

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ М.И. ГЛИНКИ
Г. ЕЛЬНИ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
(МБУ ДО ДМШ Г. ЕЛЬНИ)
216330 Смоленская область, г. Ельня, ул. Пролетарская, дом 46а
Тел/ факс: 8-481-46 - 4-27-49

«Утверждаю»
Директор МБУ ДО ДМШ г. Ельни
Е.М. Ворфоломеева
2016 г.



Методическое сообщение

на тему:

«Некоторые особенности стиля русской фортепианной музыки».

Подготовила и провела на заседании секции преподавателей класса фортепиано Сафоновского зонального методического объединения преподаватель Анисимова Е.С. – 23 марта 2016 года

ДМШ, г. Ельня

Русская фортепианная музыка - очень большой пласт в русской музыке и в мировой фортепианной музыке вообще. Сравнительно молодая по возрасту в отличие от западноевропейской, она обладает только ей присущим своеобразием. Особая, русская интонация хорошо ощутима каждым слушателем произведений Глинки или Мусоргского, Чайковского или Рахманинова, Лядова или Ипполитова-Иванова. Русская музыка так же хорошо узнаваема, как музыка Баха или Бетховена, Моцарта или Шопена; но так же, как и музыка названных авторов, для исполнения она трудна в стилевом плане.

Говорят, что, чтобы хорошо исполнять Баха или Бетховена, нужно родиться немцем. То же можно сказать и о русской музыке. Редко кто из зарубежных музыкантов хорошо играет, например, Рахманинова, но и нам, русским, приходится сталкиваться с множеством проблем при исполнении музыки русских композиторов.

Эта работа – попытка разобраться в стилевых особенностях русской фортепианной музыки.

Её основные черты, как и черты русской классической музыки вообще, формировались в творчестве нашего великого земляка М.И. Глинки.

В своих истоках русская фортепианная музыка тесно связана с вокальными жанрами песни и бытового романса. Широкая напевность, кантилена, искусство «пения на фортепиано» отличают русский пианистический стиль уже на раннем этапе его развития. Отсюда особая теплота, интимность и задушевность русской фортепианной музыки, сближающая её с излюбленным бытовым жанром романса. Как и романс, она развивалась по преимуществу в сфере лирических настроений. Как и в романсе, здесь проявлялось особое качество «душевной открытости», присущее русскому искусству. В эпоху Пушкина и Глинки фортепиано становится неизменным спутником любителей музыки-инструментом, которому поверяли свои думы многие поколения русских людей. «По

вечерам, в сумерки, любил я мечтать за фортепиано», - писал Глинка в «Записках», вспоминая свою юность. Звук фортепиано, певучий и мягкий, у него ассоциировался прежде всего с лирическими настроениями, с тонким ощущением природы, пейзажа, с мечтательным поэтическим состоянием души.

И в то же время характерная для русской камерной музыки лирическая настроенность далеко не исчерпывает содержания фортепианного искусства. Уже в первых десятилетиях 19 в., и особенно в период 30-х годов, в русской фортепианной музыке проявляются черты широкой концертности и виртуозного блеска, свидетельствующие о росте исполнительской техники и профессионального мастерства. Песенное начало органически сочетается с виртуозным размахом, разнообразием фактуры, обогащением тембровых красок. Наглядным примером в этом смысле является фортепианное творчество Глинки, усвоившего лучшие пианистические достижения своих предшественников.

По выражению Асафьева, Глинка свободно владел «интонационным» словарём своей эпохи. Но его стиль отличался при этом редким единством и обобщенностью: ни тени эклектики, нисколько признаков пестроты.

Определяющий элемент – мелодика, которая характеризуется ярко выраженной распевностью. Она обладает особой плавностью, «сцепленностью» интонаций, берущей начало в русском песенном мелосе. С народно-песенным строем связаны типичные интонационные обороты: секстовые попевки, опевание квинтового тона, нисходящий ход от квинты к тонике лада, песенность всей фактуры. Плавность голосоведения, чистота и рельефность мелодических линий в гармонической ткани опираются на традиции народной подголосочной полифонии.

Яркий признак национального стиля, нашедший отражение в творчестве Глинки и его последователей – техника интонационного и мелодического

развития, связанная с принципом вариантности (естественного «распевания» мелодии).

Глинка также разработал ладо-гармонический язык, которым впоследствии будут пользоваться, дополняя и совершенствуя его, другие русские композиторы. Его особенности: использование ладовой переменности, миксолидийского мажора, натурального минора, плагальности гармоний, широкое применение побочных ступеней лада.

«Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение», - сказал критик Г. Ларош. И можно еще добавить – заложил основу особой, русской интонации в музыке.

Советский музыковед М. Смирнов в своем большом исследовании «Русская фортепианная музыка» отдельный раздел посвящает такому понятию, как русская фортепианная интонация.

В ее основе – 2 метода: звукоподражательный и звукоизобразительный.

Первый включает имитации:

- а) пения человеческого голоса;
- б) речевой декламации, говора;
- в) приемов игры на народных инструментах;
- г) звуков окружающей природы и бытовых явлений.

Второй заключается в изображении картин природы, элементов портретности, фантастических, сказочных видений.

М. Смирнов также подчеркивает, что первой заповедью русской музыки является ее редкостная распевность. «Распев, распевание – вот это и есть главное, на чем зиждется русская вокализация, а, впрочем, и русское голосоведение, а если глубже вслушаться, то и все русское в музыке», - говорил А. Кастальский.

Русская распевность строится на огромной пространственности мелодического дыхания. Одним из средств создания распевности служит стремление придать ровную плавную текучесть целостной мелодической фразе.

Распевность имеет склонность к интонационному развитию волнами. Рост эмоционального напряжения в период подъема волны вызывает и нагнетание распевности, ее динамизацию.

Говоря об особенностях русской фортепианной музыки, М. Смирнов отмечает особую роль в ней басовых регистров в общем колористическом спектре. Он отмечает следующие признаки аккордики фортепианных сочинений отечественных композиторов:

- а) специфическая пластика аккордового движения, выражающаяся в его предельной плавности, текучести; притяжение каждого аккорда к соседнему, создающее слитность целого; аккорды как бы вливаются друг в друга;
- б) густота тембра, рождаемая многоголосием, многослойностью фортепианной ткани;
- в) мощь звучания, являющаяся результатом многократных повторов тяжелых, грузных аккордов;
- г) длительное накопление «минорности», использование «трагических» тональностей – ми-бемоль, си-бемоль;
- д) излучение аккордами яркого ослепительного света в результате стремления заставить выдержанное мажорное трезвучие с большим числом удвоений и утроений голосов звучать предельно громко и звонко;
- е) интонирование выдержанных аккордов таким образом, чтобы в момент остановки на длинных нотах они не только тянулись, но и набирали мощь в результате использования запаздывающей педализации;

ж) интонирование аккордов как суммы голосов с самостоятельным их движением и дыханием.

Здесь отмечены только некоторые характерные черты русской фортепианной музыки, так сказать, в теоретическом аспекте. На практике я предлагаю их проследить на примере двух произведений русских композиторов конца 19 – начала 20 века – А. Лядова и М. Ипполитова-Иванова.

Небольшая историческая справка о Лядове – пианисте и композиторе. Это композитор, принадлежавший в петербургской фортепианной школе, входившей в Беляевский кружок.

В отличие в композиторов могучей кучки, беляевцы на первый план выдвигают тему раскрытия внутреннего мира человека, что вызывает потребность в интенсивном развитии лирики. Наибольшего успеха в этом достигают Лядов и Глазунов. В их творчестве заметное место занимает музыка о природе. По сравнению с «Временами года» Чайковского в их пьесах больше «воздуха», ошутим колорит «пленера», что связывает их с течением в живописи – импрессионизмом.

Композиторы кружка отдавали предпочтение лирическим пьесам малой формы-это связано с тяготением к воплощению внутреннего мира человека, интимных духовных переживаний.

Говоря конкретно о Лядове, современники отмечали такие его качества пианиста, как изящество исполнения, красоту звука. Его игру называли «волшебной», а руки «бархатными». Колористическое разнообразие и «волшебство» игры Лядова во многом обуславливались его утонченной, напоминающей скрябинскую, педализацией.

Эти черты свойственны Лядову и как композитору, сочинителю фортепианной музыки. Творческие поиски в области композиции сочетаются О. Лядова с глубоким постижением русской народной песенности. На летние

месяцы он уезжал за город, слышал там народные песни и наигрыши, которые оставили глубокий след в его душе. Пасторальными мотивами отличается прелюдия ре-бемоль мажор, в основе известной прелюдии си-минор народная песня, расцвеченная талантом композитора.

Привлекали Лядова-композитора и образы, проникнутые чувством грусти, тоски, неудовлетворенности.

Именно такой образ – в прелюдии си-бемоль минор. Это очень глубокое по содержанию произведение, мы ее трактовали как исповедь обиженной души, жалобу, желание высказать собеседнику свою обиду. Она должна быть исполнена на одном дыхании с кульминацией в до-минор, которую в эмоциональном плане можно трактовать как отчаяние человека; более светлый момент прелюдии – перед концом звучит хорал с отклонением в соль-бемоль мажор и трагическое, мужественное завершение (пунктирный ритм в мелодии левой руки в очень низком регистре) – несмотря ни на что человек набрался мужества вынести испытание, выпавшее на его долю.

В прелюдии 3 плана: мелодия верхнего голоса, ей вторит нижний – это их диалог: человек рассказывает свою боль, и ему сочувствуют. В оркестровке это можно представить, как дуэт скрипки и виолончели.

Важно услышать протяженность фразы, сыграть ее на широком дыхании. Это характерно для русской музыки. Важно ощутить это развитие мощными волнами.

Прелюдию отличает гармоническое богатство: много неустойчивых гармоний (доминанта, вводные аккорды).

В процессе работы проводился гармонический анализ, соотношение тональностей прослеживалось. Отмечался более светлый колорит в конце прелюдии, когда появляется соль-бемоль мажор после ми-бемоль минора; игра мажора и минора в конце, гармонические задержания, придающие особую остроту, терпкость звучанию аккордов.

Трудность при исполнении прелюдии еще заключается в том, что мелодия и аккомпанемент – в одной руке – играли разными.

В прелюдии – достаточно сложная педаль, требующая неустанного слухового контроля.

«Маленькая пьеса» М. Ипполитова-Иванова.

Ипполитов-Иванов – русский композитор, современник Чайковского и Рахманинова, но его можно отнести и к советским композиторам (умер в 1935 г.). Традиции русской музыки ощутимы в его творчестве, обогащены музыкальным опытом восточной культуры, т.к. композитор жил и работал около 10 лет в Грузии. Но прежде всего – это русский композитор, его творчеству присущи такие черты национальной музыки, как напевность, лиризм, непосредственность, сердечность. Он сам признавался: «Музыки без сердца я не понимаю».

«Маленькая пьеса» - одно из ранних сочинений композитора. В образном плане музыка произведения связана с картинами русской природы. Мы представляли эту пьесу как нарисованное в звуках весеннее пробуждение природы.

В пьесе 3 части. 1 часть можно сравнить с весенним утром, когда краски еще не очень яркие, как в акварельном рисунке. Выразительна, гибкая мелодия, ведущаяся на широком дыхании, очень распевная, связанная с русской романсовой традицией (ход на сексту, секундовые интонации «вздоха»), заканчиваются фразы полетным стремлением к вершине, к тонике. Характерная черта – многократное удвоение тонике, подчеркивающее свет тональности ре-мажор, в конце фраз, - подобно солнечному лучу, пронзающему утреннее небо.

Аккомпанемент – абсолютно ровный, при изначальной синкопированности, как бы обволакивающий дымкой мелодию (уже

отмеченная ранее пластика аккордового движения, когда каждый аккорд притягивается к другому, «вливается» в другой, создавая единство целого).

Сохранение ровности фона при всех изгибах мелодии создавало определенные трудности, помогла такая форма работы, как пение мелодии под свой аккомпанемент.

Во 2 части краски становятся более яркими – это яркий весенний день со всем богатством цветовых тонов и полутонов.

Фактура становится более насыщенной, многослойной, многоплановой, полифоничной. Можно выделить 3 плана – дуэт средних голосов в терцию и сексту, интонации радостных возгласов в верхнем голосе и аккомпанемент в левой с насыщенным звучанием баса в течение целого такта. Часть отличается богатством гармонических красок – проходят тональности: ля-минор, соль-мажор, до-мажор, си-мажор. Определенную трудность создавали моменты замедления темпа, тормозили общее движение, разрывали ткань пьесы. Чтобы почувствовать единство, целостность этой музыки, я просила ученицу представить, что в гармонии следует дальше, услышать разрешение.

3 часть – своеобразная реприза, но повторяющаяся на новом этапе. Начальная тема становится за счет ее ухода в верхний регистр и ускорения более полетной, стремительной и, наконец, совершенно как бы «истаивает» в верхнем регистре. Ощущение весенней свободы, чистоты, простора, придает музыке отдаленность в регистре верхнего голоса.

Русскую интонацию вносит здесь гармония – миксолидийский мажор. Завершенная фраза – как точка, поставленная в конце произведения. В эмоциональном плане – это состояние покоя, умиротворенности, которое может испытать человек на лоне природы, когда он чувствует свое единение с нею. Строится эта своеобразная кода на начальной мелодии, но по-другому гармонизированной – наподобие хорала, что придает особую гармоничность, завершенность пьесе.

Таким образом, через всю пьесу проходит еще один из важных признаков русского стиля – особая техника интонационного и мелодического развития, связанная с принципом вариантности (когда берется одна интонация и варьируется на протяжении всей пьесы).

Литература:

1. О. Левашова, Ю. Келдыш, А. Кандинский. История русской музыки, т.1, Москва, 1980 г.
2. А. Алексеев. Русские пианисты, Москва, 1948 г.
3. М. Михайлов, А.К. Лядов. Ленинград, 1961 г.
4. А. Алексеев. Русская фортепианная музыка, Москва, 1969 г.
5. М. Смирнов. Русская фортепианная музыка, Москва, 1983 г.