

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВОЛОГОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра теории, истории музыки и музыкальных инструментов

МУЗЫКАЛЬНО- ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

**Методические указания
для самостоятельной работы студентов**

Факультет иностранных языков, культуры и искусств

Направление подготовки 44.03.01 – «Педагогическое образование»

Профиль подготовки – «Дополнительное образование (музыкальный фольклор)»

ВОЛОГДА
2015

Музыкально-инструментальное исполнительство : методические указания для самостоятельной работы студентов / М-во образ. и науки РФ, Вологод. гос. ун-т ; [сост. В. Л. Сигова]. – Вологда : ВоГУ, 2015. – 23 с. : ноты.

Методические указания посвящены вопросам организации самостоятельной работы студентов в процессе разучивания музыкального произведения. Умение организовать самостоятельную работу является основой подготовки музыканта и непременным условием успешного овладения игрой на музыкальном инструменте, в частности игрой на фортепиано.

Работа предназначена для теоретической и практической подготовки студентов-фольклористов к самостоятельной работе с музыкальным инструментом (фортепиано). В качестве методического пособия по дисциплине «Музыкально-инструментальное исполнительство» (фортепиано) может быть использована для самостоятельной работы студентами без музыкальной подготовки на начальном этапе овладения игрой на фортепиано, а также студентами, имеющими начальное музыкальное образование.

Утверждено редакционно-издательским советом ВоГУ

Составитель

кандидат педагогических наук, ст. преподаватель кафедры теории, истории музыки
и музыкальных инструментов В. Л. Сигова

Рецензент

доктор педагогических наук, доцент,
профессор кафедры юридической психологии и педагогики ВИПЭ ФСИН России
Э. В. Зауторова

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Алгоритм самостоятельной работы над музыкальным произведением.....	5
2. Основные направления самостоятельной работы студента	6
3. Практические рекомендации к самостоятельной работе на примере методического и исполнительского анализа пьес из фортепианного цикла С. Майкапара «Бирюльки»	8
Список использованной литературы	12
Нотная литература	12
Приложение 1	13
Приложение 2	14
Приложение 3	15
Приложение 4	16
Приложение 5	17
Приложение 6	18
Приложение 7	19
Приложение 8	21
Приложение 9	22

ВВЕДЕНИЕ

Воспитание у студента самостоятельности – одна из основных задач учебного процесса, одной из форм которой является разучивание небольших и нетрудных музыкальных произведений без помощи педагога.

Цель данных рекомендаций – помочь студенту на первом этапе организации и освоения алгоритма самостоятельной работы над фортепианными пьесами в различных жанрах. Для большинства студентов выучить произведение без всякой помощи со стороны педагога – серьезный труд, конечный результат которого зависит от многих факторов, в том числе и от рациональной организации рабочего процесса, где ключевым звеном является отношение к тексту, через изучение которого и происходит познание произведения.

Нотный текст содержит информацию, грамотное прочтение которой является важнейшей предпосылкой раскрытия художественного образа. Выразительность игры во многом зависит от точности выполнения указанных в тексте штрихов и оттенков. Сам процесс «перевода» нотных знаков в звуки, понимание тесной связи нотной записи с характером и содержанием музыки представляет достаточно сложную задачу.

Во время самостоятельных занятий единственно возможной формой контроля качества исполнения является слух студента. Слушание своего исполнения – процесс сложный, трудоемкий, требующий постоянной концентрации внимания. Для пианиста существуют свои специфические особенности слушания: во-первых, полифоничность всей фортепианной литературы, во-вторых, угасание фортепианного звука. Выполняя одновременно разные функции, исполнитель должен соразмерить звучание всех деталей музыкальной ткани, услышать «партию». Главным средством в преодолении угасания фортепианного звука является выразительность, плавность мелодической линии, ее нюансировка.

В процессе самостоятельных занятий следует акцентировать внимание на осмыслении структуры музыкального произведения и его слуховом выучивании. Подчеркивая их особую значимость, все рассматриваемые далее этапы самостоятельной работы над текстом предполагают сознательное, непрерывное и целенаправленное осмысление и слушание.

1. АЛГОРИТМ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Предлагаемый алгоритм самостоятельной работы содержит ряд последовательных этапов:

1. Разбор текста. Первое прочтение (с листа) проводится без инструмента. Анализируется форма, гармоническая структура, рассматривается модуляционный план, предпринимается попытка его услышать (внутренний слух), определяются границы фраз, предложений, частей. Озвученное прочтение. Сравнение внутренних слуховых представлений с реальным звучанием. Анализ результатов сравнения.

Первоочередной задачей этапа является осмысление нотных знаков как составных элементов музыкальной фразы, компонентов ее мелодико-гармонической структуры. Следует добиваться точного воспроизведения не только записанных звуков, но и аппликатуры. Важный момент – уточнение ритмических представлений в разучиваемой пьесе, т.к. осмысление текста напрямую связано с корректировкой ритмических представлений, которое достигается путем координации слухового представления о длительности с игровыми навыками. В данном случае рекомендуется «безмолвное» чтение текста, мысленное пропевание мелодии и «допевание» отдельных длительностей. Ритмические представления, правильно сформированные при прочтении текста, прочно связываются с мелодическим движением и перестают быть тормозом в разучивании пьесы.

2. Детальная работа. Основные задачи исполнителя – выучивание музыкальной ткани и сугубо техническая работа. Проводится в медленном темпе и занимает значительный период времени. Рассматриваются «в увеличении» все «мелочи». Текст музыкального произведения тщательно изучается с помощью слуха. Этап является одним из самых важных, т.к. во многом определяет успешность дальнейшей работы.

Основные направления детальной работы: **а) мелодия** – работа над фразировкой, нюансировка; **б) сопровождение** – ровность, выразительность; **в) мелодия и сопровождение** – сопоставление силы и тембра звука, поиск баланса; **г) полифонические элементы** – слушание подголосков, диалогических построений, соотношения равноправных голосов (в полифонических разделах); **д) гармонический план** – вслушивание в модуляции, слежение за единой линией гармонического развития.

При работе над технической стороной следует обратить внимание на первоочередность музыкального смысла даже в самой малой технической задаче. В свою очередь музыкальный смысл напрямую связан с внутренними слуховыми представлениями, которые формируются через развитие слухового самоконтроля. На данном этапе мобилизация слуховых ресурсов для поиска звуковых характеристик, динамических градаций и качества штрихов осуществляется посредством чередования работы с инструментом и без него, с использованием только нотного текста.

3. Этап сборки. Проработанные детали связываются, собираются в более крупные построения. Особое внимание следует уделить их взаимоотношениям внутри целого. До появления четкого осознания этой связи, ощущения свободы ориентации внутри произведения, темп игры остается медленным. Отличительной чертой этапа являются: слушание в процессе игры, распределение внимания, направленность его на ранее проученные отдельные элементы, формирование в сознании исполнителя слухового образа, сопоставление его с реальным звучанием.

4. Работа над целым. На данном этапе происходит подготовка к публичному выступлению, осуществляется доработка произведения. Этап продолжительный, особенностью его является постоянная слуховая активность. Ясное, законченное представление о целом связано с активным воздействием исполнителя на реально звучащие детали, установлением степени их взаимодействия на качественно новом уровне, что вновь оказывает влияние на звуковое воплощение нотного текста.

Длительность работы над пьесой зависит от ее трудности и от поставленной конечной цели. Произведение, предназначенное для публичного выступления, – экзамен, зачет, академический концерт, классный концерт и т.д. – требует завершенности и хорошей «отделки». Во избежание «заигрывания» пьеса на некоторое время оставляется, проводится работа с другим музыкальным материалом. После такого перерыва исполнение обогащается качественно новыми характеристиками: совершенствуются приемы игры, становясь более тонкими и профессиональными, художественный образ приобретает яркость и точность. Итог всей работы – публичное исполнение подготовленной пьесы.

Помимо сознательного овладения текстом и его технического закрепления от студента требуется знание текста **на память**. Воспитание памяти требует определенных условий и упражнений; и в этом процессе необходимо выделить три этапа: **первый этап** – активная работа над текстом (осмысление структуры: выделение главного, связи между частями); **второй этап** – воспроизведение текста на память

(по частям и всего текста в целом) с обязательным чередованием игры на память и по нотам (повторные проигрывания по нотам способствуют тщательной проверке полноты и точности воспроизведенного на память); **третий этап** – закрепление путем повторения и технического совершенствования исполнения. Основными средствами борьбы со «срывами» памяти является повторение пройденного через 1-2 дня. При этом обязательно медленное проигрывание по нотам, затем наизусть и снова по нотам отдельных частей, кусков и произведений в целом. В процессе проигрывания укрепляются смысловые связи, создается необходимая координация между слуховыми представлениями и движениями, вновь осмысливаются детали исполнения. На данном этапе очень полезно читать ноты без проигрывания. При разучивании на память следует не допускать механического заучивания и непрерывно обращаться к нотному тексту – «учить наизусть по нотам».

2. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТА

Наряду с представленным алгоритмом самостоятельной работы над музыкальным произведением студенту следует обратить внимание на ее основные направления, одним из которых является **темп**. Разучивая произведение медленно, необходимо все время помнить о сохранении целостности музыкальных представлений, не допуская разрушения мелодической и ритмической структур, постоянно ощущая внутреннее движение. Следует избегать формальной медленной игры без учета темпа и характера музыки, т.к. это негативно скажется на конечном результате занятий. Чтобы поддержать в сознании конкретное представление о конечной цели – подлинном художественном образе, время от времени необходимо исполнять пьесу в настоящем темпе. **Агогика** – отклонения от темпа – должна быть тщательно продумана исполнителем в контексте авторских ремарок и сообразно с техническими возможностями исполнителя.

В процессе работы над пьесой следует уделить внимание **артикуляции** как одному из значимых музыкально-выразительных средств. С помощью разнообразных штриховых оттенков, тончайших градаций legato, non legato, staccato и marcato исполнитель способен воссоздать яркие и «зримые» художественные образы. Ясная, качественная артикуляция способствует лучшему восприятию музыкальной ткани исполнителем и соответственно слушателем.

Решение задачи наиболее яркого и полного раскрытия художественного образа связано с характером звучания, с **динамикой** – степенью интенсивности звучания и с **тембровой окраской звука** и зависит от степени развитости темброво-слуховых представлений исполнителя. Характер звучания выражает сущность музыкального произведения и требует специальной приспособленности музыкального слуха и соответствующих исполнительских навыков, что является отличительной чертой инструментального исполнения. Умение тонко чувствовать и различать особенности исполнения создает предпосылки для развития **тембрового слуха** – важнейшей составляющей исполнительского арсенала пианиста. Тембровый слух способствует отбору необходимых игровых приемов и навыков, устанавливает связи между внутренним слышанием и звуковым воспроизведением музыки.

Проблема овладения исполнителем искусством **педализации** также является актуальной. Педализация опирается на художественные принципы, воспитывается так же, как и мастерство игры на рояле руками, и заключается в овладении богатством средств, в гибком и тонком приспособлении их к звуковой цели. Этими средствами являются – время нажатия и снятия педали и различная глубина нажатия. Педаль управляется слухом, поэтому необходимо воспитывать быструю и точную реакцию слуха и движений ноги (или ног при использовании обеих педалей) на художественную цель.

Рождение и становление **художественного образа** непосредственно связано с **ассоциациями** музыканта, от содержательности и яркости которых напрямую зависит степень эмоционального воздействия исполняемого музыкального произведения на слушателя. Формирование «багажа» ассоциативных представлений происходит за счет обогащения музыкально-слухового и исполнительского опыта, накопления немusical впечатлений, проявления устойчивого интереса к сравнению и обобщению различных явлений, расширения кругозора, культурного роста исполнителя.

Умение мыслить образно-ассоциативно необходимо будущему музыканту в процессе музыкально-исполнительской, просветительской и в педагогической деятельности, т.к. является одним из наиболее эффективных средств педагогического воздействия. Самостоятельная работа над пьесами предполагает широкое использование ассоциативного метода, который применяется для создания эскиза будущей

интерпретации, составления словесного портрета музыкального образа, аннотирования произведения, а также для преодоления технических трудностей.

Изучение различных видов **техники** способно принести огромную пользу для технического и музыкального развития того, кто обучается фортепианной игре. Оно позволяет овладеть основными формулами фортепианной техники, на практике познакомиться с основными аппликатурными формулами, выработать пальцевую четкость, ровность, беглость. Правильно подобранная **аппликатура** способствует воспроизведению точной авторской фразировки, является залогом быстрого и успешного выучивания произведения на память, а также мощным средством, стабилизирующим психику исполнителя во время концертного выступления.

Техника пианиста, являясь средством выразительности, требует постоянного совершенствования и развития. Систематизированная, качественная и целенаправленная техническая работа изо дня в день имеет большое значение, т.к. только она помогает исполнителю выработать необходимую выносливость, быстроту, беглость, ровность, точность пальцев.

Необходимо уделить первоочередное внимание **посадке** за инструментом: сидеть следует как можно удобнее и прочнее. Позвоночный столб – прямой и эластичный, а не согнутый и сутулый. Высокое положение головы, обусловленное правильной осанкой, позволяет следить за исполнением как бы со стороны, контролировать себя. Повороты головы – лёгкие, свободные, дающие возможность спокойно смотреть на любое расстояние и в любом направлении. Сохранять осанку помогает хорошая опора на ноги. Кроме того, она позволяет привставать на кульминациях, увеличивая тем самым опору на клавиатуру. Наиболее удобна посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приготавливаясь заранее, или, приподняв согнутые колени, остаться в вертикальном положении, не отклоняясь.

Движение пальца и кисти идет от плеча. Задача – развить движение пальца в целом. Упор в конце пальца необходим. Палец должен ощутить клавишу до дна. Не следует поднимать пальцы выше уровня кисти, но при этом пальцы должны сохранять активность, однако лишний подъем мешает. Четкость возникает тогда, когда падение и подъем будут разделены. Позиционность у пианиста неизбежна. Эластичная кисть дает дыхание мелодического порядка, помогает фразировке. Цель – воспитать слышащие и «говорящие» руки. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц и правильное отношение к фортепиано как к поющему инструменту.

Способы работы над техникой в произведении:

1. Выяснить в чем проблема (неудобная аппликатура, неправильное движение руки, незнание текста).
2. Чередование игры в медленном / быстром темпах.
3. Вести работу в удобном темпе.
4. Игра отдельными руками.
5. Проговорить сложное место ритмослогами, пропеть.
6. Изучить аккомпанемент.
7. Видоизменить фактуру.
8. Варьировать ритм.
9. Учить разными штрихами.
10. Укрупнение или уменьшение счетной доли.
11. Игра по позициям с дополнительной счетной доли.
12. Игра по мотивам.
13. Сложное место проиграть в разных тональностях.
14. Точность попадания на скачках учить путем увеличения расстояния скачка.
15. Играть в зеркальном варианте.
16. Отработанное проиграть наизусть.

Для студентов, обучающихся без начальной музыкальной подготовки, равно как и ее имеющих, первоочередным навыком должен стать **навык предварительного обдумывания** – привычка представлять в уме каждую задачу до ее выполнения. Ее воспитание является сильнейшим средством упорядочения самостоятельной работы. Во время такого обдумывания руки студента не должны

находиться на клавиатуре, чтобы не отвлекать его от мыслительного процесса. Навык обдумывания необходим на всех стадиях работы над произведением. Очень важно научиться распределять внимание.

В процессе самостоятельной работы у студента возникают предположения о том, каким образом можно преодолеть затруднения. При каждом таком затруднении следует задуматься над вопросом: можно ли ограничиться работой непосредственно над встреченной трудностью? Возможно, она является признаком того, что в процессе самостоятельной работы студент «перепрыгнул» через какую-то ступень и, следовательно, ему необходимо вернуться и вспомнить упущенное рядом подготовительных упражнений. Следует выяснить: что и как упражнять, чтобы добиться цели, на каком материале целесообразно это делать. Если студент затрудняется самостоятельно разобраться в возникших трудностях и способах их преодоления, то в этом случае ему рекомендуется обратиться за консультацией к педагогу по фортепиано.

3. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ НА ПРИМЕРЕ МЕТОДИЧЕСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ПЬЕС ИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА С. МАЙКАПАРА «БИРЮЛЬКИ»

В основном в процессе обучения игре на фортепиано студентов-фольклористов используемые в учебно-педагогическом репертуаре музыкальные произведения различных жанров представлены малыми формами. Специфической особенностью работы над фортепианной миниатюрой является особо тщательная прорисовка деталей, каждая из которых должна быть отмечена большей рельефностью: более чуткие градации динамики и агогики позволяют выявить тонкость и богатство оттенков музыкально-выразительных средств.

В качестве практического примера освоения и использования алгоритма самостоятельной работы над музыкальным произведением в данной работе представлены некоторые нетрудные пьесы для начинающих в различных жанрах из фортепианного цикла русского композитора **С.М. Майкапара «Бирюльки»**. Сюита «Бирюльки» состоит из шести тетрадей, включающих в себя двадцать шесть пьес. Ее музыкальный язык отличают простота, мелодичность и изящество фактуры. Детские пьесы Майкапара сохраняют все признаки, свойственные настоящей художественной музыке. Пьесы программны, разнообразны по содержанию, расположены по степени возрастания технической и художественной трудности. Образный строй «Бирюлек» связан с миром ребенка, который постепенно взрослеет, познавая окружающий его мир и осознавая себя как часть этого мира. Автор классифицировал миниатюры цикла следующим образом:

1. Картины природы.
2. Звукоподражательные пьесы.
3. Образно-изобразительные.
4. Пьесы настроения и чувства.
5. Танцы.
6. Повествовательная музыка.
7. Музыкальные заголовки.

Остановимся подробнее на некоторых пьесах.

«Осенью». Пейзажная зарисовка (картина природы). Матовый *e-moll*, прозрачная аккордовая фактура, штрих *non legato* помогают услышать и «увидеть» картину хмурого осеннего дня. Форма пьесы – простая двухчастная, вторая часть представляет вариант первой с измененным сопровождением. Появление в левой руке ровного движения четвертями на *staccato* имитирует звук мерно и монотонно падающих дождевых капель. Чтобы штрих не разрушал фразу, можно спеть ее с текстом, например: «Снова осень к нам пришла, мало света и тепла...». Исполнителю следует добиваться стройного звучания аккордовых вертикалей с мягко «высвеченным» верхним голосом (Приложение 1).

«Эхо в горах» также относится к группе пейзажных зарисовок. Посредством звуков композитор удивительно точно воспроизводит картину летнего утра в горах, дает возможность услышать радостные, восторженные голоса, далеко разносящиеся в горном воздухе и играющее с ними «эхо». Благодаря использованию левой педали (*una corda*), смене регистров, контрастной динамике Майкапар создает пространственные эффекты. В тактах 29–31 следует обратить внимание на аккордовые пары, *forte* –

pianissimo, для которых характерно сопоставление скорее не по принципу динамического контраста «громко – тихо», но по принципу контраста состояний «энергично – спокойно» и ощущения пространства «близко – далеко». Короткий взглас как бы возвращается, отраженный эхом. Для передачи всех тонкостей колорита пьесы особое внимание следует уделить точному следованию авторской педали (Приложение 2).

«Музыкальная шкатулочка» относится к группе звукоподражательных пьес. Майкапар продолжает здесь традиции лядовской миниатюры. Танцевальная тема, помещенная в верхний регистр, в четвертую октаву, приобретает черты «игрушечности», «кукольности». Легкое подчеркивание второй доли в левой руке придает музыке «механический» оттенок. Впечатление «игрушечности» усиливается в репризе: внезапная остановка движения имитирует закончившийся завод в механизме шкатулочки. Основное выразительное средство в пьесе – *staccato* – острое, звонкое, передающее звучание маленькой механической безделушки. При разучивании и исполнении миниатюры следует особое внимание уделить технической работе над приемом пальцевого *staccato*, точности, фокусированности, активности кончиков пальцев (Приложение 3).

Наряду с пейзажными зарисовками наибольшую свободу фантазии исполнителя предоставляют пьесы образно-изобразительного характера. Само название пьесы – «Пастушок» – является ключом к пониманию образа, характера музыки и выбора средств его воплощения. Первое предложение: нюанс *tr*, верхний регистр – издали доносится пастуший наигрыш. Второе предложение: пастушок приближается, наигрыш звучит уже на *mf*, в нижнем регистре. В левой руке – минимальная гармоническая поддержка, фактура прозрачная. Третье предложение: наигрыш звучит в малой октаве в левой руке, смена тональности – появляется *e-moll* в тактах 10–12 и подобно «набежавшей, откуда ни возьмись, тучке» создает легкую тень, которая тут же исчезает благодаря возвращению в основную тональность – солнечный, веселый *G-Dur*. Четвертое и последнее предложение – короткое, два такта, представляет повтор второй фразы первого предложения. Таким образом, композитор объединяет начало и конец пьесы. Благодаря ремарке *pianissimo* и звучанию наигрыша в верхнем регистре тема воспринимается как удаленная в пространстве, словно пастушок вместе со стадом уходит из деревни. Незатейливый наигрыш определяет штрих и звукоизвлечение: отчетливо и ясно произнесенное *legato* в шестнадцатых длительностях предполагает легкую подвижность пальцев (Приложение 4).

«В садике» – хрестоматийная пьеса для начинающих пианистов. Майкапар использует в ней один из своих излюбленных композиторских приемов: незатейливая, но выразительная и запоминающаяся мелодия является частью аккордовых комплексов. Поэтому основные исполнительские трудности сосредоточены в дифференциации фактуры и артикуляции. Для красивого и полного звучания необходимо выделить мелодию в верхнем голосе, что в двойных нотах совсем не просто сделать. Также следует добиваться ровности в исполнении *staccato*.

В пьесе «Семимильные сапоги» композитор создает комический образ, используя следующие музыкально-выразительные средства:

- а) несимметричность предложений: первое – 7 тактов, второе – 9 тактов, причем начало второго предложения накладывается на конец первого;
- б) короткие мотивы *marcato*;
- в) пространственная удаленность регистров;
- г) темп *Molto moderato e pesante*;
- д) частые акценты, *tenuto* и *sforzando*;
- е) энергетически насыщенная динамика от *forte* до *fortissimo*.

Пьеса полезна для приобретения навыка регистровой ориентации и для воспитания слухового контроля. Последний навык вырабатывается в результате нацеленного дослушивания, допевания окончаний мотивов из двух четвертных нот, весомость и значимость которых подчеркнуты композитором клинописным *staccato* и *sforzando* (Приложение 5).

При знакомстве с произведением «Сиротка» возникают аналогии с «Бедным сироткой» Р. Шумана из «Альбома для юношества». Их объединяет не только название: общая тональность *a-moll*, сходное интонационное строение – нисходящие секунды, близость образного ряда. Форма пьесы – простая двухчастная. В первой части на фоне гармонической фигурации в левой руке звучит мелодия повествовательного характера. Более короткие фразы во второй части усиливают взволнованность и напряженность. После кульминации в 21–22 тактах следует череда «горьких» нисходящих секундовых интонаций-«всхлипываний».

В пьесе **«Маленький командир»** для создания яркого и убедительного образа композитор использует штрих «клинописное staccato», подчеркивает твердость и определенность характера. Короткие фразы очерчены четко, даже декларативно. Сложную техническую задачу представляет выделение верхнего голоса в плотных, конкретно звучащих аккордах.

Во многих миниатюрах цикла встречается особенность, на которую следует обратить внимание при самостоятельной работе: последний звук, аккорд либо заключительную паузу композитор, как правило, отмечает знаком ферматы и тем самым концентрирует внимание исполнителя на дослушивании заключительной «точки» произведения, активизируя его слух и помогая глубже проникнуть в суть музыкального образа.

Среди пьес настроений и чувств можно выделить **«Тревожную минутку»**, в которой состояние взволнованности и тревоги связано с сочетанием различных музыкально-выразительных средств: стремительного движения (*Molto allegro*), динамики (*piano agitato*) и агогики: *sempre agitato* во втором предложении, *piu agitato e crescendo* в третьем и *poco ritenuto* в тактах 23–24. В четвертом предложении, более коротком (6 тактов), происходит возвращение к первоначальному темпу, волнение как бы затихает, но два заключительных «сухих» аккорда заставляют напряженно вслушаться в тревожную тишину последней паузы. Возникает аналогия с пьесами композиторов-романтиков: сходство интонаций, прерывистая речь из коротких мотивов, мотивы-«вздохи», равномерно чередующиеся на протяжении всей пьесы (Приложение 6).

Небольшую группу пьес танцевального жанра открывает **«Вальс»** – нежный, трогательно-грациозный. Представим картину детского бала, рождественскую елку, праздник. Форма вальса простая трехчастная, средняя часть – лирический эпизод, воплощающий в звуках мечты ребенка, ожидающего чуда. Пьеса написана в лучших традициях русской бытовой музыки, предназначенной для домашнего музицирования. Парящая, изящная, почти невесомая мелодия и легкий, идеально выстроенный аккомпанемент вызывают ассоциации с вальсами А.К. Лядова и П.И. Чайковского. Исполнителю следует обратить внимание на авторскую педаль, которая берется на целый такт через такт, что способствует протяженности мелодической линии и придает воздушность музыкальной ткани. Однако одной из главных исполнительских задач является необходимость сохранения плавности течения мелодии, несмотря на мягкое подчеркивание первой доли (Приложение 7).

«Менуэт» воспроизводит образную и интонационную сферу ранней европейской классики. Эту миниатюру легко представить в исполнении камерного струнного ансамбля. Можно предположить, что основная тема в воображаемом «оркестрике» звучит у виолончели. Репризу оживляет «жужжание» восьмушек «виолончельное соло» в заключительном кадансе. Другие танцевальные пьесы. **«Полька»** – искрящаяся, радостная, «детская» и **«Гавот»** – трогательный, нежный, немного «кукольный». При разучивании этих произведений предполагается акцентуация внимания исполнителя на всех повторях музыкального материала, претерпевающих изменения в динамике, гармонизации, ритме, артикуляции и регистровке.

Майкапар часто и мастерски прибегает к приему регистровки, благодаря которому пьесы приобретают только им свойственные черты, отличаясь яркостью и точностью образных характеристик, лаконичностью тематизма и смысловой наполненностью звучания. Ярким примером использования регистровки служит **«Мотылек»**, где с помощью высокого регистра достигается «зримый» образ порхающего, почти невесомого существа. Использованный автором технический пианистический прием чередования рук, когда берущиеся отдельно каждой рукой звуки или группы звуков объединяются в одно целое, также является одним из значимых средств создания художественного образа.

К пьесам романтического склада относится **«Романс»**, сочиненный композитором в традициях Ф. Мендельсона и Э. Грига – лирическое высказывание о первом чувстве. Вступление невелико – всего два такта: нежные «мерцающие» аккорды в верхнем регистре как бы «зависают» на доминантовом септаккорде. Фермата на тактовой черте воспринимается как большая цезура. Выразительная «вокальная» тема неторопливо развивается в 3–5 тактах. Перед самой кульминацией пьесы (такты 16–17) вновь возникает «мерцающая» тема как напоминание о том, «с чего все началось». Далее – фермата, цезура на тактовой черте и неожиданный эмоциональный всплеск огромной силы. Мелодия здесь приобретает черты каденционного соло, ее звучание очень решительно, «в полный голос», все звуки подчеркнуты, акцентированы. Завершается пьеса музыкальным материалом вступления, который звучит, однако более приподнято, в нюансе *mf* (Приложение 8).

«Прелюд и фугетта» стоит в цикле «Бирюльки» особняком. Помещая эту пьесу в точку «золотого сечения», композитор наделяет ее особым смыслом. Полифония является необходимым условием для

создания фортепианного произведения, и с точки зрения воспитания полифонического мышления это произведение весьма полезно. «Прелюд» – стремительный, легкий, порхающий. Равномерное чередование четвертей на staccato в левой руке в быстром темпе, короткие триольные мотивы на legato в правой придают музыке токкатный характер. «Фугетта» контрастирует «Прелюду», как бы уравнивает его. Тема, состоящая из двух мотивов, – экспрессивна, но сдержанна и серьезна. Исполнителю следует добиваться выразительного интонирования голосов, их артикуляционной самостоятельности (такты 10–15), осознания таких полифонических приемов, как проведение темы в увеличении (первый мотив) и стретты (такты 20–25) (Приложение 9).

Все представленные пьесы С.М. Майкапара, несмотря на миниатюрные размеры, сохраняют свойства, присущие произведениям концертного плана. Их отличает яркость образов, своеобразие музыкального языка и, что особенно важно, легкость и удобство исполнения. Приведенный в работе методический и исполнительский анализ фортепианных миниатюр является лишь рекомендацией к самостоятельному поиску студента в области музыкально-выразительных средств и создания полноценного художественного образа. Пьесы данного автора будут полезны и для развития креативности исполнителей – способности к самостоятельному творчеству, личностных творческих качеств: видению проблемы, готовности к поиску и выбору технических и музыкально-выразительных способов и средств работы над произведением, гибкости, развитости воображения, восприимчивости к новым идеям и знаниям. Итогом творческого процесса является самостоятельная интерпретация музыкального произведения и создание личного творческого продукта – концертного исполнения выученной пьесы.

В заключение надлежит отметить, что следование в самостоятельных занятиях алгоритму, предложенному в данной работе, а также гармоничное сочетание технической доступности и художественной ценности рекомендованного музыкального материала из цикла С. Майкапара «Бирюльки» окажет необходимую помощь студентам-фольклористам в их самостоятельной работе и будет способствовать успешному продвижению в изучении дисциплины «Музыкально-инструментальное исполнительство».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бирмак, А.О. О художественной технике пианиста / А.О. Бирмак. – Москва: Музыка, 1973. – 139 с.
2. Голубовская, Н. О музыкальном исполнительстве / Н. Голубовская. – Ленинград: Музыка, 1985. – 142 с.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – Москва: Классика – XXI, 2002. – 244 с.
4. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – Москва: Классика – XXI, 2002. – 84 с.
5. Мартинсен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – Москва: Классика – XXI, 2003. – 120 с.
6. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога) / Г. Нейгауз. – Изд. 4. – Москва: Музыка, 1982. – 300 с.
7. Савшинский, С.И. Пианист и его работа / С.И. Савшинский. – Москва: Классика – XXI, 2002. – 204 с.
8. Сигова, В.Л. Фортепианный цикл С.М. Майкапара «Бирюльки» / В.Л. Сигова // Вопросы музыкознания и музыкального образования: сб. науч. трудов / под ред. М.Г. Долгушиной, И.А. Богомоловой; ВГПУ. – Вып. 4. – Вологда, 2008. – С. 90-99.
9. Цыпин, Г. Обучение игре на фортепиано / Г. Цыпин. – Москва: Просвещение, 1984. – 176 с.
10. Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А.П. Щапов. – Москва: Классика – XXI, 2004. – 176 с.

НОТНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Майкапар, С. Бирюльки. Маленькие пьесы для фортепиано. Соч. 28 / С. Майкапар. – Санкт-Петербург: Композитор, 2001. – 40 с.
2. Майкапар, С. Бирюльки: маленькие пьесы для фортепиано / С. Майкапар. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. – 36 с.

МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
Методические указания для самостоятельной работы студентов

Подписано в печать 26.10.2015. Формат 60 × 84/8.

Усл. п. л. 1,5. Тираж экз. Заказ №

РИО ВоГУ. 160000, г. Вологда, ул. С. Орлова, 6.