**Комплексный подход к формированию чувства стиля у обучающихся старших классов инструментального исполнительства**

*Методическая работа*

**Климчук Анна Александровна**,

преподаватель ДШИ № 7 им. А. П. Новикова;

**Толкачева Светлана Генриховна**,

концертмейстер ДШИ № 28

**Новосибирск 2024**

Введение

Одной из приоритетных задача преподавателей детских школ искусств является формирование у обучающихся чувства стиля, которое в перспективе становится важным компонентом профессионально-исполнительской и общей музыкально-слушательской культуры. Поэтому изучение особенностей музыкально-стилевого воспитания обучающихся актуально для преподавателей исполнительских и музыкально-теоретических дисциплин, а также концертмейстеров инструментальных и вокально-хоровых классов.

Проблема стиля принадлежит к числу важнейших проблем музыкознания. В ней пересекаются как теоретические, так и реальные творческие вопросы исполнительской и педагогической практики. Разработке теории стиля в музыке посвящены фундаментальные работы М. К. Михайлова [12] и С. С. Скребкова [17].

Б. В. Асафьев рассматривает вопросы формы и стиля как явления интонации. Развивая идеи Асафьева, ученые определяют понятие стиля, как выражение некоторого художественного единства, охватывающего множество художественных явлений. «Это единство, в виде подчас тончайших нитей родства, пронизывает все стороны произведений – в музыке оно сказывается в тематизме, в музыкальном языке, в формообразовании. Проявляется оно и в образном строе произведения в целом, в творческих традициях композитора, в его отношении к жизни, к слушателям, к исполнителям», – пишет С. С. Скребков [17, с. 10]. Как система определенных принципов и закономерностей, которые меняются каждую эпоху, стиль существует для подавляющей массы музыкантов и любителей музыки в виде идеальных представлений. Так, М. К. Михайлов определяет стиль, как «особое качество, позволяющее узнавать и отличать произведения разных композиторов и исторических периодов» [12, с. 29].

Однако и в теоретическом и в практическом плане проблема стиля не изучена до конца и продолжает привлекать внимание педагогов-музыкантов и исследователей. Обсуждая проблемы освоения стиля музыкальных произведений в литературе используются различные понятия. Так, например, в книге Е. В. Назайкинского говорится о «стилевом чутье» [14, с. 40], в статье Л. В. Школяр – о «музыкальном чутье», в статье Д. В. Чиркиной [20] и книге М. В. Карасевой [6] – о «стилевом слухе». Наиболее часто в методических и научных публикациях встречается понятие «чувство стиля». Среди них книги Ю. Б. Алиева [1, с. 135-136], Е. Д. Критской [8, с. 112], Е. В. Назайкинского [14, с. 41], диссертация О. В. Усачевой [18, с. 42]. Обзор литературы показывает, что настоящее время единого термина, отражающего специфику данного качества личности музыканта, пока не выработано, и особенности стилевого воспитания начинающих музыкантов нуждаются в дальнейшем исследовании. Методика формирования стилистических представлений, которая предлагается в настоящей работе, опирается на опыт российских и зарубежных педагогов и на достижения отечественной музыкальной науки.

Педагогов и исполнителей волнуют практические вопросы – как воспитать у молодого музыканта чувство стиля, чувство, которое не существует изолированно, но которое всегда присутствует в исполнении и диктует определенные законы в раскрытии художественного образа произведения.

Известно, что выдающиеся отечественные педагоги всегда придавали воспитанию этого чувства огромное значение. Так пианист, композитор и педагог Л. В. Николаев стремился, чтобы все учащиеся, независимо от их дарования и характера будущей профессии, познали на занятиях по специальности основные стили фортепианной литературы. Стилевым аспектам музыкальной педагогики большое внимание уделял пианист Г. Г. Нейгауз, скрипач Д. Ф. Ойстрах, трубач В. И. Щёлоков, баянист Ю. И. Казаков.

Воспитание чувства стиля – одна из сложнейших педагогических проблем. Чувство стиля представляет собой целую систему, сплав различных компонентов, которые взаимосвязаны, уточняют и дополняют друг друга. Его формируют как знания особенностей эпохи, времени создания произведения, личности композитора, закономерностей его художественного почерка, так и интуитивные ощущения тонких динамических, агогических, артикуляционных вариантов, необходимых в том или ином случае.

В процессе формирования чувства стиля неизбежно стремление к вычленению из системы, к изучению и исследованию каждого из компонентов, Одни существуют реально в виде документов эпохи, произведений искусства, писем и свидетельств композитора и его современников, нотного текста, авторских указаний и других «вещественных доказательств». Другие присутствуют в исполнителе в виде идеальных представлений, связаны с особенностями звучания музыкального произведения и постигаются, уточняются, углубляются в процессе развития исполнителя, в результате музыкального опыта Такие качества исполнения, как агогика, интонирование мелодии, различные оттенки артикуляции с трудом поддаются вычленению и изучению, а зачастую постигаются интуитивно.

Рассмотрим отдельные звенья этой сложной системы.

1. Художественный стиль – важнейший элемент культуры. Поэтому творчество композитора необходимо сопоставлять с широким фоном внемузыкальных фактов общей истории культуры. Изучение культуры определенного исторического периода дает возможность почувствовать черты общественной и художественной атмосферы эпохи, детали музыкального быта, особенности исполнительских традиций, звучания распространенных музыкальных инструментов Последнее особенно важно для исполнения старинной музыки.

Каждая эпоха «избирает» свою систему образов и интонаций для воплощения своих идей. Так, идея конфликта между личным началом и общественной необходимостью воплотилась в героико-патриотических образах от опер Глюка до бетховенских сонат и симфоний. Проблемы, идеи, волновавшие общество, поднимались и решались в произведениях музыкантов, писателей, художников. Поэтому многое в стиле композитора раскрывается и уточняется через связи с другими областями современного им искусства. Параллели такого рода, как Бах – готика – Дюрер – немецкая поэзия эпохи тридцатилетней войны, Бетховен – Гете – художники эпохи французской революции; Шуберт – Гете – венская культура эпохи «танцующего конгресса»; Дебюсси – импрессионисты в живописи символисты в поэзии; Чайковский – Чехов – Левитан, Скрябин – Блок – русские художники начала ХХ века и т. д, обогащают исполнителя, углубляют его понимание стиля композитора. О параллелях такого рода говорится в книге В. Дж. Конен [7, с. 27].

2. B творчестве любого композитора при его органической связи с жизнью, идеями, духовной атмосферой своей страны обнаруживается и утверждается его национальная принадлежность. Поэтому воплощение стиля композитора невозможно без учета национальных особенностей его музыки. Так, интонирование мелодии и ритма музыки Шопена определяется характером польской народной музыки, Листа, Брамса – венгерской, цыганской, Бартока – венгерской и румынской крестьянской, Мусоргского, Чайковского – русской народной и городской песни. Замечательно уловил Б. В. Асафьев в мазурках Шопена душу польского народа: «Как нелегко, в целом, объять мир этой музыки! Здесь вся Польша, ее народная драма, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и человечности, рьцарственный‚ гордый характер страны, ее думы и песни. Через многообразие ритмических оборотов и соответствующих им акцентов видишь людей, их движения, их жесты. Через напевы слышится душа народа...» [2‚ с. 85]. Поэтому так важно знать и чувствовать красоту и неповторимость интонаций и ритмов народной музыки и через нее находить ключ к стилю композитора.

3. Еще одно важное условие проникновения в стиль композитора – изучение и постижение особенностей его личности, характера, знание фактов его биографии, событий его жизни. Живое воображение Моцарта, огромная воля Бетховена, экспансивность Скрябина, оптимизм и энергия Прокофьева – эти личностные качества проявляются в делах, поступках гениальных композиторов и, конечно, в их музыке. Выдающиеся музыканты-исполнители всегда проявляли живой интерес к глубинным процессам в развитии и формировании личностей великих музыкантов. «Мне кажется, что я близко, до мельчайших подробностей знаю этого человека, что я постиг все его сокровенные тайны» – писал о Ф. Шопене Г. Нейгауз [15, с. 220]. Портреты композитора и его ближайших друзей, сведения о его жизни, письма, воспоминания современников – все это формирует представление о личности композитора.

Многие музыкальные произведения рождались под впечатлением реальных жизненных событий их авторов. Особенно важное значение автобиографические подробности имеют в музыке Роберта Шумана. Сильнейшие творческие импульсы возникали у Шумана от непосредственных жизненных впечатлений, особенно в ранних пьесах, отмеченных чертами автобиографичности.

Шуману посвящено множество исследований, популярных очерков, романов-биографий. Но лучшим литературным портретом композитора являются его письма. Именно письма, подобно шумановским фортепианным фантазиям, «пестрым листкам», были голосом его души. Сложные душевные переживания, отраженные в письмах, встречающиеся в них замечания об авторских намерениях, о содержании отдельных сочинений, делают письма Шумана одним из важнейших документов, изучение которых необходимо для правдивого воссоздания художественного стиля композитора.

Приведем, к примеру, отрывок из письма Шумана к Кларе Вик, посвященный истории создания «Детских сцен»: «Я узнал, что фантазию ничто так не окрыляет, как напряжение и тоска по чему-нибудь; именно так было со мной в последние дни, когда я ждал твоего письма и насочинял целые тома странного, безумного, очень веселого – ты широко откроешь глаза, когда сыграешь все это; вообще, я способен сейчас порой разорваться на куски от звенящей во мне музыки..., короче говоря, я был поистине окрылен и написал тридцать маленьких забавных вещей, из которых отобрал около двенадцати и назвал их «Детскими сценами» [Цит. по 19‚ с. 344]. Пианисту необходимо познакомиться и с авторской программой пьесы «Конец песни» из «Фантастических пьес» соч. 12: «В конце все разрешается веселой свадьбой, однако, в заключение снова приходит тоска, да еще – по тебе, и здесь словно звучат одновременно свадебные и похоронные звоны» [Там же, с. 345].

Манера письма, терминология, используемая композитором, программный замысел произведения – все это имеет прямое отношение к стилю автора. В самом почерке, стремительном и неразборчивом, как у Бетховена, или изящном и точном, как у Шопена, угадывается характер личности композитора. Поэтому так волнует и интересует больших исполнителей все, что принадлежит руке гениального человека – автографы рукописей, эскизы, наброски композиций, то, в чем запечатлен процесс создания музыкального произведения.

Представления о стиле изучаемого сочинения уточняется с помощью авторских ремарок. Обозначения темпа и характера произведения, динамики и штрихов индивидуальны и тесно связаны с особенностями авторского стиля. Чрезвычайно скупые в музыке XVIII века, они становятся все более обильными у композиторов ХIХ-ХХ веков. Их всеобъемлющий характер позволил даже Равелю заявить: «Мою музыку не надо интерпретировать, достаточно ее играть». Значение авторских указаний трудно переоценить. Даже скупые авторские обозначения И. С. Баха позволяют, при знании исполнительских традиции XVIII века, реконструировать его творческие намерения.

Во многих трактатах XVIII века приводится расшифровка терминов Allegro, Adagio, Lento, Allegretto, которые использовались как при обозначении скорости движения, так и эмоционального характера пьесы. Термины Allegro – Adagio и т. д. «не означали степени скорости темпа (последования моторно-метрических фигур), а определяли общий характер творческого задания, так сказать, его жанр», – пишет Б. Яворский [22, с. 74].

Приподнятый, отчасти театрально-аффектированный стиль Листа сказывается в выборе терминологии многочисленных исполнительских указаний. Его обозначения изобилуют различными оттенками: не просто «нежно», а «нежно и религиозно», «нежно и просто», «нежно и пасторально», «нежно и грациозно». Стремление к ярким контрастам, выразительной образности звучания, а также воздействие писателей-романтиков Гюго, Ламартина, Шатобриана вызвали такие редкие исполнительские ремарки, как «мрачно», «уныло», «яростно», «томно».

Еще один пример: Равель и Дебюсси стремились к подробнейшей фиксации своих намерений в нотном тексте, причем пользовались чаще всего французским языком с тонкой детализацией оттенков чувства и звуковой окрашенности. Для них стали характерными эпитеты бесплотности, воздушности, зыбкости: «шепотом», «воздушно», «расплывчато и глухо».

Противоречивость и двойственность внутреннего мира Шумана полностью отражаются в его музыке. «Тяжесть и воздушность, мощь и болезненная хрупкость, четкость и призрачность, реальность и фантастика… Необходимо слить и сплавить воедино эти противопоставленные категории. Только тогда можно найти правильный подход к стилю Шумана», – писал С. Фейнберг [19‚ с. 127].

Эта же противоречивость свойственна и ремаркам Шумана, они как бы передают сам дух романтической музыки, которому тесно в рамках здравого смысла. Так, после указания в начале первой части Сонаты №2 g-moll: «быстро, как только можно» – в коде композитор подписал: «еще быстрее». Кажутся на первый взгляд неисполнимыми на рояле шумановские «вилочки» над одной нотой или аккордом. Эти обозначения служат у композитора для подчеркивания смыслового значения данных звуков, «особенности», противоположной простому акцентированию при звукоизвлечении. Они требуют взаимодействия различных компонентов – динамики, педализации, агогики.

Динамические указания также тесно связаны с особенностями авторского стиля. Так, в музыке Бетховена существует неразрывная связь обозначений динамики с образным строем произведения; что подтверждается детальностью, тщательностью его указаний, нетерпимостью композитора к искажению оттенков. Исполнители и исследователи всегда учитывали и подчеркивали эту особенность отношения композитора к динамическим указаниям. В авторских ремарках находит отражение и эволюция стиля композитора. Так, в творчестве Бетховена, проявившиеся с годами романтические тенденции, проявляются и в исполнительских указаниях: классически простые Allegro и Adagio сменяются пространными обозначениями на двух языках – немецком и итальянском. К примеру, к сонате № 28: Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung *Allegretto ma non troppo, con intimtssimo sentimento* («оживленно, но не слишком, с интимнейшей выразительностью»).

На формирование стилистического чувства важное влияние оказывает изучение особенностей художественного почерка композитора: имеют значение излюбленные фактурные приемы письма (прозрачность, разреженность, или плотность, насыщенность), гармонический язык, строение мелодики, ритмики. Очень важно также изучение не только фортепианных произведений композитора, но и его оркестровой, камерной, вокальной, оперной музыки. Вспоминается мысль С. Фейнберга о том, что «пианист, слабо знакомый с вокальными циклами Шумана с трудом найдет ключ к его фортепианному творчеству» [19, с. 131].

B процессе исполнения схема нотного текста, преломляясь сквозь призму личных, индивидуальных особенностей музыканта, оживляется с помощью специфических исполнительских приемов: агогики, динамики, артикуляции, педализации, темпа и др. Из всех многочисленных средств выразительности, которыми пользуется исполнитель, мы останавливаемся на трех: воспроизведение ритмической записи, педализация и расшифровка орнаментики. Именно эти приемы существенно изменяются вслед за сменой стиля, и по ним удобнее всего как исправлять стилистические ошибки, так и направлять работу по совершенствованию и отбору стилистически точных вариантов исполнения.

Ритмическая структура текста – один из важнейших показателей стильного исполнения. Несмотря на одинаковость записи ритма в произведениях различных композиторов разного времени, в исполнительском интерпретировании возникают бесчисленные в своем разнообразии микроизменения длительности нот, целых ритмических фигур, акцентности на разных долях такта, ускорения и замедления темпа. Однако у талантливых исполнителей эти изменения подчиняются строгим законам. «Агогические отклонения от записанных длительностей достигают иногда пяти-шестикратных величин. Наше ухо не расценивает это как нарушение норм, как бы «не замечает», что объясняется естественностью агогических отклонений от живого ритмического течения в музыке, их постоянной взаимокомпенсацией и плавностью» [13, с. 21].

Для каждой эпохи, каждого исторического периода характерен определенный музыкальный ритм; любая сильная композиторская индивидуальность своеобразна и неповторима, в частности, и в том, что касается организации звуковых концепций во времени (т. е. метроритма). Иными словами, «каждый. стиль характеризуется своими особенностями ритмики, обусловленными содержанием (музыки)… и зависимыми от характера воспроизводимых волевых процессов, а также от роли, которую они играют в сложном комплексе отображаемых психических явлений», – писал отечественный музыкант X. Л. Кушнарев [9]. Обычно смена стилей ассоциируется со сменой твердого, точного ритма и акцентности на сильных долях такта, темпом рубато и свободным текучим движением нерегулярной акцентности. Так, в музыке Баха, в отличие от предшествующих ему полифонистов, велика роль метра и метрической регулярности, связанные с гармонической основой его стиля. Регулярная акцентность, вызывающая ощущение энергии, внутренней активности, присуща многочисленным баховским прелюдиям токкатам, танцам из сюит. Этот же принцип регулярной акцентности, действующий как в мелких построениях, так и на протяжении всей формы произведения, в высшей степени торжествует в музыке венских классиков. Темповая и ритмическая строгость и точность, игра «в такт» – Одна из главных предпосылок овладения классической музыкой. В XIX веке решающее значение приобретает развитие кантиленной мелодики, вокального начала. Вокальность – противник метрической строгости и резкой, строгой акцентности, она требует более свободного ритмического строения. Поэтому при исполнении музыки романтического стиля возникает необходимость *tempo rubato***.**

Лист характеризует rubato как «темп уклончивый, прерывистый, размер гибкий, плавный, томный, колеблющийся как пламя свечи, раздуваемое ветром, как колос нивы, волнуемый мягким дуновением теплого воздуха, как верхушки деревьев, качаемые в разные стороны порывами ветра» [11 c. 108]. Исполнение музыки композиторов -романтиков требует свободного темпа и ритма, не скованного жестким регламентом размера, такта, уклоняющегося от строгих требований метра. В этом случае определение меры отклонений от темпа, согласованности в ускорениях и замедлениях – одно из важнейших условий выразительного, художественного исполнения.

Твердый, постоянный размер в музыке Скрябина, Дебюсси и Равеля сохраняет свою силу, однако акцентность исчезает, поэтому возникает ощущение некоторой «размытости» ритма. В противовес этой тенденции в музыке композиторов ХХ века – Стравинского, Бартока, Прокофьева возникает «ударный» стиль с резкой акцентностью, с выразительностью завораживающего однообразного движения. Прокофьев так определял историческую закономерность смены музыкальных стилей: «Если лет 150-200 тому назад наши предки увлекались веселыми пасторалями и музыкой Рамо и Моцарта, а в прошлом веке были поклонниками серьезного и медленного темпа, то в наше время в музыке, как и во многом другом, предпочитают быстроту, энергию, натиск» [16, с. 506].

Стиль эпохи и индивидуальный стиль композитора не существуют в чистом виде, а причудливо переплетаются: тенденции, характерные для одного стиля зарождаются в предшествующем и приглушенно звучат в последующем. Так, термин rubato употреблялся еще в XVII-XVIII вв. и понимался в инструментальном и вокальном исполнительстве как отклонение от точного выдерживания звуков в мелодии при сохранении общей ритмической основы. Подобным приемом исполнители уже тогда стремились оживить мелодию, сделать ее более привлекательной. К этому призывали Дж. Фрескобальди, И. Я. Фробергер, К. Монтеверди, упоминания о rubato можно встретить в трактатах Д. Г. Тюрка, Ф. В. Марпурта, И. Рельштаба и других музыкантов.

В музыке И. С. Баха применение темпа рубато подсказывается импровизационно-речитативным характером музыки в прелюдиях, медленных частях токкат и др. Развитое полифоническое начало в баховской музыке послужило причиной несовпадения акцентов в различных голосах c с долями сильными долями и тактовыми чертами. Это обстоятельство позволило Ф. Бузони в своей редакции l тома «Хорошо ‘темперированного клавира» в прелюдии Фа диез мажор выставить свой, переменный размер, совпадающий с логикой, развития голосов.

При исполнении музыки Бетховена важно соблюдать точность движения, отнюдь не механического, и волевого, энергичного, властного. И в то же время, «необходимо умело пользоваться отступлениями от постоянного темпа. Это может быть в случаях, указанных композитором (в первых частях 18-й, 27-й сонат), или между разделами формы. Свидетельством фиксации исполнительской свободы является редакция сонат Бетховена, выполненная А. Шнабелем, в которой выставлены метрономические указания меняющейся быстроты движения. Таким же образом классические тенденции проникают в музыку романтиков, в современных произведениях заметны неоклассические, необарочные, неоромантические переклички стилей. Все эти стилевые «прорастания» должны быть поняты, услышаны исполнителем и проявляться в ритмической стороне интерпретации.

Важную роль для музыканта-исполнителя играет стилистическая достоверность (или, как говорят, стилистическая точность) манеры рубато, «созвучность» этой манеры творческой индивидуальности автора произведения, эстетическому колориту эпохи, к которой данное произведение принадлежит, особенностям жанра последнего и т.д. Вопрос о большей или меньшей свободе ритма, об амплитуде темповых и агогических колебаний при исполнении решается в обязательной связи с этими и подобными факторами.

Возможности фортепианной педагогики и исполнительства в части стилевого ритмического воспитания уникальны по своей широте и универсализму; поэтому, чем больше молодым музыкантом познано, освоено, эстетически пережито различных ритмических стилей (ритмо-стилевых «феноменов»), тем больше появляется оснований говорить о законченности, «энциклопедичности» его музыкального воспитания.

Приемы и способы употребления педали также определяет стилевая принадлежность произведения. Здесь важны и исторические знания, и тонкие ощущения возможностей инструмента. Современный механизм правой педали был изобретен в конце XVIII века, поэтому вся музыка Куперена, Рамо, Баха, Генделя написана без учета этого средства продления звука фортепиано, однако «беспедальное» звучание обедняет звуковые возможности инструмента. Поэтому использование правой педали, как тембрового средства, при исполнении старинной музыки представляется необходимым.

Обязательным условием стилистически верного звучания является ‚осторожное и разумно экономное употребление педали. Такую педализацию С. Фейнберг называл «лимитированной», причем он подчеркивал, что «приемы педализации при исполнении произведений «беспедального» стиля не менее сложны, чем утонченная, красочная педализация в произведениях Скрябина и Дебюсси» [19, с. 320]. В старинной музыке необходимо сохранить точность голосоведения, ясность, отчетливость фактуры, остроту звучания. В ней не следует оставлять звучание на время пауз, удлинять басы, написанные короткими длительностями. Педаль, слегка приподнимающая демпфера на важных звуках мелодии, придаст им живое дыхание и выразительность. В быстрых, энергичных пьесах старинных композиторов короткая ритмическая педаль на сильных долях подчеркивает упругость и властность движения.

Более разнообразны приемы педализации в фортепианных транскрипциях органных сочинений. Для того, чтобы передать пышную и гулкую звучность органа, пользуются обильно педалью, развивают технику полу- и четверть-педали. Контрасты педального и беспедального звучания имитируют смену тембров органа.

В произведениях Моцарта нет ни одного авторского обозначения педали, однако и эти сочинения играют, используя колористические педальные «мазки». Общая прозрачность фактуры моцартовских пьес диктует осторожность, чувство меры, как качества, необходимые B этом случае исполнителю. Отношение к педали как к колористическому средству начинается с Гайдна и Бетховена. Правда, у Гайдна есть только одно педальное указание – в сонате № 60 до мажор, но оно, подчеркивая неожиданность и красочность модуляции, новаторски смело.

Бетховен первый из композиторов почувствовал и зафиксировал неожиданные для своего времени контрасты и выразительные возможности педального и беспедального звучания. Эпизоды, с выставленной Бетховеном педалью принадлежат к числу особенно важных и значительных. Сама возможность выполнения авторской педали в некоторых случаях вызывает острую полемику исполнителей. Достаточно вспомнить резкие замечания Г. Нейгауза в адрес А. Шнабеля по поводу его исполнения речитатива’ из сонаты № 17 ре минор [15, с. 188]. В последнее время все большее число музыкантов убеждено в необходимости выполнения бетховенских педальных указаний. Правда, в этом случае требуется особое внимание к «туше» пианиста, которое позволит избежать лишней резкости при наслоении диссонирующих созвучий.

Романтическая музыка вся написана с учетом широкого использования правой педали. Образность и живописность произведений композиторов-романтиков воплощается в особых колористических педальных звучаниях. Часто на фоне длительных гармонических фигур развертываются широкие мелодические построения, звучание которых обогащается педализацией. Продолжение и развитие бетховенских принципов педализации особенно заметно в творчестве Листа. Он перестал довольствоваться простой педализацией, способствовавшей, главным образом, задержанию и усилению звучания, и ввел более тонкую педальную нюансировку – полу-педаль, четверть-педаль, педальное тремоло. Не только ясность и чистота гармоний первое и основное условие правильной педализации, а соответствие ее художественной образности пьесы.

Сам Лист часто пользовался приемом звукового смешения на одном басу различных гармонии. «Лист в хроматических и других руладах в басу непрерывно меняет педаль и этим извлекает массу звучания, которая, подобно густому облаку, рассчитана на общий эффект», – писал К. Черни [11, с. 34]. Листом открыты новые колористические возможности рояля. Так, в соединении легкого прикосновения нон легато, динамики пианиссимо и поднятых демпферов правой педали создается эффект доносящегося издали колокольного звона в пьесе «Женевские колокола».

Круг образов и гармонический язык композиторов конца XIX – начала ХХ века Скрябина и Рахманинова делают допустимыми смешения на одной педали многих неаккордовых звуков, поэтому педализация здесь теснейшим образом связана с прикосновением, характером звукоизвлечения и требует от исполнителя мастерства и разнообразия пальцевого и педального «туше».

Чрезвычайно интересна педаль в пьесах Дебюсси и Равеля. Богатство фортепианного педального звучания при исполнении музыки французских композиторов создает поистине фантастические картины.

Тонкие наслоения различных гармоний, вибрация и истаивание отдельных звуков требуют уточненной техники педализации. Кроме общеупотребительных обозначений правой педали, продление звучания гармоний указывается с помощью так называемых «повисающих лиг», а также словесно – *long*.

B современной фортепианной музыке интересно сочетаются различные приемы педализации – от классически скупой до обильной и красочной. Ударный пианизм современности требует и «ударной» педали; чарующая сглаженность мелодических линий в некоторых прелюдиях Шостаковича (№ 17, As-dur) достигается с помощью длинной и мягкой педали. «Вдумавшись в выписанную Шостаковичем педализацию, в ее тончайшее мастерство, мы поймем, что она является неотъемлемым элементом при исполнении его сочинений» – писал Г. Гинзбург [5, с. 65].

Итак, в произведениях различных стилей педаль выполняет разные функции. Она тесно связана также с фактурой, динамикой, регистром, темпом произведения. Зависимость педализации от всех факторов, среди которых ведущим является стилевой, постепенно познается учащимися, упорядочиваясь в их представлении и становясь частью их художественного сознания.

Понятие чистоты педализации – понятие относительное. Может быть чисто, но неверно и плохо. По этому поводу Г. Нейгауз пишет: «У Бетховена тема часто строится на звуках трезвучия, это внушает порой учащимся порочную мысль, что так как «фальши нет», то можно тему играть на одной педали, ради «благозвучия». Ничего ошибочное нельзя себе представить. Мелодия (личность!) превращается в гармонию (общность). Вместо темы дается какая-то ее подоплека, на которой никакой темы больше не возникает. Тема «проглочена». Мелодия утонула в гармонии» [15, с. 183]. Чтобы не было подобных ошибок, необходимо уяснение соотношений педализации со стилем произведения; это помогает учащимся овладевать исполнительской культурой.

Важнейшим элементом стиля является орнаментика, поэтому интерпретация украшений, их расшифровка показывает умение исполнителя оперировать определёнными стилевыми категориями. Смена стилей отражалась и в орнаментике сменой способов расшифровки мелизмов: для старинной музыки (Рамо, Куперен, Бах, Гендель, отчасти Моцарт и Гайдн) применяется расшифровка за счёт основного звука (принцип субстракции), для более поздней – расшифровка за счёт предыдущего звука (принцип антиципации).

B различных методических руководствах подробно разбираются правила расшифровки мелизмов в старинной музыке. Назовем статью Л. Ройзмана «Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов», а также капитальное исследование А. Бейшлага, рассматривающего проблему орнаментики в историческом и теоретическом планах [4]. При этом заметим, что существующие таблицы и правила расшифровки украшений имеют скорее характер рекомендаций, лишь намечающих границы исполнения. По-разному решается вопрос и о количестве мелизмов в произведениях старинных композиторов. По поводу музыки Баха Бейшлаг замечает следующее: «При современном художественном вкусе и особенно при совершенно измененном характере звучания нынешнего фортепиано, неизбежно некоторое сокращение чрезмерно богатой орнаментики Баха [Там же, c. 110].

Важно только, чтобы интерпретация украшений соответствовала стилю старинной музыки. В понимании XVIII века искусство орнаментики – важнейший элемент исполнительства – должно было удивлять, поражать, вызывать страсти. Все в музыке подчинялось закону изменчивости, «потому что в музыке многообразие является матерью всякого удовольствия и искусства» (Дж. Боначини) [Там же‚ с. 306]. Но эти изменения действуют только до тех пор, пока они звучат «ясно и отчетливо» – важнейший исполнительский принцип той эпохи, который необходимо сохранить и в наши дни.

Для достижений ясности и отчетливости разрешалось упрощать украшения, иногда их заменяли другими, похожими по звучанию. Мордент превращали в «совместный удар» (Zusammenschlag). B этом украшении главная нота берется одновременно с нижней секундой, которая сразу же опускается. «Применение его ограничивается такими случаями, когда обычный мордент из-за недостатка времени получился бы плохо.

Например, в Гавоте из Английской сюиты g-moll Баха (т. 19 и др.) морденты в басу по большей части опускаются или играются тяжеловесно. действительности они задуманы как совместный удар (Zusammenschlag) и производят в этом месте, которое является подражанием французскому тамбурину, живописное впечатление» [5, с. 317]. Трель с нахшлагом возможно сокращать до группето, короткую трель или пральтриллер до форшлага.

Орнаментика Бетховена органично связана с внутренним смыслом его сочинений, она образует неотъемлемую часть целого. Известно, что Бетховен не терпел самовольного изменения текста исполнителями: «Только не добавляйте мне никаких мордентов», – предупреждал он певицу. При исполнении ранних произведений Бетховена следует придерживаться принципа субстракции, в поздних же нормой становится принцип антиципации.

В некоторых случаях возможна двоякая расшифровка, к примеру в побочной партии сонаты № 7 ре мажор. По поводу форшлагов в теме Бейшлаг пишет: «Черни определенно считает их долгими. Но если принять во внимание, что перед изданием сонаты‚ Бетховен превращает первоначальную запись в первой побочной теме в четыре ровные восьмые, то трудно понять, почему он пропустил аналогичное изменение во второй побочной теме, если он этим не хотел указать на различное исполнение» [Там же, с. 212].

Для романтической музыки характерна грациозность и певучесть мелизматики, орнаментальные фигуры выписываются в виде пассажей мелкими нотами и входят в структуру мелодии. В ХIХ веке утверждается новое правило расшифровки орнаментики – за счет предыдущего звука.

Однако, в произведениях Шумана и Шопена можно найти немало примеров расшифровки за счет основного звука, чаще всего – мордент в быстрой музыке (к примеру, Шопен Экспромт № 1 соч. 29, Шуман Концерт, 1 ч.).

В произведениях современных композиторов присутствуют различные стилистические направления и, следовательно, используются разные приемы расшифровки мелизмов. Иногда в них встречаются забытые приемы орнаментики. Так, Барток использует не употреблявшееся в практике со времен Рамо и Куперена нисходящее арпеджиато. Во всех случаях исполнитель должен руководствоваться собственным пониманием общего характера произведения и традициями, сохранившимися как в исторических трудах, так и в живой практике.

«В выборе украшений,» – пишет авторитетный теоретик-педагог XVIII века М. де Сен-Ламбер, – «предоставляется полная свобода... Можно не исполнять имеющиеся в нотах украшения, заменив их другими по своему выбору. Можно даже... сочинить. новые украшения по своему вкусу, если способен придумать лучше, однако, здесь следует соблюдать осторожность…». [2, с. 22].

Формирование чувства стиля у обучающихся – это длительный и сложный процесс. Он начинается с постепенного усвоения сначала простых, ярких, очевидных для слуха признаков, характерных для произведений данной эпохи данного композитора. Это ядро стилистических представлений обрастает дополнительными свойствами и признаками, благодаря музыкально-слуховому опыту, эрудиции, утонченности восприятия. От простейшего до наиболее сложного, от «типового», фундаментального – до индивидуально самобытного и неповторимого, таков процесс воспитания стилевых представлений, в котором важную роль играет постепенность в подборе репертуара, широкий охват разнообразных и иногда противоречивых тенденций в творчестве различных композиторов. Музыкальная литература располагает огромными потенциальными возможностями для ознакомления учащихся-музыкантов с разнохарактерными стилевыми явлениями, она практически иллюстрирует все многообразие стилистических ответвлений в музыкальном искусстве.

Изучая полифонию Баха от пьес из Нотной тетради Анны Магдалины Бах, через Маленькие прелюдии, Инвенции, Сюиты до Хорошо темперированного клавира, учащийся вплотную соприкасается с ее отличительными особенностями: декламационностью и экспрессией тем, ритмической и артикуляционной контрастностью голосов, зачастую противоречащих друг другу в опорных долях, своеобразной акцентуацией, как бы избегающей метрически сильных долей.

Через весь путь обучения музыканта происходит его приобщение к эпохе венского классицизма от ранних сонатин Моцарта, Бетховена, Клементи к крупным сочинениям в этом стиле. Постепенно в слуховом сознании учащихся ассимилируются такие качества классической музыки, как динамизм музыкальной ткани, контрастность и напряженность развития, четкость и энергичность метроритма, неизменная симметричность временных структур.

Исполняя музыку романтиков, молодой пианист проникает в иные миры выразительности, открывая для себя пластическую распевность ритмических узоров Шуберта и Мендельсона, изящество и эмоциональную наполненность шопеновской и листовской мелодики, сложную синкопированность, «конфликтность» метроритма Шумана. Переходя к произведениям для рояля Дебюсси и Равеля, учащийся на собственном исполнительском опыте убеждается в богатейших живописно-колористических, «изобразительных» ресурсах фортепиано. Наконец, Барток, Прокофьев, Стравинский, Шостакович, Щедрин приобщат его к новейшим веяниям в фортепианной музыке.

Сравнение – необходимый прием для формирования слуховых стилистических представлений. Благодаря сравнению ярче выступают отличительные признаки различных стилей. Однако, сравнения, ассоциативные сопоставления возможны только при достаточно развитой музыкальной, эмоциональной, логической памяти на основе социально-исторических, культурных знаний исполнителя. Чем обширнее запасы памяти, тем полнее и отчетливее будут обобщенные представления о разных стилевых системах, тем ярче они будут проявляться в исполнении.

Чувство стиля – одна из категорий, которыми оперирует музыкальное мышление. Оно требует синтеза интуитивно-эмоционального проникновения в подтекст музыкальной интонации и интеллектуального осмысления конструктивно-логических закономерностей музыкального материала. Если говорить о прогрессе мышления, его развитии, то оно связано с постепенным усложнением звуковых явлений, отображаемых и перерабатываемых сознанием человека. От образов элементарных к более углубленным и содержательным, от фрагментарных и разрозненных к более масштабным и обобщенным – такова направленность эволюции музыкального мышления.

На определенных, достаточно высоких стадиях в его структуру включаются наряду с художественными «единичностями» и художественные «общности» (например, от осознания конкретного произведения – к стилю, эстетике его эпохи.

Высокоорганизованное, зрелое музыкальное мышление демонстрирует способность проникать в самые глубинные пласты музыкального искусства, аккумулировать наиболее утонченные и сложные художественные и поэтические идеи. Такова конечная цель музыкально-педагогического воспитания.

**Использованная литература**

1. Алиев, Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю. Б. Алиев. – Москва: Гуманитарный издательский центр Владос, 2000. – 334 с.
2. Асафьев, Б. В. Мазурки Шопена // Избранные труды. – Москва: Музыка, 1955. – С. 320-335.
3. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс] / Б. В. Асафьев; ред., вступ. статья Е. М. Орловой]. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке / Адольф Бейшлаг; пер. с нем. З. Визеля. – Москва : Музыка, 1978. – 320 с.
5. Гинзбург, Г. Р.. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. – Москва : Музыка, 2015. - 423 с.
6. Карасева, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха / М. В. Карасева. – Москва : Композитор, 2002. – 376 с.
7. Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке / В. Д. Конен. – Москва: Музыка, 1975. – 479 с.
8. Критская, Е. Д. Методы интонационно-стилевого постижения музыки / Е. Д. Критская // Теория и методика музыкального образования детей: науч.-метод. пособие / Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская [и др.]. – Москва : Флинта ; Наука, 1998. – 329 с.
9. Кушнарев, Х. С. Статьи : Воспоминания : Материалы / Ред.-сост. Ю. Н. Тюлин ; Ленингр. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ин-т искусств АН Арм. ССР. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1967. – 155 с.
10. Лист, Ф. Ф. Шопен / Ференц Лист; пер. и примеч. С. А. Семеновского ; Общ. ред. и вступ. статья Я. И. Мильштейна. – Москва : Музгиз, 1956. - 428 .
11. Мильштейн, Я. И. Ф. Лист / Я. И. Мильштейн. – Москва : Музыка, 1971. –Т. 2. – 599 с.
12. Михайлов, М. К. Стиль в музыке : Исследование / М. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 262 с.
13. Назайкинский, Е. В. О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1965. – 95 с.
14. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр Владос, 2003. – 391 с.
15. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Москва: Музыка, 1967. – 265 с.
16. Нестьев, И. В. Жизнь Сергея Прокофьева /И. В. Нестьев; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Сов. композитор, 1973. – 660 с.
17. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с.
18. Усачева, О. В. Стилевой подход к содержанию и организации слушания музыки в школе : на материале вузовской подготовки учителя музыки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Усачева Ольга Викторовна; Моск. гос. пед. ун-т. – Москва, 2006. – 174 с.
19. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг; вступ. статья В. Натансона. – Москва : Музыка, 1969. – 598 с.
20. Чиркина Д. В. Развитие стилевого слуха у учащихся старших классов детской школы искусств : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Чиркина Дарья Владимировна; Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2012. – 23 с.
21. Школяр, Л. В. Изучение музыкальной культуры младших школьников / Л. В. Школяр // Теория и методика музыкального образования детей: науч.-методичесое пособие / Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская [и др.]. – Москва : Флинта; Наука, 1998. – 329 с.
22. Яворский, Б. Л. Избранные труды. / Б. Л. Яворский. – Москва : Сов. композитор, 1987. – Т. 2. – 365 с.