

**«Работа над средствами музыкальной выразительности в национальной фортепианной музыке на примере произведения «Песня» Р.Яхина»
конспект мастер-класса**

Цель: Обобщение методических рекомендаций, направленных на формирование и закрепление навыков исполнения кантиленных миниатюр татарских композиторов.

Задачи:

1. Определить значимость произведений татарских композиторов как составной части репертуара учащихся.
2. Показать специфические моменты исполнения фортепианной миниатюры кантиленного характера.
3. Рассмотреть методы преодоления технических и художественных задач, возникающих при исполнении «Песни» Р.Яхина.
4. Выделить перечень профессиональных навыков, которые формируются у учащихся в процессе исполнения кантиленных миниатюр.

План:

1. Введение.
2. Краткая история произведения.
3. Определение жанра, характера, темпа, тонального плана, уровня сложности пьесы.
4. Работа над средствами музыкальной выразительности в произведении.
5. Заключение.

Национальная музыка в Республике Татарстан имеет важное значение в воспитании и образовании учащихся, и, как часть национальной культуры, позволяет решать многие важные задачи, связанные с морально-этическим отношением к себе, близким людям и ближайшему окружению, сверстникам разных национальностей. Значимая роль в этнокультурном воспитании детей и молодежи принадлежит популяризации культурного наследия, в том числе посредством концертов и конкурсов татарской музыки. Часто исполняемым произведением является «Песня» Р.Яхина.

Эта мечтательная и нежная миниатюра является частью цикла «Летние вечера», который создавался на протяжении 50-60 годов. Здесь 7 из 10-ти пьес – лирические миниатюры. К ним относится и Песня (1964). Также, как и предыдущие пьесы («В деревне», «Колыбельная»), она выдержана в светлых акварельных тонах. Вполне соответствуют названию сочинения все три части этой пьесы, их музыкальный язык. В мелодии преобладает плавное, преимущественно пентатоническое движение.

Песенное начало должно определять характер работы над данным произведением.



Такты 1-8

В песне из «Летних вечеров» можно услышать разные грани лирики. Созерцательность, печаль уступают место взволнованной трепетной музыке средней части. Реприза возвращает прежнее состояние. Сложности исполнения фактуры, полифонических элементов, мелодии предполагают изучение этой пьесы учащимися 5 класса ДМШ по специальности «фортепиано».

После ознакомления с характером музыки, проигрывания произведения целиком, необходимо приступить к тщательной работе над отдельными фразами и голосами.

При изучении кантиленой музыки целесообразно начинать с работы над мелодией. Нужно добиться от ученика предслышания мелодической линии. Этому способствует воспроизведение ее голосом в нужном темпе, поставленном автором (*Andante mosso*, = 100), с динамической и агогической нюансировкой и с эмоциональной отзывчивостью на данную музыку. Лишь затем все это стараться передать посредством инструмента. Такую работу желательно проводить над отдельными фразами или предложениями.

При воспроизведении мелодии на фортепиано следует обратить внимание на звукоизвлечение. Прикасаясь к клавишам чуткими подушечками распрямленных пальцев, исполнитель имеет возможность ощутить тонкие звуковые нюансы. Такому положению руки способствует в данной пьесе игра на черных клавишах в тональностях соль диэз минор (крайние части) и си мажор (2 часть).

Кроме положения пальцев на клавишах, на звук влияет свобода и гибкость всей руки при исполнении. Любое ее движение или фиксация отражается на качестве звука. Певучей кантилены невозможно добиться при скованном аппарате.

Очень важно найти нужное туше с первых звуков пьесы, которые возникают как бы из тишины. Трепетное прикосновение с легким зацепом клавиши кончиком пальца целесообразно на протяжении всей миниатюры. Уже в первых тактах должна ощущаться внутренняя устремленность музыки, иначе первые построения могут «рассыпаться» на отдельные мотивы. Мелодия и непрерывное ее движение объединяют форму произведения. Этому способствует также исполнение мелодии каждого предложения на одном дыхании, ведение внутренним слухом длинных нот (в данном случае соль диэз) на крещендо. Кульминационный звук первого построения – ля диэз является не состоящим в ладу пентатоники звуком. Разрешение, несмотря на первую долю его расположения, играется тише, но с некоторым натяжением полутона. Важно ощутить движение в половинке с точкой ре диэз во избежание статичности музыкального развития. В 7,8 тактах следует обратить внимание на появившийся средний голос, дослушать его. Мелодия второго предложения должна звучать убедительнее, чуть насыщеннее по звуку. Следует отметить разные окончания двух построений первой части, где доминанта второго представляет собой одну из ее кульминаций.

Говоря о мелодии надо заметить, что взятый на инструменте звук постепенно затухает, поэтому важно после длинных нот избегать толчков. Например, в 5 и 13 тактах нужно обратить внимание на «вытекающие» из до-диэза шестнадцатые, при исполнении которых надо помогать весом руки.

Ладовый сдвиг подсказывает иное тембровое решение и разделение дыханием частей пьесы. Мелодия 2-й части исполняется в си мажоре более просветленно, ясной артикуляцией, близким к скрипичному звуком. Чтобы добиться такого звучания, можно поучить мелодическую линию на октаву выше, а затем внутренним слухом вести ее в высокой позиции. Трепетно-взволнованный характер достигается не только ладовым, но и темповым изменением (*Pochissimo più mosso*), а также дроблением на короткие фразы.

Pochissimo più mosso

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo marking is "Pochissimo più mosso". The right hand starts with a piano (p) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score is divided into four measures, with the first measure starting with a piano (p) dynamic marking.

Такты 17-24

Двухтакты, уравнивая друг друга восходяще–нисходящим движением, создают предпосылки к вопросно-ответным соотношениям.

Необходимо обратить внимание на ясность мелодии, исполняемой пятым пальцем, в аккордах. В данном случае лучше использовать прием внедрения (см. гл.1, §2, с.16). Также представляет сложность для учащихся мелизматика. Свойственная татарской музыке, она исполняется певцами своеобразным легким «дрожанием» голоса. Эта традиция воплотилась и в инструментальной музыке, в частности, в данной пьесе. Исполнение мелизмов, как и в вокальных сочинениях, должно быть легким, быстрым, со стремлением в устой. Надо выучить мелодию без мордентов, чтобы при исполнении она составляла для слуха первый план, и не терялось движение из-за технических проблем.

Такты 29-36

Во втором периоде-предложении и дополнении к нему очень много проставленных в нотах агогических нюансов, которые подразумевают деление мелодии на двухтакты.

Гибкая агогика передает импровизационную авторскую исполнительскую манеру и требует внимания к степени темповых отклонений. После poco ritenuto также важно научить ребенка слушать звуковую перспективу, ощущать внутреннюю устремленность музыки.

В репризе в фактуру вводится второй мелодический голос на ppp, то ведущий самостоятельную линию, то сливающийся с верхним в секстовый дуэт, то вторящий заключительным оборота верхнего голоса.

Все пласты ткани должны дифференцироваться в тембродинамическом отношении.

Желательно 3 часть учить попарно по голосам, как 3-голосное полифоническое произведение. Две мелодические линии надо поиграть как отдельно каждую, так и вместе, разделив партии для двух рук. При этом следует добиться светлого тембра главного верхнего голоса и более приглушенного (на ppp) нижнего. Значимость отдельных реплик последнего подчеркнута автором акцентами.



Такты 39-46

В расширении предложения более настойчиво и решительно звучат повторяющиеся фразы, которые начинаются с квартовых ходов. Здесь также требует внимания степень темповых отклонений.

Характер звучания мелодии, тембр звука зависит не только от искусства фразировки, пластики руки, но и от звучания сопровождения, педализации, глубины баса, от соотношения звука мелодии и аккомпанемента.

Прежде чем соединить все пласты музыкальной ткани, необходимо также тщательно, как мелодию, изучить аккомпанемент. Партию левой руки желательно выучить наизусть – не только для большей прочности запоминания, но и чтобы лучше слышать ее и добиться в ней более тонкой художественной отделки. Можно сказать, что ученик овладел партией левой руки лишь тогда, когда он может свободно, на память проаккомпанировать педагогу, исполняющему мелодию.

Важно знать линию баса и выстроить ее в динамическом и темповом плане в зависимости от строения фразы, гармонии. Например, басовая линия первой фразы может быть исполнена таким образом: *p*, *tr*, *tr*, *p*.

Самой яркой в этом построении является доминантовая гармония. Кроме басовой линии слуховое внимание должно быть направлено на линию половинных нот ре, которые в свою очередь не выделяются в динамическом плане. Играя партию левой руки, нужно добиваться ровности звуков гармонической фигурации, особое внимание уделяя работе 1-го пальца.

В начале второго предложения после короткого дыхания мелодии необходимо отреагировать на появление субдоминанты, отмеченной авторским нюансом «*rit* p», на нетрадиционное диминуэндо при подходе к D₇ в конце первого предложения.

Также нужно обратить внимание на различные окончания построений первой части. Если первое предложение заканчивается на доминантовой гармонии, то второе утверждает основную тональность пьесы, с которой сопоставляется следующее музыкальное построение.

В средней части на смену гармонической фигурации аккомпанемента, основанной на аккордике терцового строения, приходит пентатоническая с более гибким мелодическим контуром. Поэтому сопровождение этой части нужно учить отдельно от мелодии, с педализацией. Если в соль диэз минорном разделе пьесы применялась запаздывающая педаль, то здесь целесообразно постепенное ее снятие (такты 17-19, 25-27). Лирическая кульминация части достигается за счет удвоения басов, большого диапазона звучания (такт 22), гармонической краски (II₇). Динамика при этом изменяется малозаметно (*tr*). Секвентное развитие (такты 29-36) предполагает различие в исполнении данных фраз. Например, в 32 такте необходимо высветлить после минорных гармоний мажорный аккорд.

В коде привлекают внимание красочные сопоставления гармоний VI, IV мажорной и I

ступеней, причем, просветленное звучание мажорной субдоминанты композитор отмечает более тихим нюансом (mp).

На аккорды, взятые с педалью, накладываются два прозрачно-хрустальных по звуку пентатонических голоса. По поставленному автором *smorzando* в тактах 60,63, можно предположить постепенное снятие педали.

Исполняя произведение двумя руками, важно найти динамический баланс мелодии с аккомпанементом, нужную глубину баса, выстроить по звуку мелодии аккорды. Также надо добиваться, чтобы гармонические фигурации и бас не останавливали движение мелодии. Полезно поучить басовую и мелодическую линии без заполнения.

Песне Р.Яхина, как и всем его лирическим пьесам, свойственна манера свободного непринужденного повествования, большая внутренняя раскованность, свобода движения.

Эту миниатюру с удовольствием исполняют учащиеся музыкальных школ. Она является ценным материалом для развития их художественно-исполнительских навыков. Наряду с такими произведениями, как прелюдии, «Музыкальный момент», «Поэтическая картинка», «Размышление», «Песня» принадлежит к числу лучших лирических страниц национальной фортепианной литературы.

Кантиленные пьесы татарских композиторов являются неотъемлемой частью репертуара учащихся музыкальных школ республики Татарстан. Основанные на фольклорных традициях национальных протяжных песен, они близки и понятны детям, сформировавшимся под влиянием народной музыки. Исполнение кантиленных пьес татарских композиторов предполагает некоторые технические и художественные особенности работы над ними. Это обусловлено наличием орнаментики, множеством агогических нюансов, а также камерностью звучания.

Национальные лирические пьесы пользуются большой популярностью среди педагогов и учащихся детских музыкальных школ. Они представляют ценность в художественном и методическом отношении, формируя в юном музыканте высокий художественный вкус, поэтическое воображение, звуковое мастерство.

Список литературы

1. О работе над кантиленными произведениями в старших классах ДМШ и ДШИ: Методические рекомендации. / Сост. Мирская Б.А.- М., 1985.- 36 с.
2. Соколова Е. Методические указания. // Детские фортепианные пьесы: Для I-VI классов музыкальных школ. - Казань: Казанская консерватория, 1995.- с. 62.
3. Спиридонова В.М. Избранные фортепианные произведения композиторов Татарии в репертуаре учащихся ДМШ: Учебно-методическое пособие.- М., 1974.- 108 с.
4. Спиридонова В.М. О новых стилевых тенденциях в татарской фортепианной музыке (1960- 1970-е годы) // Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья: Сб. трудов. Вып. 56 / Сост. и отв. ред. Ч.Н.Бахтиярова. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978.- С. 116-132.
5. Спиридонова В.М. Татарская фортепианная музыка первого послевоенного десятилетия (1946-1956) // Музыкальная культура народов Поволжья: Сб. научных трудов (межвузовский) / Отв. ред. Ч.Н. Бахтиярова. - М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.- С. 54- 70.
6. Спиридонова В.М. Фортепианные пьесы Рустема Яхина. Из педагогического репертуара детской музыкальной школы и музыкального училища. - Казань, 1997.- 36 с.