

УДК 378

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ КАК МЕТОД УПРАВЛЕНИЯ  
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТОЙ БУДУЩЕГО  
ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

**<sup>1</sup>Чертовской А.Н., <sup>1</sup>Сизова О.А., <sup>2</sup>Черняк Т.М.**

<sup>1</sup>ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет им. Козьмы Минина», Нижний Новгород, e-mail: olgasizova88@yandex.ru, alescha.chertovskoy@yandex.ru;

<sup>2</sup>МБДОУ «Центр развития ребенка – детский сад № 23 «Родничок», Бор, e-mail. chernjaktm@st.mininuniver.ru

В статье представлены возможности исполнительского анализа, как универсального способа управления самостоятельной работой студента, обучающегося по направлению подготовки «Педагогическое образование», профиль «Музыка» в классе основного музыкального инструмента (фортепиано). Подчеркивается, что особенностью обучения будущего педагога-музыканта в вузе является самостоятельное и осмысленное изучение музыкального материала. Подготовка педагога-музыканта связана с формированием общекультурных и профессиональных компетенций. Значимость первых очевидна – это и широкий кругозор в области гуманитарных, психолого-педагогических дисциплин, будущему педагогу необходимо быть эрудированным, коммуникабельным, толерантным. Кроме того, необходимо формировать и исполнительский опыт, педагог-музыкант должен владеть основами музыкально-исполнительского искусства. Большой интерес представляет исследование и осмысление особенностей процесса обучения будущего педагога-музыканта в классе основного музыкального инструмента (фортепиано): оперативность подготовительной работы, исследование историко-теоретической составляющей музыкального построения и грамотное, качественное исполнение самого нотного материала. На основе представленного в статье исполнительского анализа можно построить и организовать целенаправленную, качественную и осмысленную исполнительскую деятельность начинающего педагога-музыканта в классе основного музыкального инструмента (фортепиано), а также осуществлять контроль и управление над самостоятельной работой студента.

**Ключевые слова:** исполнительский анализ, основной музыкальный инструмент, самостоятельная работа, интерпретация

**PERFORMING ANALYSIS AS A METHOD OF MANAGEMENT OF INDEPENDENT  
WORK OF THE FUTURE TEACHER-MUSICIAN IN THE PIANO**

**<sup>1</sup>Chertovskoj A.N., <sup>1</sup>Sizova O.A., <sup>2</sup>Chernyak T.M.**

<sup>1</sup>Nizhny Novgorod State Pedagogical University named after Kozma Minin, Nizhny Novgorod, e-mail: olgasizova88@yandex.ru, alescha.chertovskoy@yandex.ru;

<sup>2</sup>Center for Child Development – Kindergarten № 23 «Rodnichok», Bor, e-mail: chernjaktm@st.mininuniver.ru

The article presents the basic method of management of independent work of the students enrolled in the direction of teacher education, the profile of the «Music» in the class of the main musical instrument (piano) as an example of performance analysis Preludes and Fugues in F-sharp minor from the macro-cycle of Dmitri Shostakovich's «24 Preludes and Fugue». As you know, the teacher-musician profession requires and universal, and specialized knowledge, skills and abilities. The significance of the first (and is open-mindedness in the humanities, as well as very professional experience artist) is obvious: the teacher-musician to be cultured, erudite, and should have, if not a good psychological qualities, then, at least, diplomacy and tolerance. A feature of training in high school is a meaningful and independent study of musical and pedagogical material. Also of great interest to us as professionals will present the study and understanding of the features of professional experience in the teacher-musician, student in the class of the main musical instrument (piano). Here we have in mind and competent, quality performance of the musical material, the efficiency of the preparatory work, the study of the historical and theoretical part of the musical construction. Based on the submitted interpretative analysis is possible to build and organize a targeted, high-quality and meaningful performing activities novice teacher-musician in the class of the main musical instrument (piano), as well as to carry out monitoring and control over the independent work of the student.

**Keywords:** the musical pedagogy, musical instrument, piano, independent work, performing analysis, interpretation

При организации занятий будущего педагога-музыканта в классе основного музыкального инструмента в высшем учебном заведении, важно отметить необходимость управления самостоятельной работой. При этом в процессе самостоятельного обучения происходит обогащение опыта студента, он овладевает профессиональными компетенциями, осознает профессиональные инте-

рессы и перспективы, связанные с будущей профессиональной деятельностью [7, 10].

В самостоятельную работу над разучиванием музыкального произведения целесообразно включить исполнительский анализ музыкально-педагогического материала, который является универсальным инструментом в управлении самостоятельной работой начинающего педагога-музыканта.

Аналитическая деятельность в работе над музыкальным материалом является наиболее универсальным и эффективным способом организации самостоятельного обучения студента в классе основного музыкального инструмента. При этом происходит обогащение опыта студента, он овладевает профессиональными компетенциями, осознает профессиональные интересы и перспективы, связанные с профессиональной деятельностью [7].

Исполнительский анализ включает в себя несколько этапов:

- изучение истории создания музыкального произведения,
- определение композиционных, содержательных и технических особенностей с опорой на монографические источники, книги, периодические издания и другие источники, где рассмотрены творческие взгляды композитора,
- характеристика музыкального построения.

Для реализации успешного исполнения студенту в классе основного музыкального инструмента целесообразно выполнить подробный исполнительский анализ музыкального произведения. Конечным результатом работы над музыкальным произведением должно явиться адекватное воспроизведение нотного материала в исполнительской трактовке.

Не случайно, для примера исполнительского анализа нами выбрано полифоническое произведение, так как жанр полифонического произведения является наиболее сложным явлением музыкальной формы. Мы рассмотрим малый цикл *fis-moll* цикла «24 прелюдии и фуги» Op. 87. Д.Д. Шостаковича в качестве учебной задачи для аналитической работы над пианистическими сложностями рассматриваемого произведения.

Хотелось бы отметить, что вся аналитическая работа, («имеется в виду грамотное, качественное исполнение самого нотного материала...» [9],) над музыкальным материалом подчинена – раскрытию содержательной и смысловой сторон музыкального произведения путем исполнения на музыкальном инструменте.

«Особое внимание на занятиях со студентами по классу рояля, кроме технического совершенства исполняемых произведений, стоит уделить раскрытию внутреннего, эмоционального начала в каждом конкретном произведении» [2].

Интерпретируя музыкальное построение, представляя свою трактовку, необходимо иметь полное представление о творчестве композитора – «чем больше информации будет собрано относительно

исполняемого произведения, тем глубже станет его прочтение» [8].

Таким образом, обозначив наиболее значимые этапы самостоятельной работы студента в классе основного музыкального инструмента (фортепиано), целесообразно перейти непосредственно к исполнительскому анализу прелюдии и фуги фа-диез минор из сборника «24 прелюдии и фуги», Op. 87, Д.Д. Шостаковича.

Прелюдия фа-диез минор из сборника «24 прелюдии и фуги», Op. 87, Д.Д. Шостаковича написана в размере 2/4, которую Гаккель охарактеризовал так: «щемящее и тихое отрывистое звучание прелюдии, будто перестук детских костылей» [3]. Данная характеристика пьесы действительно весьма точна. Для создания подобного эффекта автор использует отрывистое, непрерывное, равномерное механическое движение восьмых в партии левой руки, (почти на двадцать четыре такта), напоминающее также пиццикато струнных инструментов. Сложность партии левой руки заключается в том, что именно она дает движение всей пьесе, более того, создает характер всего произведения. Здесь пианисту необходимо выбрать правильное прикосновение, артикуляцию, правильный штрих (автор над каждой восьмой все двадцать четыре такта ставит *staccato*), который должен сохраняться на протяжении всего отрывка музыкального построения. «Артикуляция и штрихи, как способы озвучивания нот, находятся в непосредственной близости и очень часто сливаются с музыкальным содержанием, с самим смыслом музыки» [6].

Если говорить о движении прелюдии, то автор дает четкое указание темпа (*allegretto* =108), благодаря которому создается ощущение некоторой танцевальности. «Проблема нахождения темпа – одна из важнейших в музыкальном исполнительстве. Темп бытия ли не самое главное, основная форма музыкального произведения. Темп существует в мыслях автора уже задолго до появления произведения на свет» [6].

Музыкальное изложение данной пьесы можно назвать прозрачным, графичным, что не облегчает работу исполнителю, а в большей степени усложняет ее, т.к. не имеет «густой», «вязкой» фактуры, в которой можно было бы «спрятаться» пианисту.

Партия правой руки контрастна левой в отношении изложения штрихов, прикосновения. На точное, размеренное, механическое движение восьмых в партии левой руки накладывается певучий солирующий верхний голос. Работая над партией правой руки, необходимо также выбрать верное прикосновение, чтобы звук был певучим, но

при этом тихим, затаенным (об этом говорит нюанс *piano*, выписанный самим автором).

Оба голоса выполняют роль мелодии и аккомпанемента, но каждый по-своему значим. Верхний голос ритмически постоянен, разнообразен. Благодаря своему интонационному развитию, опеванию малых интервалов, он отличается необыкновенной проникновенностью, гибкостью, щемящей тоской. В движении верхнего голоса можно наблюдать волнообразность: мелодическая линия высоко поднимается относительно тонического звука – и снова возвращается на исходные позиции, что говорит о некоей безысходности, печали, погруженности в материал.

Если рассматривать прелюдию с точки зрения композиционного строя, то становится явным наличие трех главенствующих разделов: экспозиционный, разрабатывающий и реприза.

Для более убедительного и грамотного исполнения этой пьесы необходимо взять во внимание и формообразующий фактор, авторскую фразировку, подчеркивающую все прихотливые изгибы верхнего мелодического голоса, а также формообразующую динамику. Последняя – одна из наиболее существенных координат авторских текстов. Экспонирование музыкального материала обычно сопровождается указанием уровня громкости. Отмечается, как правило, все объективно-необходимые громкостные изменения, вызываемые развитием формы:

- движение, темп, в котором написана пьеса;

- метро-ритм; «метроритмический рисунок музыки – один из наиболее точно обозначаемых ее компонентов» [6].

Также композитор применяет принципы контраста, в частности, в сочетании двух голосов. Если аккомпанирующий голос механичен, статичен, то верхний, напротив, ритмически непостоянен, разнообразен, отличается певучестью, элегичностью, меланхоличностью и даже некоей проникновенностью.

Как уже говорилось, необходимо представить движение, в котором будет исполняться прелюдия. Композитор, конечно, дает темповое обозначение, этим и нужно руководствоваться исполнителю. Но, несмотря на то, что в пьесе преобладает некоторое танцевальное движение, темп не должен быть достаточно быстр. Из-за неправильно выбранного темпа, пьеса рискует потерять характер – она может превратиться в упрощенно-механическую музыку.

Здесь нужно сказать об агогике – учении о небольших отклонениях от темпа в процессе исполнения музыкального произве-

дения [5]. Е. Либерман называет агогикой незначительное отклонение от темпа, не выписанное автором в тексте (*accelerando*, *ritenuto* и т.д.). Под этим термином имеются в виду небольшие нюансы, связанные с темповой стороной, сопряженной, в свою очередь, «со сценическим самоощущением артиста, переменчивостью» [6].

Не меньшей сложностью в исполнении этой пьесы является быстрая, резкая смена штрихов. Это происходит в партии левой руки. После непрерывного, механического ритма на протяжении двадцати четырех тактов, в левой руке появляются певучие четверти, происходит некое слияние двух голосов, что вносит на короткое время оттенок мимолетного упоения. На динамический план, выписанный композитором в нотном тексте, оказывает огромное влияние тональный план. Использование богатой ладовой окраски рисует необыкновенную гамму переживаний. В произведении встречаем:

- чистое сопоставление ладов, например, локрийского и эолийского;

- использование движения по звукам трезвучия (что является одним из важнейших тематических элементов);

- уже упомянутый в нашем исследовании «светлый» Си мажор, А. Должанский называет «прерванным кадансом» в тридцать шестом такте; затем он переходит в печальный си минор;

- постоянное обращение к пониженным ступеням в *fis-moll* (соль-бекар, ми-бемоль).

Все эти факторы, относящиеся к ладовой стороне, оказывают огромное влияние на динамику данной пьесы, которую, в свою очередь, автор подробно выписал в нотном тексте. Работая над данной пьесой из малого цикла фа-диез минор, следует принимать во внимание все формообразующие, композиционные факторы, а также ладовые и тонально-гармонические принципы, для наиболее убедительного, логичного исполнения произведения.

При внимательном изучении композиционного замысла, в исполнении должна воплотиться вся гамма переживаний, заложенных в музыке композитором. Это и надежда, и умиротворение, ожидание и достижение, расставание, потеря. И все эти, зачастую полярно противоположные, эмоции претворены в этой небольшой по масштабу пьесе танцевального жанра.

Меланхолический, лирический танец сменяется драматическим рассказом следующей за прелюдией фуги – «драматически напряженным, взволнованным рассказом, полным горечи, скорби и неизбежного страдания» [4]. Переходя к анализу работы над фугой, хотелось бы отметить некоторые

особенности данного жанра непосредственно в контексте творчества Д.Д. Шостаковича.

Фуга из малого цикла фа-диез минор, как и другие фуги сборника, носит черты национального характера. Также возможно говорить об образных сферах, созданных композитором: тема войны и мира представлена здесь наиболее ярко. Тема фуги напоминает плач, стон, рисуется картина послевоенной жизни, показан мир, сменивший войну. Этот мир полон горестных переживаний, тяжелых страданий. Послевоенный мир, еще более страшный, чем картины военного времени.

Тема фуги являет стонущие речевые интонации, «моментами напоминая вопли страдающих людей» [4]. Для создания необходимого мрачного колорита композитор пользуется пониженными ладами. Главным из них является локрийский лад с пониженной септимой, тема, как уже говорилось, носит характер стона, плача. Первый мотив темы повторяется дважды, создается симметричное сложение, нарушаемое в конце, при повторении однократного мотива вместе с предыдущими фразами, затем четвертый однократный мотив без повторения, вместо чего, в завершение темы, еще раз проходит первая двухтактная фраза, т.е. создается ощущение возврата, безысходности, замкнутости. Нужно упомянуть и о том, что автор использует цезуры, паузы, что позволяет построить тему на прерывистом дыхании.

Для создания колорита необходимо найти и особенное прикосновение. Сложность исполнения фуги заключается в том, что звучание темы должно быть тихим, затаенным, но при этом наполненным, глубоким, чтобы скорбь звучала как бы в глубине души.

Хотелось бы отметить, что все произведение написано в динамическом нюансе *piano* и *pianissimo*, и лишь дважды, в кульминационных моментах фуги, автор ставит *mf*, и всего один раз *forte*.

Противосложение (удержанное) выписанное «круговым» движением четвертой, напоминает мерную поступь. Это ровное движение подчеркивает нервный ритм темы. Хотелось бы отметить важнейшую роль противосложения: оно подчеркивает ритмические и интонационные особенности самой темы. На фоне противосложения тема звучит острее, эмоциональнее.

Второе противосложение в ритмическом плане вносит разнообразие в музыкальный материал.

В материале противосложений также можно наблюдать повторность мотивов, что усиливает эффект замкнутости, безысходности.

При работе над темой и противосложением исполнителя подстерегают различные

сложности, например, дифференциация полифонических голосов. Педагог часто обращает внимание на главенство темы, но необходимо тщательно проработать и материал противосложений, т.к. они играют важнейшую роль в развитии музыкальной мысли всей фуги. Все элементы музыкальной композиции одинаково значимы, но при этом тема является главенствующей.

Во втором разделе фуги музыкальный материал усложняется, соответственно, возрастают и пианистические сложности. Появляются проведения темы в низком регистре, звуковой материал становится более глубоким, сложным, «густым». Как уже говорилось, композитор пользуется таким приемом как «расслоение» звучности, музыкальный материал второго раздела становится более контрастным. Именно в этой части фуги впервые появляется авторский нюанс *mf*. При работе над данным эпизодом, музыкант сталкивается с рядом исполнительских сложностей:

- быстрое переключение внимания с одного тематического материала на другой;
- дифференциация полифонических голосов (сюда входит и правильное прикосновение, соответствующее звукоизвлечению, и точная фразировка каждого голоса, которая детально выписана автором);
- исполнение верных штрихов. Из-за широкого расположения фактуры данную задачу действительно сложно осуществить. Здесь необходима работа над каждым голосом отдельно, правильным прикосновением, верной аппликатурой, а также с авторскими штрихами и динамикой.

Особое внимание педагог обращает на педализацию в данном произведении. Данный вид работы действительно является сложным: как уже говорилось выше, фуга имеет очень сложный тональный материал, смешение гармоний здесь недопустимо. Каждая используемая исполнителем звуковая краска по-своему важна и влияет на смысл всей пьесы. Но из-за широкого изложения голосов исполнителю приходится прибегать к использованию педали. В задачу педагога входит обращать внимание студента на то, что педализация в фуге не должна быть «густой и глубокой». В данном произведении педаль играет роль связующую, она связывает голоса, но только при необходимости. По возможности исполнитель должен добиваться нужного штриха не прибегая к помощи педали. Этого можно достичь при условии, что все движения исполнителя, будут предельно четкими, обдуманно. Это даст возможность исполнителю воплотить мысль композитора максимально верно.

Итак, рассмотрение формообразующих принципов тонально-гармонической основы необходимо, поскольку это напрямую оказывает влияние на убедительное и содержательное исполнение произведения. Пользуясь этим методом, композитор выразил свои мысли. Исполнитель же, в свою очередь, руководствуясь авторскими указаниями, должен максимально верно воплотить в звучании музыки замысел автора. И все приемы, которые использует пианист при исполнении пьесы, должны подчиняться одной цели – максимально верно воплотить мысль автора в исполнении музыки.

Таким образом, на основе представленного исполнительского анализа можно построить и организовать целенаправленную, качественную и осмысленную исполнительскую деятельность начинающего педагога-музыканта в классе основного музыкального инструмента (фортепиано), а также осуществить контроль и управление над самостоятельной работой студента.

#### Список литературы

1. Бичева И.Б., Медведева Т.Ю., Поваров Н.А. Теоретико-методические основы профессионального развития педагогов дополнительного образования // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 5–3. – С. 473–477.
2. Борисевич Т.К., Сизова О.А., Сазанова М.В. К вопросу о музыкально-эстетическом воспитании младших школьников // Новая наука: от идеи к результату. – Уфа: ООО «Агентство международных исследований», 2016. – № 3–2 (72). – С. 54–58.
3. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX в. – Л.: Советский композитор, 1976.
4. Должанский А.Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л.: Советский композитор, 1970. – 258 с.
5. Должанский А.Н. Краткий музыкальный словарь. – Л., 1964.
6. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 234 с.
7. Медведева Т.Ю., Марик В.Б. Возможности применения информационных технологий в процессе профессионального самоопределения будущего специалиста сферы искусства и культуры // Вестник Мининского университета. – 2015. – № 1. – URL: [http://www.mininuniver.ru/mediafiles/u/files/Nauch\\_deyat/Vestnik/2015-04-16/Medvedeva\\_T.YU..pdf](http://www.mininuniver.ru/mediafiles/u/files/Nauch_deyat/Vestnik/2015-04-16/Medvedeva_T.YU..pdf).
8. Паранина Е.В., Сизова О.А. Организация самостоятельной работы студента в классе концертмейстерского мастерства: учеб. пособие по дисциплине «Концертмейстерское мастерство». – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2014. – 48 с.
9. Сизова О.А. О специальных навыках концертмейстерской работы в профессиональной деятельности пианиста // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сб. тр. Всерос. науч.-практ. конф. – Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2015. – с. 309.
10. Чертовской А.Н. Пути и средства музыкально-инструментальной подготовки будущих учителей музыки начальных классов школы // Вестник Мининского университета. – 2015. – № 2(10). – URL: [http://www.mininuniver.ru/mediafiles/u/files/Nauch\\_deyat/Vestnik/2015-10-2/CHertovskoj\\_A.N.pdf](http://www.mininuniver.ru/mediafiles/u/files/Nauch_deyat/Vestnik/2015-10-2/CHertovskoj_A.N.pdf).