

# МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ СТУДЕНТА-ПИАНИСТА НАД МУЗЫКАЛЬНОЙ ФРАЗИРОВКОЙ

## METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE STUDENT-PIANIST'S WORK ON MUSICAL PHRASING

*М. П. Холматова, И. В. Кушнеревич*  
*M. Holmatova, I. Kushnerevich*  
*БГПУ (Беларусь)*

**Аннотация.** В статье рассматриваются вопросы организации работы студентов-пианистов над фразировочной стороной музыки. Акцентируется внимание на необходимости соблюдения определенной стратегии изучения фортепианных произведений с использованием широкого набора специальных методов и методических приемов исполнительского освоения логики авторской фразировки.

**Annotation.** The article deals with the issues of organizing the work of students-pianists on the phrasing side of music. Attention is focused on the need to comply with a certain strategy for studying piano works using a wide range of special methods and methodological techniques of performing mastering of the logic of the author's phrasing.

**Ключевые фразы:** музыкальная фразировка, исполнительская деятельность; методы, приемы работы.

**Keywords:** musical phrasing, performing activity; methods, techniques of work.

Искусство фразировки, как основа выразительной игры на инструменте, является постоянным предметом изучения в области теоретического музыкознания (М. Г. Арановский, В. Э. Девуцкий, Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский, В. А. Цуккерман и др.), теории исполнительства и музыкальной педагогики (А. Д. Алексеев, И. А., Браудо, Г. М. Коган, А. В. Малинковская, Г. Г. Нейгауз, С. И. Савшинский, С. Е. Фейнберг, Г. М. Цыпин и др.). В научных работах исследователей музыкальная фразировка как понятие раскрывается в разнообразных по смысловым оттенкам значениях:

художественно-смысловое разграничение, отчётливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкальных произведений, определяемое логикой развития музыкальной мысли [6];

способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды [4];

искусство осмысленного выразительного исполнения (в широком смысле), исполнение мелодического построения, складывающегося из двух мотивов и являющегося одной из составных частей предложения (в узком смысле) [1];

искусство образно емкого, чувственно яркого, логически точного произнесения (интонирования) музыкального текста как одно из средств передачи важнейшей для музыки эмотивной информации [2] и др.

Опираясь на эти определения, можно констатировать, что музыкант имеет дело со сложным разнонаправленным процессом исполнительского освоения музыкального произведения, при котором, с одной стороны, происходит разделение формы на смысловые синтаксические составляющие (части, периоды, предложения и т.д.), с другой – восстановление целостности звукового потока через соподчинение деталей (мотивов, фраз и т.д.) общему замыслу композитора. В рамках этой стратегии должна осуществляться работа над осознанием логики композиторской фразировки и ее воплощением в исполнительском акте. Следует отметить, что в настоящий момент существует определенный дефицит научно-методических исследований, обобщающих опыт музыкантов по организации подобной деятельности. В связи с чем, представляется актуальным изучение данной проблематики с целью выявить арсенал продуктивных методов и приемов работы над фразировкой, которые будущий учитель музыки сможет успешно использовать на разных стадиях разучивания музыкального текста. Остановимся подробнее на характеристике основных из них.

Метод фразировочного анализа, введенный в музыковедение автором теории музыкальной фразировки В. Э. Девуцким, оснащает исполнителя научными представлениями о логико-смысловом структурировании музыкальной формы. Музыкальный текст анализируется пианистом не только в качестве сопряженных между собой мотивов, фраз, предложений, периодов и частей, но и «в виде особых фразировочных волн, где акцентируемые элементы исполняют роль гребней, пиков фразировочного развития» [2, с. 13]. По мнению автора, именно в понимании выразительных свойств основных семи типов ритмической фразировки (хореическая, ямбическая, амфибрахическая, спондеическая и др.) и в умении строить из них сложный, драматургически оправданный фразировочный профиль произведения заключается искусство музыкальной фразировки.

Подтекстовка мелодии – широко известный прием внесения в ткань инструментального произведения декламационно-речевого материала. В представлениях музыкантов-педагогов, этот словесный текст, не может и не должен претендовать на роль программы. Назначение его – служить дополнительным интонационным ориентиром, помогающим понять логику

разделения звукового потока на музыкальные построения, найти верные смысловые акценты в музыке, «естественное распределение дыхания, убедительное произношение отдельных интонаций» [4, с. 40].

Приемы артикулирования цезур (И. А. Браудо) являются методическими средствами исполнительского освоения музыкального синтаксиса. Цезуре придается «значение вдоха, необходимого для того, чтобы «пропеть» следующую за цезурой часть мелодии» [1, с. 33] и отчленить один за другим ее разделы. Пианисту, с одной стороны, необходимо распознать в тексте композиторские способы обозначения цезур (стаккато над нотой, предшествующей цезуре; лига без окончания и др.). С другой стороны, важно понять логику взаимоотношений построений: дробление целого, суммирование раздельного или соотношение прерывного и непрерывного. В-третьих, направить главные свои исполнительские усилия на то, чтобы «молчание артикуляционной цезуры оказалось полем, в котором разворачивают свои действия все выразительные факторы музыки» [1, с. 193].

Метод технической фразировки (Ф. Бузони) в качестве комплекса специальных «транскрипторских» приемов помогает пианисту разложить трудный пассаж на группу мотивов на основе новой акцентуации, аппликатурного удобства и позиционного способа игры [5]. Этот метод позволяет ускорять процессы запоминания, автоматизации движений, освоения быстрых темпов, а также вносить артикуляционную ясность в исполнение виртуозных фрагментов произведения.

Прием построения «двигательного узора» фразы (Г. М. Коган) направлен на выбор исполнителем определенного рисунка объединяющих пианистических движений в процессе исполнения музыкальных фраз. «Рука пианиста должна «дышать» во время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением» [4, с. 23]. Речь идет о таком способе игры, при котором рекомендуется начинать фразу постепенно-развертывающимся движением к кульминационной точке, на которую придется «выдох» руки» [4]. Следует подчеркнуть, что такое конкретное интонационно-фразировочное двигательное намерение пианиста не носят формального характера, а переплетается как с эмоциональной сферой, так и с фразировочными ощущениями [2].

Вуалирование граней композиции как способ исполнительского формообразования организуется на стадии охвата музыкальной формы [3]. Он направлен на «сглаживание» моментов сцепления отдельных фраз и объединение их в более масштабные построения с целью создания целостности исполнения. Достигается подобная целостность за счет использования в пределах более крупных фрагментов произведения единого стержневого темпа,

длительных поступательных темповых нарастаний, доминирование одного артикуляционного приема, одного вида педализации и др.

Особо следует остановиться на объединяющей роли динамики в преодолении фрагментарности исполнения. Метод сознательного накопления и планомерного расходования силы звука, предложенный С. Е. Фейнбергом, позволяет пианисту объединять единой динамической волной наиболее крупные построения, соподчиняя при этом динамику промежуточных кульминаций главному кульминационному моменту части или всего произведения [7].

Прием наложения (А. Н. Есипова) – способ работы над фразировкой, предлагающий музыканту разучивать эпизод произведения, захватывая фрагмент предыдущей и начало следующей фразы. При организации подобной деятельности важно правильно «прожить» моменты разграничения построений в музыкальной форме (цезуры, паузы, гармоническое кадансирование, ферматы и др.), сохраняя баланс между естественным дроблением и поступательным развертыванием музыкальной мысли. В таких случаях не рекомендуется слишком прочно закреплять логические границы построений, так как «это приводит к образованию трудно устранимых «швов», мешающих впоследствии исполнению «литься», делающих его «кусотчатым»» [4, с.12].

В заключении, следует подчеркнуть, что правильно организованная работа над фразировкой, базирующаяся на понимании речевой основы музыки, сможет уберечь пианиста от фрагментарности исполнения, бессмысленности «игры по слогам», раздробленности музыкальной речи на такты. Владение будущим учителем музыки комплексом методов и приемов такой работы будет способствовать более целенаправленной и продуктивной игровой деятельности за инструментом, формированию опыта самостоятельных исполнительских решений, дальнейшему совершенствованию профессионального мастерства в области фортепианного интонирования.

### Литература

1. Браудо, И. А. Артикуляция (О произношении мелодии) / Под ред. Х. С. Кушнарева. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1973. – 198 с.
2. Девуцкий, В. Э. Теория музыкальной фразировки : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. – М., 1997. – 27 с.
3. Киселева, О. А. Принципы фортепианного исполнительского формообразования: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Новосибирск. гос. консерватории им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2000. – 22 с.

4. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М. : Классика-XXI, 2004. – 201 с.

5. Мельников, М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2013 – 23 с.

6. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 584

7. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М. : Классика – XXI, 2003. – 335 с.