

2. Терентий, М. А. Теория и практика патриотического интернационального воспитания подрастающего поколения / М. А. Терентий. – Кишинев: Стипница, 1978. – 276 с.

Е. В. Гончарова

**ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА А-MOLL Д. ШОСТАКОВИЧА:
ОПЫТ МЕТОДИЧЕСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
АНАЛИЗА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Главная цель этой работы – расширение круга внимания исполнителей полифонической музыки «старых мастеров» до высокохудожественных образцов современных композиторов XX века на примере несложной в полифоническом и фактурном смысле прелюдии и фуги а-moll, которая может быть рекомендована для первого знакомства с полифоническими циклами Д. Шостаковича.

Прелюдия построена на непрерывном движении шестнадцатыми и внешне напоминает этюд. Ритмической ровности пульсации соответствует неизменная динамика: пиано, обозначенная в самом начале пьесы, сохраняется на всем ее протяжении. Единым остается и связный штрих — легато.

Фактура Прелюдии состоит из цепи небольших мотивов, состоящих из шестнадцатых, начинающихся со слабой доли с тяготением и опорой на нижнюю (указанные *dim.* и *ten.* – педагогические, это не значит, что в дальнейшем это нужно играть с обязательным акцентированием всех первых долей), такое дробление по восемь шестнадцатых уместно на этапе осмысления учеником верного с интонационной точки зрения дробления шестнадцатых. Не лишне проучить всю фактуру с остановками на каждой сильной доле и собирая все звуки в аккорд.

При проигрывании такого варианта совершенно явно прослеживается движение от тоники к доминанте (8 тактов). После этого наступает «зона» новой тональности (C-dur). Такое подробное выявление гармонической структуры шестнадцатых помогает преодолеть монотонность и однообразие (вся прелюдии на р), а слышание внутренней гармонической жизни позволяет оживить и «увидеть» фактуру как живой дышащий организм со своим рельефом, внутренними переживаниями. Краткий переход (тт. 30–32) приводит к тонике и начатому ею заключительному построению в ля миноре – функционально особенно ясному, ритмически активному. В нем вначале мерное чередование полутактовых мотивов впоследствии расширяется на доминантовой основе. При этом выделяется голосоведение «в басу», образованное низшими звуками повторяющихся ритмических мотивов.

Решая задачу гармонического осмысления фактуры, мы параллельно добиваемся более ясного структурного мышления. В репризе фактура несколько отличается от экспозиции наличием четвертей, исполняемых

tenuto, что вносит новую окраску, некоторую драматизацию общего звучания. Этот эпизод является кульминацией всей прелюдии, после чего начинается длительный спад, фактура «сползает вниз» по аналогии с динамическими принципами исполнения баховской музыки, где часто при подъеме фактуры динамика – *cresc.* и спуск – *dim.*

В связи с вышесказанным можно предложить ученику некоторое разнообразие в динамическом плане (при авторском *p*). По аналогии с исполнением баховской музыки, где большие эпизоды исполняются на единой динамике (террасообразной), исследователи баховского творчества предлагают пользоваться более детальной мини-динамикой внутри единого динамического пространства. Тогда в прелюдии Д. Шостаковича *a-moll* динамический план может выглядеть следующим образом:

5-7 такт – *mini cresc.*

в конце 8-го такта – *dim.*

Следующий эпизод желательно выдержать на *p*, но перед репризой, обозначенной как кульминация, за несколько тактов можно сделать *poco cresc.*, что позволит кульминационные такты сыграть на *tr* с последующим постепенным уходом в *pp*, усиленным левой pedalю. Заканчивать прелюдию следует в полной тишине.

Есть один важный аспект в работе, который надо иметь в виду на протяжении всего периода работы – это мелодическое осмысление шестнадцатых, частично эта часть работы была описана в разделе, посвященном мотивному членению. Ученику важно объяснить, что преодолевать «этидность» и механистичность звучания, нужно через постоянное вслушивание в фактуру как единую мелодическую линию. Ускорению осмысления фактуры может помочь любая подтекстовка – например:

«приди ко мне любимый мой»

«не торопи, не торопи»

Такая работа не должна уводить, тем не менее, от достижения ясного исполнения всех шестнадцатых, незамутненного графического рисунка фактуры.

На последнем этапе осмысления прелюдии как целостного живого организма следует поучить отдельно (по частям – 8ми-такт, 16ти-такт, отдельно такты предшествующие кульминации, для того, чтобы найти меру звучания, не «перехлестнуть» динамику *p*, далее весь заключительный эпизод на динамическом спаде, чтобы найти меру *dim.* до полного затихания).

Все рекомендации, ориентированные на гармоническое, интонационное, структурное, мотивное, динамическое осмысление фактуры, не должно исключать довольно продолжительный этап работы, направленной на ясное исполнение каждой шестнадцатой. Для достижения ясного исполнения шестнадцатых можно рекомендовать ученику проучить всю фактуру на *staccato*, добиваясь абсолютно выровненного звучания всех нот, и лишь делая

одно исключение для 1-го пальца (очень тихо, неактивно, уголком на слабые ноты).

В Фуге динамика меняется в пределах от пианиссимо до фортиссимо, появляется разнообразие штрихов с преобладанием стаккато, широкий — по три октавы — диапазон каждого из голосов, при общем объеме в пять октав, частая сменяемость фактуры, сложные ладообразования, насыщенность модуляциями, зачастую далекими, многообразная мотивная разработка. Все это создает образ подвижности не обычной, не просто танцевальной, а скорее игровой, повышено динамичной и упругой.

Как и в каждой фуге, независимо от характера динамики, фактуры и темпа, главной задачей является осмысленное исполнение всех голосов. На пути к достижению этой задачи в фуге a-moll главным препятствием является ее фактура, изобилующая staccato и скачками. Преодолению этих двух фактурных препятствий и должна быть посвящена основная часть работы.

Процесс работы над осмыслением фактуры может протекать в четырех направлениях:

1. Работа по голосам с постепенным усложнением (1+2, 1+3, 2+3 и т.д.) — это традиционный способ. Параллельно возможна работа над отдельными элементами музыкального материала.

2. Скачки в фактуре на должны идентифицироваться в сознании ученика со скачками в мышлении. Самый простой способ преодоления этой проблемы заключается в пропевании голосом отдельных элементов темы. В ходе пропевания ученик осмысливает первую сексту как интонационно цельный мотив на выдохе, который к тому же является слабой, завершающей частью такта, после этого остается лишь перенести свое ощущение на клавиатуру. На начальном этапе стоит поиграть тему фуги на legato: этим приемом достигается цельность и интонационная выразительность самой маленькой ячейки темы- такта.

Последующая работа должна быть посвящена аналогичному распеванию-слушанию интонации выдоха на больших интервалах. Желательно тщательно проработать отдельно взятые такты со скачками на сексту и септиму.

Работа над staccato, особенно в шестнадцатых, не должна отличаться от работы над скачками, то есть и здесь надо добиваться мелодичности в осмыслении мелких нот.

3. Работу над темой и ее проведениями следует также вычлнить особо. Понимание и осмысление характера темы, ее движения, фактуры, динамики, интонационного строя, штрихов является очень важным этапом в работе над любой фугой, так как именно она задает тон всей пьесе, и последующее изложение всего материала является лишь дополнением к раскрытию заданного в теме тезиса. Характер Фуги в большой мере предопределяется уже ее темой, остро очерченной и бойкой.

Добиваясь интонационной выразительности исполнения темы и оформления ее в четырехтакт, нужно перенести эти ощущения на остальные проведения темы.

Из практики, проходя поэтапно все темы, рекомендуются сначала добиваться выразительности в тематическом голосе, затем прибавить второй голос, затем третий голос. И так со всеми проведениями тем, добиваться полифонической ясности и отточенности в «тематических островах».

Таким образом, вся работа посвящена выравниванию слуха ученика, преодолению скачкообразности мышления, статичности и механичности исполнения. Достижение линейности и непрерывности в мышлении и ведении голосов является конечной целью и естественным условием существования полифонии.

4. На этапе «собираания фуги» в целостное и драматически цельное произведение для преодоления структурной дробности следует провести анализ формы:

- экспозиция (проведение темы во всех трех голосах);
- интермедия (более энергичная по характеру, подводящая к первой кульминации)
- 1-ая кульминация-разработка (тема в c-dur)
- 2-ая кульминация (интермедия в as-dur)
- реприза (стретный эпизод)
- кода (являющаяся главной кульминацией).

Такой анализ возможен и на первоначальном этапе знакомства с фугой. На заключительном этапе он является более осмысленным, когда вся фактура уже проходит через слух, сознание и пальцы ученика. Эта важная часть работы помогает осмысливать фугу как цельное произведение.

И. Д. Скороходова

**СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
СОВРЕМЕННЫХ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Учебный репертуар в классе фортепиано, отвечающий разносторонним задачам обучения, служит активным средством музыкального развития студентов. Наряду с западноевропейской и русской классикой в программах, по которым обучаются учащиеся различных музыкальных заведений Татарстана, все большее значение приобретает изучение средств музыкальной выразительности произведений современных татарских композиторов. Педагогическая практика показывает, что язык современной музыки не всегда доступен и понятен учащимся. Для восприятия современной музыки национальных композиторов нужна соответствующая слуховая практика «Музыкальное воспитание должно строиться на сочетании