

ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Т.Г. ШЕВЧЕНКО

Институт государственного управления, права
и социально-гуманитарных наук

Кафедра музыкального образования

**РАЗВИТИЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО
МЫШЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ
В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ
МОЛДАВСКОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

Учебное пособие

Тирасполь, 2022

УДК 786.2:37.036 (478) (075.8)
ББК Щ315.42 (4 Мол) я73+Ч420.054.43я73
Р 17

Составитель

С. А. Поронок, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования ИГУП и СГН ПГУ им. Т. Г. Шевченко.

Рецензенты:

Е. В. Подповетная, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования ИГУП и СГН ПГУ им. Т. Г. Шевченко;

Н. В. Озаренская, кандидат искусствоведения и культурологии, зам. директора по УВР, МОУ ДО «ДШИ» п. Первомайск.

Р 17

Развитие художественно-образного мышления обучающихся в процессе изучения молдавской фортепианной музыки : учебное пособие / Сост. С. А. Поронок. – Тирасполь, 2022. – 84 с. – [Электронное издание].

Системные требования: Windows OS, HDD, 64 Mb, PDF Reader

Учебное пособие посвящено проблеме формирования художественно-образного мышления обучающихся в ходе исполнительской подготовки посредством освоения фортепианного наследия молдавских композиторов. Рассматривается значение фортепианной миниатюры в воспитании художественно-образного мышления, изложены принципы подбора художественного репертуара молдавских авторов. Представлен исполнительский анализ произведений современной молдавской музыки с методическими рекомендациями.

Пособие предназначено для обучающихся по направлению подготовки «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыкальное образование». Рекомендовано педагогам-музыкантам для использования в практической профессиональной деятельности, представителям музыкально-педагогических вузов, образовательных учреждений художественно-эстетической направленности, а также системы дополнительного образования.

УДК 786.2:37.036 (478) (075.8)

ББК Щ315.42 (4 Мол) я73+Ч420.054.43я73

Рекомендовано Научно-методическим советом ПГУ им. Т. Г. Шевченко

© С. А. Поронок, составление, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ЗНАЧЕНИЕ МОЛДАВСКОЙ МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ	8
1.1. Фортепианная музыка в творчестве композиторов Республики Молдова	8
1.2. Фортепианная миниатюра как средство формирования художественно-образного мышления обучающихся	17
1.3. Принципы и критерии подбора репертуара в исполнительском классе	22
ГЛАВА II. ОПТИМИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ	36
2.1. Художественно-исполнительская деятельность в классе основного музыкального инструмента	36
2.2. Стилиевой подход в освоении фортепианной литературы... 41	
ГЛАВА III. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ	44
3.1. Специфика работы над фортепианными сочинениями молдавских авторов	44
3.2. Исполнительский анализ фортепианных миниатюр молдавских композиторов с рекомендациями	54
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	69
НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	72

ВВЕДЕНИЕ

Художественно-педагогический процесс, осуществляемый на кафедре «Музыкального образования» при Институте государственного управления, права и социально-гуманитарных наук ПГУ им. Т. Г. Шевченко, оказывает значимое влияние на формирование музыкально-исполнительской, мировоззренческой культуры студентов педагогического вуза и является важной неотъемлемой частью профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта. Выпускники, освоившие ряд ключевых профессиональных компетенций по направлению подготовки «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыкальное образование», должны успешно реализовать себя в таких видах профессиональной деятельности, как организационно-управленческая, художественно-творческая, научно-исследовательская, культурно-просветительская, педагогическая и собственно, музыкально-исполнительская. Профессорско-преподавательский состав кафедры обеспечивает подготовку высококвалифицированных, широко образованных музыкантов, владеющих педагогическими технологиями в сфере музыкального образования, а также навыками игры на инструменте, способных раскрыть художественное содержание произведений разных исполнительских стилей мировой музыкальной культуры, готовых к практической исполнительской и педагогической деятельности.

При этом педагогический коллектив кафедры регулярно осуществляет музыкально-просветительскую деятельность в виде концертных мероприятий в рамках института, университета и всего полиэтнического региона, где звучит не только классическая академическая музыка, но и произведения с опорой на национальный фольклор. Просветительские задачи успешно реализуются на базе общеобразовательных школ Приднестровья, а также в системе дополнительного образования – ДМШ, ДШИ, музыкальных студий. В ходе осуществления широкой культурно-просветительской миссии активно привлекаются выпускники кафедры, впоследствии - артисты, солисты творческих коллективов Приднестровья (солисты приднестровского государственного хора, государственного симфонического оркестра, военно-духового оркестра Министерства внутренних дел республики).

Принимая во внимание региональный компонент нашего многонационального края, необходимо выстраивать учебно-образовательный процесс с учетом национальных музыкальных традиций и

культуры, соответственно, с привлечением молдавского исполнительского репертуара. Освоение произведений молдавских авторов, стилистических особенностей молдавской фортепианной музыки, овладение тонкой агогикой, рельефной ритмикой и специфической фактурой, пропитанных интонациями национального фольклора, являются значимым фактором формирования художественно-образного мышления будущих педагогов-музыкантов.

Молдавское музыкальное искусство XX века с необычной ладовой структурой, характерной ритмикой и своеобразными мелодико-интонационными оборотами заслуживает особого внимания.

Проблеме формирования репертуара молдавских композиторов, его популяризации и внедрения в дидактический процесс музыкально-образовательных учреждений посвящены исследования педагогов-методистов, композиторов, музыковедов, пианистов-исполнителей.

Вопросы становления молдавского фортепианного искусства исследовались в работах педагогов-пианистов А. Мирошникова [20], Л. Рябошапки [25], Е. Кишки [11], В. Тетели [28]. Вместе с тем, процесс формирования и развития современного отечественного фортепианного репертуара в Молдове XX в. в его цельности до настоящего времени в полной мере не изучен.

Выдающиеся деятели молдавского музыкального искусства, такие как Л. Ваверко [4], Е. Зак [10], А. Мирошников [20] занимались в своих трудах исполнительско-педагогическим анализом фортепианных произведений, написанных и изданных в Республике Молдова в 50-х – 70-х годах XX века, создав все необходимые предпосылки для дальнейшего изучения этой проблемы на современном этапе.

Общие сведения о молдавских фортепианных произведениях XX века частично содержатся в трудах Е. Клетинича [12], З. Столяра [26], Б. Котлярова [14], Г. Кочаровой [15]. Однако раздел фортепианной литературы в его практическом преломлении, в ракурсе использования в дидактическом процессе остался вне сферы внимания этих авторов.

Так, в своей статье Г. Кочарова выделяет в числе направлений творческого поиска «стремление выйти за пределы привычной национально-романтической образности, овладеть современной техникой, обеспечивающей более широкое художественное "освоение мира", по-новому развить давние традиции, возродить некоторые древние пласты национального музицирования» и т. д.; отмечает особую

роль интонационных сплавов, где «"чужое", инонациональное естественно впитывалось, переплавлялось современными мастерами, прочно входило в образно-звуковую ткань национальной музыки» [15, с. 17].

Ведущий отечественный методист в области фортепианной педагогики А. Алексеев также неоднократно отмечал, что «проблема воспитания подрастающего поколения в духе любви к народной музыке и понимания роли народного начала в искусстве является одной из самых важных в обучении современного пианиста» [1, с. 12].

В одном из изданий Академии Наук Молдавской ССР в статье Т. В. Музыки отмечается: «Было бы неверно утверждать, что в нашей стране национальная музыка не используется в музыкально-педагогической практике вообще. Однако введение ее в учебные программы носит в основном спонтанный характер: использование национальной музыки в профессиональном обучении музыканта не имеет методических обоснований, поэтому каждый педагог вынужден решать данную проблему по-своему, руководствуясь собственным опытом, осведомленностью в этом вопросе и, наконец, своими музыкальными вкусами и привязанностями» [21, с. 141].

В этой же статье встречается важное высказывание о том, что «нужно искать методы и способы воспитания слуха через освоение закономерностей народного интонирования и через соответственное обобщение их в музыкально-педагогическом опыте» [21, с. 143]. Эта мысль, высказанная в 50-е гг., не утратила своей актуальности и по сей день. Более того, в наше время - период расцвета и сближения национальных культур – она приобретает еще более глубокий смысл.

В данном контексте важно указать, что еще в 70-х годы проректор молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу Л. В. Аксенова настойчиво добивалась включения в учебные планы высшего учебного учреждения произведений молдавских авторов для обязательного изучения учащимися всех курсов, а также включения их в сольные концертные программы студентов и преподавателей [6].

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что на современном этапе назрела необходимость разработки учебных курсов для системы дополнительного образования – детских музыкальных школ, школ искусств, музыкальных студий, а также музыкальных учреждений среднего и высшего звена с рядом методических дополнений и положений, касающихся более активного внедрения отечественного

национального репертуара в исполнительскую практику музыкально-образовательных учреждений республики.

Важно указать на актуальность и своевременность проблемы создания нового качественного дидактического фортепианного репертуара молдавских произведений, его систематизации, освоения и включения в учебно-образовательный процесс музыкально-педагогических вузов в целях художественно-эстетического развития будущих педагогов-музыкантов. Такая работа должна осуществляться с учетом классификации нотного материала по принципу целесообразности, стилевого и жанрового разнообразия, способствующих формированию профессиональных навыков студентов-пианистов в ходе освоения произведений отечественных авторов, совершенствованию художественно-исполнительской деятельности. Все это будет способствовать развитию художественно-образного мышления обучающихся, овладению различными стилистическими закономерностями, приобретению насыщенного арсенала пианистических навыков, способствующих качественному исполнению молдавской музыки; освоению особенностей индивидуальной интерпретации, наконец, приобщению к народному творчеству.

Анализируя вышеизложенные проблемы можно указать на следующее: несмотря на то, что фортепианное творчество молдавских композиторов в определенной мере изучено учеными-музыкантами, в современных методических работах исполнительские особенности фортепианной молдавской музыки рассмотрены не достаточно глубоко, косвенно. Вместе с тем, изучение музыкального наследия молдавских авторов является обязательным и важным этапом на пути развития художественного компонента исполнительской культуры обучающихся как полиэтнического контингента Приднестровского университета. Все это и составляет актуальность обращения к данной теме.

Учебное пособие предполагает обобщение практического опыта ведущих педагогов-методистов в области молдавского фортепианного искусства и собственного многолетнего научно-педагогического, научно-методического, инструментально-исполнительского опыта работы в современном педагогическом вузе, а также выявление особенностей формирования художественно-образного мышления обучающихся в процессе изучения произведений композиторов Молдовы в классе основного музыкального инструмента.

ГЛАВА I. ЗНАЧЕНИЕ МОЛДАВСКОЙ МУЗЫКИ В РАЗВИТИИ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ

1.1. Фортепианная музыка в творчестве композиторов Республики Молдова

Фортепианное искусство Республики Молдова черпает свои исторические истоки в далекой Бессарабии XIX столетия, однако актуализация молдавского музыкального творчества, его расцвет и сохранение исполнительско-педагогических традиций приходится на вторую половину XX века. Этот период ознаменован интенсивным развитием исполнительства, педагогики и собственно композиторского творчества в области молдавского фортепианного искусства.

Поскольку республика Молдова является поликультурным многонациональным государством, на территории которого функционируют представители различных национальностей: украинцы, русские, евреи, гагаузы, болгары и др., считаем уместным относить определения «молдавские композиторы» и «композиторы Молдовы» к музыкантам, творящим в данном государстве, вне зависимости от их национальной принадлежности.

Выдающиеся композиторы республики Молдова, такие как В. Загорский, С. Лобель, А. Стырча, Г. Няга, С. Лунгул, З. Ткач, А. Муляр, В. Ротару, Г. Чобану и др., создавшие ряд великолепных произведений малой формы, являются своего рода национальным достоянием, а их творчество составляет «золотой фонд» библиотек и фонотек любого музыкального учреждения края. Сегодня пьесы молдавских авторов включены в конкурсные программы, исполнительский репертуар студентов и преподавателей музыкально-педагогических вузов. Однако мы ратуем за более активное и систематизированное внедрение молдавского фортепианного репертуара в образовательный процесс музыкальных учреждений Приднестровья в целях более глубокого художественного развития обучающихся.

Во второй половине прошлого века в республике было создано и издано большое количество разнообразных фортепианных произведений. В педагогическую же практику были включены избранные сочинения определенных категорий и жанров. Отметим, что необходимым условием «репертуарности» какого-либо произведения является творческий подход композитора к его созданию и, как результат

– его истинная художественная ценность и содержательность. Талант и мастерство композитора проявляется и в отборе художественных средств. Первостепенное значение при этом приобретает соответствие образного замысла произведения и средств музыкальной выразительности, служащих реализации этого замысла, т.е. соответствие содержания и формы. Лишь при овладении автором всеми ресурсами музыкального инструмента он может достигнуть большего размаха и блеска в сочинении. Поэтому лучшим произведениям молдавских композиторов, прочно вошедшим в учебный репертуар края, присуще единство художественной и инструктивной сторон.

Каждый композитор, в той же степени, что и интерпретатор его произведений, глубокими нитями связан со своей эпохой, культурным наследием своего народа, владея определенным типом профессиональных навыков, полученных во время творческого становления. Это отражается в особенностях его стиля, в манере игры на инструменте, в репертуаре, в характере эстетических воззрений и художественного мышления.

Анализируя исполнительский стиль наиболее популярных молдавских авторов, можно отметить значимые различия не только в фактурном облике произведений, но и в характере редакторских ремарок или композиторских указаний.

Рассматривая творческое наследие Л. Гурова, можно выделить такие отличительные особенности, как: продуманность композиции, стройность формы, удобная фактура изложения, гибкая мелодика, смелая гармонизация. Фортепианные пьесы автора базируются на ярких тематических образах, с присущим рядом национально-жанровых свойств; присутствием молдавского колорита (имитация звучания народных инструментов).

В авторском цикле Л. Гурова «Детская сюита», состоящем из 10 самостоятельных миниатюр, отображен насыщенный внутренний мир ребенка. В данное сочинение вошли красочные жанровые сценки («Детский праздник», «Маленький проказник»), проникновенные лирические пьесы («Грустная песенка», «Колыбельная»), а также картины массовых народных гуляний, с применением характерных оборотов и интонаций молдавского фольклора («Хоровод», «Молдавский танец»).

Значительный вклад в отечественный учебный пианистический репертуар внес молдавский композитор О. Тарасенко, создав

дидактический материал для детей в качестве изучения в фортепианном классе. К их числу можно отнести фольклорные обработки, опубликованные в его единственном изданном авторском сборнике, состоящем из 10 пьес для фортепиано (*Dragul mamei Ionel, Masa-i mare, Cântec de glumă, Ară, Pînza, Joc la prășit, Hora mare, Amaru, Cântec de glumă, Jocul ferarilor*). Произведения О. Тарасенко отличаются удобство фактурного изложения, ясность композиционного замысла и художественно-педагогическая направленность.

А. Стырча, создавая фортепианную музыку на вокальной основе, старался раскрыть красоту звука, его певучую основу, собственно кантилену, свойственную данному инструменту. Отсюда большинство камерных произведений композитора представляют собой своего рода лирическую исповедь. Некоторые темы его сочинений наполнены колоритом народных мелодий («Прелюдия», «У колыбели», «Романтическая сюита» и др.). Музыкальный текст многих опусов композитора можно представить в исполнении голоса (или вокального ансамбля) с сопровождением. В его произведениях преобладают такие авторские указания как: *dolce quasi campanelli, melodia marcata*, и характеристика темпа, близкого к *rubato* – *Andantino espressivo*. А также авторскими ремарками как *molto cantabile, animando, appassionato*.

Для фортепианного творчества А. Стырчи характерны непосредственность выражения, яркий национальный колорит, склонность к аккордово-гармонической плотной фактуре и усложненным гармониям, а также свойственно мелодическое развитие музыкальной ткани.

Основой творческого наследия С. Лунгула также является молдавский национальный материал, фортепианный стиль которого претерпел значительные изменения. Особой популярностью в настоящее время пользуется фортепианная миниатюра, насыщенная интонациями танцевального фольклора – «Хора». Произведение отражает картину сельского праздника и наполнено имитацией таких музыкальных инструментов, как чимпой, флуер, най.

Венцом периода творческой зрелости С. Лунгула являются фортепианные произведения концертно-виртуозного стиля – «Каприччио» и «Маски». Так, в «Каприччио» автор мастерски применил регистрово-тембровые, интонационные и собственно динамические возможности инструмента, привлекая танцевальный ритм, гармонию и введение

элементов фольклора. Однако в инструментальной пьесе «Маски» композитор смело демонстрирует обилие современных приемов композиционного стиля, таких как: полиладовость, полиритмия и др. Важно отметить особое тяготение автора к характерной образности и психологизму, что способствовало насыщению сочинения нестандартными тембровыми сочетаниями и яркими динамическими эффектами.

Фортепианное творчество С. Шапиро являются популярным как в концертном, так и в педагогическом репертуаре Молдавии. В его сочинениях, основанных на интонациях и ритмах молдавского музыкального фольклора, ощущается профессиональное знание инструмента, что способствует формированию высоких художественно-исполнительских задач.

Так, в одной из своих концертных виртуозных пьес («Скерцо»), где подвижные крайние части ярко контрастируют с образной тематикой среднего раздела в духе медленной молдавской хоры, автор применил разнообразные виды фортепианной техники, насыщенную фактуру, сложный ритмический рисунок. Особого внимания заслуживает фортепианная Сюита С. Шапиро под названием «Игрушки», в каждой части которой (4 части) отчетливо прослеживаются черты разнообразных фольклорных жанров.

Фортепианное наследие С. Лобеля выделяется многожанровостью, гармоническим, собственно фактурным разнообразием. Большинству его пьес (Хора, Дойна, Оляндра, Бэтуга, Сырба, Колыбельная и др.) свойственны: пейзажность, образная контрастность, выразительность мелодического письма. В процессе творческого развития композитор совершенствовал методы воплощения народного мелоса в инструментальной музыке, отсюда песенность и танцевальные ритмы в его творчестве тесно переплетаются с фольклорными жанрами.

Фортепианная фактура ранних произведений композитора, прекрасно владеющий инструментом и являющийся исполнительским редактором собственных сочинений, считается достаточно удобной с точки зрения пианизма. Так, в сборнике миниатюр С. Лобеля «Douăsprezece piese pentru pian» удобно выставлена педаль и корректно изложены редакторские замечания. Однако более поздним сочинениям автора («Сюита», «Афоризмы», «Концертное скерцо») свойственны как технические, так и психологические исполнительские трудности, поскольку С. Лобель применяет элементы композиторской

техники XX века, среди которых атональность, линейность и др. Таким образом, народно-характерное эмоционально-образное начало в его некоторых сочинениях уступает место тенденциям рационализма и конструктивизма, присущих определенным стилям современной музыки.

Фортепианное наследие Д. Федова отличается стройностью формы, ясностью мелодического рисунка, опорой на молдавский фольклор, оркестровым мышлением и сформировано преимущественно в виртуозном концертном стиле. Произведения автора пропитаны жизнерадостными, динамичными мелодиями, насыщенными танцевальными ритмами. При этом в сочинениях композитора преобладают - рельефная отточенность образа сочетается с четкой завершенностью формы. В свою очередь, народная интонационная основа придает его музыке своеобразную свежесть, подлинную экспрессию, яркую палитру эмоций и, безусловно, национальную самобытность.

Благодаря народной музыке, являющейся главным источником творческой мысли Д. Федова, композитор отдавал предпочтение жанру обработки фольклорных мелодий. Поскольку в работе автор выделял специфику народного танца, с его неповторимо богатой, своеобразной ритмикой, отсюда проявлялась глубокая творческая фантазия и изобретательность в сочинении более 20 молдавских, гагаузских и болгарских танцев (сборник «Народные танцы Молдавии»). Данный цикл обработок народных мелодий для фортепиано послужил нотным приложением для сборника и опубликован в 1957 г.

Фортепианное творчество А. Муляра также наполнено народными молдавскими мелодиями и ритмами. Сочинения данного композитора отличаются ясной фразировкой, четкой артикуляцией, гибким тематизмом, обилием штриховой палитры, насыщенными кульминациями и внезапными динамическими контрастами, присущими практике лэутарского исполнительства. Фактура композитора часто изобилует воспроизведением приемов народного исполнительства, например: звучание цимбал, скрипки, ная, кавала и других инструментов тарафа. В миниатюрах канителенного склада автор часто имитирует пастушеские наигрыши, картины сельской природы. В свою очередь, подвижных инструментальных пьесах А. Муляр активно применяет мелодику и ритмику молдавских, гагаузских народных танцев.

Оригинальностью мышления и своеобразием колорита используемых композитором гармонических средств отличаются произведения раннего творческого периода А. Муляра. Так, фортепианная пьеса «Юмореска» наполнена оптимизмом, жизненным потенциалом и юношеской прытью. В основе драматургии произведения – театрализация сельского праздника, с применением тембровых особенностей молдавского народного оркестра. Также композитором создано несколько циклов фортепианных и скрипичных пьес, пропитанных сочным молдавским колоритом. Среди них: «Музыкальные картинки» (12 пьес для фортепиано); 6 миниатюр для скрипки и фортепиано; 12 пьес для скрипки и фортепиано и др.

В позднем творчестве автор посвятил себя созданию небольших инструментальных пьес. Так, фортепианный цикл, состоящий из 25 фортепианных миниатюр, написанных в характерной манере молдавских народных песен и танцев. В современной педагогической практике их используют для изучения ритмов различных видов хоры, сырбы, оляндры, а также декламационно-повествовательных и песенных интонаций баллады, дойны, колыбельной. Хочется отметить, что произведения А. Муляра отличает особая энергетика, творческий оптимизм, природное чувство юмора.

Фортепианное творчество В. Загорского насыщено мелодическим богатством, душевной искренностью, экспрессией чувств, жизнеутверждающими настроениями. Его пристрастие к особому мелосу в сочинениях объясняется любовью к скрипке, а также к хорошему пению. Известно, что для фортепиано композитором написано не так много произведений, однако, благодаря своему лирико-психологическому содержанию и философскому наполнению, они прочно вошли в исполнительскую и педагогическую практику Молдовы.

Важно выделить еще одну специфическую особенность произведений В. Загорского – особую «картинность» звучания. Примерами являются такие пьесы, как: «Колыбельная», «Этюд-экспромт», «Новелла», «Бурлеска», включенные в исполнительский репертуар республиканских и всесоюзных нотных сборников. Поэтическая основа, глубокий психологический контекст, а также молдавский колорит миниатюр обеспечили успех данных сочинений у исполнителей.

Представитель потомственных лэутаров Г. Няга с детства познал молдавскую народную музыку во всем ее разнообразии. Отсюда яркая национальная окрашенность впоследствии стала

отличительной чертой его художественно-творческого мышления. Особенно разнообразно и широко в фортепианном творчестве композитора преломлена народная танцевальная ритмика (типичным для него является тематизм скерцозного и токкатного типа) и мелодика, связанная с молдавскими лирическими песнями (преимущественно дойнами).

В его фортепианной фактуре в большинстве случаев преобладают элементы, связанные с традициями лэутарской техники. Например, в часто используемых в педагогической практике фортепианных произведениях – Дойне и Токкате (C-dur), он применяет выразительные средства, свойственные многим жанрам молдавского фольклора. Среди них: обильные мелизматические фигурации, репетиции, импровизационные речитативно-декламационные мелодические обороты, насыщенная гармоническая основа, излюбленные приемы *glissando*.

Отличительной особенностью фортепианного стиля композитора является стремление высвободить мелодическое развитие из рамок строгой периодичности. Это и частое использование неожиданных смещений акцентов, и переменность метра, и асимметричные структуры, а также динамизм, экспрессия и дух импровизации.

Инструментальные сочинения З. Ткач привлекают внимание исполнителя своей мелодичностью, проникновенным лиризмом и сочным молдавским колоритом. Фортепианные миниатюры отличаются свежестью гармоний, оригинальной ритмикой и нестандартными фактурными решениями. Так, фортепианные аранжировки, представленные в известном авторском сборнике «Leagă de mohor» – это не простая гармонизация народной темы, а оригинальные и вполне самостоятельные музыкальные произведения с присущими авторскими индивидуальными чертами творчества.

Во всех сочинениях, изложенных З. Ткач в сборнике «Leagă de mohor», отчетливо прослеживается характерный молдавский колорит и опора на подлинные национальные истоки. Глубоко пропитаны молдавским песенным мелосом такие пьесы как «Meditație», «Canon», «Cântec», «De leagă», «Din bătrîni» и др. Опора на танцевальный фольклор особенно ярко ощущается в миниатюрах «Țigăneasca», «Freilex», «La noi», «Dans găgăuzesc», «Căluțul», «Cadînjia», «Sârba», «Bulgărească», «Ostropăț», «Joc Țărănesc», «Dans vechi» и др. В предисловии автор обращает внимание на то, что

данное нотное издание может быть использовано не только в качестве концертного, но и учебно-педагогического репертуара.

В контексте представленного анализа творчества молдавских композиторов невозможно пройти мимо фортепианного наследия В. Ротару, которое весьма разнообразно и составляет значительную часть всего национального музыкального достояния. Композитору принадлежит большое количество обработок молдавских народных мелодий и оригинальных сочинений для фортепиано. Особой популярностью в пианистической практике пользуются многие сочинения автора, поскольку он пишет оригинальную музыку, основанную на молдавских интонациях, ритмике и ладах, не только для учащихся музыкальных школ, но и для состоявшихся пианистов-исполнителей (музыкальные колледжи, консерватории).

Оригинальные пьесы, предназначенные для начинающих пианистов, расположены в Детском альбоме композитора («Десять музыкальных впечатлений для детей»). Сочинения данных циклов являются своего рода детской энциклопедией музыкального фольклора, поскольку в них представлены его основные жанры (песенные и танцевальные): *Oleandra, Sârba, Baraboi, Brîul, Bulgăreasca, Joc, Jocul bătrînilor, Hotropățul, Horă fetelor, Cântec de jale, Cimpoi, Peana, Iarbă verde* и др.

В. Ротару рассматривает включение в профессиональное творчество подлинных народных мелодий как средство популяризации и ознакомления детей и юношества с молдавским музыкальным фольклором в доступном виде. Так, композитор в своих детских произведениях постепенно усложняет различные типы фактуры, определенные ритмические формулы и приемы звукоизвлечения с учетом определенных дидактических целей. При этом многие оригинальные фортепианные сочинения автора написаны в концертном виртуозном стиле, близком к импровизационному стилю народных музыкантов – лэутаров и часто звучат в конкурсных программах (Экспромт, Юмореска, Остинато, Импровизация, Токката, Жок бэтрынеск и др.).

Фортепианный стиль В. Ротару выделяется следующими характерными особенностями: ударность (острая акцентность); оstinатность (в трактовке инструмента), тарафное мышление (в регистровых и фактурных контрастах). Здесь же можно выделить опору на национальный стиль (*parlando rubato*) и тяготение к импровизационному изложению тематического материала (экспрессивная динамика).

Одним из наиболее известных композиторов современной Молдовы, на произведениях которого воспитывается художественно-эстетический вкус молодых музыкантов, является Г. Чобану, весь творческий путь которого неразрывно связан с профессиональным пианизмом. Авторская редакция фортепианных произведений композитора разрешает проблемы правильного интонирования, благодаря удобному переносу рук, а также искусной педализации. Так, для более длительного и пространственного слышания последней ноты (либо всей аккордовой структуры) предыдущего такта Г. Чобану предлагает брать педаль на последней доле такта. В отношении динамики и нюансировки композитор в своих сочинениях обычно не скупится на подробные замечания, касающиеся как выражения основного характера пьесы, так и воплощения художественного образа.

Фортепианные произведения современных отечественных композиторов раскрывают новую область чувств и мыслей человека; пронизаны постоянно меняющимся ритмом, острой динамикой и особым эмоциональным строем окружающего мира.

Таким образом, содержание изученных фортепианных сочинений последних лет, созданных выдающимися молдавскими авторами, погружает в мир необычных психоэмоциональных настроений, лирико-психологического контекста, непривычных логических связей, влияющих на формирование художественно-образного мышления личности. В свою очередь, такие понятия как драматизм, лирика, романтичность, юмор, скерцозность, остинатность – приобрели специфические черты и получили новое профессиональное значение.

Итак, выделим характерные тенденции, присущие рассмотренным изданиям фортепианных произведений ведущих молдавских композиторов.

1. Интонационно-образный строй, характер тематического материала, ритмические детали, а также особенности фактуры, представленные в данных публикациях, отражают специфические черты индивидуального стиля автора.

2. В некоторых изданиях отмечено отсутствие редакторских указаний и собственно комментариев композитора касательно специфики исполнения циклов на инструменте.

3. В анализируемых нотных публикациях редко выставлена аппликатура, скудно представлена редактурa относительно фразировки, динамики. Недостаточно рекомендаций, касающихся педализации и

других, значимых для профессионального исполнения авторских ре-марок [7].

В связи с вышесказанным исследованные издания молдавских ав-торов могут быть адресованы студентам старших курсов музыкально-педагогических вузов, способным разобраться в скупой нотной записи под руководством педагога инструментального класса, с бережным от-ношением к авторским указаниям, в целях достижения исполнитель-ской культуры обучающихся, воплощения авторского замысла, реали-зации художественного образа и собственно развития образного мыш-ления. Также сочинения (циклы, миниатюры) представленных мол-давских композиторов рекомендованы педагогам-пианистам музы-кально-образовательных учреждений региона, представителям учеб-ных заведений музыкально-эстетической направленности для более глубокого изучения творческого наследия композиторов Молдовы.

Таким образом, освоение отечественной фортепианной литера-туры в классе основного музыкального инструмента, обусловленное решением дидактических подходов к организации музыкально-обра-зовательного процесса, необходимо осуществлять не только на уни-версальном, но и на национальном материале.

В свою очередь, знакомство с различными стилистическими яв-лениями современной музыки целесообразно начинать с жанра мол-давской *фортепианной миниатюры*, как наиболее яркой и доступной по своим выразительным средствам в целях воспитания художе-ственно-образного мышления обучающихся.

1.2. Фортепианная миниатюра как средство формирования художественно-образного мышления обучающихся

Фортепианная миниатюра в мире современного исполнитель-ского искусства является одним из самых распространенных и востре-бованных жанров. В ходе ее плодотворного развития (в течение почти двух столетий) в рамках различных национальных и индивидуальных стилей, исследователи выявили ее важнейшие жанровые черты, среди которых:

- богатство выразительных возможностей;
- широкая палитра тембральных характеристик;
- подвижность, гибкость и лаконичность форм;
- художественность.

В XX веке к жанру миниатюры обращались такие выдающиеся отечественные мастера в области фортепианного искусства, как С. Прокофьев, Н. Мясковский, А. Александров, А. Эшпай, В. Гаврилин, Г. Свиридов, А. Шнитке, Э. Денисов, Б. Чайковский, Р. Щедрин и др. В свою очередь, в творчестве зарубежных исполнителей XX столетия фортепианные миниатюры широко представлены у Б. Бартока, Б. Бриттена, А. Копленда, Ф. Пуленка, О. Мессяна, К. Штокхаузена, М. Фельдмана.

Сегодня фортепианная миниатюра продолжает свое развитие в новых эстетических условиях. Современная миниатюра представляет собой сложное явление, в котором обнаруживается определенное сплетение традиционных и новаторских черт. Фундаментальными элементами данного жанра являются такие признаки, как:

- символичность и метафоричность эмоционально-образной сферы;
- двойственность и амбивалентность;
- смысловая напряженность интонирования;
- компактность и лаконизм формы.

В развитии современной миниатюры наблюдаются явления, сопряженные с усилением индивидуально-авторского воздействия на ее жанровую основу. При этом отмечаются: интенсификация драматургических процессов, с активным первоначальным импульсом в создании сочинения и последующей модификацией композиции; а также воплощением новых тембровых свойств фортепианного звучания.

Пьесы современных отечественных композиторов, вбирающие в себя разнополярность стилевых направлений, отражают наиболее влиятельные тенденции времени, связанные с неоклассицистскими, неоромантическими, неофольклорными, авангардистскими, минималистскими и джазовыми течениями. Так, в современной миниатюре воплощается множество художественных концепций постмодернизма, обусловленных идеями «новой эклектики», своеобразной простоты, религиозности и своего рода новой эстетики.

Таким образом, многообразие и сложность музыкального языка второй половины XX – начала XXI века, новые художественные средства, применяемые авторами в организации музыкальной композиции, побуждают интерпретатора к отказу от традиционных шаблонов и поиску новых исполнительских подходов в искусстве. Так называемая

многослойность композиции и контраст внутренних семантических связей, спроектированных автором в миниатюре, стимулируют выработку современных аспектов интерпретаторской стратегии, которая основывается на понимании особого значения способа структуризации музыкального материала.

По мнению исследователей миниатюрного жанра, ключевую роль в создании исполнительской концепции современной миниатюры приобретают микродинамические и микроагогические детали, приобретаемые особую значимость в трактовке музыкально-исполнительского материала. В свою очередь, символичность и метафоричность эмоционально-образной сферы, компактность и лаконичность формы жанровой системы миниатюры являются важнейшими элементами на пути реализации художественного замысла интерпретатора и собственно концепции современной миниатюры [5].

Определенно основной фонд национального дидактического репертуара составляют фортепианные миниатюры современных молдавских авторов. При этом к отечественным произведениям малой формы в республиканской пианистической учебной и исполнительской практике принято относить не только отдельные пьесы, но и части более крупных циклических произведений, например, некоторых фортепианных сюит (Г. Няги, А. Стырчи, С. Лобеля), сонат (В. Загорского, А. Муляра) и т.д. В данном контексте уместно мнение педагогов-методистов о расширении жанровой сферы, укрупнении замыслов, поскольку отдельные пьесы объединяются в сюитные циклы, осваиваются крупные одночастные и циклические формы [19].

Однако наибольшего внимания заслуживают именно фортепианные миниатюры, поскольку в них отчетливо проявляются национальные особенности молдавской музыки, касающиеся ее ладовой структуры, характерных ритмов и мелодики интонационных оборотов. Молдавская музыка всегда тяготела к специфической национальной образности на основе характерных песен и танцев края. Не случайно первыми послевоенными фортепианными произведениями молдавских композиторов стали обработки и аранжировки популярных мелодий, а также оригинальные сочинения, написанные в соответствии с традициями народных жанров. Выполнив свою историческую миссию в 40–60 гг. XX века, такой жанр как фортепианная обработка фольклорных мелодий не утратил своей актуальности и в наши дни, спустя более чем шесть десятилетий.

По мнению выдающихся молдавских педагогов-методистов, жанр фортепианной миниатюры – это одна из наиболее динамично развивающихся областей профессионального творчества Молдовы. Так, профессор Л. Ваверко, редактор множества сборников фортепианных миниатюр молдавских композиторов отмечала, что разная степень сложности этих произведений позволяет рекомендовать их исполнителям различного уровня – как школьникам, так и студентам [8]. Отсюда в наши дни, в концертной, конкурсной деятельности и собственно в дидактическом процессе, охватывающем все уровни музыкального образования (ДМШ, ДШИ, музыкальные колледжи, музыкально-педагогические вузы) популярными являются именно фортепианные миниатюры.

Важно подчеркнуть, что произведения малой формы составляют основной раздел молдавского пианистического репертуара. Для многих молдавских композиторов работа над фортепианными миниатюрами, была своеобразной «творческой лабораторией» создания более крупных по форме сочинений – сюит, сонат, концертов и т.д. Значительная часть представлена в виде контрастных по характеру медленных *лирических пьес* и *подвижных миниатюр* танцевального, скерцозно-юмористического характера, а также виртуозных произведений, близких к стилю лэутаров.

Таким образом, в молдавском фортепианном репертуаре произведений малой формы можно выделить две группы:

- *лирические пьесы* (*Колыбельная, Дойна, Прелюдия, Песня, Поэма* т. д.);
- *миниатюры танцевально-скерцозного или токкатного характера* (*Юмореска, Скерцо, Токката, Жок, Бэтута, Остинато* и др.).

Более подробно и обстоятельно параметризация жанра миниатюры представлена в параграфе 1.3. Принципы и критерии подбора репертуара в исполнительском классе.

Лирические пьесы делятся на произведения, близкие по содержанию к первичным молдавским народным песенным жанрам: *Колыбельная, Дойна, Песня, Баллада* и др. и на популярные в международной практике жанры произведений малой формы, относящиеся к европейской профессиональной традиции: *Прелюдия, Рассказ, Сказка, Элегия, Поэма, Ноктюрн* и др. Наибольшее количество пьес, воплощающих первичные фольклорные жанры, в отечественном репертуаре

Республики Молдова представлено в виде Колыбельной (Л. Гуров, С. Лунгул, А. Стырча, А. Люксембург и др.) и Дойны (Г. Няга, Д. Федов, З. Ткач, В. Ротару и др.). При этом в жанре Колыбельной авторами С. Лобелем и З. Ткач было написано несколько различных песен. В свою очередь, А. Муляру принадлежит цикл миниатюр, выполненных в жанрах *Песни и Баллады*, относящихся к традиционному виду молдавского песнетворчества.

К разряду наиболее распространенных лирических песен обобщенного жанрового содержания можно отнести миниатюры с названием *Рассказ* композиторов С. Лобеля, А. Муляра, В. Масюкова. Здесь же можно отметить и поэтический музыкальный вид сказки – *Сказка* С. Шапиро и *Сказка* Г. Няги. В свою очередь, фортепианный цикл, состоящий из нескольких Прелюдий, увлекал многих молдавских авторов, таких как Г. Няга, С. Лунгул, А. Стырча, Т. Тарасенко и др. К категории малочисленных видов лирических миниатюр относятся Поэма, Ноктюрн и Размышление С. Лобеля, Элегия В. Сырховатова и Экспромт З. Ткач.

Важное место в воспитании художественно-образного мышления занимают миниатюры танцевального характера на основе первичных жанров молдавского фольклора: *Жок*, *Хора*, *Сырба*, *Бэтута*, *Оляндра* и др. К категории танца *жок* (игровые танцы) относятся *Јос Шт. Няги*, *Јос bătrînesc* и *Јос ciobănesc* В. Ротару, *Јос găgăuz* С. Лобеля. К данной категории также примыкают *Данс* С. Лобеля и З. Ткач, а также *Молдавский танец* Л. Гурова, *Dansul bărbaților* и *Dansul fetelor* В. Ротару. Наиболее распространенным видом этой категории являются многочисленные *Хоры* С. Лунгула, С. Шапиро, Ю. Цибульской, а также *бэтуты* (мужской танец) С. Лобеля и *оляндры* (женский танец) А. Муляра, С. Лобеля, С. Шапиро. Мелос молдавского фольклора в совокупности с танцевальной ритмикой лежат в основе: *Остропэц* З. Ткач, *Сырба* С. Лобеля, *Молдовеняска* Д. Федова, *Веселия* А. Сокирянского, *Праздник* З. Ткач.

В отечественной фортепианной музыке нашли оригинальное преломление такие традиционные жанры как *Токката*, *Импровизация*, *Каприччио*, *Оstinато*, наполненные национальным содержанием и народной образностью. Данные виртуозные произведения, близкие к стилю молдавских лэутаров, также составляют значительную часть отечественного пианистического репертуара Республики Молдова.

Значимую роль в формировании образного мышления обучающихся играют пьесы скерцозно-юмористического характера – *Юмореска*, *Скерцо*, *Скерцино* и др. Юношеским задором и подлинным народным оптимизмом наполнены *Юмореска* С. Шапиро, Г. Няги, В. Ротару, З. Ткач, Т. Тарасенко. К списку жизнерадостных пьес, насыщенных позитивной энергией, примыкают миниатюры для фортепиано А. Муляра (*Две Юморески* и *Данс-комик*). А также сочинения для юных исполнителей: *Шутка* О. Негруца, *Шуточная* О. Тарасенко, С. Лунгула, *Шуточный танец* Д. Федова и детская миниатюра *Маленький проказник* Л. Гурова.

Вышеизложенное дает основание полагать, что изучение молдавской фортепианной миниатюры в исполнительском классе музыкально-образовательных учреждений региона будет способствовать развитию эстетического вкуса личности, воспитанию традиционных культурных ценностей в полиэтническом пространстве и собственно формированию художественно-образного мышления обучающихся.

1.3. Принципы и критерии подбора репертуара в исполнительском классе

Принципы подбора репертуара предполагают наличие дидактического аспекта, собственно направленность как на формирование художественно-интеллектуального уровня подготовки студента-музыканта, так и на развитие его исполнительской техники в процессе обучения игре на инструменте. В качестве доминирующего постулата в работе на музыкальном инструменте выступают основные положения педагогики музыкального образования, где должны претворяться требования идейно-художественной содержательности исполнения, сочетающейся с высоким профессиональным мастерством. Эти два основополагающих фактора, находясь в глубоком внутреннем единстве, в целом, определяют направление и содержание профессиональной деятельности педагога-музыканта.

По мнению Н. Любомудровой: «В работе педагога-пианиста ...воспитание ученика особенно связано с собственно профессиональной стороной занятий...Успешность работы педагога в этом отношении зависит от направленности занятий, одна из определяющих целей которых – содержательность исполнения его воспитанников, и от изучаемого ими репертуара» [16, с. 6].

В целях качественного формирования индивидуального плана работы обучающегося, важно соединить в нем определенные задачи, стоящие перед педагогом инструментального класса: учет общеобразовательного значения обучения (нравственное, эстетическое, художественное и т.д.) в сочетании с требованиями собственно профессионального развития студента-пианиста (овладение техническими, исполнительскими навыками, навыками художественной интерпретации). Представленные задачи в их единстве и взаимодействии должны найти отражение в систематизированном художественном репертуаре, избираемом для обучающихся. Таким образом, художественная сторона намеченных для работы произведений должна всегда органически сочетаться с их инструктивной полезностью и целесообразностью.

Программные требования по классу основного музыкального инструмента обучающихся на кафедре музыкального образования, осуществляемые в ходе промежуточной и итоговой аттестации (зачетов, экзаменов, академических концертов) предусматривают существование общепринятой модели подбора произведений.

Так, при прохождении промежуточной аттестации студент должен продемонстрировать знания, умения, исполнительские навыки и компетенции в соответствии программными требованиями, в том числе:

- знание творческих биографий зарубежных и отечественных композиторов;
- знание музыкальных произведений, основных исторических периодов музыкального искусства во взаимосвязи с другими видами искусств;
- знание профессиональной терминологии;
- знание художественного репертуара в исполнительском классе;
- достаточный технический уровень владения инструментом для воссоздания художественного образа и стиля исполняемых произведений разных форм и жанров зарубежных и отечественных композиторов;
- владение навыками игры на инструменте, способных раскрыть художественное содержание изученных произведений в целях формирования готовности к самостоятельной практической исполнительской и педагогической деятельности;
- наличие художественного кругозора в области музыкального искусства и культуры;

– владение навыками организации музыкально-просветительской работы в целях эстетического воспитания нравственно-ориентированной личности и формирования художественных ценностей.

Формой контроля полученных студентом исполнительских навыков по дисциплине «Класс основного музыкального инструмента» является творческое задание (сценическое выступление); участие в концертном мероприятии. Посещение индивидуальных занятий, мастер-классов коллег по исполнительскому цеху и качество работы на них контролируется педагогом-куратором. В конце каждого семестра студент обязан качественно исполнить выбранную программу, в связи с установленной формой отчетности (прослушивание, академический концерт, зачет). Уровень выступления студента контролируется руководителем дисциплины в соответствии с определенными критериями.

Оценка исполнения программы на экзамене (зачете) по основному музыкальному инструменту базируется на следующих критериях:

- соответствие программы экзаменационным требованиям;
- овладение стилистикой исполняемых произведений;
- степень владения различными приемами музыкальной выразительности (качество звукоизвлечения, артикуляция, штрихи, динамическая палитра, тембровое оснащение программы, педализация);
- технический уровень;
- образная яркость исполнения, понимание и убедительность передачи концепции музыкального произведения;
- индивидуальность художественной интерпретации, исполнительская свобода и артистизм.

Для допуска к экзамену (зачету) по классу основного музыкального инструмента студент должен посетить индивидуальные занятия в рамках установленного графика учебного процесса, активно работая и выполняя индивидуальный план. Для успешной аттестации необходимо тщательно выполнять все практические рекомендации преподавателя класса основного музыкального инструмента относительно артикуляции, фразировки, туше, мелизматики, педализации, формообразования, стилевой интерпретации произведений программы. Вместе с этим, обучающемуся важно освоить навыки самостоятельной работы в изучении художественного репертуара (основных типов произведений малой формы - пьесы отечественных и зарубежных композиторов), развития исполнительской техники (в целях

организации игрового аппарата). При этом самостоятельно овладеть сочинениями школьного инструментального репертуара (Хрестоматия младшие, средние классы ДМШ).

В ходе аттестации студенту необходимо продемонстрировать полифонию, крупную форму, пьесу либо этюд. Произведения малой формы могут включать в себя: жанровые пьесы; произведения кантатного склада; программно-характерные пьесы; клавирные пьесы (пьесы старинных композиторов); виртуозные пьесы; эстрадно-джазовые пьесы, а также обработки народных песен и танцев и др. Поскольку учебный музыкальный материал является главным носителем качественного содержания в процессе обучения, он должен обладать высокой степенью художественной значимости, стилистической многогранностью, а также объемностью и жанровым многообразием.

В исследованиях ведущих отечественных педагогов-методистов А. Алексеева [1], Н. Любомудровой [16], Г. Цыпина [30] и др. отражены следующие критерии и принципы отбора исполнительского материала для практического обучения:

- принцип педагогической целесообразности и перспективности развития учащегося;
- принцип планирования самостоятельной деятельности и индивидуального подхода;
- принцип общевоспитательного характера и мировоззренческой направленности;
- принцип художественной ценности музыкального материала;
- принцип новизны;
- принцип историзма и системности в обучении;
- принцип стилевого, жанрового и национального разнообразия.

Рассмотрим некоторые принципы, рекомендованные для педагога исполнительского класса при выборе художественного репертуара:

Принцип педагогической целесообразности заключается в том, что на основе изучения музыкальных произведений обучающийся должен:

1. Освоить современный вид исполнительской техники игры на инструменте.
2. Овладеть спецификой исполнения музыкальных произведений различных стилей, жанров и форм.
3. Познать особенности художественной интерпретации стиля того или иного композитора.

4. Овладеть разнообразным по художественному стилю, жанрам и форме музыкальным материалом.

5. Совершенствовать объем музыкально-теоретических и музыкально-исторических сведений, овладеть навыками вербальной интерпретации музыки.

Принцип разнообразия стилей, жанров и форм изучаемой студентами музыки является традиционным и педагогически оправданным в том смысле, что его соблюдение позволит будущему музыканту-исполнителю:

- выработать собственный индивидуальный исполнительский стиль игры, выражающийся как в художественной интерпретации произведения, так и в отношении к нему;
- расширить художественное восприятие, обогатить музыкальный интеллект, эстетический вкус; реализовать индивидуальные исполнительские возможности;
- овладеть навыками исполнения разнообразных художественных стилевых направлений в музыке, определиться в собственном индивидуальном стиле и манере исполнения.

Принцип новизны предполагает введение в исполнительский репертуар будущих педагогов-музыкантов произведений современных авторов, что позволит обучающимся овладеть художественным стилем исполнения современной музыки (в том числе, сочинений молдавских композиторов), оригинальными приемами игры на инструменте, обогатить художественное мышление как таковое.

Формирование художественно-образного мышления педагога-музыканта – процесс многогранный и достаточно трудоемкий. Одной из составляющих этого процесса является воспитание восприятия студента-музыканта и воспроизведение музыкального произведения через жанровое осознание характера музыки. В этой связи рекомендуем активнее включать в учебно-педагогический и концертный репертуар исполнителей народную музыку, ее обработки, транскрипции современных молдавских авторов. Это положение подтверждают современные тенденции развития народно-исполнительской школы, которые выражаются:

- в широком обращении педагогов инструментальных классов и концертирующих исполнителей к народной музыке, в ее популяризации среди профессионалов и начинающих музыкантов;

- в поиске композиторами новых выразительных возможностей народных инструментов, в инструментальной интерпретации народной музыки (фольклорные и стилизованные обработки народных мелодий, их аутентичное и авангардное звучание, джазовые транскрипции);

- во включении народных инструментов в составы инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей (в том числе, эстрадно-джазовых направлений) в качестве солирующих;

- включение в обязательные программы исполнительских конкурсов произведений современных авторов на народные темы.

При выборе художественного репертуара необходимо учитывать не только исполнительские и собственно музыкальные задачи, но и черты характера обучающегося: уровень его интеллекта, артистизма, темперамента, склонности, профессионально-важные качества. Необходимо поддерживать стремление воспитанников играть то или иное произведение, даже не соответствующее уровню их музыкального развития и техническим возможностям.

В современном учебно-образовательном процессе выбор исполнительского репертуара приобретает особое значение, являясь основой интеллектуального развития будущего педагога-музыканта, мировоззренческой активности, художественного мышления. Недостаточное внимание педагога к воспитывающей роли репертуара ведет к стихийному, нецеленаправленному развитию художественных вкусов и эстетических интересов личности. В связи с этим, одной из основных задач педагога исполнительского класса является тщательное планирование репертуарного списка для каждого студента.

При подборе учебного материала педагог инструментального класса, прежде всего, должен решить следующие вопросы.

- Какие новые музыкально-теоретические знания, а также знания в области художественно-эстетического воспитания и собственно исполнительские навыки приобретет обучающийся, работая над конкретным музыкальным сочинением?

- Какие стороны личности и профессионально-важные качества музыканта-исполнителя будут развиты в процессе освоения художественного содержания произведения?

- Будут ли освоены навыки анализа и индивидуальной интерпретации музыкально-исполнительского материала?

В ходе обучения в инструментальном классе важно иметь в виду уровень развития художественного мышления студента, эстетического вкуса не только как результат процесса обучения, но и как отправную точку. В свою очередь, правильная оценка художественного вкуса обучающегося на начальном этапе занятий, учет его интеллектуального развития в процессе овладения инструментом – одно из условий успешно художественного воспитания личности.

Одним из главных критериев в вопросе формирования музыкально-исполнительского репертуара являются психофизиологические возможности обучающегося. Учет данного критерия обеспечит качественное развитие будущего педагога-музыканта, создаст прочный фундамент для постепенного накопления устойчивых исполнительских навыков и умений. Формируя художественный репертуар для студентов на определенном этапе обучения, надо обращать внимание на соответствие идейно-художественного содержания произведения возможностям восприятия, определять нагрузку, сопоставлять исполнительские возможности исполнителя, собственно его технический потенциал, с техническими трудностями данного сочинения.

Еще одно важное условие в формировании репертуара – технические задачи не должны влиять на художественный уровень произведений. Следует понимать, что только совместная увлеченная работа педагога и обучающегося над произведением приносит чувство творческого удовлетворения, стимулирует инициативность в исполнительской деятельности, совершенствует художественно-творческую интуицию.

Репертуар должен соответствовать определенным программным требованиям и соразмерен с физиологическим возрастом студента. Сочинения, преследующие чисто технические задачи, можно использовать в качестве упражнений для совершенствования исполнительского аппарата обучающегося. Однако не все произведения эмоционально захватывают студентов образным интересным содержанием, ярким кульминационным развитием. Поэтому в исполнительском репертуаре должны быть произведения разностилевые, разножанровые; важно охватывать лучшие образцы молдавской музыки.

Немаловажное значение имеет и количественная сторона репертуара. Слишком объемный, насыщенный репертуар не даст возможности осуществлять кропотливую техническую, целенаправленную,

систематическую работу над произведением, препятствуя его качественному художественному освоению. В свою очередь, ограниченный репертуарный список не будет способствовать полноценному и последовательному воспитанию необходимых исполнительских навыков. В умело подобранном репертуаре наиболее полно прослеживается единство воспитания и обучения, единство процесса овладения знаниями, навыками, умениями и систематического, целенаправленного воздействия на духовное развитие личности. В этом и проявляется стержневое значение художественного репертуара.

На протяжении всех лет обучения студентов бакалавриата, обучающихся по направлению подготовки 6.44.03.01 – «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыкальное образование» в инструментальном классе особое внимание должно быть уделено решению следующих задач:

- развитие целого комплекса музыкально-творческих способностей (музыкальный слух, ритмическое чувство, память, «технические» способности, художественно-образное мышление и т. д.);

- овладение основными стилями мировой музыкальной культуры (барокко, классика, романтизм, музыка XX века) в исполнительском и художественно-творческом аспектах;

- формирование умения грамотно, стилистически точно и художественно выразительно исполнить инструментальную программу;

- совершенствование способности анализировать музыкальный материал и качество его исполнения.

Таким образом, в ходе обучения будущих педагогов-музыкантов в исполнительском классе приоритетным должно быть развитие навыков освоения индивидуальной интерпретации с целью воспитания образного мышления; навыков анализа собственной исполнительской деятельности; наконец, приобретению умений самостоятельного, художественно-осмысленного разбора музыкальных сочинений разных стилей и жанров.

В целях расширения мировоззренческой активности, музыкального кругозора, собственно развития художественно-образного мышления обучающихся, помимо произведений, детально изучаемых в исполнительском классе, следует применять эскизное ознакомление с целым рядом разнохарактерных пьес, допуская при этом различную степень завершенности работы над ними.

В последние годы обучения студентов (3-4 курсы) – должное внимание следует уделить выбору итоговой исполнительской программы и организации самостоятельной работы обучающегося над ней. Особенно тщательно следует готовить выпускника-исполнителя, который стремится продолжить профессиональное обучение (например, в магистратуре по направлению подготовки 6.44.04.01 – «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыкальное образование»). Важно помнить, что в воспитании и профессиональном становлении будущего педагога-музыканта, в формировании его творческой индивидуальности и в совершенствовании исполнительского мастерства решающую роль играет тот художественный репертуар, над которым он работает в процессе всех лет обучения.

Личность музыканта складывается из взаимосвязанных компонентов: художественного мышления, эмоционального вкуса, технического мастерства. И естественно, чем шире круг музыкальных образов, чем разнообразнее стилистические особенности, язык исполненных произведений и, наконец, чем глубже они изучены, тем больше условий для разностороннего профессионального развития будущего педагога-музыканта.

Поэтому формирование разнообразного по своим художественным задачам, тематике и выразительным средствам педагогического репертуара, в котором ярко выражен национальный колорит, относится к важным завоеваниям молдавской музыкальной культуры. Отсюда, актуальными задачами образовательного процесса на современном этапе являются: насыщение учебных программ по классу фортепиано новыми произведениями современных молдавских композиторов, популяризация наиболее значимых с художественной точки зрения образцов, разработка методических рекомендаций по их изучению.

Итак, художественный репертуар обучающегося в инструментальном классе должен быть разнообразным по содержанию, стилю и фактуре. В учебно-дидактическом процессе (фортепианном исполнительстве и педагогике) региона на протяжении длительного времени привлекались произведения мировой музыкальной классики. В свою очередь, формирование молдавского пианистического репертуара было обусловлено потребностями отечественного образования, т.к. он во многом способствовал его становлению и развитию. В этой связи задачей создания данного репертуара было не только количественное накопление материала – сочинение музыкальных произведений, составление и

издание национальных сборников, но и приобретение определенного качественного уровня, способность к достижению конкретных дидактических целей.

Безусловно, в настоящее время в учебный процесс музыкально-образовательных учреждений нашей республики используются произведения молдавских композиторов наряду с русской классикой и зарубежной современной музыкой. Однако необходимо активизировать поиски и привлечение нотной литературы авторов Молдовы, как в русле расширения репертуарного материала учебных программ, так и в целях развития исполнительской культуры будущих педагогов-музыкантов, мировоззренческого кругозора и собственно формирования их художественно-образного мышления.

Изучив основные параметры классификации фортепианного репертуара в музыкально-педагогических, теоретических исследованиях (А. Алексеев, Н. Любомудрова, Л. Баренбойм, А. Николаев, Д. Благой, Г. Цыпин, В. Натансон, С. Савшинский и др.), отметим, что в современном музыковедении предлагаются следующие критерии систематизации молдавского пианистического репертуара.

1. по функциональному предназначению:

- педагогический
- концертно-конкурсный

2. инструктивно-дидактический критерий:

– крупная форма, пьесы, этюды, фортепианные циклы произведений малой формы (сюиты, партиты и др.)

3. по степени оригинальности:

- фортепианные обработки народных мелодий
- фортепианные транскрипции (переложения произведений)
- оригинальные сочинения для фортепиано

4. по уровню сложности:

- ДМШ, ДШИ, музыкальные студии
- музыкальный колледж
- музыкально-педагогический ВУЗ

Рассмотрим некоторые разделы.

По функциональному предназначению:

Педагогический, при котором пианистический репертуар расположен в учебных хрестоматиях для фортепиано и тематических сборниках под редакцией ведущих отечественных педагогов.

Концертно-конкурсный. Репертуар данной категории включен в некоторые авторские издания, а также в тематические сборники, выпущенные под редакцией выдающихся педагогов-пианистов Республики Молдова. При этом некоторые произведения могут быть опубликованы в виде отдельных изданий, либо представлены исключительно в авторских рукописях.

По инструктивно-дидактическому критерию: это традиционные разновидности учебно-дидактического репертуара – крупная форма, пьесы, этюды и фортепианные циклы произведений малых форм. В свою очередь, они охватывают совокупность музыкальных жанров, которую необходимо конкретизировать применительно к молдавскому фортепианному репертуару.

Произведения малой формы:

- лирические пьесы на основе первичных молдавских жанров (Колыбельная, Дойна);
- лирические пьесы как жанры европейской традиции (Прелюдия, Элегия, Поэма, Ноктюрн);
- миниатюры танцевального характера на основе первичных молдавских жанров (Хора, Сырба, Бэтуга, Оляндра, Жок и др.);
- пьесы скерцозно-юмористического характера (Юмореска, Скерцо и др.);
- виртуозные произведения, близкие к стилю лэутаров (Токката, Импровизация, Каприччио, Остинато и др.);
- инструментальные пьесы на основе популярных первичных жанров (Рондо, Вальс, Марш, Гавот)

Крупная форма:

– Соната, Концерт, Вариации

Фортепианные циклы произведений малой формы:

– Сюита, Партита, Циклы фортепианных миниатюр

По критерию оригинальности:

1. *фортепианные обработки народных мелодий*

Здесь предполагается *аранжировка* (от фр. *arranger* – приводить в порядок) как инструментальное переложение музыкального материала. К их числу можно отнести многочисленные фортепианные обработки народных песен и танцев композиторов Д. Федова, О. Тарасенко, В. Ротару, З. Ткач. Ю. Цибульской и др. Так, характерные национальные миниатюры, несложные по исполнительскому уровню, получили применение в практическом обучении будущих педагогов-музыкантов.

2. фортепианные транскрипции (переложения произведений)

В свою очередь, под *транскрипцией* подразумевается свободная виртуозная трактовка, своего рода адаптация музыкального произведения для другого инструмента.

3. оригинальные сочинения для фортепиано

На протяжении ряда лет оригинальные сочинения молдавских авторов претерпели большие изменения с периода их возникновения. Так, изначально большинство оригинальных пьес опиралось на жанровую природу национального тематизма. В ходе эволюции, материал оригинальных сочинений отечественных композиторов обретает ассоциативно-обобщённые формы выражения фольклорного начала; уже к 60–70-м годам можно заметить повышение интереса молдавских композиторов к *сюитным циклам* и *сонатным формам*. Сегодня в категории произведений малой формы приоритетным является концертно-конкурсные сочинения виртуозного характера (*Импровизация*, *Каприччио*, *Остинато*) с опорой на фольклорные интонации, сложный ритмический комплекс, имитации лэутарского исполнительства (звучание скрипки, цимбал, ная, ковала и др. инструментов народного оркестра).

В свете вышесказанного, следует конкретизировать репертуар в жанре молдавской миниатюры по уровню сложности и доступности исполнения для обучающихся с разной базой музыкально-исполнительской подготовки.

Так к разряду достаточно сложной фортепианной миниатюры относятся *Токката* и *Токкатина* Г. Няги, *Токкаты* С. Лобеля, В. Ротару, И. Маковея, Т. Тарасенко. Виртуозными произведениями являются *Скерцо* С. Шапиро, А. Стырчи, О. Негруца, Э. Лазарева, А. Муляра, С. Лунгула, а также *Концертное скерцо* С. Лобеля.

В категории произведений, рекомендованных для технически продвинутых студентов-исполнителей (с базой колледжа), находятся концертные виртуозные пьесы, такие как: *Экспромт* В. Ротару, *Новелла* В. Загорского, *Каприччио* С. Лунгула, *Импровизации* В. Ротару и О. Негруцы, *Бурлеска* В. Загорского.

Более доступным дидактическим материалом для обучающихся на старших курсах служат *Токкатины* В. Сливинского, А. Муляра, М. Копытмана; к категории учебного репертуара для студентов среднего исполнительского уровня можно причислить – *Скерцино* А. Муляра, М. Фишмана и Э. Лазарева.

В качестве дидактического материала для обучающихся в системе дополнительного образования (ДМШ, ДШИ) можно привлекать несложные миниатюры, такие как: *Марш Л. Гурова, Военный марш С. Лобеля; Марш заводных кукол Б. Дубоссарского.*

На основании вышеизложенного предлагаем примерный репертуарный список произведений молдавских композиторов разных по уровню сложности для обучающихся в инструментальных классах музыкально-образовательных учреждений региона:

1. Дога Е. «Сонет»
2. Луксембург А. «Дойнэ»
3. Люксембург А. «Бэтута»
4. Лобель С. «Оляндра», «Рондо», «Колыбельная»
5. Лобель С. «Бэтута»
6. Лобель С. «Рассказ»
7. Лобель С. «Кынтеке де лягэн»
8. Лунгул С. «Хора»
9. Муляр А. «Скерцино»
10. Муляр А. «Кынтеке», «Оляндра»
11. Муляр А. «Данс комик»
12. Муляр А. «Остинато», «Баллада», «Рассказ»
13. Няга Г. «Периница»
14. Няга Г. «Хора»
15. Няга Г. «Игра», «Дуэт», «Токкатина»
16. Няга Г. «Дойна», «Жок»
17. Няга Г. «Сказка»
18. Сливинский В. «Токатинэ»
19. Ротару В. «Юмореска», «Остинато»
20. Ротару В. «Данс бэтрынеск»
21. Ротару В. «Дансул фетелор», «Дансул бэрбацилор»
22. Ротару В. «Силуэт»
23. Стырча А. «Кынтеке де лягэн», «Колыбельная»
24. Стырча А. «Скерцо», «Прелюдия»
25. Сокирянский А. «Ванькины именины»
26. Ткач З. «Остропэц»
27. Ткач З. «Прелудию»
28. Ткач З. «Экспромт», «Колыбельная»
29. Ткач З. «Вальс»
30. Федов Д. «Бэтута».

В заключении отметим, что отобранный фортепианный репертуар отличается многообразием и позволяет решать различные художественные и инструктивные задачи. При создании репертуарного материала (разработке репертуарного списка произведений для включения в индивидуальный план) педагогу важно руководствоваться физиологическими, художественно-творческими возможностями обучающихся на каждом этапе их исполнительского развития. При этом педагог исполнительского класса должен проявить индивидуальный, креативный подход в подборе нотной литературы молдавских авторов, последовательно и целенаправленно включая представленный художественный репертуар в учебно-воспитательный процесс музыкально-педагогических учреждений разных уровней образования.

ГЛАВА II. ОПТИМИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ

2.1. Художественно-исполнительская деятельность в классе основного музыкального инструмента

Инструментально-исполнительская подготовка в современном педагогическом вузе является одним из важнейших направлений профессиональной деятельности будущих педагогов-музыкантов. Исполнительская подготовка представляет собой поэтапный процесс, предусматривающий обучение игре на основном музыкальном инструменте, владение разными жанрами и стилями мировой музыкальной культуры, умение грамотно, технически и стилистически точно, художественно выразительно исполнить инструментальную программу, наконец, обладание фундаментальными знаниями и практическими навыками в области музыкально-педагогической, концертно-исполнительской, музыкально-просветительской деятельности.

Однако, несмотря на взаимообусловленность, каждый из перечисленных компонентов достаточно самостоятелен и предусматривает приобретение студентами определенного комплекса специальных умений и навыков в области *художественно-исполнительской деятельности*. Данный процесс реализуется в ходе обучения по направлению подготовки «Педагогическое образование», профилю подготовки «Музыкальное образование» и освоения музыкально-исполнительских дисциплин - Класс основного музыкального инструмента, Класс дополнительного музыкального инструмента, Концертмейстерский класс (бакалавриат); Камерный класс, Музыкально-исполнительский ансамбль (магистратура) и др.

В процессе художественно-исполнительской подготовки студента продуктивность его мышления основывается на взаимодействии имеющихся и приобретаемых знаний, их взаимообогащении. В результате происходящих процессов активизируется развитие не только мыслительной деятельности, но личности в целом: интенсифицируется художественное воображение, обогащается эмоционально-образная сфера, углубляется и становится более осознанным восприятие художественного произведения.

Так, художественно-исполнительское воплощение образа возможно при условии активности действий (моторно-двигательных, слуховых, мыслительных), неразрывно связанных с дальнейшим развитием художественной мысли.

В практической работе студента это находит отражение в последовательном решении художественно-познавательных задач: понимание логики структурного построения музыкального произведения, осуществление анализа его формы, интонационно-образного содержания, восприятие и проникновение в художественный образ сочинения.

Таким образом, практическая реализация художественного образа осуществляется непосредственно через исполнительскую деятельность.

Воплощение художественно-образного замысла произведения осуществляется на основе возникновения потребности творить, обдумывания, реализации и сопоставления результата творчества с художественной задачей. При этом важным в развитии интеллектуального потенциала будущего педагога-музыканта является обогащение его мышления на основе конкретной учебной деятельности.

В процессе преодоления технических трудностей в работе над музыкальным произведением, поиск целесообразных двигательных ощущений представляет собой во многом процесс интуитивный, где студент приспосабливается к различным типам фактуры и аппликатурным комбинациям, стремясь облегчить, упростить определенные трудности.

Однако важно отметить, что преподаватель должен постоянно искать и предлагать разные формы совмещения аналитической мыслительной деятельности с деятельностью, требующей включения художественно-образного мышления и его форм активизации (ассоциативность, аналогия, поиск).

Обращаем внимание на то, что в процессе художественно-исполнительской деятельности музыкальный интеллект обучающихся получает возможность всестороннего и гармоничного развития. Эта деятельность способствует приобретению «личного» опыта студента, подводит основу для развития художественно-мыслительных способностей (сравнительно-аналитические, способность к классификации, к обобщению), создает условия для их успешной реализации.

При этом развитие художественно-мыслительных способностей обучающихся осуществляется в процессе познания закономерностей

музыкального развития изучаемых произведений посредством формирования широких художественно-образных обобщений. В свою очередь, воспитание эмоциональной отзывчивости происходит на основе совершенствования, активизации музыкально-слуховых представлений, ассоциативного фонда и творческого воображения.

Таким образом, художественно-исполнительская деятельность является базовой дидактической основой, в процессе которой развитие художественно-образного мышления обучающихся осуществляется по следующим параметрам:

- теоретические знания (художественные понятия, понятия о средствах выразительности в контексте данного произведения);
- практические умения и навыки;
- художественно-образное соответствие исполнения;
- мотивационно-волевые способности.

В процессе художественно-исполнительской деятельности создаются оптимальные условия для систематического познания путем обогащения художественного тезауруса студентов. Знание музыкальных фактов, явлений, основных закономерностей художественно-исполнительской речи – обязательное условие развития художественно-образного мышления будущего специалиста. Так, теоретические знания о музыкальном искусстве способствуют художественно-мыслительным операциям, формируют мыслительные действия, определяют их структуру и внутреннее содержание.

Развитие художественно-образного мышления студентов в процессе работы над музыкальным произведением начинается с оперирования художественными образами, сравнительно-сопоставительного анализа художественного содержания. Художественно-исполнительская деятельность не может быть пассивной, так как требует от обучающихся оперирования приобретенными знаниями и действиями и, следовательно, содержит в себе элементы активности и творческой инициативы. Становление интеллектуальных возможностей личности осуществляется в процессе познания закономерностей музыкального развития изучаемых произведений посредством формирования широких художественно-образных обобщений. Развитие же эмоциональной отзывчивости происходит на основе активизации слуха, образно-слуховых представлений, творческого воображения и ассоциативного фонда.

Таким образом, в художественно-исполнительской деятельности творческая активность проявляется достаточно разнообразно: она

связана со становлением художественного образа, определяет художественные воззрения обучающихся и отражается через образность исполнения и художественные ассоциации.

Развитие ассоциативного фонда осуществляется в различных формах деятельности, таких как:

- работа над учебно-дидактическим репертуаром;
- привлечение аудиовизуальных средств;
- освоение дисциплин художественно-эстетического цикла;
- аудиторная и внеаудиторная работа (концертные выступления);
- посещение концертов, филармонии, выставочных залов;
- экскурсии по музеям, галереям;
- наконец, изучение научно-педагогической, энциклопедической литературы.

В свою очередь, работа над целостностью художественного образа представляет собой ряд этапов:

- составление исполнительского плана в соответствии с художественно-образным содержанием сочинения;
- осуществление слухового контроля в процессе изложения музыкального материала;
- ощущение и понимание процесса развития музыкальной мысли, учитывая все элементы выразительности в их взаимодействии;
- достижение целостности (охват формы произведения), с учетом соотношения и цезур, темповых и динамических контрастов;
- осуществление переноса используемых мыслительных операций (анализ, сравнение, синтез) в процессе образного освоения произведений разных жанрово-стилевых направлений в различных художественно-исполнительских ситуациях;
- достижение выразительности и художественной убедительности исполнения в соответствии с содержанием произведения;
- создание индивидуальной интерпретации музыкального произведения;
- формирование навыков самостоятельной работы над художественно-концертным репертуаром;
- формирование готовности к художественно-творческой, музыкально-просветительской, художественно-исполнительской деятельности.

Данные этапы работы по реализации художественного образа обусловлены тесной взаимосвязью музыкально-слуховых представлений со

всей системой художественно-исполнительских умений и навыков обучающихся.

Известно, что слуховой опыт обогащается не только в процессе художественно-исполнительской деятельности, но и в результате восприятия художественно-образной интонации музыкальных произведений. Так, использование аудиовизуальных средств способствует обогащению слухового восприятия студентов, формированию художественно-ценностной ориентации обучающихся.

К примеру, Г. Г. Нейгауз в своей педагогической практике постоянно апеллировал к слуху ученика, используя прием образных сравнений. По мнению Г. М. Цыпина, целесообразны разного рода поэтические сравнения, аналогии, ассоциации «по сходству», нечто вроде живописно-образных эквивалентов музыки. Отсюда, благодаря ассоциациям, психическая деятельность человека становится полнее и глубже, а художественно-образное мышление в процессе восприятия «звучащей» действительности обогащается, делается более многомерным [30].

В процессе художественно-исполнительской деятельности обучающихся развивается комплекс профессионально-технических умений и навыков (интонационно-слуховых, моторно-двигательных), которые стимулируют воплощение образно-выразительных средств осваиваемого произведения в «звучащую» реальность, способствуя формированию собственной интерпретации исполняемого произведения.

Помимо всех перечисленных аспектов развития художественно-образного мышления, на основе исполнительской деятельности осуществляется воспитание эмоционально-волевых качеств (настойчивость, целеустремленность, упорство, решительность, самообладание и др.).

Так, в классе основного музыкального инструмента, в ходе работы над учебной программой происходит совершенствование волевых качеств обучающихся (сценическое самообладание, выдержка, целеустремленность и др.). В свою очередь, от проявления волевых качеств личности зависит степень психологической устойчивости во время публичных выступлений и качественный результат художественно-исполнительского самовыражения, собственно воплощения авторской идеи произведения.

Безусловно, формирование художественно-исполнительского мастерства будущих специалистов должно происходить под руководством опытных, высококвалифицированных педагогов.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что процесс профессионально-инструментальной подготовки обучающихся должен осуществляться целенаправленно и планомерно, с учетом музыкально-воспитательных и образовательных задач концепции развивающего обучения. Все это будет способствовать обогащению художественно-мыслительных операций обучающихся, стимулируя личностный потенциал будущего педагога-музыканта, его интеллектуальную активность, художественно-исполнительскую деятельность, ориентированную на творческую самореализацию.

2.2. Стилиевой подход в освоении фортепианной литературы

Стилиевой подход в педагогике музыкального образования рассматривается как подход, основывающийся:

- на формировании знаний, умений, навыков, позволяющих адекватно воспринимать и трактовать авторский замысел;
- на накоплении эмпирического материала (знаний, приобретенных в процессе наблюдений, переживаний, впечатлений, практических действий, таких как сценический, исполнительский опыт, опыт слухового восприятия музыки);
- на углублении теоретических представлений о природе стилей, их иерархии и характерных особенностях [24].

Целью стилиевого подхода является понимание обучающимся музыкальных и художественных стилей с последующим применением этих знаний для грамотной интерпретации музыкального произведения. Одной из главных задач стилиевого подхода является формирование у студентов-музыкантов навыка стилиевого ориентирования. При этом доминирующим служит фактор становления собственного исполнительского стиля будущего педагога-музыканта для реализации художественно-творческих возможностей и собственно художественного образа через исполнительскую деятельность.

Современными исследователями выявлен педагогический потенциал стилиевого подхода в современном музыкальном образовании и охарактеризованы принципы стилиевого подхода в исполнительском классе.

Принципы стилиевого подхода:

1. *Принцип личностной направленности педагогического процесса*, согласно которому происходит формирование гармонично развитых личностных качеств обучаемых.

2. *Принцип научности*, в соответствии с которым активизируется познавательная деятельность студента, формируются навыки научного поиска, анализа; а также развивается подход к интерпретации музыкального произведения, адекватное восприятие авторского текста.

3. *Принцип целостности*, позволяющий педагогу музыкально-исполнительского класса объединить полученные студентами знания на разных дисциплинах (музыкально-теоретических, музыкально-исполнительских) в целостную систему, где теория ориентирована на решение проблем практики.

4. *Принцип наглядности*, при котором применяется метод исполнительского показа произведения педагогом; а также осуществляется анализ концертных выступлений, записанных в аудио - и видео формате.

5. *Принцип системности*, позволяющий анализировать отдельные элементы системы и их взаимосвязи в рамках конкретной организационной структуры. Поскольку каждое новое стилевое направление является своего рода переосмыслением предыдущего (следуя принципу системности), студент учится осознавать структуру стилиевой иерархии и выявлять закономерности, взаимосвязи; выделять в стилях общее и субъективное.

6. *Принцип учета индивидуальных особенностей обучающегося*, при котором педагог следит не только за исполнительским ростом студента, но и процессом становления личности будущего педагога-музыканта, расширяя его мировоззренческий кругозор, развивая интеллектуальную культуру и художественное мышление, формируя профессиональные навыки и умения [24].

При освоении какого-либо стиля в исполнительском классе выделяют три музыкально-педагогических приема: *стилизация, фортепиано-стилевое варьирование и межстилевое сопоставление*.

Прием *стилизации* активизирует способность обучающегося к продуктивной деятельности, наделяя его определенной стилиевой интуицией при глубоком знании стиля как такового. Данный прием особенно важен для будущего музыканта-исполнителя, поскольку создавая собственную модель искомого стиля, он интуитивно пытается

найти некую энергетическую основу стиля, что наполнит особым смыслом музыкальное произведение. Рекомендуется экспериментировать с моделированием элементов выразительности того или иного стиля.

Прием *фортепианно-стилевого варьирования* основан на изменении фактуры как одного из ярких репрезентантов стиля композитора. Прием стилевого варьирования позволяет уточнить специфичность стиля изучаемого произведения и «развести» разные стили.

Таким образом, фортепианно-стилевое варьирование способствует освобождению восприятия от других наслоений, возвращая стилю его первоизданность; а также поможет обострить стилевое слышание, «освежить» гармонический слух студента.

В свою очередь, прием *межстилевого сопоставления* основывается на познании стиля в сравнении с каким-либо иным, противоположным стилем по базовым свойствам. Данный прием близок стилевому варьированию. Однако если в первом изменении производились в сфере средств языка, то во втором приеме используется сравнение, касающееся духовной и образно-эмоциональной сфер.

В качестве иллюстрации стилевого подхода на занятиях в классе основного музыкального инструмента можно привести примеры работы над стилистикой сочинений молдавских композиторов, обучающимся следует рассказать об их творчестве, порекомендовать изучить соответствующую литературу, послушать разные исполнительские интерпретации молдавских произведений в записи.

При этом полноценная реализация стилевого подхода при работе над художественным произведением сможет осуществляться в том случае, если в процессе занятий педагогом будет учтен индивидуальный стиль самого обучающегося – эмоциональный, когнитивный и, прежде всего, индивидуальный стиль деятельности.

Представленные выше уровни познания и реализации стиля в исполнительском классе характеризуют целостный творческий процесс, результатом которого является развитие образного мышления и становление стилевой адекватности музыканта-исполнителя.

ГЛАВА III. ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОЛДАВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

3.1. Специфика работы над фортепианными сочинениями молдавских авторов

Произведения малой формы составляют значительную часть педагогического исполнительского репертуара, на котором строится процесс развития художественно-образного мышления студента-пианиста. Согласно программным требованиям, обучающиеся инструментальных классов должны освоить пьесы различного стиля, характера и уровня сложности.

Важно отметить, что обучающиеся на разных курсах проявляют достаточную инициативность при работе над произведениями малой формы, поскольку преобладает:

- удобный формат сочинения (миниатюра)
- обилие характеров и образов, что позволяет педагогу выбрать произведение, которое продемонстрирует не только исполнительские качества студента, но и будет способствовать развитию художественно-образного мышления;
- богатое стилистическое и жанровое разнообразие, которое содействует освоению студентами современных музыкальных направлений (джаз, рок, популярная музыка, этнические мотивы).

Все это развивает исполнительскую культуру будущего педагога-музыканта, активизирует концертно-исполнительскую деятельность обучающихся, стимулирует к участию в музыкально-просветительских программах в рамках факультета, университета, региона.

Для будущих педагогов-музыкантов важна работа над произведениями малой формы, поскольку она способствует закреплению навыков, приобретенных при освоении упражнений, этюдов, классической части репертуара. Однако работа над пьесами молдавских композиторов имеет свою специфику, художественные задачи, исполнительские трудности.

Особенности лэутарского стиля вошли в основу молдавской фортепианной музыки, где фортепиано имитирует оркестр с соответствующими тембровыми аналогиями. Отсюда и своеобразие приемов

звукоизвлечения, способов построения фактуры, метроритмическое своеобразие, ладово-интонационная структура. Являясь одной из основных частей культуры народа, лэутарская музыка сохраняет свою самобытность, пронеся через века драгоценные крупы культурного наследия, обогащая и передавая его потомкам. Известно, что музыкальное искусство лэутар отличается достаточной выразительностью, красочностью изложения, построена на контрастах и нарастаниях. При этом контрастность используется довольно разнообразно, распространяясь на все музыкальное сочинение целиком, независимо от жанра и специфических стилевых особенностей.

Принцип контраста соблюдается как внутри небольших музыкальных построений, так и в более масштабных частях цикла. Подобное изложение материала требовало от музыкантов яркой исполнительской фантазии, быстрых переключений, постоянного поиска новых средств выразительности при повторе частей. Все это стимулировало новые подходы к фактуре, гармоническому языку, осуществлению внезапных модуляций, сопоставляя диатонику с хроматикой. В свою очередь, разнообразие ритмических систем так же способствует созданию определенного контраста. Это и применение различных синкоп, включение триольных последовательностей, контрастное чередование длительностей в такте произведения. Определенный контраст можно наблюдать и в соотношении разнообразной мелодии и статичного аккомпанемента. Так же контрастным является формирование медленно–быстро как одно из распространенных в построении формы. При этом контраст как принцип выразительности провоцирует у слушательской аудитории постоянное эмоциональное напряжение, вызывая неподдельный художественный интерес.

Форма сочинений молдавских авторов часто обусловлена эмоциональным нарастанием, которое сопровождается темповыми изменениями *rubato*, *accelerando* или *ritenuto* в зависимости от содержания. Кода обычно изложена в подвижных темпах *vivo*, *presto*, *prestissimo*. При отсутствии коды реприза исполняется в ускоренном темпе, она строится после медленной середины в трехчастной форме быстро-медленно-быстро, но чаще всего строение частей двухчастное – медленно–быстро, в этом сопоставлении уже виден контраст и нарастание.

Важно отметить, что лэутарское композиторско-исполнительское мастерство – это своего рода калейдоскоп различных сочетаний

мелодики, ритма, лада в сопровождении неизменно статичной гармонии, основанной на традиционных стилевых особенностях музыкальных построений.

Можно выделить основные направления использования приемов лэутарского искусства в исполнительском классе:

- особые гармонические сочетания в целях достижения эффекта звучания народных инструментов;
- комбинирование тембровых имитаций с традиционными выразительными средствами европейского фортепианного искусства;
- создание звуковых аналогий (звукоподражание голосам птиц, пению свирели при воссоздании картин сельского праздника);
- импровизационная природа ведения мелодии, многообразие фигураций, каденционные обороты, виртуозные пассажи, обильная мелизматика, ритмическая контрастность;
- своеобразная педализация (выдержанное сопровождение на отдельных аккордах, звуковой фон);
- ладовое богатство и тембровое разнообразие (распространенное применение лидийского, миксолидийского, дорийского, фригийского ладов, увеличенные интервалы, чередование мажора и минора);
- насыщенная мелизматика – частое использование украшений (форшлаггов), триольное опевание звуков, с привлечением мордентов или трелей для виртуозного эффекта.

Самобытность музыкальных образов фортепианных произведений молдавских авторов во многом объясняется их опорой на интонации народной музыки. Поэтому во всех фортепианных пьесах молдавских композиторов пианисту-педагогу и исполнителю следует, прежде всего, распознать специфику выражения мелодической основы.

Например, в виртуозных произведениях жанров типа Жок, Бэуту, Скерцо, Юмореска, Токката наиболее ярко прослеживается стремление к равномерному моторному движению, характерному для зажигательных молдавских танцев. В свою очередь, в миниатюрах кантиленного склада, таких как: Колыбельная, Дойна, Прелюдия, Ноктюрн, Рассказ и др., в большей мере ощущается проникновенность высказывания и задушевная лирика, которая часто ассоциируется с картинами природы молдавского края и характерными интонациями пасторальных наигрышей.

Опираясь на работы В. Цуккермана о систематизации жанров и их критический анализ Е. Назайкинским [22], при характеристике молдавских жанров, учитывая различия первичных и вторичных, мы сочли возможным ограничиться двумя родами образности – *лирическими* и *моторными*, т.к. третий – повествовательный, в отечественных пьесах нередко смыкается с лирическими. Исходя из этого, можно классифицировать произведения малой формы по следующим жанровым принципам (см. пар. 1.3.):

Лирические:

- Лирические пьесы на основе первичных молдавских жанров – *Колыбельная, Дойна* и др.
- Лирические пьесы на основе европейской профессиональной традиции – *Прелюдия, Рассказ, Сказка, Поэма, Элегия, Ноктюрн* и др.

Моторные:

- Миниатюры танцевального характера на основе первичных молдавских жанров – *Хора, Сырба, Бэтуга, Жок, Олеандра* и др.
- Пьесы скерцозно-юмористического характера – *Юмореска, Скерцо, Скерцино* и др.
- Virtuозные произведения, близкие к стилю лэутаров – *То-ката, Импровизация, Капричио, Остинато* и др.
- Инструментальные пьесы на основе популярных первых жанров – *Рондо, Вальс, Марш, Гавот* и др.

Учитывая различия музыкального содержания, образно-эмоциональной и тематической сферы фортепианных пьес молдавских авторов, перед пианистом-исполнителем встает ряд определенных задач, связанных, например, с проблемой выразительного интонирования мелодии (т. е. с искусством «пения» на инструменте), или с тонкой и чуткой педализацией (в основном, «запаздывающей») в романтических пьесах лирического характера. Проблему выразительного интонирования затрагивает профессор Л. Ваверко. Педагог-методист считает, что чрезвычайно ответственной педагогической задачей является приучить молодого музыканта осмысливать в авторском тексте интонацию и через нее постигать глубину замысла композитора. При этом музыкальная интонация носит и «жанровые признаки», где можно различить песенную, романсовую интонацию, скерцозную, а также речитативную, декламационную [4; 6].

При работе над пьесами лирического характера следует принять во внимание тот факт, что музыка такого рода часто напрямую

связана с вокальным началом национально жанровой природы, которая особо проявилась в Дойнах, Кынтече де лягэн и других сочинениях. Исполнение пьес вокального происхождения сопряжено с большими сложностями. Здесь необходимо применить основные тембровые аналогии народного оркестра к роялю. Исполнитель должен обладать богатой интуицией, основанной на знании особенностей народной музыки, умении чувствовать и исполнять ее, исходя из национальных стилизованных особенностей, традиций, которые кроются в эмоционально-психическом складе народа и выражаются в музыке с помощью речитативно-декламационных средств *rubato*, *tenuto*, *portamento*, специфических ритмических систем *parlando rubato*, *rectotono*, преобладанием строфической и нестрофической структуры. В свободной форме исполняются такие жанры, как Дойна, Баллада, Рапсодия.

Значимое место в перечне фольклорных жанров занимает Дойна, необыкновенная мелодическая распевность которой чередуется с декламационной рецитацией. Дойны делятся на вокальные и инструментальные. Так, по мнению Б. Барток, музыкальный стиль дойны уникален, поскольку этот жанр носит импровизационный характер. Для дойны характерно темповое движение в стиле *parlando rubato*, она богата украшениями, а исполнение ее в стиле *rubato* напоминает инструментальную музыку» [2, с.38]. При исполнении дойны участвуют как солирующие инструменты скрипка, най, флуер, так и аккомпанирующие – цимбалы, кобза. Создание тембровых аналогий с национальными инструментами оркестра может быть кратко обозначено следующим образом: имитация цимбал – движущийся фон, арпеджированные, каденционные обороты, разложенные аккорды; имитация флуера, ная – пастушки наигрыши, звукоподражания, имитация чимпоя – волынки (бурдон), звуковые особенности имитации скрипки, кобзы.

В произведениях с ярко выраженным народно-жанровым танцевальным или скерцозным началом на первый план чаще всего выходят задачи технического порядка: качественное исполнение двойных нот, параллельных октав, репетиций, умение правильно пользоваться приемом *glissando* и др. Немаловажной является также проблема быстрой психологической перестройки внутри того или иного произведения (нередко, написанного в 3-х частной форме), связанной с контрастом различных музыкальных картин и эпизодов, сменяющих друг друга на протяжении пьес. Следует помнить также, что

лэутары культивировали свободный ритм (*rubato*), порывистость которого часто противоречит четкой метрической организации.

Фактура в пьесах молдавских авторов развивается по вертикали и горизонтали при помощи импровизационных элементов, инструментального многоголосия, диалогического изложения тематизма, подбора определенных регистров подобно звучанию народных инструментов, с использованием скрипичных штрихов и исполнением их на фортепиано. Особенности формообразования определяются обязательным сопоставлением медленной части распевного склада и быстрой (танца). Подобное контрастное сопоставление требует разнообразия исполнительских средств. Эмоционально-насыщенное звучание инструмента в медленных частях, распевность музыкальной фразы, широта ее дыхания – восходят к дойне. Для быстрых танцевальных частей характерен иной набор выразительных средств – ритмическая острота, стройность построений, регулярность акцентированных долей, упругость, зажигательность, свойственная национальным танцевальным движениям.

Одной из главных специфических особенностей молдавской фортепианной музыки является обилие мелизмов. Поэтому важно отметить, что традиционная система исполнения украшений, отмеченную в творчестве клавесинистов (И. Баха, Г. Генделя), а также в классической музыке (В. Моцарта, И. Гайдна), не приемлема для исполнения молдавской музыки. Здесь действуют особые законы трактовки, исполнения мелизмов, которые исходят из жанровой принадлежности – песня, танец, баллада, дойна, рапсодия.

При исполнении Танца характерны ритмически заостренные мелизмы, форшлаги, трели, группетто, морденты, подчеркивающие ритмическую организацию музыкального материала. В свою очередь, мелизмы в Дойне, балладе, романсе звучат как неотделимая часть мелодии. В связи с этим возникают вопросы выбора темпа исполнения трелей, группетто, акцентировка смысловых долей такта. Если исходить из вокальной природы мелодической линии, основным принципом «расшифровки» украшений является вокальная мелодическая линия, которая тесно связана с темповыми отклонениями *rubato*, где важно соблюдать симметрию агогики в целом. В данном случае действуют те же правила, что и у Ф. Шопена — нанизывание узора мелодии на неизменность ритмической основы баса. Мелодическая линия сужается к середине фразы и расширяется к ее концу,

где чаще всего встречается *ritenuto*, ферматы, задержанные аккорды. При темповом ускорении (либо накануне кульминации) исполнение украшений соответственно учащается и разряжается к концу музыкальных фраз. Ритмических заострений наблюдается все, отмечается эмоциональная свобода.

Для достижения большей экспрессии (интонационном обострении в пьесе) при звукоизвлечении подчеркиваются опорные в ладовом отношении звуки, а также смена устойчивых и неустойчивых ступеней. Выразительность усиливается с помощью динамики: нарастания звучности в пассаже, а также его постепенное затухание, особенно при звукоподражании цимбалам или оркестровому фону, что достигается с помощью темброво-колористической звуковой изобразительности.

Молдавский музыкальный фольклор, лэутарские приемы исполнения служат богатым материалом для его применения в профессиональных видах искусства, формирования разностороннего исполнителя, развития кантиленных, виртуозных, художественно-эмоциональных и импровизационных способностей. В свою очередь, изучение наследия молдавских народных музыкантов может обогатить современный исполнительский и педагогический репертуар и позволит ввести некоторые лэутарские приемы в исполнение молдавской профессиональной музыки.

Так, во время работы над произведениями молдавских авторов важно фиксировать внимание обучающихся на следующих методических аспектах:

- легкое и квази-импровизационное исполнение триолей, мордентов, форшлагов, виртуозных гаммообразных пассажей, *glissando* и других традиционных приёмов лэутарской техники;
- контрастное сопоставление тональностей (параллельный мажор-минор, одноимённый мажор-минор и др.);
- выразительное прослушивание секундовых дойнообразных (вводнотоновых) интонаций, их мелодическая связь и фразировка, достижение протяженности звучания в кантилене, аккуратная педализация;
- бравурное исполнение скачков, движения двойными нотами и широкими интервалами в быстром темпе;
- достижение характера игривости и задора при сопоставлении дальних регистров;

- устойчивое и фундаментальное прослушивание органного пункта на тоническом бaсе или на интервале чистой кварты (квинты), имитирующей звучание народных инструментов;
- тонкое использование агогики: темп *rubato*, некоторая замысловатость звучания при переменности ритма (метрического рисунка);
- достижение быстрого переключения и ярких контрастов при сопоставлении различных характерных картин и образов (песня – танец, декламационность – скерцозность и др.);
- искусное подражание (имитация) тембрам и характерным особенностям звукоизвлечения на молдавских народных инструментах (най, кавал, цимбал, флуер, скрипка и др.) средствами фортепиано.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что важнейшей задачей в освоении интерпретации произведений фортепианной музыки современных молдавских авторов должно быть стремление к глубине ощущения особых импульсов, лежащих в основе музыки, во всем ее богатстве и бесконечном звуковом разнообразии. Для этого пианисту-интерпретатору необходимо не только добиваться рельефного и гибкого интонирования музыкальной ткани лирических эпизодов, но и избегать механического озвучивания многочисленных пассажей в токатных и оstinатных виртуозных пьесах скерцозного или юмористического характера.

Изучение произведения и его художественно-исполнительское воплощение – процесс сложный и неоднородный. Условно его можно разделить на три этапа:

1. Ознакомительный этап: разбор текста, разучивание структуры произведения, освоение художественного содержания сочинения.

2. Технологический этап. Детализация: осмысление общей драматургии и мелких построений формы, тщательная проработка материала всего произведения (артикуляция, фразировка, штрихи, динамика, педализация).

3. Заключительный этап. Выучивание текста наизусть, филигранная шлифовка деталей формы; воплощение художественного образа и подготовка произведения к сценическому выступлению.

На стадии разбора произведения студент должен иметь общее представление о форме произведения, характере основного тематизма, ощутить ритмическую структуру, выявить различие артикуляционных приемов, осмыслить темповые особенности. Под руководством педагога исполнительского класса можно понять смысловые

ремарки автора, определиться в аппликатуре и педализации. Метод всестороннего охвата художественных задач в период разбора довольно труден, но именно такой комплексный подход впоследствии вырабатывает у будущего педагога-музыканта профессиональное отношение к музыкальному материалу и ускоряет овладение текстом.

Очень важно при стремлении к собственной интерпретации стараться преобразовать технически и художественно неудобные места для исполнения. Важно представить при помощи внутреннего слуха «идеальное звучание» каждого отдельного эпизода сочинения. Так педагог значительно упростит исполнительские задачи, поставленные перед студентом, посредством художественного переосмысления текста, поиска максимально удобной пальцевой последовательности в пассажах и при переложении рук. Наиболее рациональный вариант аппликатуры должен быть зафиксирован педагогом в нотах и в конечном итоге точно выучен студентом.

Технологический этап (детализация) - наиболее сложный и продолжительный, т.к. именно в этот период уточняется художественный замысел исполнения, а также ведется тщательная работа над его техническим и собственно звуковым воплощением. Одним из главных ключей к полноценному художественному освоению произведения является овладение его составными элементами. Здесь важно выделить следующие направления работы:

1) музыкальная фактура (точность соотношения силы и характера звучности, различие плотности всех ее пластов «по горизонтали»);

2) артикуляция (зависимость артикуляционных приемов от стиля и образного строя музыки);

3) интонирование и фразировка (выразительное ведение мелодии, ощущение дыхания, цезур, «знаков препинания», тембров, регистров в различных музыкальных построениях);

4) темп и ритм (тонкое ощущение ритмической пульсации и нахождение единицы исполнительского темпа, связанного с содержанием музыки);

5) гармония и педализация (понимание тонального плана в исполняемом произведении и воспитание ощущения дозировки, т.е. глубины нажима педали: полупедаля, четверть педаля и т. д.);

6) работа над звуком (колористичность, ощущение звуковой перспективы в многослойной фактуре, использование тембровых и регистровых контрастов и др.);

7) динамика (отражение кульминационных пиков и спадов в развитии различных музыкальных структур) и авторские ремарки (художественное воплощение замысла композитора).

На данном этапе необходимо работать в двух взаимодополняющих направлениях:

- углубление художественных представлений об исполняемой музыке (пропуск произведения «через себя» или «вживание в образ»), достижение логичности и цельности в сочинении;
- работа над технической реализацией произведения (необходимый домашний «тренаж»).

Последний этап работы над музыкальным произведением (синтез всех его составных элементов) условно делятся на два периода.

1. Филигранная техническая шлифовка художественных деталей.
2. Формирование исполнительских навыков для выступления на эстраде.

Огромное внимание в этот период работы уделяется выработке чувства целого (воспитание чувства формы) при исполнении произведения. Для этого необходимо ощутить общую линию (целенаправленность) развития музыки и суметь объединить разрозненные части сочинения единым внутренним художественным смыслом.

В выборе индивидуальной программы должны сочетаться: продуманность, рациональный подход, последовательность. Воспитывая обучающихся на самом разнообразном исполнительском репертуаре, важно исходить из принципа последовательности художественного и собственно пианистического развития.

Все вышеизложенное позволяет сделать вывод, что фортепианные пьесы молдавских композиторов – часть музыкальной культуры современного общества. Исследуя их как оригинальное творческое явление, можно проследить особенности эволюции молдавского искусства в целом. В качестве главного критерия оценки взаимодействия национального и интернационального в музыке ученые выделяют интонационно-ритмическую и ладогармоническую ее сторону: «Жизнь выдвинула новые, непривычные сочетания народно-песенных и ладовых оборотов с современными хроматизмами или полифункциональными гармониями, с ритмическими и оркестровыми приемами, вошедшими в мировую музыкальную практику XX века» [17, с. 123].

Действительно, и тенденция индивидуализации в рамках фольклорного направления, и тяготения к обобщенности музыкального

языка обнаруживают себя, прежде всего, в сфере интонационной на уровне таких определяющих компонентов, как высотно-интонационный, ладоинтонационный и интонационно-ритмический. Именно здесь в наибольшей степени выявляется устойчивость характерных для данной национально-стилевой системы элементарных форм оригинальности – мелодики, лада, ритма, так как элементарная определенность музыкально-интонационной характеристике нередко детерминирована наличием фольклорной основы. В свою очередь, «национальная определенность тематизма, интонационно-мелодических элементов обладает способностью воздействовать на гармонию, фактуру, тембр, что способствует усвоению данной национальной школой чужих средств и приемов» [17, с. 124].

Рассмотренные в параграфе особенности работы над пьесами молдавских композиторов в контексте освоения их жанровой и стилистической природы будут способствовать развитию художественно-образного мышления будущих педагогов-музыкантов.

3.2. Исполнительский анализ фортепианных миниатюр молдавских композиторов с рекомендациями

В данном параграфе представлен исполнительский анализ пьес кантиленного и виртуозного характера для работы со студентами в целях развития художественно-исполнительской деятельности обучающихся в классе основного музыкального инструмента.

Первое знакомство обучающегося с произведением, как правило, начинается с его показа. Инструментальное иллюстрирование заслуживает особого внимания в деятельности педагога-музыканта, поскольку инструментальный показ способен наполнить память студента новыми впечатлениями, образами, красками. Поэтому каждый педагог должен стремиться к качественному исполнению репертуара, полноценному воспроизведению за инструментом музыкально-дидактического материала. Недопустимо позволять себе играть «бесцветно», неряшливо, небрежным звуком, поскольку каждое прикосновение к инструменту должно стимулировать обучающегося к эмоциональной отзывчивости, расширяя систему музыкально-слуховых представлений как психологической основы интерпретации художественного образа. В связи с этим, иллюстрация пьесы должна быть приближена к эталонной.

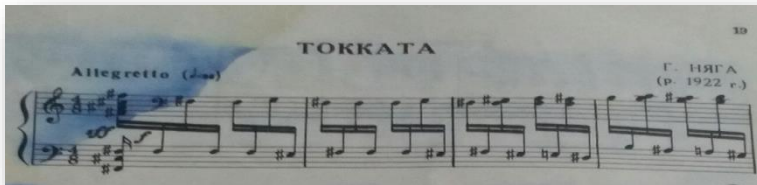
Рассмотрим процесс работы над фортепианными пьесами молдавского композитора Г. Няги на примере двух разнохарактерных миниатюр: «Дойна» и «Токката» (C-dur). Данные произведения рекомендуем к исполнению в инструментальном классе с технически продвинутыми обучающимися музыкально-педагогических учреждений эстетической направленности.

Для изучения в классе фортепиано ярких скерцозных, юмористических и виртуозных пьес молдавских композиторов логичным является ознакомление студентов с некоторыми выразительными особенностями молдавских народных инструментов, таких как най, кавал, кобза, чимпой, цимбал и т. д., а также со звучанием народного оркестра (тарафа).

Особенности работы над миниатюрами виртуозного стиля могут быть проиллюстрированы на примере Токкаты (C-dur) Г. Няги. Говоря о задачах исполнителей в связи с особенностями токкатной музыки, отметим, что свойственные этому жанру виртуозность, динамическая акцентность, регистровые скачки и «взрывчатость» (внезапные, резкие «выбросы энергии») ставят перед пианистом целый комплекс достаточно сложных проблем. Основным музыкальным средствам, соответствующим фортепианно-токкатной стилистике, присущи специфические особенности: преобладание артикуляционных приемов «расчленяющего» действия (*non legato*, *staccato* и др.), регистровые и тембровые контрасты, динамическая акцентуация. Поэтому среди особенностей техники интонирования в Токкатах на первый план выходит подчеркивание «ударно-молоточковой» природы звукообразования [17, 138-139]. Нередко это сопровождается фиксированием частей игрового аппарата, прежде всего кисти, отсюда – известная ударность звучания («стук»).

Некоторая внутренняя свобода формы Токкаты нередко порождает у исполнителей излишнюю дробность фразировки, артикуляции и динамики при исполнении произведений. Однако в целом Токката как жанр тяготеет к крупномасштабному охвату формы. Этому способствуют быстрый темп, обилие мелких длительностей, ритмическая и фактурная остинатность – факторы, изначально способствующие охвату крупных построений. Все это формирует перед исполнителем в качестве одной из основных задач создание общей устремленности в динамическом, художественном развитии крупных планов произведения.

Токката Г. Няги – произведение, написанное в простой трехчастной форме (а - b - а), начинается с ослепительной «вспышки» на Fis-dur'ном аккорде. Ее сменяет четкое, непрерывное *martellato* шестнадцатых в нюансе *f*.



Насквозь проникнутая огненной стихией молдавского народного танца, Токката написана в быстром темпе (*Allegretto*). Здесь автор творчески воплощает ритмику зажигательного и темпераментного танца, поэтому при исполнении этой пьесы необходимо добиться «напористости» движения, рельефности динамики, в том числе и акцентов, а также четкого выполнения штриха *staccato* в октавных и аккордовых последовательностях, плавности в гаммообразных пассажах на *legato*, и виртуозного звучания при игре *glissando*.

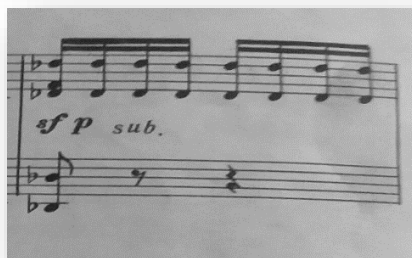
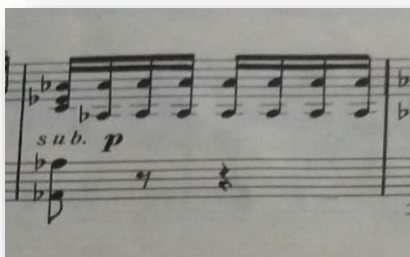
В Токкате на основе однотипного непрерывного движения создается оживленная атмосфера, проникнутая веселым приподнятым настроением. Этому способствует и быстрый темп (*Allegretto*), ис-



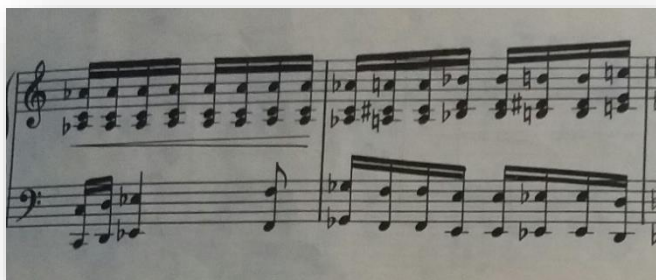
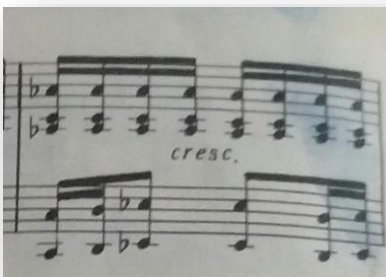
пользование преимущественно среднего и высокого регистров, энергичные акценты, подчеркивающие первую и последнюю восьмую в размере 4/8, частое чередование нюансов, наконец, плотная аккордовая фактура.

После семи тактов вступления появляется основная тема Токкаты, изложенная в аккордовой фактуре остинатного типа. Движение основной темы, подхлестываемое импульсивными *sf*, захватывает своей энергией, стремительным напором и октавной моторикой.

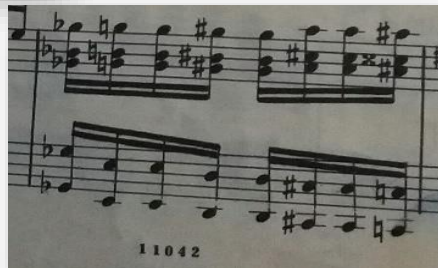
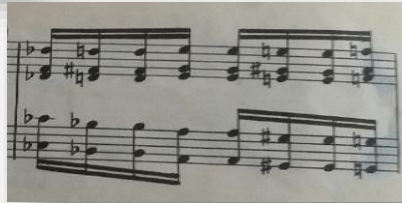
Во время исполнения октав нужно, прежде всего, устранить лишние движения, при этом важно добиться, чтобы ни в плечевом, ни в локтевом суставах, ни в запястье не было мышечных зажимов. Проследования октавных *staccato* (24, 28 такты) исполняются кистевыми движениями, напоминающими легкое дрожание.



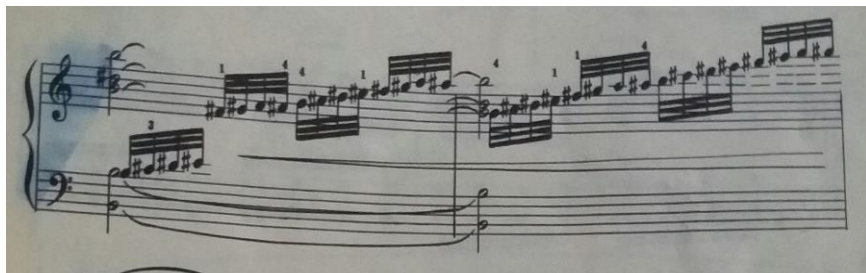
Освобождению от мышечных напряжений в левой руке (т.т. 25-27) способствует работа отдельно над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой (как известно, на белых клавишах удобнее играть 1-м и 5-м пальцами; на черных – 1-м и 4-м).



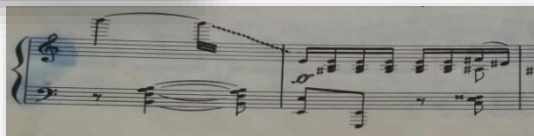
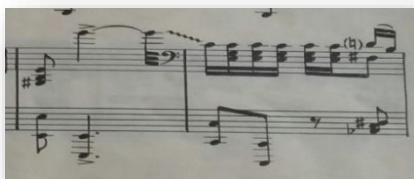
В быстрых аккордовых последовательностях (10, 18, 31, 33, 35, 37 такты и т.д.) свободе исполнения обычно содействует умелое распределение силы звучности (*crescendo* ко второй доле такта) и выбор правильной аппликатуры (использование смены 3-го, 4-го и 5-го пальцев на верхних звуках аккорда), что должно обеспечить выразительное ведение мелодии верхнего голоса в аккордовых последовательностях. Нередко в таких аккордах звучат только «края», а «середина» отсутствует, что придает исполнению некоторую пустую, крикливую звучность. Во избежание этого пианисту следует обратить особое внимание на «звуковое наполнение», т.к. именно уплотненная середина, на которую должна опираться рука в аккордах, сцепленных общими звуками, и даст необходимый художественный эффект.



В гаммообразных пассажах (т.т. 38-39), граничащих в Токкате с репризой, необходимо добиться плавной и текучей игры legato при частой смене рук (через каждые четыре ноты). Здесь также очень важен выбор рациональной аппликатуры, способной облегчить тяжеловесное неритмичное движение первого пальца.



В данном произведении студенту придется столкнуться и с приемом *glissando*, исполняемым большим пальцем правой руки вниз. При этом кисть не должна быть слишком жесткой, поскольку *glissando* может быть исполнено неровно. Поможет первому пальцу единство движения и направления руки. Необходимо обратить особое внимание обучающегося на то, что длительность исполнения данного приема отличается в первом и заключительных разделах Токкаты. Так, в 15-м такте пьесы *glissando* должно уложиться в рамки всего одной восьмой, а в 40-м такте аналогичный пассаж должен звучать на протяжении целой четверти. Здесь следует отметить, что исполнительские приемы *vibrato* и *glissando*, часто встречающиеся в молдавской музыке, являются специфическими фактурными пианистическими средствами, имитирующими цимбальное звучание.



Началом среднего раздела произведения служит установившийся *As-dur* в нюансе *subito p* (т. 24). В отличие от крайних разделов

Токкаты, основной тематический материал проходит здесь в нижнем регистре в партии левой руки, поскольку правой руке досталась функция остигатного сопровождения. Басовая октавная линия представляет собой виртуозный мужской танец. В свою очередь, ритмический рисунок октавного движения соответствует типичным ритмоформулам молдавской бэтуты. Постепенно тема поднимается в более высокий регистр, проходя через ряд определенных тональностей (As-dur, Des-dur, Ges-dur, H-dur).

Реприза пьесы начинается со стремительного *glissando* (т. 40), где на *fortissimo* (*ff*) повторяется тематический материал первой части уже в обратном тональном расположении (E-dur, As-dur, C-dur).

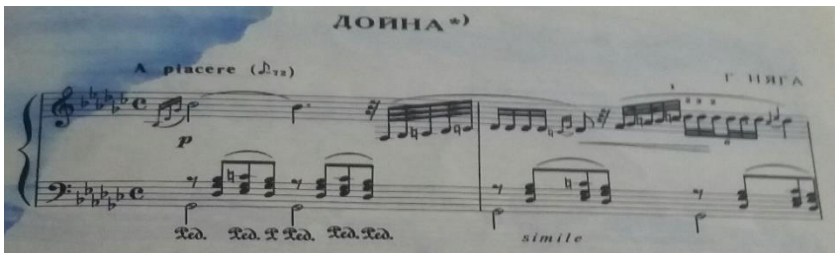
К коде произведения нужно готовиться заранее, поскольку ее предваряет плотная цепочка аккордов (тт. 49-52). Кода Токкаты (тт. 53-61) построена на материале вступления; в последних же тактах движение постепенно затихает и собственно исчезает.

Токката C-dur Г. Няги привлекает внимание своим динамизмом, энергичностью, ритмической упругостью и жизнерадостным оптимистическим настроением, замыкая перечень пьес, созданных композитором в студенческие годы. Примененные автором различные виды фортепианной техники (октавы, аккорды, скачки, *glissando*, техника репетиций и др.) предназначены для совершенствования виртуозных исполнительских качеств будущего педагога-музыканта. Работа над Токкатой способствует развитию у обучающихся навыков игры разнообразных типов токкатного изложения: техники *martellato*, плотной остигатной аккордовой фактуры и непрерывного ритмически однородного движения в быстром темпе (*Allegro vivo*).

При анализе пьес лирического характера следует принять во внимание тот факт, что музыка такого рода часто напрямую связана с вокальным началом национально-жанровой природы, которая особо проявилась в Дойнах, Кынтече де лягэн и других сочинениях. Поэтому для обучающегося в процессе работы над этими произведениями (на первых этапах) значимым будет ознакомление с вокальным стилем молдавской музыки, прослушивание молдавских народных песен, изучение образцов фольклорного искусства в записи. Комплекс дидактических проблем, возникающих в ходе работы над лирическими миниатюрами, может быть продемонстрирован на примере миниатюры кантиленного склада «Дойна» Г. Няги.

Дойна – молдавский народный вокальный и инструментальный жанр, охватывающий широкий круг лирических и драматических образов. Как инструментальная пьеса дойна состоит из двух разделов: медленного – типа выразительной, то печальной, то полной протеста песни с яркой речитативно-декламационной основой и подвижного энергичного танца. В данной пьесе Г. Няга не ставил перед собой задачи точного воспроизведения фольклорного жанра, а попытался отразить некоторые его черты, заключающиеся в непрерывном чередовании орнаментальных фигураций, проходящих на фоне выдержанной гармонии. В отличие от существующей народной практики, в произведении присутствует метрическая организованность, сохраняется неизменный размер.

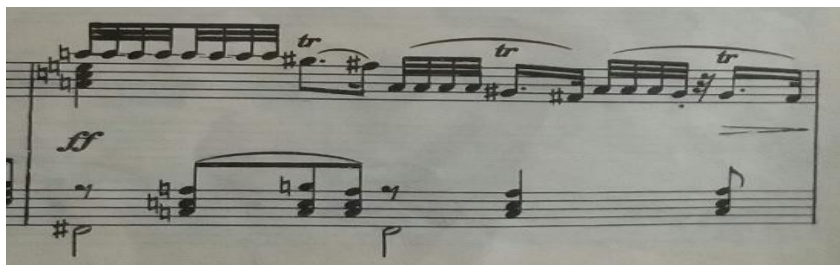
Дойна Г. Няги – небольшая лирическая пьеса спокойного характера, написанная в простой трехчастной форме (a - a' - a). Особый колорит ее звучанию придает тональность Ges-dur. Основная тема произведения – выразительный и проникновенный речитатив, благодаря композиторскому мастерству и изобретательности, развивается гибко и непредсказуемо, несмотря на наличие постоянного размера (4/4).



Пьеса пронизана непрерывно струящимися фигурациями тридцать вторых, а также многочисленными украшениями (трели, короткие и длинные форшлагги). Речитатив в лирической миниатюре строится на повторе одного звука в различных вариантах.

Средний раздел произведения (*Piu animato*, тт. 8-17) отличается большей взволнованностью и воодушевлением: постепенно растет динамика, часто меняются гармонии в аккомпанементе, пронзительная мелодия поднимается в более высокий регистр, трели становятся беспокойными, а ритмические повторы одного звука в речитативе – более учащенными. Таким образом, три волны динамического нарастания, отталкиваясь от различных гармоний (As, Ces и D), ведут

к итоговой кульминации (на *ff* в т.15), где звучание дойны приобретает своего рода патетический характер.



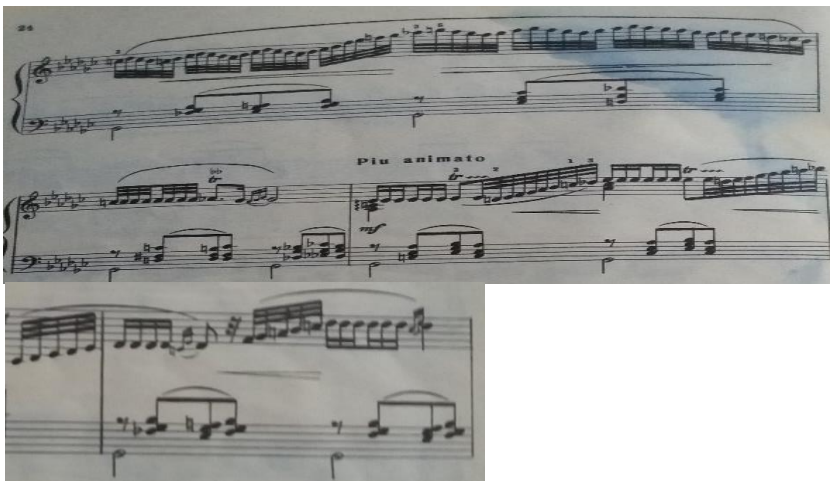
В репризе (тт. 18-22) основная тема пьесы звучит приглушенно, как бы доносится издалека и постепенно замирает на повторяющемся *des*, который, в свою очередь, переходит в слабо мерцающую трель на этом же звуке и растворяется на *Ges-dur'*ном аккорде. В последних двух тактах для лучшего достижения эффекта полного рассеивания звука рекомендуется использовать левую педаль.

Безусловно, фольклорно-инструментальная природа данной пьесы создает определенные исполнительские сложности, связанные с передачей некоторых традиционных приемов искусства лэутаров: репетиционной техники, исполнения трелей и различных мордентов, а также умелого сочетания темпа *rubato* и достаточно точной метрической пульсации (на протяжении всего произведения неизменный размер 4/4). Эти особенности присущи лэутарской исполнительской практике, фундаментом которой является инструментальная импровизация.

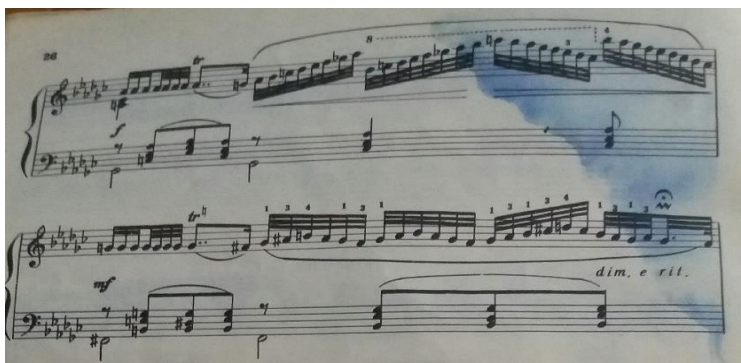
Одной из серьезных исполнительских трудностей для обучающихся в представленной миниатюре является фортепианный прием преодоления репетиций. При длительных повторениях отдельных нот пианисты обычно пользуются аппликатурой – переменными пальцами (4-3-2-1 либо 3-2-1). Педализация же в данной пьесе напрямую связана с гармоническим планом в левой руке, поэтому педаль необходимо менять на каждую новую гармонию (т.е. на каждую половинную ноту, а в конце – на целую ноту, являющуюся басовым основанием).

Фактура аккомпанемента Дойны состоит из двух слоев: первый это линия, остающаяся неизменной на протяжении всей пьесы; второй представляет собой легкие аккорды, которые необходимо исполнить

«ben legato». Однако в аккордах аккомпанемента (с 5 тт.) появляются более диссонирующие созвучия гармонии, которые должны быть услышаны и выделены, поскольку они привлекают новый тембральный окрас. При этом роль экспрессивного аккомпанемента, который кажется статическим по отношению к виртуозно изложенной мелодической линии, состоит в сохранении его в рамках мелодической импровизации.



Учитывая импровизационную натуру жанра дойны, пианист может исполнить пьесу (именно средний раздел), с большой легкостью, используя стиль *rubato* (16-17 тт.), где сильное, твердое звучание постепенно затухает – *diminuendo e ritenuto* с фермой, и предшествует репризе.



Специфика гармонической вертикали во многом определяется использованием IV лидийской ступени. В мелодии помимо этого, появляется альтерация II ступени, приводящая к образованию колоритно звучащей увеличенной секунды *ges – a*. Все это сообщает произведению ярко выраженный национальный характер.

Включение представленной пьесы Г. Няги в репертуар обучающихся в исполнительском классе будет способствовать совершенствованию навыков выразительного интонирования, освоению всевозможных фигураций, выявлению кантиленной мелодической природы, достижению естественной гибкости фразировки, а также формированию художественно-образного мышления будущих педагогов-музыкантов. В учебной практике подобные исполнительские трудности в целях формирования художественного образа приходится преодолевать в работе над фортепианными сочинениями композиторов-романтиков (Ф. Шопен, Ф. Мендельсон), а также представителей импрессионизма (К. Дебюсси, М. Равель). Не менее важным для исполнителей этой проникновенной лирической миниатюры молдавского композитора должно стать и осознание импровизационной природы воплощаемого образа, что требует владения искусством игры *rubato*.

В заключение важно отметить, что «Дойна» и «Токката» Г. Няги могут войти в репертуар обучающихся старших курсов, исходя из индивидуальных способностей обучающихся и уровня их исполнительской подготовки. Работа над фортепианными миниатюрами будет способствовать приобщению личности студента к народному творчеству, знакомству с его яркой, рельефной ритмической основой, с выразительным песенным началом, специфической фактурой отечественной музыки, для качественного исполнения которой необходимо освоение разнообразных фортепианных художественно-исполнительских приемов. Решая дидактические задачи по освоению определенных технических трудностей, обучающимся не следует забывать о конечной цели исполнения – художественно и стилистически верной интерпретации звукового образа.

В Приложении представлены ноты сочинений молдавских авторов для обучающихся разного уровня исполнительской подготовки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа над фортепианным наследием молдавских композиторов является обязательным разделом учебной программы в исполнительском классе современных музыкально-образовательных учреждений разных уровней (музыкальный колледж, музыкально-педагогические отделения вуза; музыкальные студии, центры творческого развития детей и юношества).

Практический опыт ведущих педагогов-пианистов XX века и собственный многолетний научно-педагогический, музыкально-исполнительский опыт работы в высшей школе показывает, что знакомство с современными произведениями и их освоение должно происходить на раннем этапе обучения, т.е. уже на первых курсах (I-II). Отсутствие либо недостаток в исполнительской программе студентов музыкально-педагогических специальностей произведений XX века, в том числе созданных молдавскими композиторами, приводит к трудности восприятия, освоения и понимания современной музыки. В результате происходит своего рода недооценка и непонимание специфики нового репертуара, что впоследствии проявляется не только в ограниченности художественно-эстетических приоритетов, но и в сложности адаптации к профессиональным техническим трудностям в работе над молдавской фортепианной музыкой.

В ходе работы над данным учебным пособием был оценен вклад молдавских композиторов в формирование фортепианного репертуара; представлена характеристика фортепианного наследия Республики Молдова; изложены стилистические, жанровые особенности творчества современных молдавских авторов. В практической части пособия выявлена специфика работы над исполнительским репертуаром композиторов Молдовы в контексте развития художественно-образного мышления студентов; исследованы исполнительские трудности и представлены методические рекомендации по их преодолению для обучающихся в классе основного музыкального инструмента.

Изучение творческого наследия молдавских авторов студентами, обучающимися на музыкально-педагогических отделениях вуза, способствует формированию художественно-эстетического вкуса, мировоззренческого кругозора, интеллектуальному развитию личности, совершенствованию исполнительской культуры будущих педагогов-

музыкантов. В свою очередь, активизируются навыки исполнения молдавской фортепианной миниатюры:

- выразительное интонирование мелодии;
- точная педализация;
- дифференцированная фактура;
- особенности фразировки и динамики;
- владение лэутарскими приемами.

Анализируя вышесказанное можно утверждать, что изучение пьес молдавских авторов способствует духовно-нравственному развитию студентов, формированию профессиональных исполнительских навыков; также развивает исполнительский вкус в опоре на национальный фольклор, стимулирует развитие художественно-образного мышления обучающихся, активизирует внимание и музыкальную память, помогает вооружить навыками анализа музыкального произведения, без которого невозможно осмысленное, качественное исполнение молдавской музыки.

Подводя итоги вышеизложенному, можно сделать выводы:

1. Работа над пьесами молдавских композиторов направляет исполнительское внимание студента на постижение художественно-образной структуры музыкального произведения.

2. При изучении сочинений авторов Молдовы доминируют следующие исполнительские аспекты:

- контрастное сопоставление тональностей (параллельный, одноименный мажор-минор и др.);
- квази-импровизационное исполнение триолей, форшлагов, *glissando* и других традиционных приемов лэутарской техники;
- выразительное прослушивание секундовых дойнообразных (вводнотоновых) интонаций;
- филигранное использование агогики (*rubato*);
- искусное подражание тембрам молдавских народных инструментов (най, цимбал, скрипка и др.) средствами фортепиано и др.

3. В ходе работы над фортепианными пьесами композиторов Молдова, преодолевая исполнительские трудности, будущие педагоги-музыканты развивают способность к интерпретации некоторых традиционных приемов искусства лэутаров: репетиционной технике, исполнению трелей и различных мелизмов (мордентов, форшлагов), виртуозных гаммообразных пассажей.

4. Изучение произведений молдавских композиторов приобретает обучающихся к народному творчеству с его рельефной и яркой ритмикой, выразительному песенному началу, специфической фактуре в целях достижения верной интерпретации художественного образа.

Считаем, что целенаправленное и систематическое включение репертуара молдавских композиторов в образовательные программы музыкально-педагогических вузов региона, а также более глубокое внедрение в учебный процесс учреждений музыкально-эстетической направленности, системы дополнительного образования (ДМШ, ДШИ и музыкальных студий) будет способствовать глубокому развитию художественно-образного мышления обучающихся, воспитанию духовности и эстетического вкуса личности, овладению различными стилистическими закономерностями, сознательному исполнению современной музыки, приобретению исполнительской культуры, необходимой для профессиональной практической деятельности; содействовать приобщению студентов к ценностям молдавской культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано – М.: Музыка, 1978.
2. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов – Москва: музыка, 1966.
3. Варданыан А.А. Вклад пианистов республики Молдова в исследование отечественного фортепианного искусства. [Электронный ресурс] — URL: <http://doc.knigi-x.ru/22raznoe/71517-1-varpanyan-vklad-pianistov-respubliki-moldova-issledovanie-otechestvennogo-fortepeianogo-iskusstva-varpanyan-a.php> (дата обращения: 23.01.2022).
4. Ваверко Л.В. Драматургическая роль исполнительских средств в интерпретации «Новеллы» В. Загорского для фортепиано. // Вопросы Теории, истории и методики, фортепианного искусства. / Кишинев: Штиинца, 1991. 68 с.
5. Говар, Н.А. Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2013. - 28 с.
6. Гупалова Е. Формирование национального фортепианного репертуара в Республике Молдова во второй половине XX – начале XXI в. (1970–2013) // Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice Nr. 3 (20) – Chișinău: VALINEX SRL, 2013.
7. Гупалова, Е. Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова // Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice. – 2012. – Nr 3. – P. 154 .
8. Гупалова Е. Профессор Людмила Ваверко – редактор-составитель сборников фортепианных миниатюр композиторов республики Молдова // Arta si educatie artistica revistă de cultură, știință și practică educațională 1(4) – Bălți, 2007.
9. Гупалова Е. Сборники фортепианных произведений молдавских авторов под исполнительской редакцией педагогов-пианистов республики Молдова // Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice Nr. 1 – 2 (10 – 11) – Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2010.
10. Зак Е. Фортепианные произведения // А.Г. Стырча в статьях и воспоминаниях – Кишинев: Литература артистикэ, 1979.

11. Кишка Е.А. Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX – 40-е гг. XX ст.) // автореферат дис. ... канд. искусствоведения – Киев, 1990.
12. Клетинич Е.С. Очерки о советских молдавских композиторах – Кишинев: Литература артистикэ, 1984.
13. Композиторы и музыковеды Молдовы: библиографический справочник / Сост. Г. Чайковский-Мерешану. – Кишинев: Universitas, 1992.
14. Котляров Б.Я. Молдавские лэутары и их искусство – М.: Сов. композитор, 1989.
15. Кочарова Г.В. Молдавская народно-ладовая система и предпосылки ладового синтеза // Музыкальное искусство советской Молдавии – Кишинев: «Штиинца», 1984.
16. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано: Учебн. пособие – М.: Музыка, 1982.
17. Малинковская А.В. Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства – М.: Сов. композитор, 1985.
18. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. – Киев: Музична Україна, 1982.
19. Милютина И. Камерно-инструментальное творчество: к вопросу о национальном стиле. // Музыкальная культура Молдавской ССР – М.: Музыка, 1978.
20. Мирошников А.Х. О формировании традиций фортепианного музицирования в Бессарабии XIX в. // Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства: Сб. науч. тр. – Кишинев: «Штиинца», 1991.
21. Музыка Т.В. О роли молдавской музыки в воспитании музыканта-профессионала // Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик – Кишинев: «Штиинца», 1982.
22. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции – М.: Музыка, 1982.
23. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога – М.: Музыка, 1982.
24. Поляков А.В. Функции стиля и стилевой подход в классе основного музыкального инструмента // Вестник Костромского

государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. 2011. №3. С. 32-36.

25. Рябошапка, Л.З. Некоторые особенности фортепианной музыки XX века. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997. С. 135–137.

26. Столяр, З.Л. Страницы молдавской музыки / З.Л. Столяр. – Кишинев: Литература артистикэ, 1983. – 142 с.

27. Стоянов П.Ф. Методологические проблемы лада и молдавская народная песня // Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве – Кишинев: Штиинца, 1990.

28. Тетеля, В.Г. Становление и развитие системы музыкального воспитания и образования в Молдове: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – Киев, 1993. – 26 с.

29. Хатинова И. Фортепианные сочинения композиторов республики Молдова в педагогическом репертуаре академии музыки, театра и изобразительных искусств // Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice Nr. 3(20) – Chișinău: VALINEX SRL, 2013.

30. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано – М.: Музыка, 1984.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРЕЛЮДИЯ

А. СТЫРЧА
(1919-1974)

Andantino espressivo [Неторопливо, выразительно]

mf

poco rit.

rit.

dim.

con Ped.

p

cresc.

p

cresc.

15 - Золотая лира, том 2

с 5962 к

226

mp

animando

cresc.

acc.

f

poco rit.

pp

a tempo dolce quasi campanelli

p melodia marcato

poco rit.

mf

cresc.

con Ped.

poco rit.

a tempo

cresc.

molto accel.

rall.

dim.

© 1992 K

Е. Дога. Сонет

СОНЕТ

из кинофильма "Зеленая волна"

Moderato $\text{♩} = 72$

The musical score is written for piano in a 4/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a steady accompaniment in the bass with chords and moving lines, and a more active melody in the treble, often using eighth and sixteenth notes. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

The image displays five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The piece features intricate melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass, with some passages involving rapid sixteenth-note runs and sustained chords.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Second system of the piano score. The right hand continues with a flowing melodic passage, and the left hand maintains a steady accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a bass line with a slur. The system ends with a double bar line.

Fourth system of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs. A dynamic marking of *mf* is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a bass line with slurs. Dynamic markings include *ff* and *sfz*. The system concludes with a double bar line.

Е. Дога. Токкатаина

ТОККАТИНА

из видеофильма "Медитации"

Allegretto non troppo $\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano and right hand. It consists of five systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked *Allegretto non troppo* with a quarter note equal to 60 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines, while the right hand plays more melodic and rhythmic figures.

First system of a musical score in G-flat major (three flats). The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand plays a series of chords and dyads, including a prominent G-flat major triad in the second measure.

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Third system of the musical score, starting with a repeat sign. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a dense texture of chords, with a forte (*f*) dynamic marking in the second measure.

Fourth system of the musical score, starting with a repeat sign. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*ff*) dynamic marking in the first measure.

Fifth system of the musical score. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with a forte (*ff*) dynamic marking in the first measure.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) begins with a triplet of eighth notes marked *sfz*, followed by a half note. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) section.

Second system of the piano score. The right hand continues with a triplet of eighth notes marked *sfz*, followed by a half note. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. The system concludes with a piano (*p*) section.

Third system of the piano score. The right hand features a triplet of eighth notes marked *sfz*, followed by a half note. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a fortissimo (*ff*) section.

Fourth system of the piano score. The right hand plays a sixteenth-note accompaniment marked *mf*. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a forte (*f*) section.

Fifth system of the piano score. The right hand plays a sixteenth-note accompaniment. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) section.

8

pp

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and some accidentals. The left hand provides a bass line with chords and eighth notes. The dynamic marking *pp* is present.

(8)

mf

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line with eighth notes and some rests. The left hand has a steady bass line. The dynamic marking *mf* is present.

Third system of the piano score. The right hand features a more complex melodic line with slurs and ties. The left hand continues with a bass line. There is no dynamic marking in this system.

poco a poco crescendo

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. The dynamic marking *poco a poco crescendo* is present.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with chords. There is no dynamic marking in this system.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a series of chords, with a fermata over the final chord. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has two flats, and the time signature is 2/4. Dynamics include *ff* and *m. d.*

Second system of the musical score. The right hand continues with a melodic line of eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

Third system of the musical score. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fourth system of the musical score. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*.

Fifth system of the musical score. The right hand continues with a complex melodic line. The left hand features a series of chords with accents. Dynamics include *poco a poco crescendo*.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'mp'. The piece concludes with a double bar line.

Для заметок

Учебное издание

**РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ
В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ МОЛДАВСКОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ**

Учебное пособие

Поронок Светлана Александровна

**Издается в авторской редакции
Электронное издание**

Формат 60x84/16.

Условно печатных листов 5,3.

*Опубликовано на Образовательном портале ПГУ им. Т.Г. Шевченко
moodle.spsu.ru*