

МБОУ ДОД «Детская школа искусств №1 им. Г.В. Свиридова»
Методическая разработка

Формирование стилистических навыков у учащихся на примере фортепианного наследия П.И. Чайковского



Разработчик:
преподаватель
фортепиано
Захарчук В.М.

Курск
2021

Захарчук В.М., «Формирование стилистических навыков у учащихся на примере фортепианного наследия П.И. Чайковского»

В данном учебно-методическом пособии даны некоторые рекомендации о методах формирования стилистических навыков у учащихся в классе фортепиано.

Обозначены стилистические особенности фортепианного письма П.И. Чайковского.

Пособие рассчитано на преподавателей ДШИ и может оказать практическую помощь в занятиях с обучающимися на фортепиано.

Верстка и дизайн:

Захарчук В.М., преподаватель фортепиано МБОУ ДОД «ДШИ №1 им. Г.В. Свиридова города Курска»

СОДЕРЖАНИЕ

Воспитание чувства стиля как педагогическая проблема	4
Общая характеристика стиливых черт фортепианного письма П.И. Чайковского	7
Анализ пьесы «Белые ночи» из цикла «Времена года» П.И. Чайковского	11
Заключение.....	14
Список литературы	15
Приложение	16

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА СТИЛЯ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

«Стиль – это лицо автора, его индивидуальный, ни на кого не похожий лик. Искжая стиль, исполнитель тем самым искажает лицо автора» – так когда-то сказал великий пианист и педагог К.Н. Игумнов.

Воспитывая юное поколение музыкантов, каждый педагог должен стремиться к всестороннему развитию своих учеников, не только прививая интерес и любовь к музыке, но и наряду с изучением различных исполнительских приемов, воспитывать в детях чувство стиля исполняемой музыки. Педагог не должен рассчитывать только на то, что чувство стиля у ученика разовьётся само собой, только благодаря разнообразному музыкальному репертуару.

Считаю, что для развития гармоничной личности юного музыканта необходимо целенаправленное стилевое воспитание учащегося с раннего возраста.

Говорить об особенностях стиля различных композиторов и даже эпох, надо с начала обучения ребенка музыке. Каждый композитор имеет свой уникальный стиль музыкального письма. Но что подразумевается под понятием стиль? Стиль композитора – это не только система характерных образов и средств выразительности, но и существенные черты личности творца: особый склад мышления и чувств, мироощущение и идеалы. Поэтому так важно обсуждать с учащимся и эпоху в которой жил и творил композитор, и его жизненный и творческий путь.

Изучение стиля того или иного композитора составляет именно ту часть музыкального воспитания, которая в последующем оправдывает себя, если начата с первых лет обучения. В противном случае ученик оказывается неподготовленным к решению встающих перед ним задач интерпретации произведений в старших классах.

Так, ведущим принципом процесса стилевого воспитания должен стать «опережающий» принцип. Этот принцип создает перспективу для успешного развития учащегося, однако, педагог должен быть уверен, что его объяснения стилевых особенностей композитора будут восприняты учеником. Поэтому принцип «опережения» следует сочетать с принципом «соотнесения», то есть комплекс представлений о стиле композитора у учащегося должен соответствовать его возрастным возможностям.

В младших классах ребенку само понятие стиль ещё не доступно и может быть неинтересно, но он может и не подозревать, что постигает стиль композитора. Так как стилевое воспитание на раннем этапе состоит в накоплении слуховых, чувственных представлений, в создании слуховой базы для углубленного и осознанного изучения закономерностей стилия в будущем.

Процесс освоения стилия на каждом этапе, в зависимости от возрастных возможностей ребенка, имеет свои особенности. У детей младшего возраста наиболее развита чувственная, эмоциональная сторона восприятия. Непосредственность ребенка делает его восприятие конкретным, образным.

Образность и является тем важнейшим компонентом стилевого воспитания. Например, «Детский альбом» Чайковского можно назвать «детской энциклопедией» образности. Для педагога – это ценный музыкальный материал для целенаправленного воспитания чувства стилия у ученика.

Образность – не единственный путь постижения ребенком стилистических особенностей композитора. Образное содержание музыки воплощается и в выразительных средствах фортепианного изложения: интонации, ритмике, динамике и т.д. В процессе работы над осмысленным исполнением, ученик решает не только сугубо исполнительские задачи. Но и вникает в стилевые тонкости музыки.

Важным компонентом обучения в младшем возрасте является слушание музыки в исполнении как педагога, так и известных исполнителей.

Велика и роль слова – эффективность воздействия рассказа педагога на детей развивает восприятие, воображение, мышление. Но рассказ педагога должен быть понятен и интересен ребенку.

В работе с детьми старшего возраста у педагога появляется возможность постепенно вводить в рассказ всё больше вопросов, связанных с определенной стилистической проблематикой. Постановка вопросов и требование их самостоятельного решения – это наиболее действенное средство для развития музыкального мышления ученика.

В процессе стилового воспитания можно условно обозначить два этапа: слуховое, чувственное постижения стиля и понятийно-осознанное. Связь между ними несомненна. У детей младшего возраста доминирует слуховое восприятие. Оно создает основу для более глубокого, осознанного изучения закономерностей стиля.

В старших классах появляются предпосылки к осмыслению стиливых проблем, однако она сосуществует в тесной связи с эмоциональной сферой восприятия.

На обоих этапах изучения стиля композитора важным моментом должно быть раскрытие музыкального образа произведения, характерных средств выразительности.

Вот тот возможный путь, по которому может следовать педагог в работе с учащимися над стилистически верной трактовкой произведений композитора.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СТИЛЕВЫХ ЧЕРТ ФОРТЕПИАННОГО ПИСЬМА П.И. ЧАЙКОВСКОГО

В этой работе я хотела обозначить пути формирования стилистических навыков у учащихся, взяв за основу методы работы над фортепианными произведениями П.И. Чайковского.

Для этого необходимо раскрыть важнейшие особенности и отличительные свойства стиля фортепианной музыки П.И. Чайковского.

Чайковский писал для фортепиано на протяжении всей жизни. Великий русский композитор создал свой характерный стиль фортепианного письма, который можно назвать глубоко индивидуальным. Фортепианное письмо Чайковского имеет явно выраженный национальный облик. Особенно отчетливо это ощущается в сценах русского народного характера. Помимо мелодического, ладогармонического, полифонического и ритмического своеобразия, произведения композитора отличаются великолепной имитацией русских народных инструментов («Русская пляска» op. 40).

Придавая большое значение народному элементу, композитор воссоздавал особенности народной музыки, используя её характерные интонационные обороты, приёмы развития; имитировал звучание народных инструментов. Чайковский создал немало фортепианных пьес, в основу которых положены народные песни и танцы. Таким примером могут служить пьесы «Камаринская», «Мужик на гармонике играет», «Русская песня» из «Детского альбома», «Думка» соч.59. Начиная с первого печатного опуса, открывающегося «Русским скерцо» и заканчивая «Приглашением к трепаку», композитор систематически обращался к теме народной жизни и занимался разработкой жанра русских народных сцен: картины народного веселья («Масленица»), образы крестьянского труда («Песня косаря», «Жатва») и т.д.

До него ни один композитор не воплощал в своих сочинениях русскую жизнь так многообразно. Композитор запечатлел целый мир переживаний современных ему русских людей. При всей глубине и насыщенности

разнообразными психологическими оттенками лирика Чайковского отличается исключительной непосредственностью.

Не многие композиторы, писавшие для фортепиано проявляли такой творческий интерес к образам русской природы. Чайковский создал целую галерею лирических музыкальных пейзажей. Они близки картинам Саврасова, Поленова, поэтическим описаниям природы Тургенева, Майкова.

Интересная художественная задача для исполнителя – воплощение колористических богатств музыки Чайковского. Так в фортепианном цикле «Времена года» можно найти много примеров мастерски воспроизведенных тембров самых различных инструментов – от скрипок, виолончелей до гармоники и балалаек!

Творчество П.И. Чайковского отличается поразительным мелодическим богатством. Развитие мелоса в сочинениях композитора основано на двух принципах. Один из них – последовательное «распевание» мелодии путем более насыщенного её изложения. Композитор не редко использует прием перенесения мелодии на октаву ниже, например, в пьесах «Подснежник», «Осенняя песня» из цикла «Времена года», что вызывает впечатление замены скрипки виолончелью. Если вначале мелодия исполнялась одногласно, то в дальнейшем она может звучать октавами или даже в «три октавы» – такое изложение очень типично для фортепианного стиля Чайковского.

Развитие певучего начала в сочинениях композитора связано и с другим принципом «распевания» мелодии – полифоническим обогащением ткани. Насыщением её «поющими» голосами, дополнительными мелодическими линиями («Баркарола» из цикла «Времена года»).

Для исполнителя сложной проблемой является вопрос об интерпретации фортепианных миниатюр и вообще пьес П.И. Чайковского, написанных в камерном плане. Фортепианной лирике композитора не свойственны черты сентиментально – салонного жанра, ей чужда и

утонченность миниатюр Шопена, также несовместимы с сущностью музыки композитора нервный, изломанный ритм и чрезмерное *rubato*.

В работе над пьесами Чайковского прежде всего в исполнении надо стремиться к «пению на фортепиано» без которого немислима живая эмоционально – выразительная передача мелодического смысла произведений композитора.

С качеством звучания и требование отчетливости каждого звука, даже в самых нежных, тишайших эпизодах. Стилль Чайковского чужд какой-либо «нереальности», звуковой туманности. Каждая нота должна быть весомой, как бы легко она ни воплощалась в звучании.

Это требует, в свою очередь, и соответствующего отношения к педализации. Впечатлению «пения» на фортепиано может способствовать только чуткая дифференцированная педализация, при которой мелодия и сопутствующие ей голоса сохраняют необходимую чистоту и ясность.

В произведениях П.И. Чайковского перед исполнителем возникают разнообразные художественные и технические задачи. Но важнейшая из них – воплощение лирико-поэтического содержания искусства композитора.

Выразителем лирического начала в музыке Чайковского является прежде всего мелодия. При воспроизведении её исполнитель обычно сталкивается с необходимостью сочетать певучесть и широту дыхания с выявлением богатства «речевых» интонаций, что представляет нелёгкую задачу. Обилие акцентов, различных штрихов оркестрового типа и других указаний композитора относительно исполнения его лирических мелодий может легко привести к излишне «прочувствованному» воспроизведению отдельных интонаций. С другой стороны, недостаточное внимание ко всем этим ремаркам обеднит художественный образ.

Необходимо иметь ясное представление о роли полифонии в сочинениях композитора. У Чайковского встречаются все виды полифонического письма-имитационное, контрастное, подголосочное. Особенно часто применяются дополняющие голоса, имеющие рельефно

выраженный мелодический характер, способствующий мелодизации музыкальной ткани.

Вводя дополняющие голоса и зачастую переходя от контрастно-подголосочного изложения к имитационному, композитор придает музыке более насыщенную эмоциональную окраску.

Полифоническая насыщенность ткани многих фортепианных пьес композитора создает предпосылки для успешного развития полифонического мышления исполнителя.

В целом фортепианное творчество П.И. Чайковского можно было бы определить понятием лирико-поэтического направления в реалистическом искусстве второй половины 19 века.

Выяснив ключевые моменты стиля Чайковского, перед педагогом встает вопрос о методах и принципах работы в процессе приобщения учащегося к фортепианной стилистике композитора.

АНАЛИЗ ПЬЕСЫ «БЕЛЫЕ НОЧИ» ИЗ ЦИКЛА «ВРЕМЕНА ГОДА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Возьмём, как пример, пьесу из цикла «Времена года» П.И. Чайковского «Белые ночи».

Приступая к работе над пьесой, важно сразу охарактеризовать образный строй произведения, так как образность является одним из главнейших аспектов стиля композитора.

В этой пьесе Чайковский с исключительной выразительностью воплотил поэзию белых ночей. Эта музыка вызывает образы засыпающей природы. Но это не только пейзажная зарисовка, а прежде всего чувства человека, навеянные картинами природы. Беседуя с учеником о музыкальном образе, педагог должен сделать акцент, что музыка Чайковского в меньшей степени иллюстрация пейзажей, но в большей – отображение психологических процессов, «движений души». Это очень важная стилистическая черта, смысл которой необходимо донести до ученика.

Образный строй пьесы ставит определенные художественные и исполнительские задачи. Одним из путей решения этих задач является выявление особенностей мелодики Чайковского.

В пьесе «Белые ночи» проявилось сочетание песенности, широты развития и речетативной выразительности – все те черты, которые так свойственны музыке Чайковского. Большое количество штрихов имеют интонационный характер и не должны разрывать мелодическую линию.

О роли полифонии в творчестве композитора уже шла речь в определении главных черт стиля. Теперь надо обратить внимание ученика на элементы полифонического развития в данной пьесе.

Имеющая характер то подголосков, то имитаций, полифонические элементы динамизируют развитие и придают ткани большую мелодическую насыщенность.

В первой части (такты 1-19) и репризе (такты 68-88) всей пьесы преобладает имитационный вид полифонического письма. Внимание ученика следует обратить на имитацию мотива, переходящего из верхнего в средний регистр.

В эпизоде *Allegretto giocoso* доминирует подголосочная полифония. В партии правой руки следует обратить внимание ученика на то, чтобы звуки среднего голоса не прозвучали как мелодические.

Элементы полифонии встречаются и в партии левой руки (такты 20-27).

Осмысляя полифоничность развития мелодической ткани, ребенок тем самым постигает одну из главных особенностей стиля Чайковского.

Переходя к вопросу об особенностях фактуры, следует отметить, что в сочинениях камерного плана композитор использовал фактуру, богатую деталями, требующую тонкости исполнения и четкой артикуляционной дифференциации.

Так в пьесе «Белые ночи» следует добиться ровности в последовании звуков аккорда – от нижнего к верхнему, причём в очень нежной, прозрачной звучности. Для этого наполнение аккордов играется лёгкими пальцами, добиваясь прозрачности звучания, а те пальцы, которые исполняют мелодию наполняются весом.

В первых двух предложениях среднего раздела (такты 20-27) необходимо наметить звуковые планы крайних голосов – верхнего и басового. Доминирующим будет, естественно, верхний голос, но также важно услышать ход мелодической линии баса – элемента подголосочной полифонии. Таким образом выстраиваются три звуковых пласта – мелодия, бас, средние голоса-заполнение.

Несколько слов о педализации. Кроме запаздывающей педали, которая уместна в большинстве случаев, ученику понадобится овладеть и полупедалью. Например, полупедаль возможна в средней части *Andantino*

(такты 10-13), которая должна подчеркнуть хрустальную прозрачность этого эпизода.

В центральной кульминации (такты 45-54) для насыщенного звучания необходимо использовать густую педаль, которая берется на целый такт и ее смена происходит в начале каждого последующего такта.

Этап работы над целостностью исполнительского воплощения формы включает в себя владение и управление темпом, агогические отклонения, четко выстроенные местные и общая кульминации. К главной кульминации должно идти всё развитие. Для более точного подхода к кульминации, полезно наметить несколько динамических волн. В данном случае их может быть три: первая – такты 34-37, вторая – 38-41, третья – 42-44. Центральная кульминация- это всплеск бурной радости, а от неё идет успокоение и возврат к лирико-созерцательному колориту пьесы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении хотелось бы обратить внимание на некоторые аспекты.

Формирование чувства стиля долгий и сложный процесс. Его начинают с первых этапов обучения. В процессе работы в фортепианном классе над постижением стиля выявляются некоторые правила, необходимые для этого.

1. Помочь ученику найти собственное отношение к музыкальному замыслу, сквозь призму полученных знаний.
2. Обозначить музыкальные средства выразительности, характерные для данного композитора.
3. Ознакомить ученика с произведениями композитора в разных жанрах.
4. Проанализировать и понять стилевой язык композитора.
5. Тщательно изучить детали нотного текста и авторские указания.

Познание музыкального стиля – суть, цель и средство познания творческого замысла музыкального наследия композитора. Раскрывая значение стилового исполнения необходимо добиться от ученика собственного понимания стиля и способов достижения исполнительских задач, стоящих перед ним.

Развитие чувства стиля учащегося – это работа на обогащение его исполнительского потенциала, на развитие его личности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. – ч.1, 2., 2-е изд. М.: Музыка, 1988.
2. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. М.: Музыка, 1969. – 212 с.
3. Альшванг А.А. Опыт анализа творчества П.И. Чайковского М.-Л.: Музыка, 1950. – 184 с.
4. Арутюнов Д.А. Сочинения П.И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Советский композитор, 1989. – 153 с.
5. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное. Л.: Музыка, 1972. – 376 с.
6. Блок М.В. Проблемы музыкального исполнительства в эстетике П.И. Чайковского // О музыкальном исполнительстве. Сборник статей. Ред. Гинзбурга и Соловцова. – М.: Музыка, 1954. – С. 78-142
7. Мильштейн Я.И., К.Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1., М.: Музыка, 1965. – С. 141-166
8. Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. 2-е изд., М., 1958.
9. Смирнов М. А. Об одной особенности исполнения фортепианных пьес Чайковского. // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 1, М.: Музыка, 1979.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Белые ночи

№ 5. Май

Какая ночь! На всём какая нега!
Благодарю, родной полночный край!
Из царства льдов, из царства вьюг и снега,
Как свеж и чист твой вылетает май!

А. Фет

Andantino.

1

5

9

12

16

p

poco cresc.

pp

poco riten.

p a tempo

p cresc.

pp

20 Allegro giocoso.

24

28

32

36

40

p

cresc.

poco

44 *poco meno mosso*
ritard.

48
dim.

52 *poco rit.* **Tempo I.**

56

60
dim.

64
ritard.

Andantino.

68

p

This system contains measures 68 through 71. The music is in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the left hand with chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

72

poco cresc. *pp* *poco ritén.*

This system contains measures 72 through 75. The melody continues with similar rhythmic patterns. Dynamic markings include *poco cresc.* (poco crescendo), *pp* (pianissimo), and *poco ritén.* (poco ritardando). A fermata is placed over the final note of measure 75.

76

p a tempo

This system contains measures 76 through 79. Measure 76 begins with an 8-measure rest indicated by a bracket and the number 8. The tempo marking *p a tempo* is present. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

80

p espress.

This system contains measures 80 through 83. The tempo marking *p espress.* (piano, espressivo) is present. The melody in the right hand becomes more active with sixteenth-note runs.

84

pp *ppp*

This system contains measures 84 through 87. The music concludes with a *ppp* (pianississimo) dynamic marking. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand has a sustained bass line.