp. 50-53]

В кантилене ученик должен стремиться к полному, мягкому, певучему звуку и максимальному разнообразию звуковых красок. Без работы над качеством звука и поисков полноценно – качественного звучания, трудно рассчитывать на выработку хорошей кантилены и главного его качества – певучести. Для достижения хорошего звука в кантилене требуется особенно усидчивая, долгосрочная, постоянная и упорная работа на инструменте.

Кантилена – это мелодия, песня, а песни бывают разные, так и мелодия имеет свою непереводимую на язык слов внутреннюю сущность. Самое сокровенное – почувствовать в мелодии связное, плавное кантиленное пение. Певучесть необходимо понимать, как «пение, дыхание; пение – выражение чувств и мыслей», поиск эмоциональной выразительности на инструменте, свойственный человеческому голосу. Иными словами, стремиться к такой певучес-

ти, которая позволяет сохранить в инструментальном исполнении идею вокальности. [5, pp. 60-64]

Старшеклассникам будет полезно прослушать исполнения выдающихся певцов и музыкантов. Формируя вокальное отношение к звуку, подросток научится вокально мыслить, у него изменится отношение к характеру произведения и его выразительности, возникнет вокальная логика интонирования. При исполнении мелодии ученику следует полнее выявлять её ритмическую гибкость, мягкость, лиричность; т.к. её интерпретация требует ощущения широкого дыхания, вбирающего в себя линии небольших построений.

Рассмотренные нами принципы и приемы работы над кантиленными пьесами не исчерпывают всё их художественно-звуковое многообразие. Отметим основные аспекты этой работы в старших классах музыкальной школы/школы искусств:

- художественно-звуковая специфика освоения разных жанров кантиленной музыки;
- различия в интонировании мелодии, обусловленные ладогармоническим и полифоническим окружением;
- гибкость темпо-ритмической и динамической выразительности в её применении к разным жанрам кантиленной музыки;
- применение педализации как средства в раскрытии интонационно-ритмического, гармонического и синтаксического состава музыкальной ткани;
- тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре, обусловленное глубоко осознанной учеником художественно-звуковой задачей.

Работа над пьесами кантиленного характера обычно благотворно сказывается на развитии музыкальности, художественно-исполнительской инициативе ученика, особенно такого, который не обладает ярко выраженной эмоциональной восприимчивостью. Изучение кантиленных пьес свидетельствует об их активном воздействии на развитие разных сторон музыкального мышления ученика: его эстетического вкуса, чувства стиля, характера исполнительского туше, формирования навыков выразительной певучей игры.

### **Библиография:**

1. ВАВЕРКО, Людмила. *Работа над музыкальным произведением*: Методическая разработка. Кишинёв: КГУ, 1987. 45 с.
2. ГАТ, Иозиф. *Техника фортепианной игры*. Москва-Будапешт: Атенеум, 1967. 244 с.
3. МИЛИЧ, Борис. *Воспитание ученика-пианиста (в 5-7 классах ДМШ)*. Киев: Музична Україна, 1982. 88 с.
4. НЕЙГАУЗ, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога* (Изд. 4-е). Москва: Музыка. 1982. 300 с.
5. АЛЕКСЕЕВ, А. *Методика обучения игре на фортепиано*. Изд. 3-е. Москва: Музыка, 1978. 287 с.