

На правах рукописи

Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«МОСКОВСКИЙ ГОРОДСКОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВАН ЦЗИН (КНР)

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА П. ЧАЙКОВСКОГО В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ
РЕПЕРТУАРЕ КАК СРЕДСТВО РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА СТУДЕНТОВ

специальность 13.00.02. – теория и методика обучения и воспитания (музыка)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук
профессор Л.И. Уколова

Москва 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. Фортепианная музыка в творческом наследии Чайковского.....	17
1.1. Фортепианный стиль композитора Чайковского.....	17
1.2. Исторический экскурс в фортепианное творчество П.И. Чайковского.....	30
1.3. Рекомендации по работе с обучающимися над фортепианными сочинениями композитора	55
Выводы по первой главе.....	65
ГЛАВА 2. Опытно-методическая работа.....	67
2.1. Исполнительский и педагогический анализ. («Думка»).....	67
2.2. «Детский альбом» в фортепианном творчестве Чайковского.....	80
2.3. Цели, задачи и содержание поисковой и опытнo-экспериментальной работы.....	97
Выводы по 2 главе.....	133
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	134
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	137

ВВЕДЕНИЕ

Развитие музыкальной культуры учащегося, осваивающего искусство игры на фортепиано, невозможно без обращения к опыту, накопленному представителями русской исполнительской школы. Достижения, связанные с деятельностью российских музыкантов-педагогов, вырастивших целые поколения известных всему миру исполнителей, многократно подтвердили на практике действенность их художественных и педагогических принципов.

Руководствуясь положениями, свойственными российской музыкально-педагогической школе, используя в качестве учебного материала для обучения исполнительскому мастерству лучшие произведения русских композиторов, можно успешно и эффективно осуществлять развитие общей и музыкальной культуры учащегося-музыканта.

П.И. Чайковский – известнейший композитор, почитаемый не только в русской, но и в мировой музыкальной культуре, автор гениальных симфоний, множества опер, известных во всем мире. Все его оперы получили признание, известность и любовь не только музыкантов, но и простых слушателей и исполняются до сегодняшних дней. Петр Ильич – автор большого количества фортепианных произведений, которыми определил все последующие пути развития и процветания русской пианистической школы.

Музыка Чайковского охватывает широкий круг жанров, раскрывающих глубинные психологические процессы человеческой души посредством их остродраматических внутренних столкновений. Феномен композитора заключался в том, что его музыка пользовалась огромной популярностью при жизни композитора не только в России, но и за рубежом, став жизненной необходимостью» (Б. Асафьев). В наши дни интерес к ней не угасает, реализуя мечту композитора о том, чтобы росло число людей, равнодушных к его творчеству. Творчество Чайковского как композитора, мыслящего широкими категориями, особенно показательным в связи с его симфонической музыкой, к которой он обращался на протяжении всей своей жизни (начиная с увертюры «Гроза», заканчивая симфонией № 6, исполненной за 10 дней до смерти).

Именно Чайковский в своих фортепианных сочинениях заложил основы национальной фортепианной школы и сформировал традиции русского фортепианного исполнительского искусства.

Симфоническое наследие П.И. Чайковского.

П.И. Чайковский – гениальный композитор-симфонист, автор балетов и опер, завоевавших широкую известность.

Симфоническое наследие Чайковского составляют 8 симфоний (6 симфоний, «Манфред», симфония Es-dur, создаваемая между №4 и №5, но не оконченная автором). Композитор относился к симфонии как жанру лирическому, что было для его времени необычным. Именно здесь сформировались основные образы и идеи его творчества, пронизывающие всю музыку, противостояние душевной красоты, человечности и – неизбежности, рока слепой силы ненависти. Между этими крайними силами находится смятенный, ищущий человек, тщетно пытающийся победить роковую предопределённость. Проявившись и оформившись, эта идея со временем будет окрашивать произведения Петра Ильича Чайковского во все более трагические тона.

Не исключая иные типы образности, произведения Петра Ильича содержат лирико-психологическую и лирико-драматическую концепции, в большинстве своем пессимистичные, но не всегда. Так, симфония №4, «Спящая красавица» демонстрируют победу рока. В целом, развитие симфонизма движется в двух направлениях:

- от лирики (симфония №1) через драму (симфония №4, и 5) – к трагедии (симфония №6).

- постепенный уход от жанровости в сторону психологических образов.

Каждое из симфонических произведений несет в себе особую жанровую окраску, выделяя следующие типы симфонизма в творчестве композитора:

- Симфония № 1 (1866 год, последующие редакции – 1868, 1874) – образец лирико-жанрового симфонизма с явным преобладанием лирического начала;

- Симфония № 2 и № 3 (1872 г., 1875 г.) – единственные образцы жанрового симфонизма (народно-жанровый, танцевально-жанровый, к тому же №3 – как предвосхищение сюитного типа композиции);

- Симфония № 4, № 5, (1877, 1888) «Манфред» (1885) – симфонии-драмы, имеющие разные типы программ (№ Манфред» – сюжетная, №4 – несюжетная, №5 – обобщенная). Именно здесь формируется лирико-психологический тип симфонизма, под знаком которого проходит все творчество композитора;

- Симфония № 6 (1893) – симфония-трагедия. Если иные типы симфонизма, так или иначе, уже существовали, то жанр Симфонии-трагедии создан Чайковским. В XX веке эту линию продолжают Н. Мясковский, Д. Шостакович, А. Онеггер. В западноевропейской музыке примерно в это же время жанр симфонии-трагедии создает Г. Малер.

Кроме симфоний композитором написано: 10 одночастных крупных сочинений, сочетающих черты увертюры и фантазии («Буря», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», и т.д.), 4 сюиты, Серенада для струнного оркестра, Итальянское каприччио, 2 фортепианных концерта (№3 не завершен), скрипичные концерты, балеты и т.д.

Психологическая нагрузка, несомая симфониями Чайковского, отражена в процессе эволюции жанра вальса по пути психологизации (тенденцию развития этого жанра с наделением его психологической нагрузкой композитор подхватывает от М.И. Глинки. Марши у композитора превращаются в парад злых духов.

Оркестровая палитра в произведениях П.И. Чайковского

Очень редко произведения Чайковского в оркестровке содержат видовые инструменты в качестве колористических; они в его оркестре предназначены, в основном, для насыщения звучания всей группы. Композитор предпочитает чистые тембры, редко смешивая их; трактует инструменты согласно их мелодико-психологической природе. Именно поэтому, начиная со второй половины 19 века, развитие оркестровки в русской музыке двигалось двумя путями:

- лирико-психологическая трактовка групп инструментов (П. ИИ. Чайковский)

- виртуозно-колористическая (Н.А. Римский-Корсаков).

Так, например, английский рожок для П.И. Чайковского являлся не столько тембром, воплощающим мир востока, сколько – выражающим скорбные переживания; любовная лирика была связана, как правило, с тембром кларнета, тромбона же и трубы – с олицетворением образа рока.

Тематика произведений П.И. Чайковского.

- музыка композитора содержит как весьма короткие, лаконичные темы, темы-символы, так и развернутые во времени мелодии длинного и широкого дыхания;

- часто интонационная основа тем конфликтна: отдельные интонации могут быть отделены от темы, получая самостоятельное развитие (мотивное вычленение). В основном, этот прием обусловлен драматической природой музыки, предполагающей интенсивность и динамику сквозного развития.

Оперное творчество Чайковского.

Оперное наследие композитора включает 10 образцов жанра. В этой области им были восприняты открытия М.И. Глинки – в своем творчестве он реализует:

- лирико-героическую линию;

- сказочно-эпическую линию.

Развивая далее отечественную традицию, композитор постепенно приходит к жанру лирико-психологической оперы («Евгений Онегин», или, как он называл ее сам, «Лирические сцены»).

Отличительные особенности оперного жанра у Чайковского:

- многогранность и богатство образного мира героев при относительно несложных по замыслу и драматургии сюжетах;

- развитие образов протекает в острых, напряженных психологических ситуациях;

- стремление к сквозному развитию, что приводит к созданию сцен-диалогов, сценарий, причем ария сохраняет полную, завершенную форму;

- характеристика героев основывается на певучих мелодиях широкого дыхания (композитор считал, что опера без мелодии – не опера).

Оперы Чайковского проходят в целом путь эволюции в сторону кристаллизации нового жанра:

- «Воевода» - первая опера, которая развивает линию народно-бытовую, драматическое развитие в ней не играет определяющей роли;

- «Ундина» - в основе содержит фантастический сюжет, продолжая традиции Глинки;

- «Опричник» - в основе оперы лежит исторический сюжет;

- «Евгений Онегин» - развиваются черты лирико-психологической оперы.

- «Орлеанская Дева»;

- «Мазепа»;

- «Чародейка»;

- «Пиковая Дама» (1890) – образец трагической оперы;

- «Иоланта» (1891) – одноактная опера, являющаяся первым шагом на пути к камернизации оперы, что составит отдельную ветвь музыки XX века.

Музыка Петра Ильича Чайковского также включает в себя произведения в области:

- хоровой музыки;

- духовные произведения;

- вокальные ансамбли;

- музыка к спектаклям и др.

Также Чайковский написал большое количество фортепианных произведений, находящихся теперь в золотом фонде концертного и педагогического репертуара.

Произведения для фортепиано Петра Ильича использовали в своих концертах Николай Рубинштейн, Сергей Танеев, Василий Сафонов, Сергей Рахманинов, а продолжили исполнять: Константин Игумнов, Лев Оборин, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер и др. Фортепианную концертную музыку композитора по сей день исполняют участники Международного конкурса им. П.И. Чайковского, известного во всем мире и проходящего каждые четыре года

в России. Фортепианные шедевры Чайковского включают в свои программы не только мэтры разных стран, но и начинающие пианисты.

Сегодня необходимо, чтобы Музыка композитора широко распространилась в Китайской Народной Республике. И профессионалы, и любители музыки с радостью слушают её, а студенты китайских музыкальных учебных заведений мечтают исполнять эту музыку, однако сталкиваются с определёнными профессиональными и музыкальными трудностями.

Особенности фортепианных сочинений Петра Ильича Чайковского – их специфика и стиль исполнения требуют серьёзного, вдумчивого изучения под руководством преподавателя для полноценного исполнения на инструменте.

Актуальность диссертационного исследования – проблемы и предложенные решения практического освоения фортепианной музыки Чайковского обучающимися в специальных образовательных учреждениях Китайской Народной Республики. Также актуальность данного исследования – ответы на практические исполнительские сложности, возникающие в процессе преподавания в музыкальных фортепианных классах музыкальных произведений композитора П.И. Чайковского.

К сожалению, в современной музыкально-педагогической и методической литературе практически отсутствуют исследования, которые посвящены фортепианному творчеству Петра Ильича. Но редким исключением всё же является, например «Фортепианное наследие Чайковского» А.А. Николаева. Эта книга выпущена в 1949 г. и является своеобразным раритетом. Исследование Б. Вольмана – так же исключение под названием «Фортепианное творчество Чайковского», вышедшее в середине 40-х годов. Но, из практики очевидно, что обе эти книги не раскрывают теоретических и методических вопросов работы над фортепианными произведениями П.И. Чайковского.

Степень научной разработанности проблемы.

Теоретические и практические положения были отмечены в книгах основоположников отечественной музыкальной педагогики: Гольденвейзер А.Б., Баренбойм Л.А., Нейгауз Г.Г., Фейнберг С.Е., Землянский Б.Я., Коган Г.М.; Положения развития в музыкальной педагогике: Кабалевский Д.Б.,

Абдуллин Э.Б. , Зак Я.И., Коган Г.М., Каган М.С., Мильштейн Я.И., Школяр Л.В. и др.; Идеи в художественном обучении, тезисы развивающего образования в музыкальной педагогике: Асафьев Б.В., Нейгауз Г.Г., Печерский Б.А., Фейнберг С.Е. и др.

В их трудах ярко отображены особенности в ведении занятий фортепианного класса: Алексеев А.Д., Баренбойм Л.А., Вицинская А.В., Зак Я.И., Нейгауз Г.Г., Разумовская В.Х., Цыпин Г.М., Щапов А.П., Юдина М.В. и др.

Анализ степени научной разработки настоящей проблемы показал, что некоторые вопросы так и остались недоработанными: методические установки, педагогические условия, оценка исполнительских стилей, воспитания музыкальной культуры у детей разных возрастов посредством произведений великого композитора П. И. Чайковского.

Объектом исследования является – профессиональная деятельность педагогов в музыкальных учреждениях России, Китая, способствующая совершенствованию изучения фортепианных произведений, в данном случае, фортепианных миниатюр П.И. Чайковского.

Предмет исследования – технические способы, степень освоения стиля творений П.И. Чайковского на протяжении учебной деятельности, в особенности – процесс освоения учащимися фортепианного цикла миниатюр – «Времена года», «Детский альбом», «Думка» и т.д.

Цель исследования: разработать педагогически обоснованную методику освоения учениками фортепианных сочинений П.И. Чайковского в процессе их изучения в классах инструментальной подготовки.

Задачи исследования:

1. Изучить и проанализировать сочинения Чайковского в плане духовно-образного содержания и предложить методы постижения содержания этих произведений в классах фортепиано;

2. Предложить методические рекомендации по техническому освоению обучающимися на фортепиано сочинений-миниатюр композитора Чайковского;

3. Проверить в ходе опытно-экспериментального исследования теоретическую и практическую значимость основных положений, выносимых автором на защиту;

4. Предложить методику технического развития обучаемых в классе фортепиано для подготовки к исполнению произведений композитора Чайковского.

Гипотеза:

Исполнение обучаемыми фортепианных сочинений Чайковского в плане стилистики может быть достаточно грамотно при условии:

1) взаимосвязь традиций русской исполнительской школы и фортепианного стиля Чайковского;

2) изучение влияния русского национального музыкального творчества на стиль письма композитора П. И. Чайковского;

3) при овладении обучаемыми техническими навыками в исполнительской подготовке на фортепиано.

Методологическая основа данного исследования:

- идеи и работы в области развивающего обучения (Б.В. Асафьев, Л.А. Баренбойм, Д.Б. Кабалевский, Г.Г. Нейгауз, К.А. Мартинсен, Б.А. Печерский, С.Е. Фейнберг, и др.);

- роль искусства и формирование личности с точки зрения философии (Н.А. Бердяев, М.М. Бахтин, Л.С. Выготский, С.И. Гессен, А.Н. Леонтьев, А.Ф. Лосев, В.В. Медушевский, С.Л. Рубинштейн, Ю.Н. Холопов, П.А. Флоренский и др.).

а также труды:

- в области целостного подхода к рассмотрению педагогического процесса (М.С. Каган, Э.Г. Юдин, В.С. Ильин, В.В. Краевский);

Ученые, педагоги в XX веке разработали проблематику художественного развития в процессе деятельности музыкантов в трудах: Б.В. Асафьева, Н.А. Ветлугиной, А.А. Мелик-Пашаева, В.Н. Шацкой, Б.Л. Яворского. В инструментальном обучении творческого направления - в трудах Л.А.

Баренбойма, Д. Б. Богоявленной, А.Л. Готсдинера, Е.Я. Либермана, Г.С. Тарасова, Г.М. Цыпина.

Методы исследования:

- изучение специальной литературы по теме исследования;
- обобщение опыта работы педагогов-современников и исследователей творчества П.И. Чайковского, накопленного ведущими русскими профессиональными музыкантами, филологами, учеными-исследователями и преподавателями-инструменталистами;
- собственный педагогический опыт работы в классе фортепиано на кафедре фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая;
- наблюдения в процессе учебной работы за студентами музыкальных классов (классы основного музыкального инструмента, классы инструментального исполнительства (фортепиано) и др.); анкетирование, собеседования, проведение концертов и мастер-классов, а также эксперимент.

В процессе работы над диссертацией были использованы различные научные труды психологов и педагогов: П.В. Анисимова, В.В. Ванслова, К.В. Тарасовой, Д.К. Кирнарской и др.;

Педагогов-исследователей по эстетическому воспитанию: Е.А. Бодиной, Н.И. Киященко, М.С. Кагана;

труды современных музыкантов-педагогов: Ю.Б. Алиева, Э.Б. Абдуллина, О.А. Апраксиной, Л.А. Безбородовой, Е.А. Бодиной, О.В. Грибковой, Е.П. Кабковой, Е.Д. Критской, М.С. Осеневой, И.В. Сокериной, Л.И. Уколовой, Л.В. Школяр и других.

Исследование проводилось в три этапа.

Первый этап (2015-2016): осуществлялось наблюдение за учебным процессом студентов по специальным дисциплинам в классах инструментальной подготовки на кафедре музыкального искусства института культуры и искусств во время учебы на очном отделении в аспирантуре Московского городского педагогического университета и на кафедре фортепиано национального педагогического университета Северо-запада

Китая. Проводилась подготовка к сдаче кандидатского минимума и сдачи ИГА в конце обучения. В аспирантуре прослушаны и изучены такие дисциплины, как: Педагогика и психология высшей школы, История и философия науки, Методы и методология научного исследования, Иностранный язык.

Второй этап (2016-2017) – анализ литературы по теме исследования, отработка и реализация методов внедрения основ преподавания фортепиано на основе наследия русской фортепианной школы в практику педагогического вуза КНР; сдача экзаменов по философии, английскому языку.

На третьем этапе (2017-2018) – учеба в аспирантуре МГПУ, сдача кандидатского экзамена по специальности; проведение экспериментальной работы и оформление ее результатов, редактирование текста диссертации и автореферата; подготовка к предзащите на кафедре музыкального искусства.

Экспериментальная база научного исследования – кафедра музыкального искусства института культуры и искусств Московского городского педагогического университета (ГАОУ ВО МГПУ) (до ноября 2015 года – кафедра вокала и хорового дирижирования); кафедра фортепиано национального педагогического университета Северо-Запада Китайской Народной Республики.

Новизна исследования:

- обобщены и внедрены методические приемы и методы, связанные с обучением игре на фортепиано произведений Чайковского;

- предложены важнейшие положения и установки, относящиеся к профессиональной деятельности педагогов-музыкантов в учебной работе с обучаемыми над произведениями композитора в фортепианных классах;

- раскрыты стилевые, художественно-образные и технические особенности сочинений композитора Чайковского (на примере циклов фортепианных сочинений «Детского Альбома» и «Думки»);

- предложены методические подходы и решения по преодолению сложных эпизодов (технических, художественных и стилевых) в процессе работы обучающихся над фортепианными произведениями композитора Петра Ильича Чайковского;

- проведены практические примеры приемов и методов работы в классах инструментальной подготовки педагогов-пианистов кафедры музыкального искусства (профессор Б.А. Печерский, доцент И.А. Белоконь, доцент М.А. Антонова, доцент С.М. Низамутдинова, доцент Г.Л. Князева) над фортепианными сочинениями Чайковского;

- предложены обоснованные рекомендации по совершенствованию обучающимися исполнительского мастерства в фортепианных произведениях композитора;

- проверена и подтверждена в ходе экспериментальной работы педагогическая и методическая наполненность основных положений настоящего исследования.

Теоретическая значимость научного исследования:

а) опора на литературные, исторические и музыковедческие положения русской и зарубежной музыкально-педагогической науки;

б) использование известных трудов, исследований и биографических данных композитора Чайковского;

в) применение комплекса практического, методического и музыкально-исполнительского анализа произведений композитора Чайковского при обучении в классах фортепиано различных учебных заведений;

г) обращение к методам опытно-экспериментальной проверки результатов технической подготовки обучаемых для подготовки к исполнению произведений композитора Чайковского;

д) выявление авторских педагогических условий (при практической работе в Китае) для включения в практическую деятельность национального педагогического университета Северо-запада в Китае.

Практическая значимость диссертации заключается в:

- оптимизации процессов ознакомления и изучения фортепианного творчества Чайковского в музыкальных классах педагогических учебных заведений Китайской народной Республики;

- качественном улучшении подготовки обучающихся студентов;

- разработке и представлении нотных материалов с методическими разработками для решения практических задач педагогов-пианистов при работе над произведениями композитора Чайковского;

- разработаны содержательные характеристики отдельных фортепианных сочинений композитора («Думка», «Детский альбом»).

Материалы исследования могут найти применение и будут представлять огромную ценность в педагогическом процессе со студентами музыкального факультета национального педагогического университета Северо-запада Китайской Народной Республики.

Достоверность исследования подтверждается данными научных трудов российских ученых в области педагогики, музыкальной педагогики, психологии. Также достоверность данных научного исследования обеспечивается сопоставлением результатов, полученных в процессе применения комплекса методов, личного опыта педагогической деятельности – 20 лет работы автора в должности преподавателя национального педагогического университета Северо-запада Китайской Народной Республики, в институте Хореографии на кафедре Фортепиано и в качестве преподавателя дисциплин, как теоретических, так и исполнительских. Среди студентов преподавателя фортепиано Ван Цзиня большое количество победителей международных и национальных конкурсов, участников музыкальных фестивалей, как местного значения, так и международных.

Апробация результатов исследования проводилась во время выступлений с тезисами и докладами в научной студенческой конференции, сообщениями в городском педагогическом университете города Москвы, педагогических ВУЗах КНР, с международным участием, а также участия в научно-практических конференциях и семинарах кафедры музыкального искусства института культуры и искусств МГПУ. Это такие конференции, как: «Наука и современность – 2015», «IV Всероссийский фестиваль науки» (2015), «Образование и наука в современных условиях» (2015 г.), «Стратегия развития музыкально-педагогического образования в условиях международного культурно-образовательного сотрудничества» (2016 г.). «Воспитание

патриотизма у школьников средствами музыкального искусства»(2017), «Современные тенденции развития культуры, искусства и образования» (2017 г.), «Инновации и традиции в сфере культуры, искусства и образования» (2018 г.), а также в педагогической деятельности в качестве педагога фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китайской Народной Республики.

Личный вклад аспиранта Ван Цзиня состоит в самостоятельном работе над диссертацией, изучении научной, философской и искусствоведческой литературы, практическим применением с использованием личного педагогического опыта, знаний и умений, применения компетенций в практике работы со студентами на уровне ВУЗов России и Китая, подтверждением гипотезы исследования.

Соискателем были выдвинуты положения на защиту, которые подтверждены в процессе теоретической, методической и опытно-экспериментальной работы, сформулированы собственные определения важных для научного исследования понятий. Содержание диссертации неоднократно апробировалось в опубликованных научных статьях, раскрывающих основные положения исследования, в докладах на кафедре, на научно-практических конференциях.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Исполнение фортепианных сочинений композитора Петра Ильича Чайковского складывается на освоении технических умений и навыков обучаемых, включающих приёмы и методы игры, типичные для стиля фортепианных сочинений Чайковского. Только при наличии таких педагогических условий открывается путь к художественной трактовке его сочинений.

2. В классе фортепиано при изучении сочинений П.И. Чайковского педагогу необходимо заострять внимание обучающихся на взаимосвязи этих сочинений с русским городским романсом, его лирикой, а также национальным музыкальным фольклором.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы (193 наименования).

ГЛАВА 1. ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЧАЙКОВСКОГО

1.1. Творческий стиль композитора Чайковского

В русской фортепианной музыке 70-80-х годов XIX века значительное место принадлежит творчеству [Петра Ильича Чайковского](#) (1840-1893). Оно вобрало в себя важнейшие тенденции и направления русской инструментальной музыки второй половины XIX столетия, развивавшиеся Антоном. Рубинштейном и композиторами Могучей кучки. Художник с необычайно широким кругом творческих интересов, Чайковский работал во всех жанрах фортепианной музыки и каждый из них обогатил своими сочинениями высочайшей художественной ценности. Игре на фортепиано Чайковский учился у нескольких педагогов, в том числе у петербургских пианистов Р.В. Кюндингера и А.А. Герке. По воспоминаниям Лароша, Чайковский в молодости «очень хорошо, бойко, с блеском мог исполнять пьесы первоклассной трудности. Он играл не по-композиторски (да он в 1862 году и не был композитором ни с какой стороны), а совсем по-пианистски. Известно также, что при открытии Московской консерватории он сыграл на фортепиано увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки. Выступал Чайковский и как аккомпаниатор. Чайковский писал для фортепиано на протяжении всей жизни. До него ни один композитор не воплощал в своих фортепианных сочинениях русскую жизнь так многообразно, с такой силой художественного обобщения. Тонкий знаток человеческой души, он запечатлел целый мир переживаний русских людей, его современников. Нередко он раскрывал мир души человека – сложной и противоречивой. Написав немало сочинений грустного, элегического характера, Чайковский постоянно обращался и к образам светлым, воплощавшим поэзию грез, ощущение полноты счастья. В них он выявил свою любовь к жизни, к тому прекрасному, что она дарит человеку.

При всей глубине и насыщенности разнообразными психологическими оттенками лирика Чайковского отличается исключительной непосредственностью, эмоциональной «открытостью», способностью воздействовать на массы народа. Ее подлинно демократический характер объясняется в значительной мере кровной связью с музыкой русского быта, с городской и крестьянской песенностью. Чайковский систематически обращался к теме народной жизни и занимался разработкой жанра русских народных сцен. Они представлены в его творчестве чрезвычайно разнообразно. Это и небольшие жанровые зарисовки («Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома»), и развитые лирико-эпические сцены типа рапсодий («Думка»), и картины народного веселья («Масленица»), и образы крестьянского труда («Песня косаря», «Жатва»). Чайковский отдает дань народной музыке не только русской, но и других европейских стран. Чего он, однако, вовсе не коснулся в своем фортепианном творчестве, – это музыки народов Востока – темы, которая так сильно влекла к себе композиторов Могучей кучки.

Чайковский с большой любовью и бережностью ценил особенности народной музыки и в своих сочинениях использовал ее характерные интонационные обороты, приемы развития, имитацию звучания народных инструментов. Он воплощал такие черты народного характера, как мощь, сила, размах, юмор, душевная отзывчивость и лирическая полнота чувств. Народ для Чайковского – олицетворение нравственного здоровья, великий источник жизненного начала, в котором человек может черпать новые силы для борьбы с невзгодами и обрушившимися на него ударами судьбы. Эта тема, красной нитью проходящая в оркестровых сочинениях композитора, нашла свое выражение и в его фортепианной музыке. Никто из писавших для фортепиано не проявлял еще такого яркого творческого интереса к образам русской природы. Чайковский создал целую галерею лирических музыкальных пейзажей. Они близки картинам Саврасова, Поленова, поэтическим описаниям природы Тургенева, Майкова.

Фортепианный стиль Чайковского имеет явно выраженный национальный облик. Особенно отчетливо это ощущается в сценах русского народного характера. Помимо мелодического, гармонического, полифонического и ритмического многообразия, эти сцены отличаются непосредственной имитацией русских народных инструментов — тягучего звучания гармоники, поэтичных свирельных наигрышей, гусельных переборов, родного наигрыша балалайки и перезвонов бубенцов. Примером разнообразного использования этих звучностей может служить «Русская пляска».

Творчество [Чайковского](#) отличается поразительным мелодическим богатством. Развитие мелодики в сочинениях композитора основано на двух принципах. Один из них — последовательное «распевание» мелодии путем более насыщенного ее изложения. Это может осуществляться перенесением мелодии на октаву ниже («Подснежник», «Осенняя песня»), 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 типично для кульминационных проведений (например, кода финала Первого фортепианного концерта).

Развитие певучего начала в сочинениях Чайковского связано и с другим принципом «распевания» мелодии — полифоническим звучанием ткани, насыщением ее дополнительными мелодическими линиями. Эти приемы письма были развиты последующими русскими композиторами, в первую очередь Рахманиновым, Скрябиным, Метнером.

Выдающееся место в фортепианном творчестве Чайковского принадлежит Концерту b-moll (1875). Это первый гениальный образец русского национального концерта и одно из самых значительных сочинений мировой концертной литературы. Национальные черты его музыки проявились не только в использовании народных тем и в особенностях музыкального языка.

В Концерте видное место занимают образы русского народа, что сближает произведение с капитальнейшими творениями отечественной оперной и симфонической классики. Важная роль в Концерте отведена образу личности, вначале одинокой, страдающей, а затем находящей в единении с народом душевный покой. Эта философская идея, постепенно кристаллизовавшаяся в творчестве композитора на протяжении 60-х и 70-х годов, с особой отчетливостью выявилась в Четвертой симфонии. В Первом концерте, написанном за три года до того, она не получила еще столь концентрированного и трагедийного воплощения.

Первый фортепианный концерт – сочинение новаторское. Ярчайшее воплощение русской и украинской народно-песенной и танцевальной сфер, своеобразная драматургия, рожденная идеями 60-х годов о единении человека с народом, оригинальное решение проблемы симфонизации концерта (в частности, введение скерцо в виде среднего раздела медленной части) – все это было новым и важным с точки зрения развития концертного жанра. Чайковский написал еще несколько сочинений для фортепиано с оркестром — Второй концерт, двухчастную «Концертную фантазию», Третий концерт, «Анданте и финал». Два последних сочинения были переделаны автором из забракованной им симфонии Es-dur: Концерт – из первой части, «Анданте и финал» – из второй и третьей. В лучших из этих произведений – Втором концерте и «Концертной фантазии» — по сравнению с Первым концертом усиливаются жанровые черты. Сопоставления контрастных тематических элементов и борьба солиста с оркестром носят здесь в большей мере виртуозно-концертный, чем симфонический характер. Стремясь подчеркнуть ведущую роль солиста, композитор, вопреки обычаю, перенес главную каденцию в разработку. В «Концертной фантазии» не только каденция, но и вся разработка исполняется солистом. Двум первым фортепианным концертам Чайковского близка Большая соната G-dur (1878). Это сочинение — первый выдающийся образец русской фортепианной сонаты. Возникшая на грани двух периодов творческой деятельности композитора, она имеет черты и

его симфоний 70-х годов, и написанных позднее оркестровых сюит, занимая как бы промежуточное место между Первым и Вторым концертами.

С Первым концертом Сонату связывает общая идейная концепция: сопоставление двух линий развития — народно-жанровых образов, носителей светлого, жизнеутверждающего начала, и образа одинокой, страдающей души, находящей в конце умиротворение в атмосфере бурного цветения жизни. Как и в Концерте *b*-moll, эти линии составляют основной стержень драматургии сочинения. С Первым концертом Сонату сближает и развернутый цикл. Скерцо в ней даже выделяется в самостоятельную часть, в результате чего возникает типическая для симфоний Чайковского четырехчастная циклическая структура: сонатное *allegro* — *Andante* — скерцо — финал. Вместе с тем по интенсивности симфонического развития Соната уступает Первому концерту. В этом смысле она ближе ко Второму концерту, с которым ее роднит и несколько большее, чем в Концерте *b*-moll, выявление жанрового начала.

Завершая обзор сочинений Чайковского крупной формы, отметим также превосходные Вариации *F*-dur на собственную тему (1873). Чайковский написал несколько циклов и серий фортепианных пьес. Среди них особенно выделяются «Времена года» и «Детский альбом».

«Времена года» («12 характеристических пьес») op. 37b1s принадлежат к числу выдающихся лирических страниц творчества композитора. Поэтичные, глубоко национальные по духу, они получили широчайшее распространение и, подобно наиболее популярным романсам и оперным ариям русских классиков, прочно вошли в музыкальный быт нашей страны. «Времена года» написаны по заказу Н.М. Бернарда для его музыкального журнала «Нувеллист», где они были опубликованы с января по декабрь 1876 г.

Страстно любивший родную природу, вдохновлявшийся ею на протяжении всей жизни, Чайковский нигде так полно не раскрывает своего отношения к ней, нигде не воплощает ее образы с такой многогранностью,

как в этом замечательном цикле. Пьесы «Времен года» запечатлели богатый мир эмоциональных состояний человеческой души. Здесь и грезы в часы зимних вечеров, изменчивые, словно пламя камина, и несказанно прекрасное чувство, возникающее при виде весенней природы, и радость от созерцания дружной работы крестьян на залитых солнцем просторах желтеющих нив.

Пьесы Чайковского – не только картинка-настроения, навеянные родными пейзажами. Автору удалось создать глубоко типические образы народной жизни, запечатлеть характерные явления русской действительности.

На первый взгляд пьесы цикла ничто не объединяет, помимо того, что каждая из них – картинка какого-нибудь времени года. Композитор не ввел в свое сочинение тематических связей. Не написал он и обобщающего финала, как это иногда делал в своих циклах Шуман. При внимательном вслушивании в пьесы «Времен года» можно, однако, подметить определенную закономерность в их чередовании – отражение закономерностей самих явлений природы. Ее легче обнаружить, если начать рассмотрение цикла с третьей пьесы – «Песни жаворонка» и закончить «Масленицей». Поскольку речь идет о процессе развития, то естественно начать его с исходного момента. Таким моментом – зарождением жизни – в природе является, разумеется, весна, а не середина зимы. Отражая объективную закономерность природы, автор в образах весенних пьес подчеркнул идею постепенного становления жизни.

«[Детский альбом](#)» Чайковского (1878) – первый в России классический сборник музыки для детей. Обращаясь к миру ребенка, Чайковский не отходит от своих основных творческих принципов, не снижает к себе высокой художественной требовательности, не идет по пути нарочитого облегчения содержания произведений. Любя детей и отлично зная их психологию, вкусы и запросы, он не ограничивается традиционными образами кукол и других игрушек.

Как и в произведениях для взрослых, Чайковский стремится в пьесах «Альбома» раскрыть жизнь во всем ее многообразии, не приукрашивая ее, не избегая ее тяжелых сторон, но стараясь выявить в ней, прежде всего, самое прекрасное. Зная, что дети любят во всем правду и, играя в свои незатейливые игры, хотят, чтобы все в них было «настоящее», композитор стремится дать в своих пьесах пусть небольшую частичку, но подлинной жизни. Он хочет, чтобы чувства его маленьких героев были искренни и глубоки. Оттого даже в пьесах, связанных с образами игрушек, автор воплощает вовсе не «кукольные», а настоящие, человеческие переживания. Он заставляет нас искренне сочувствовать горю маленькой девочки по поводу утраты любимой куклы («Похороны куклы») и радоваться вместе с ней ее счастью при виде новой игрушки («Новая кукла»). Благодаря подлинной человечности музыки «Альбома», глубине ее эмоционального мира пьесы сборника привлекательны не только для ребенка, но и для взрослого; их играют даже концертирующие пианисты. Это качество детской музыки — явление весьма редкое. Оно встречается лишь у немногих авторов, таких, как И. С. Бах, Шуман, Григ, Дебюсси, Равель, Прокофьев.

Прекрасно понимая роль народного элемента в воспитании ребенка, композитор создает немало детских пьес, в основу которых положены народные песни и танцы. По глубине раскрытия народных черт сборник выделяется на фоне детских фортепианных сочинений. В этом смысле с ним могут быть сопоставлены, пожалуй, лишь сборники Шумана и Грига. «Альбом» Чайковского до сих пор служит примером того, как можно писать для детей просто, увлекательно и вместе с тем содержательно, как надо приобщать ребенка к большому жизненно правдивому искусству, как пробуждать любовь к народной музыке, не только своей, отечественной, но и к иноземной. Предлагая образцы разнообразных кантиленных пьес, композитор создает превосходную школу пения на фортепиано. «Альбом» представляет исключительную ценность и с точки зрения ознакомления с различными жанрами музыкальной литературы, а в связи с этим и

воспитания чувства метроритма. Полифоническая насыщенность ткани многих пьес создает предпосылки для успешного развития полифонического мышления ребенка. Напомним, наконец, о целесообразном и выигрышном использовании пианистических возможностей маленьких исполнителей, что обеспечивает успешное развитие двигательных навыков.

В произведениях Чайковского перед интерпретаторами возникают чрезвычайно разнообразные, увлекательные, нередко сложные художественные и технические задачи. Важнейшая, самая ответственная из них – воплощение лирико-поэтического содержания искусства композитора. Слушая исполнение сочинений Чайковского многими пианистами – и на большой концертной эстраде, и в учебных заведениях, – убеждаешься, что с остальными трудностями обычно справляются легче. Исполнение же, казалось бы, простых пьес певучего характера и лирических эпизодов в сочинениях крупной формы оказывается более сложным. Искренность чувства легко подменяется чувствительностью, эмоциональный подъем – ухарским пылом или экзальтированной взвинченностью, простота – скольжением по поверхности душевных переживаний. И редко кто умеет передать лирические страницы Чайковского во всей их обаятельной безыскусственности, внутренней значительности и поэтичности. Еще реже приходится слышать исполнителя, способного воплотить «лирическую атмосферу» монументальных сочинений композитора, без которой их художественное обаяние во многом утрачивается.

Выразителем лирического начала в музыке Чайковского является прежде всего мелодия. При воспроизведении ее исполнитель обычно сталкивается с необходимостью сочетать певучесть и широту дыхания с выявлением богатства «речевых» интонаций, что представляет далеко не легкую задачу. Обилие акцентов, черточек, 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. Исполнителю сочинений Чайковского необходимо иметь ясное представление о том, какую роль выполняет в них полифония, что она способствует «распеванию» лирического чувства (именно чувства, а не только мелодии!). Вводя дополняющие голоса и нередко переходя от контрастно-подголосочного изложения к имитационному, композитор придает музыке все большую эмоциональную насыщенность. Превосходным образцом такого развития может служить пьеса «Осенняя песня».

Интересная художественная задача – воплощение колористических богатств музыки Чайковского. В одних лишь «Временах года» на каждом шагу сталкиваешься с мастерским воспроизведением тембров самых различных инструментов – от скрипок, виолончелей до гармоники и балалаек. А вместе с тем сколько в этих пьесах и чисто фортепианных красок! Как тонко композитор ощущает «цветовую гамму» отдельных месяцев: март, апрель, май – все это совсем различные темброво-тональные решения!

Мы уже говорили, что в истории интерпретации сочинений Чайковского, особенно крупной формы, выдающуюся роль сыграл Н. Рубинштейн. Велики заслуги Г. Бюлова и С. Танеева — первых исполнителей некоторых произведений композитора: Концерта *b*-moll, Вариаций *F*-dur (Бюлов), Второго и Третьего концертов, «Концертной фантазии», «Анданте и финала», Трио «Памяти великого артиста» (Танеев).

В XX веке среди русских и советских исполнителей Чайковского выделились С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Оборин, Г. Гинзбург, Э. Гилельс, С. Рихтер и другие пианисты. Особенно известен как интерпретатор сочинений композитора К. Игумнов. Еще при окончании консерватории он сыграл Большую сонату (первую часть). У тех, кто слышал это произведение в его концертах, остались в памяти монументальность, лирическая насыщенность и красочность исполнения.

Сохранившиеся записи Игумнова, к сожалению, неполно передают поэзию его игры. К лучшим из них можно отнести исполнение «Вечерних грез». Пианист тонко воплотил настроение мечтательности, которым проникнута пьеса. Лирическое повествование ведется свободно, как бы импровизационно. В крайних разделах преобладают нежные переливы светотеней и зыбкость контуров, создающие полную иллюзию грез при сумеречном освещении. В середине пьесы мастерски выявляется «прораствание» мелодического элемента, символизирующее постепенную концентрацию мыслей грезящего человека. Все это передано с подкупающей естественностью. Исполнение отмечено печатью благородства вкуса и высокой художественной культуры.

Много интересного в смысле интерпретации музыки композитора дали Международные конкурсы имени Чайковского. Ярким было исполнение В. Клиберном Первого концерта. Оно захватило своей одухотворенностью, эмоциональной наполненностью. В нем не было ни одной «пустой» фразы, ничего «сделанного», бьющего на эффект. От начала до конца лился вдохновенный поток музыки, рождавшейся, казалось, из глубин души творящего художника.

В. Клиберн превосходно выявил драматургию Концерта и раскрыл ее лирико-психологическую линию. Поразительно, как много жизненно значительного сумел найти этот юный музыкант в содержании произведения, как правдиво он воплотил не только сферу светлой лирики, но и интонации страдания, тоски, высокий пафос драматических кульминаций.

Чудесным светом своего лирического таланта Клиберн озарил и другую линию драматургии Концерта. В темах главной партии первой части и финала яснее проступила их связь с песенными первоисточниками. Это способствовало поэтизации народно-жанровых образов и более полному воплощению в Концерте лирического начала.

Сочинения Чайковского утвердили значение русской фортепианной школы как одной из ведущих в искусстве последних десятилетий XIX века.

Уже в те времена многие на Западе с интересом следили за ее развитием. В отзывах прессы, в высказываниях отдельных музыкантов, в том числе таких выдающихся, как Лист, подчеркивалась самобытность творчества русских композиторов. Оно привлекало не только своей новизной, но и могучей жизненной силой.

Развитие в русской и других национальных школах передовых творческих идей, вызванных подъемом освободительного движения 60—70-х годов, сыграло большую роль в судьбе мирового искусства. Под их непосредственным воздействием возникло множество замечательных произведений, которыми по праву может гордиться человеческий гений. Эти творческие идеи были использованы передовыми музыкантами последующих поколений в борьбе против кризисных явлений буржуазной культуры, все более обозначавшихся в конце XIX и начале XX столетия, для дальнейшего развития в искусстве принципов реализма, народности.

В юности Петр Ильич Чайковский учился игре на фортепиано, не думая о том, чтобы сделать из себя пианиста-профессионала и добиться блестящих результатов в области музыкального исполнительства. Он не ставил перед собой задачу быть пианистом-виртуозом. Однако отсутствие виртуозности в его исполнении не означало отсутствие собственного, уникального фортепианного стиля. Чайковский нашел способы воплощения собственных сочинений, раскрывая оригинальные художественные образы в звучании фортепиано. В результате, эти способы и это звучание привело композитора к исполнительскому фортепианному стилю, присущему только ему.

Е.И. Захаренкова в своем труде пишет: «Преобладание композиторского "партитурного" мышления над "инструментальным", — было, по-видимому, постепенно в процессе его становления как художника. Характерной особенностью этого процесса было использование фортепиано, прежде всего, как средства изучения партитуры как таковой. Кроме того, в период зарождения новых музыкальных идей композитору не требовался какой-либо конкретный музыкальный

инструмент, в том числе фортепиано, что избавляло его фортепианные сочинения от определенной зависимости, стереотипизации фактурных формул, традиционных для пианизма того времени» [128, С. 152].

В 1879 году в письме к Фон Мекк композитор пишет: "Какое удовольствие считать уже вполне законченной партитурой! – композитор пишет – для музыканта партитура – это не только собрание различных нот и пауз, – но и целая картина, среди которой отчетливо выделяются главные фигуры, боковые и второстепенные. Для меня любая оркестровая партитура – это не только предвкушение будущих удовольствий органов слуха, но и непосредственное удовольствие органов зрения " [173, С. 236].

Эти слова самого композитора объясняют, почему фортепианные произведения Чайковского очень часто похожи на оркестровые и не только по звучанию, но и по восприятию музыкальных образов.

Фактура его произведений во многом отличается от типичных фортепианных произведений того времени, появившихся благодаря Фридерiku Шопену или Ференцу Листу, и надолго укоренившихся в сознании пианистов и оставивших свой след в практике игры на фортепиано. Это, в конечном счете, способствовало изобретению или, иначе говоря, новаторству использования инструмента фортепиано у Чайковского.

Полифонизм и «партитура» его музыкального мышления стали еще одной причиной оригинальности стиля игры на фортепиано Петра Ильича.

Однако, несмотря на яркую самобытность и "непохожесть" музыки Петра Ильича, такой уже привычной для пианистов, нельзя не уловить связь между фортепианными произведениями Чайковского, Шумана, Чайковского и Грига.

Е.И. Захаренкова, исследователь творчества П.И. Чайковского, пишет в своих трудах: "Открывая современную историю русской фортепианной музыки, основанную на европейской композиторской школе, Чайковский заложил основные традиции русской фортепианной музыки, которые

получили дальнейшее развитие в творчестве Рахманинова, Прокофьева, Стравинского и др. [128, С. 155].

Резюме:

Своеобразный, только этому композитору присущий фортепианный стиль Чайковского – яркий, русский, народный, национальный колорит его произведений, проявляющийся в звучании русских народных инструментов (например, из "Детского Альбома" – «Мужик на гармонике играет»).

Это, иначе говоря, новаторство в использовании инструмента фортепиано у Чайковского.

Полифонизм и «партитурность», симфоническое мышление стали еще одной причиной оригинальности стиля игры на фортепиано Петра Ильича Чайковского.

1.2. Исторический экскурс в фортепианное творчество Чайковского

Изучив огромное количество литературы, как мемуарной, так и исторической, мы можем утверждать, что на протяжении всей своей жизни Чайковский писал произведения для фортепиано. Нельзя сказать, что фортепианная музыка была для него главным направлением творчества. Возможная причина такой ситуации освещалась в предыдущем части данной работы, где автор, основываясь на документальных воспоминаниях соратников, подчеркивает разносторонность дарования великого композитора. Именно в области фортепианной музыки композитор создал истинные гениальные произведения, вошедшие в золотой фонд мировой культуры.

В отличие от таких пианистов-композиторов, как Рахманинов, Прокофьев сам Чайковский работал над фортепианными пьесами без инструмента, то есть процесс сочинения проходил без присутствия непосредственно инструмента фортепиано. Это подчеркивает специфику фортепианного изложения Чайковского: 1) пьесы для домашнего музицирования; 2) концертно-виртуозные сочинения, достаточно трудные в виртуозном исполнении для пианистов весьма продвинутых технически.

Произведения малой формы, собранные в такие альбомы, как альбомы «Времена года», «Детский альбом» и другие относятся к первой группе работ мастера-композитора.

Во второй группе такие произведения, как первый и второй фортепианные концерты, фантазия для фортепиано с оркестром, Соната и др.

Виртуозные фортепианные произведения композитора лишь со временем получили общественное признание и стали известны в широких музыкальных кругах. Самое первое из самых известных и популярных фортепианных произведений композитора, созданное в 1854 году, – «Анастасия-вальс».

Симфонический характер музыкального мышления и тесно связанная с ним специфика фактуры фортепианной экспозиции - основные черты фортепианного стиля композитора Чайковского.

Композитор был еще очень молод, и его ранние фортепианные произведения уже зрелого музыкального мышления.

«Первый концерт Чайковского – это огромный шаг вперед, и само произведение во многом определило направление концертного жанра в русской фортепианной музыке. Именно Чайковский создал первое национальное произведение в виртуозном концертном жанре» [128, С. 161].

О концерте Чайковский позже писал фон Мекк Н. Ф: «Есть две равные силы, т. е. могучие и неиссякаемо богатые краски оркестра, который борется и который побеждает (предполагая таланты исполнителя) маленького, невзрачного, но волевого противника. В этой борьбе, есть много поэзии и бездна соблазнительных для композитора сочетаниях» [168, С. 452].

Самыми известными произведениями Чайковского считается цикл фортепианных пьес «Времена года». Цикл «Времена года» в полной мере отражает индивидуальные, своеобразные черты стиля, присущие фортепианному творчеству автора. По своей сути, «Времена года» – это «календарь русской жизни». В этой серии есть все: и образность, и поэзия, и глубина, и легкость. Все это завораживает слушателей и исполнителей. Благодаря технической и исполнительской простоте и доступности многих пьес, входящих в него, сериал «сезоны» широко востребован в музыкально-педагогической практике.

А.Д. Алексеев, известный историк и теоретик фортепианного искусства, отмечает, что «в истории фортепианного искусства второй половины XIX века реалистические тенденции в фортепианных циклах, созданных в этот период («Картины с выставки» Мусоргского, «Лирические пьесы» Грига и др.) усиливаются, и «Времена года» находятся в самом фокусе этих идеологических устремлений» [5, С. 35.]

В 1878 году на свет появились фортепианные циклы «12 пьес средней трудности» и «Детский альбом». Пьесы из последнего активно используются автором данной диссертации в методико-экспериментальной части исследования.

«12 пьес средней трудности» названо автором, поскольку пьесы имеют серьезный уровень исполнительской и технической фортепианной сложности, справиться с этим может только пианист, имеющий уже достаточный опыт игры на фортепиано.

Оба цикла схожи по содержанию входящих в них пьес: это произведения в русском народном стиле, пьесы танцевального характера, лирические миниатюры («Грустная песенка», «Песня без слов», «Старинная французская песенка»).

Рассмотрим форму каждой миниатюры отдельно.

№ 1. «Утренняя молитва». Пьеса написана в форме периода с дополнением. Период с тематической точки зрения повторного строения; с ладо-гармонической точки зрения – однотональный; со структурной – квадратный, состоит из двух предложений, каждое из которых – по 8 тактов. Второе предложение более взволнованно. Благодаря насыщенному тональному движению и эллиптическим оборотам музыкальная мысль в 4 такте приходит к кульминации. После чего звучание опять стихает. Заключение пьесы – дополнение к периоду – звучит на фоне непрерывно повторяющегося тонического органного пункта. Этот остинатный бас создает настроение умиротворенного покоя и уверенности.

№ 2. «Зимнее утро». Пьеса написана в простой трехчастной форме. Первая часть представляет собой квадратный период, состоящий из двух предложений (8+8), модулирующий в параллельную тональность. В средней части появляется оттенок некоторой грусти. Вторая часть – середина развивающего типа, которая строится на тематизме первой части. С гармонической точки зрения звучит в тональности, достигнутой в конце первой части. Третья часть – варьированная реприза, восстанавливается светлый оживленный характер музыки.

Таким образом, данная пьеса представляет собой образец простой трехчастной формы с развивающей серединой и варьированной репризой.

№ 3. «Игра в лошадки». Написано в жанре токкаты с ритмическим пульсом, имитирующим цокот копыт скачущей лошадки. Форма – трехчастная.

Первая часть включает 24 такта, она вся выдержана на тоническом органном пункте. Со структурной точки зрения – период (вступление 8т+1ч16т) квадратный, (8+8); с гармонической – однотональный; с тематической – повторного строения. Вторая часть представляет собой построение типа переход без ярко выраженной тоники. Третья часть – варьированная реприза с дополнением (8т.).

№ 4. «Мама». Форма пьесы – простая трёхчастная. Первая часть представляет собой период. Со структурной точки зрения это период единого строения 8тактов; с гармонической – однотональный. Вторая часть представляет период развивающего типа (4+4). Третья часть - варьированная реприза с дополнением.

Таким образом, перед нами образец простой трёхчастной формы с развивающей серединой и варьированной репризой.

№ 5. «Марш деревянных солдатиков». Пьеса написана в простой трёхчастной форме. Первая часть представляет собой период. Со структурной точки зрения он квадратный (8+8), с тематической – период повторного строения, с гармонической точки зрения – однотональный. Вторая часть – середина развивающего типа. Третья часть – реприза, точно повторяет первую часть.

Таким образом, перед нами образец простой трёхчастной формы с развивающей серединой и точной репризой.

№ 6. «Болезнь куклы». Первая часть – период, квадратный (8+8), неповторного строения, однотональный. Во второй части происходит развитие тематизма первой части. Завершает пьесу кода (9 тактов).

Таким образом, эта пьеса – пример двухчастной безрепризной формы.

№ 7. «Похороны куклы». Пьесу пронизывает ритм типичного похоронного марша. Но в литературе можно встретить утверждение, что здесь Чайковский просто воспроизвел звучание хора.

Эта одностраничная пьеса написана как трёхчастная (излюбленная музыкальная форма П. Чайковского в фортепианных миниатюрах).

№ 8. «Вальс». Форма пьесы сложная трёхчастная. Первая часть представляет простую двухчастную форму, то есть состоит из двух периодов. Первый период повторного строения, модулирующий в тональность третьей ступени. Далее следует второй период, где возвращается первоначальная тональность. Он, как и первый период, состоит из двух предложений, повторного строения и модулирует уже в параллельную тональность. Вторая часть представляет собой период, состоящий из двух предложений, квадратный (8+8), однотональный. К третьей части осуществляется переход (3 такта). В репризе точно повторяется первая часть. Таким образом, перед нами пример сложной трёхчастной формы с контрастной серединой и точной репризой.

№ 9. «Новая кукла». Пьеса написана в простой трёхчастной форме. Первая часть – период квадратный (8+8), повторного строения, однотональный. Вторая часть – построение типа переход. В третьей части пьесы (репризе) возвращается музыкальный материал первой части.

Таким образом, форма пьесы – простая трёхчастная с серединой типа переход и точной репризой.

№ 10. «Мазурка». Эта пьеса, как и многие пьесы в цикле, трёхчастная. Первая часть представляет собой период повторного неквадратного строения, где происходит модуляция в параллельную тональность. Во второй части происходит развитие тематизма первой части. Третья часть реприза, точное повторение первой части, но уже без модуляции.

№ 11. «Русская песня». По форме – это тема (всего 6 тактов) с тремя вариациями, дополнением и заключением. Музыка изложена многоголосно, и можно представить себе, что ее исполняет хор.

№ 12. «Мужик на гармонике играет». Вся пьеса охватывает 22 с половиной такта. По форме – тема с вариациями. Простейшая музыкальная фраза (D7 - T53 всего 2 такта) один раз варьируется, причем элементарно – лишь ритмически.

№ 13. «Камаринская». Написана в форме темы с тремя вариациями. Тема изложена в виде периода повторного строения (6+6), с ладо-гармонической точки зрения период однотональный.

№ 14. «Полька». Пьеса написана в трёхчастной форме. Первая часть квадратный период, повторного строения (4+4), однотональный. Повторение, которое указано композитором знаком репризы, необходимо выполнять, поскольку, если этого не сделать, будут нарушены пропорции всей пьесы. Заканчивается на неустойчивой гармонии – доминанте, что приводит к естественному дальнейшему развитию тематизма. Средняя часть представляет собой построение типа переход, тем самым подготавливая к наступлению репризы. Третья часть (реприза) во втором своем предложении отходит от буквального повторения музыки первой части.

Таким образом, перед нами образец простой трёхчастной формы с серединой типа переход и варьированной репризой.

№ 15. «Итальянская песенка». Форма пьесы – простая двухчастная. Первая часть написана в форме периода. С тематической точки зрения период повторного строения, с гармонической – однотональный, со структурной – квадратный, состоящий из двух предложений (8+8). Вторая часть представляет собой период состоящий из двух предложений неквадратный (15+19), повторного строения, однотональный.

Таким образом, перед нами пример простой двухчастной безрепризной формы.

№ 16. «Старинная французская песенка». Форма пьесы двухчастная. Первая часть представляет собой квадратный период, повторного строения. Вторая часть – по форме не превышает размеров первой части (8+8). В первом предложении появляется тематизм, во втором – реприза второго предложения первой части.

Таким образом, перед нами образец простой двухчастной репризной формы.

№ 17. «Немецкая песенка». Пьеса написана в трехчастной форме. Первая часть состоит из двух предложений (4+4), неповторного строения. Так складывается однотональный период. Во второй части появляется новый тематизм, но не выходит за пределы основной тональности. Третья часть –

реприза. Таким образом, перед нами пример простой трёхчастной формы с контрастной серединой и точной репризой.

№ 18. «Неаполитанская песенка». Форма пьесы простая трёхчастная. Первая часть представляет собой период(11+8), состоящий из двух предложений, однотональный. Средняя часть, как и первая, квадратный период, состоящий из двух предложений (8+8), повторного строения, однотональный. Далее следует заключительная часть – реприза с новым развитием тематизма первой части.

Таким образом, перед нами пример простой трёхчастной формы с развивающей серединой и динамизированной репризой.

№ 19. «Нянина сказка». Пьеса имеет трёхчастную форму. Далее следует построение типа переход. В репризе точно повторяется первая часть.

Таким образом, миниатюра написана в простой трёхчастной форме с серединой типа переход и точной репризой.

№ 20. «Баба-яга». Как и многие пьесы цикла, имеет трёхчастную форму. Тема, олицетворяющая сказочный персонаж, в начале помещена в нижнем регистре. Первая часть представляет собой квадратный период, состоящий из двух предложений (4+4), однотональный. Вторая часть представляет собой построение типа переход, приводящий непосредственно к репризе. Третья часть – повтор первой части на октаву выше с небольшим дополнением. Таким образом, перед нами образец простой трёхчастной формы с серединой типа переход и динамизированной репризой.

№ 21. «Сладкая греза». Пьеса написана в трёхчастной форме. Первая часть имеет форму классического периода: состоит из двух предложений, квадратный (8+8), в конце которого происходит модуляция в тональность доминанты. Во второй части развивается тематизм первой части. Третья часть реприза. Таким образом, перед нами образец простой трёхчастной формы с развивающей репризой и точной репризой.

№ 22. «Песенка жаворонка». Пьеса написана в трёхчастной форме. Первая часть период. С тематической точки зрения повторного строения; с гармонической – модулирующий в параллельную тональность; со структурной

точки зрения квадратный, состоящий из двух предложений (4+4). Средняя часть представляет собой построение типа переход. В третьей части, в целом повторяющей первую, изменено окончание с тем, чтобы утвердить основную тональность.

№ 23. «Шарманщик поет». Форма пьесы простая двухчастная. Первая часть – период, состоящий из двух предложений неповторного строения, однотональный. Во второй части появляется новый тематизм. Период квадратный, по 8 тактов в каждом предложении, однотональный.

Таким образом, сложилась простая двухчастная безрепризная форма.

№ 24. «В церкви». Форму миниатюры можно определить как период единого строения (12 тактов) с дополнением и кодой. Кода по своим размерам почти равна повторенному периоду. Это объясняется тем, что она завершает не только эту пьесу, но и весь сборник.

Посвящается Володе Давыдову
ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ

Dedicated to Volodya Davydov
CHILDREN'S ALBUM

П. ЧАЙКОВСКИЙ
P. TCHAIKOVSKY
Op. 39 (1878)

УТРЕННЯЯ МОЛИТВА № 1 MORNING PRAYER

Тихо (Andante)

p

mf *p*

pp

dim.

В ЦЕРКВИ № 24 IN THE CHURCH

Умеренно (Moderato)

БОЛЕЗНЬ КУКЛЫ № 6 DOLL'S SICKNESS

Умеренно (Moderato)

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Умеренно (Moderato)'. The first system includes the instruction 'mf с выразительностью espressivo'. The second system has a '5' above the first measure. The third system has a 'f' dynamic marking. The fourth system has 'dim.' and 'p' markings. The fifth system has 'pp' marking. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line.

ПОХОРОНЫ КУКЛЫ № 7 DOLL'S FUNERAL

Медлено (Adagio)

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Медлено (Adagio)'. The dynamics are indicated as *pp*, *p*, and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5) above the notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

НОВАЯ КУКЛА № 9 NEW DOLL

Скоро (Allegro)

p

mf *p*

mf *p*

cresc.

f *dim.*

МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ № 5 WOODEN TOY SOLDIERS'
СОЛДАТИКОВ MARCH

Умеренно (Moderato)

The musical score is written for piano in G major and 2/4 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have 'arco' written above them, likely indicating a specific playing technique. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

МАЗУРКА № 10 MAZURKA

Не очень скоро. Темп мазурки (Allegro non troppo. Tempo di Mazurka)

The musical score consists of five systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

System 1: *mf* in piano, *p* in bass. Fingerings: 2 3 4, 3 2 1, 2, 3 2 1, 5 3 4 3 4.

System 2: *mf* in piano, *mf* in bass. Fingerings: 2 3 2, 5, 4, 2, 3.

System 3: *p* in piano, *p* in bass. Fingerings: 2, 3, 5, 3, 2, 3, 2, 3.

System 4: *p* in piano, *p* in bass. Fingerings: 2 1 4 5, 4 5, 2, 2, 3 2 3 2.

System 5: *mf* in piano, *p* in bass. Fingerings: 4 2, 4, 3, 3 2 1, 3 2 3, 4.

НЕАПОЛИТАНСКАЯ № 18 NEAPOLITAN
ПЕСЕНКА SONG

Тихо (Andante)

p
grazioso
sempre staccato la mano sinistra

СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ № 16 OLD FRENCH
ПЕСЕНКА SONG

Весьма умеренно (Molto moderato)

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The music begins with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass staff contains a supporting line with chords and single notes. The dynamic marking *p* (piano) and the instruction *с чувством espressivo* are written in the first measure. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) are placed above and below notes throughout the system.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with intricate fingerings and slurs. The bass line includes some chromatic movement and rests.

The third system of musical notation shows a continuation of the melodic theme. The treble staff has a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *p* is present in the third measure.

The fourth system of musical notation includes a change in dynamics to *mf* (mezzo-forte) in the second measure, followed by a return to *p* in the third measure. The melodic line continues with grace notes and slurs.

The fifth system of musical notation concludes the piece. It features a final melodic flourish in the treble staff and a resolution in the bass staff. The piece ends with a final chord in the bass clef.

ПОЛЬКА № 14 POLKA

Умеренно. Темп польки (Moderato. Tempo di Polka)

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*), with a crescendo (*cresc.*) and a *poco piu f* marking. The piece concludes with a double bar line.

СЛАДКАЯ ГРЁЗА № 21 SWEET DAY-DREAM

Умеренно (Moderato)

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes the instruction *p* с большим чувством *molto espressivo*. The second system includes *più f* and *p*. The third system includes *cresc.*. The fourth system includes *f*, *p*, and *mf marcato*. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a fermata over the final notes.

ШАРМАНЩИК № 23 ORGAN-GRINDER'S
ПОЁТ SINGING

Тихо (Andante)

p

mf

marcato

p

pp

Приведем примеры нескольких из этих миниатюр в нотном текстовом варианте. Последовательный анализ каждого из этих произведений мы приведем в следующих параграфах нашего исследования, где автор попытается

преподнести методические разработки для педагогов и обучающихся в помощь освоения стиля композитора и преодоления сложностей, возникающих при игре данных миниатюр композитора.

При изучении композиции «Детского альбома» возникает вопрос о различии его структуры в авторской и издательской версиях. Можно заметить, как в первоначальном варианте развиваются два сюжета. Один показывает день ребенка. Второй символизирует жизнь человека. Эта версия «детского альбома» как бы разделена на два цикла.

В первом цикле, которому музыковеды дали условное название «Утро», «Утренняя молитва» неожиданно сменяется на "Зимнее утро", наполненное тревогой и непокоем. Покой и умиротворение герою возвращает "Мама", но даже в ее нежных и ласковых фразах можно уловить скрытую тревогу.

«Домашние игры и танцы» (№4-11) - вторая большая секция. Начинается все с детских пьес «Альбом» и «Марш деревянных солдатиков». Это мальчишеские игры. Неприкрытая скорбь сильнее слышится в элегии «Болезнь куклы». И, наконец, все заканчивается не радостным спектаклем, а мрачным траурным маршем. В версии издания это свидетельствует о легкомыслии детских печалей.

«Вальс» завершает серию «домашних» пьес и одновременно является началом миниатюрной танцевальной сюиты, в которой сочетаются три номера (9-11) и Вальс получается забавной «Полькой». Но в «Мазурке» снова на первый план выходят смутно-тревожные интонации.

Заключительный цикл «Детского альбома» (№19-24) – своего рода «возвращение домой». Но спокойствие не приходит внезапно.

Наступает утро, с ним приходит конец кошмарам, мучительным снам. «Песнь жаворонка» сменяется величественным и в то же время скорбным хором «В храме», основанным на истинной церковной теме покаянного псалма.

В «Песне шарманщика» прослеживается мотив утренней молитвы. Только сейчас он приобрел особенно легкий и нежный оттенок.

«Детский альбом» – один из характерных циклов фортепианных пьес малой формы П. И. Чайковского. Композитор сочинял фортепианные пьесы

такого рода на протяжении всей жизни. К этим произведениям относятся: ор. 1, 9, 10, 19, 21, 40, 51, 72. Сравнивая эти сочинения, мы можем сделать вывод о том, что стремление к цикличности, целостности опусов может проявляться в различных чертах, в том числе в стремлении к интонационному единству опуса. В ор. 21 все шесть пьес, ярко контрастные в жанровом отношении, сочинены даже на одну и ту же тему. Анализ ор. 21 как идеи может стать предметом отдельной работы. В целом можно отметить, что различные смысловые связи, цементирующие отдельные произведения опусов Чайковского, ждут своего исследования, не будучи одинаково «знаменитыми». Но эти менее популярные сочинения, среди которых особняком стоят циклы фортепианных миниатюр ор. 40, ор. 72 и др., невероятно богаты, и в содержательном, и в художественном аспектах.

Подлинные шедевры встречаются среди малоизвестных пьес Петра Ильича. Поэтому очень актуальным является проведение анализа всех фортепианных миниатюр Чайковского в их совокупности с позиций современного методического и исполнительского видения. В контексте нашего научного исследования мы включаем сравнительный анализ исполнительских интерпретаций произведений композитора-пианиста.

До конца постигнуть и объяснить эти тонкие связи, разумеется, невозможно. Сочинение пьес окутано мистической тайной, даже невзирая на то, что какие-то тонкости процесса мы можем понять из писем самого П. И. Чайковского: «Пишу я свои эскизы на первом попавшемся листе, а иногда и на лоскутке нотной бумаги. Пишу весьма сокращенно. Мелодия никогда не может явиться в мысли иначе, как с гармонией вместе. Вообще оба эти элемента музыки вместе с ритмом никогда не могут отделиться друг от друга, т. е. всякая мелодическая мысль носит в себе подразумеваемую к ней гармонию и непременно снабжена ритмическим делением. Если гармония очень сложная, то случается тут же отметить и подробности хода голосов, если гармония очень проста, то иногда ставлю один бас, иногда отмечаю генерал-басные цифры, а в иных случаях и вовсе не намечаю баса; он остается в моей памяти. Что касается инструментовки, то, если имеется в виду оркестр, музыкальная мысль является

окрашенная уже той или другой инструментовкой. Иногда, однако же, при инструментации изменяется первоначальное намерение.

Никогда слова не могут быть написаны после музыки, ибо как только музыка пишется на текст, то этот текст вызывает подходящее музыкальное выражение. Можно, конечно, приделать или подогнать слова к маленькой мелодии, – но как только сочинение серьезное, то уже такого рода подборание слов под музыку немыслимо» [166, С. 97].

И всё-таки мы можем почувствовать и понять в деталях, как именно в произведениях малых форм у Чайковского проявляются черты, присущи его стилю в целом. А. Альшванг пишет о яркой фольклорной и романсовой составляющей сочинений композитора: «Народная песня могла служить для мальчика Чайковского, обладавшего исключительно художественной восприимчивостью, образным выражением Родины, ее народа и природы. Воплощение идеи Родины в музыкальных звуках должно было оставить более глубокий след в его душе, чем отвлеченные понятия, почерпнутые из книг и учебников тем более, что музыка очень рано и всецело завладела воображением Пети. Обращаясь к иным источникам, питавшим музыкальное восприятие маленького Чайковского, нужно, прежде всего, вспомнить романсы, исполнявшиеся матерью композитора.

«Соловей» Алябьева остался на всю жизнь любимой пьесой Чайковского и всегда вызывал яркое воспоминание о пении матери. Нет никакого сомнения в том, что в ее репертуар входили и многие русские романсы популярных тогда композиторов, например Варламова, Гурилева и других. Александра Андреевна получила образование в училище женских сирот в Петербурге, которое окончила в 1829 году. Из ее сохранившихся школьных тетрадок видно, что музыка в ее образовании играла большую роль. Александра Андреевна играла на рояле, и первая познакомила с этим инструментом своего сына. Как только Александра Андреевна садилась за фортепиано, Петя непременно появлялся около нее» [12, С. 17-18].

Наше обращение к циклу «Детский альбом» не случайно. Ведь простота пьес, казалось бы, предназначенных для игры юными исполнителями, в нем обманчива.

В этом цикле четко прослеживается ряд характерных черт фортепианной миниатюры Чайковского, многое проясняющих в образном мышлении, формообразовании, жанровой системе композитора. «Детский альбом» стоит особняком в репертуаре музыкальных учебных заведений для детей, поэтому мы построим опытно-экспериментальную работу на методическом оснащении учащихся при изучении фортепианных пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского.

В ходе освоения пьес, вошедших в этот альбом студенты-музыковеды имеют возможность приобрести навыки воспроизведения мелодичного звука «пение на фортепиано».

Исследователь творчества П.И. Чайковского Е. И. Захаренкова отмечает: «Чайковский стал родоначальником фортепианной музыки для детей в России и до сих пор, пожалуй, никому не удавалось так гармонично и ярко проявить себя в этом жанре» [128 С. 169].

Анализируя обширное историческое и хронологическое фортепианное творчество Петра Ильича Чайковского, нужно подчеркнуть необходимость его классификации. Проблема классификации фортепианных произведений композитора рассмотрена в трудах Б. Асафьева, А. Алексеева, Е. Вольмана.

РЕЗЮМЕ:

Наше обращение к циклу «Детский альбом» не случайно. Ведь простота пьес, казалось бы, предназначенных для игры юными исполнителями, в нем обманчива. В этом цикле четко прослеживается ряд характерных черт фортепианной миниатюры Чайковского, многое проясняющих в образном мышлении, формообразовании, жанровой системе композитора. «Детский альбом» стоит особняком в репертуаре музыкальных учебных заведений для детей, поэтому мы построим опытно-экспериментальную работу на

методическом оснащении учащихся при изучении фортепианных пьес из «Детского альбома» П.И. Чайковского.

В ходе освоения пьес, вошедшие в этот альбом студенты-музыковеды имеют возможность приобрести навыки воспроизведения мелодичного звука «пения на фортепиано».

1.3. Рекомендации по работе с обучающимися над фортепианными сочинениями композитора

Согласно предложенной выше классификации фортепианных произведений Чайковского в данном параграфе будут детально разбираться особенности освоения учащимися: а) лирических пьес, б) пьес в русском народном стиле, в) пьес танцевального характера. В связи с тем, что произведения концертно-виртуозного типа представляют для учащихся значительную трудность в настоящей работе затрагиваться они не будут.

К группе **лирических пьес** Чайковского принадлежат фортепианные миниатюры лирического склада. Они занимают ведущее место в творческом наследии композитора. К пьесам такого рода можно отнести «песенки» из «Детского альбома» («Старинная французская песенка», «Итальянская песенка», «Шарманщик поет»). В цикле «12 пьес средней трудности» ор. 40 к таким пьесам относятся «Песенка без слов» и «Грустная песенка». Аккомпанемент в этих сочинениях относительно простота и часто имитирует различные аккомпанирующие инструменты.

К этой же группе можно отнести и лирические пьесы-пейзажи, а также жанровые зарисовки: «Песня жаворонка», «Белые ночи», Баркарола из цикла «Времена года»; «Зимнее утро», «Песня жаворонка» из «Детского альбома».

Работая с классом над произведениями Чайковского до учащихся нужно донести мысль о глубинных взаимосвязях лирических фортепианных произведений Петра Ильича с лучшими образцами русской романсовой лирики в творческом наследии А.А. Алябьева, А.Е. Варламова, А.Л. Гурилева, М.И. Глинки и др.

Ознакомление учащихся с романсами Петра Ильича и ариями из его опер помогает выявить вокальную природу инструментализма Чайковского так же как и обращение к российской песенно-романсовой культуре.

Большой положительный результат в инструментальном классе дает такой приём работы, как пропевание мелодической линии изучаемой

фортепианной пьесы совместно с исполнением на инструменте фактуры сопровождения. Этот же способ полезен для освоения отдельных подголосков и сопровождающих мелодию линий.

Как мы и говорили выше, значимой характеристикой фортепианного стиля Чайковского является партитурность изложения музыкального материала. И осознание учеником этой партитурности возможно только в процессе его практического ознакомления с партитурами симфонических произведений композитора. Это непременно поможет ученику осуществить «перенос» представлений о симфоническом мышлении композитора на его фортепианную музыку.

Еще один важный элемент работы в процессе освоения фортепианных пьес Чайковского не только лирического, но и танцевального характера, а также пьес, написанных в русском народном стиле, является осознание полифоничности фортепианных произведений Чайковского, которая тесно связана и даже является следствием партитурности его музыкального мышления. В качестве примеров полифоничности фактуры фортепианных произведений Петра Ильича можно привести такие пьесы как Баркарола из «Времен года», «Романс» op. 5, «Диалог» op. 72, № 8.

Самые большие затруднения, возникающие в работе над полифонией в фортепианных произведениях Чайковского, вызывает проблема разветвления слухового восприятия на два и более звуковых «канала» в одновременном звучании и выявлении в этом «сплетении» ведущего голоса, который несет основную смысловую нагрузку. Это очень точно подметил К.Н. Игумнов: «Умение соподчинять гармонические голоса – это и есть фортепианная инструментовка» [54, С. 70].

Часто бывают случаи, когда одной руке поручается одновременно вести два голоса, при этом не только динамически разделяя их звучание, но исполняя эти голоса различными штрихами. Столкнувшись с этой проблемой педагог может решить ее путем путём дифференциации представлений ученика о роли и значении каждого голоса. Для устранения этой сложности необходимо предложить ученику такой вариант: один из

голосов спеть и одновременно сыграть другой на инструменте. Либо другой вариант: исполнять два голоса партии одной руки двумя руками. При этом нужно дифференцировать не только слуховые представления, но и физические ощущения пальцев: те из них, которые играют ведущий голос, погружаются в клавиатуру глубоко, с некоторым нажимом, а пальцы, исполняющие второстепенный голос, легко касаются клавиш, не чувствуя «дна» клавиатуры.

Снова обращаясь к проблеме «вокализации» инструментальной музыки Чайковского, нужно заметить, что здесь важна не только забота о красивом тембре «поющего» голоса, но раскрытие смысла и логики его интонирования. Именно процесс «перевода» интонируемого смысла музыкальной речи в параллельную плоскость её логического осмысления рождает понимание её содержания.

Но «вокализация» мелодии в фортепианных произведениях Чайковского – это только начало пути к правильному пониманию и воссозданию художественного образа. Учащиеся должны осознавать это. Мелодиям Петра Ильича свойственна особая декламационность, отражающаяся в нотном тексте в виде коротких лиг, цезур и иных исполнительских указаний. Поэтому детальная «дешифровка» того, что зафиксировано в нотном тексте (а тем более того, что не поддается детальной фиксации, а «угадывается» и более или менее совпадает с замыслом композитора) является важной и нужной частью работы учителя с учеником в ходе освоения лирических пьес Чайковского. Главный метод этой работы – пропевание мелодической линии одновременно с поисками динамических и агогических нюансов, свойственных естественному психофизиологическому голосовому аппарату человека (не зря Антон Рубинштейн включил в программу подготовки пианистов Петербургской консерватории вокальный класс). Одной из специфических интонаций, часто встречающихся в фортепианной музыке Чайковского, а так же свойственной русской профессиональной и народной музыке можно

считать интонацию «вздоха». Для примера можно привести пьесы «Подснежник», «Осенняя песня» из «Времен года», «Думка».

Как говорил Ф. Шаляпин, интонация «вздоха» типична для русской музыки. Она состоит из двух-трех нисходящих звуков и часто попадает не только в русских народных песнях, но и музыке Чайковского.

Понимание учащимися семантики таких интонаций в музыке Чайковского – залог успеха и адекватного исполнения лирических фортепианных произведений композитора.

Произведения в русском народном стиле в творческом наследии Чайковского представлены значительным количеством фортепианных сочинений. Отметим, что первой опубликованной фортепианной пьесой Чайковского было «Русское скерцо» op. I, № I.

В подавляющем большинстве сочинений Чайковского фигурируют не подлинные народные мелодии, а результат их переработки («Юмореска», op. 10, № 2, «Думка», op. 59, «В деревне», op. 10, № 7 и др.), вне всякого сомнения остается тот факт, что Петр Ильич был приверженцем русского народного искусства.

В лирических пьесах выражены настроения печали, меланхолии, переживаний, доходящих иной раз до трагизма, то фортепианные произведения в русском народном духе полны радости и веселья, изобилуют народным юмором, удалью, озорством, сменой настроений. Мгновенные эмоциональные перевоплощения можно наблюдать в «Русском скерцо» и «Думке».

Композитор П.И. Чайковский – непревзойденный мастер в области звукоподражания русским народным инструментам, таким как, гармоника, балалайка, свирель, звон бубенцов («Мужик на гармонике играет», «Камаринская» из «Детского альбома», «Приглашение к трепаку» и др.).

Такие приёмы имитации звучания народных инструментов всегда были в ходу у российских композиторов, как до Чайковского, так и после него. В ряду этих композиторов Михаил Глинка («Каприччио на русские темы», «Камаринская» для фортепиано в 4 руки), Модест Мусоргский (пьеса

«В деревне»), Николай Римский-Корсаков (Концерт для фортепиано с оркестром), А. Аренский («Фантазия на темы Рябинина»).

В XX веке такой приём использовали в своих произведениях И. Стравинский в «Петрушке», Сергей Прокофьев в финалах 2-й и 7-й сонат, Р. Щедрин в Первом концерте и других фортепианных пьесах.

В творчестве Чайковского имитация звучания русских народных инструментов вылилась в традицию русской фортепианной музыки, основателем которой он стал.

Композиционный приём имитации внёс в фортепианные произведения Чайковского новые типы изложения. Он повлекли за собой соответствующие изменения традиционных фактурных формул и способов выражения музыкальных идей. Прежде всего, это отразилось на более частом применении приёмов остинато и варьирования. Это коснулось и принципов метроритмической организации материала.

В произведениях Чайковского для фортепиано, написанных в русском народном духе, остинатность (многократное повторение неизменной мелодической или ритмической формулы) выполняет функцию гипнотического нагнетания эмоционального экстаза, который приводит к кульминации. Вместе с остинатностью такой эффект достигается применением приёма варьирования, который также дает нарастание эмоциональной напряженности в нескольких фортепианных пьесах Чайковского, например, в той же «Думке». Мы полностью согласны с замечанием Е.И. Захаренковой говорящей, что «остинатность и варьирование являются неотъемлемой чертой практически всех фортепианных пьес Чайковского, написанных им в русском народном духе. Не менее важной стороной этой группы пьес является метроритмическая организация, свойственная русской народной музыке» [128, С. 199].

Разумеется, чтобы успешно освоить фортепианные произведения Чайковского, написанные в русском народном стиле, учащимся надо, прежде всего, осознать и прочувствовать его характер и специфику. Особенно, если мы говорим об изучении этой музыки представителями

других национальных культур, весьма далёких от российской музыкальной культуры. Творческая практика показывает, что ассимиляция лучших достижений национальных музыкальных культур музыкальной общественностью из разных стран мира происходит регулярно и с большим успехом. Для этого нужно просто ознакомиться с звукозаписями выступлений таких знаменитых коллективов как оркестры русских народных инструментов имени Н.П. Осипова и имени В.В. Андреева, оркестр хора им. М.Е. Пятницкого. Подобное знакомство принесёт ощутимый положительный результат в учебной работе над фортепианными произведениями Чайковского в русском народном духе.

Завершая раздел, посвященный работе над фортепианными пьесами Чайковского в русском народном духе, следует отметить, что и данной группе пьес присущи те же стилевые особенности, что и другим: полифоничность изложения и вытекающая из этого диалогичность; полифонизация гармонии; подголосочность («Русское скерцо», «В деревне»); вариационность («Думка»); симфоничность мышления, которая выражается в диалектичности развития образов.

Для понимания и правильного исполнительского освоения фортепианных произведений Чайковского в русском народном духе главным способом работы можно считать дирижирование.

Важность этого метода подчеркивал в своих работах и Г.Нейгауз, говоря, что «понятие «пианист» включает для меня понятие «дирижер». Дирижер этот, правда, скрытый, но, тем не менее он – двигатель всего»[128, С. 199].

Этот способ позволяет увидеть всё произведение целиком, словно рельеф местности с высоты птичьего полета, выработать интерпретаторскую концепцию и воплотить её в исполнительском акте.

Произведения танцевального характера достойно представлены в фортепианном творчестве Чайковского. За всю свою творческую жизнь композитор создал огромное количество вальсов, мазурок, полек и других

образцов танцевального жанра. Их популярность в различных слоях русского общества была бесспорной. Этим объясняется тот факт, что ритмы вальса слышатся во многих пьесах композитора, принадлежность которых к вальсу не обозначена в названии. Это и «Подснежник» из «Времени года», «Святки» из того же цикла, «Новая кукла» из «Детского альбома» и др.

Являясь символом русского усадебного уклада жизни, пьесы Чайковского танцевального жанра часто заимствуют многое из фортепианной лирики композитора: всё та же лирическая элегантность, эмоциональный настрой, лёгкая грусть (Вальс ор. 40, Л 9; «Сентиментальный вальс» и др.). Однако, среди вальсов Чайковского встречаются и « музыкальные портреты» (« Ната- вальс», « Немного Шопена»).

Вместе с тем, в сочинениях этого типа всегда читается их национальная принадлежность, внутренняя связь с русской основой. Это является примером того, как происходит переосмысление музыки из Европы (в частности, венского вальса) в русской музыкальной культуре, на почве которой она, прорастает и даёт новые, невиданные до этого побег (например, «Святки» из «Времен года») [128, С. 199].

По словам известного российского музыкального критика В. Асафьева, «для середины XIX столетия эта ритмическая формула имела то же значение, какое имела формула менуэта для композиторов XVIII века» [128, С. 199]. Важно обратить внимание, что ассимилируя в своём творчестве вальсовую стихию, Чайковский стремится к преодолению метрического стереотипа, создает ритмические «противовесы» и «контрритмические» формулы. Порой неожиданное внедрение двудольности в трёхдольный ритм влечет за собой рождение неожиданных синкоп, придающих особую импульсивность развитию музыкальной идеи (Вальс ор. 40 фа диез минор, Вальсе из «Детского альбома»).

Значение синкоп в танцевальных пьесах Чайковского невероятно велико: порой они становятся главным «опознавательным знаком»

произведения, разрушают границы тактов (например, трио пьесы «Святки», пьеса «Немного Шопена»).

Итак, все вышесказанное помогает нам сделать вывод о том, что синкопирование, разрушение привычных метрических схем – это характерная особенность танцевальной музыки Чайковского.

Стремление к преодолению трёхдольного метрического стереотипа в вальсах Чайковского особенно сильно проявилось в т.н. пятидольном вальсе ор. 72. Именно такой смелый новаторский приём автора добавил этому вальсу особый колорит, изысканность, некоторую ироничность, шутливость.

Близость вальсов и лирических пьес Чайковского делает актуальными приёмы и методы учебной работы, которые применялись для освоения лирических пьес: внимательное изучение авторских указаний на фразировку, артикуляцию, акцентуацию, динамику и агогику. Важно показать ученикам особенности произнесения той или иной фразы, мотива, интонации, их характера, смысла и настроения. И все эти нюансы надо «бережно уложить» в трёхдольные танцевальные «па».

Замечено, что определённые трудности для ученика, постигающего произведения Чайковского танцевального плана, вызывает исполнение аккомпанемента, исполняющегося в подавляющем большинстве случаев левой рукой. Непререкаемое правило в этом случае – динамический баланс правой и левой рук, где приоритет, безусловно, отдается солирующей партии (ранее уже было сказано о том, как надо работать над мелодической линией).

Левая рука, которой, как было замечено, чаще всего отводится роль аккомпаниатора, должна работать как хороший концертмейстер: мало того, чтобы не мешать солисту в выполнении им самой главной и ответственной задачи, но и содействовать ему реализовывать художественный замысел. Другими словами, аккомпанемент должен следовать логике развития фразы, не останавливаться полностью в моменты ритмического расширения и не опаздывать, когда идет возврат к прежнему темпу или нужному ускорению.

Особую сложность при выполнении этих задач составляет то, что на самом деле и «солист» и «аккомпаниатор» управляются из единого центра, им является голова исполнителя, а это требует с одной стороны, особого раздвоения и одновременно синтеза двух исполняемых ролей.

В большом количестве вальсов Чайковского аккомпанемент построен согласно классической схеме: бас и два аккорд («Ната-вальс», Сентиментальный вальс и др.). Но вместе с использованием классической схемы Чайковский использует другие варианты аккомпанемента: аккордовый («Подснежник»); смешанный (сочетание аккордового изложения с классической формулой в Вальсе фа-диез минор op.40); комбинированный, включающий в себя бас и разложенную гармонию (Пятидольный вальс).

Работая с учениками над любой из указанных схем, необходимо объяснить им, что бас, являясь фундаментом гармонии, играет роль дирижера, управляющего метрической организацией оркестра.

Важно показать ученикам, что линия басов часто приобретает в вальсах Чайковского относительно самостоятельную роль и становится контрапунктом мелодической линии.

Переводя сказанное выше на музыкально-дидактическую основу, можно сделать вывод, что для художественно-адекватного освоения и понимания фортепианных произведений Чайковского танцевальных жанров очень полезно ознакомить учащихся с его великолепными балетами. Это поможет учащимся осознать наличие внутренних межджанровых связей как феномен интеграции, взаимопроникновения разных видов искусства, и создания на этой основе исчерпывающих представлений о художественном содержании изучаемых ими произведений.

В процессе учебной работы с учащимися по изучению фортепианной музыки Чайковского надо помнить о таких, свойствах его музыки, как эмоциональная насыщенность, психологическая достоверность, задушевность, открытость, искренность. Для раскрытия перед учениками богатейшего мира образов музыки Чайковского будет совсем не лишним

прибегнуть к аудиозаписям его фортепианных произведений в исполнении таких выдающихся российских пианистов как А. Гольденвейзер, К. Игумнов, С. Рихтер, Л.Оборин, М. Плетнев и многие другие.

В данном разделе анализу подверглись лирические миниатюры, пьесы в народном плане и сочинения танцевального характера, созданные Чайковским для фортепиано. К четвёртой группе произведений композитора по классификации, предложенной Е.И. Захаренковой относятся различные образцы концертно- виртуозного жанра (три фортепианных концерта, Большая соната ор. 37, Концертная фантазия для фортепиано с оркестром ор. 56 Эти произведения практически не входят в учебно-педагогический репертуар из-за своей сложности, они не стали объектом тщательного рассмотрения в настоящей работе.

ВЫВОДЫ по 1-й ГЛАВЕ

Проведенная работа поспособствовала созданию педагогических условий для полноценного и всестороннего осмысления, глубокого понимания фортепианной стилистики нашего величайшего композитора, П.И. Чайковского, а так же для адекватного воссоздания его поэтических идей в музыкально-исполнительской практике.

Условиями для успешной реализации процесса освоения фортепианной музыки композитора, являются: а) выявление в ходе учебной работы генетических истоков «фортепианного мышления» Чайковского, который стал продолжателем национальных традиций русской пианистической школы; б) осознание учащимися в ходе занятий органичных связей фортепианного творчества Чайковского с западноевропейским пианизмом; в) проникновение учащихся под руководством педагога в богатую художественно-образную природу пианизма Чайковского, в котором воплотились русские национальные фольклорные мотивы.

В материалах исследования показано, что фортепианное творчество Чайковского представляет собой особую, специфическую ветвь всего мирового пианизма и она во многом отличается от преобладавшей на протяжении многих десятилетий романтической, так называемой шопеновско-листовской традиции в фортепианном искусстве.

Исполнение произведений Чайковского предполагает, с одной стороны, «вокальную» трактовку инструментализма, а с другой стороны, владение техникой звукоподражания для имитации на фортепиано звучания различных русских народных инструментов. Для этих целей в ходе работы с успехом применялись специальные методы и приемы: пропевание мелодических построений, ознакомление учащихся с вокальными сочинениями композитора на уроках фортепиано, прослушивание звукозаписей русских народных инструментов и т.д.

Анализ фортепианных произведений Чайковского показал, что для композитора характерна «партитурная» манера изложения музыкального

материала, детерминируемая особым, ансамблевым («оркестровым») складом его творческого мышления. Это делает целесообразным и желательным ознакомление учащихся-пианистов в деталях с клавирами симфонических и камерно-инструментальных произведений Чайковского. В результате проведения такой работы становятся понятными свойственные композитору принципы структурирования музыкального материала, выявляются особенности голосоведения, проясняются тембровые характеристики отдельных тематических линий (голосов).

Для более плодотворного усвоения учащимися жанровых и художественно-образных особенностей фортепианных произведений Чайковского, следует руководствоваться определенной классификацией этих произведений. В ходе исследования выяснилось, что в отличие от ранее существовавших, наиболее актуальной в учебном процессе является следующая классификация, предложенная Е.Захаренковой:

- а) лирические миниатюры (фортепианные «романсы»);
- б) пьесы в русском народном стиле;
- в) произведения танцевального склада;
- г) образцы концертно-виртуозного жанра.

Исследование подтвердило педагогическую обоснованность данной классификации, целесообразность её широкого использования в процессе учебной работы над фортепианными сочинениями Чайковского.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

2.1. Исполнительский и педагогический анализ («Думка» соч. 59)

Самое популярное и самое часто исполняемое произведение Чайковского – «Думка». Её очень любил и сам композитор. Название пьесы - это уменьшительная форма от слова «думы». Термин «думка» появился в Польше в восемнадцатом веке и имел отношение к незначительным по объёму лирико-эпическим произведениям типа баллады.

Композиторы-романтики девятнадцатого века называли «думкой» произведения, относящиеся к разным жанрам. Это были и песни, и инструментальные пьесы, с характерным лирическим, сентиментальным настроением. Разделы меланхолического характера в таких пьесах чередовались по традиции с живыми, веселыми и праздничным.

«Думка» П.И. Чайковского являет собой красочную зарисовку русских народных бытовых сценок. Программным является ее подзаголовок: «Русская сельская сценка» ("scene rustique russe"). Время создания - зима 1886 года, в селе Майданово, рядом с Клином, где композитор поселился в феврале 1885 и прожил до конца 1887 года.

Пьеса обрамлена народно-песенной мелодией, а в ее центральном разделе расположился виртуозный фейерверк, основанный на теме плясового характера.

«Думка» написана как посвящение французскому пианисту Антуану Мармонтелю (Antoine Marmontel) по настоянию парижского издателя Чайковского Феликса Макара (Félix Mascar).

Если взять во внимание приведенную выше классификацию фортепианных произведений Чайковского (лирические, танцевальные пьесы, произведения в русском стиле, а также концертно-виртуозные сочинения), то можно с удивлением обнаружить, что в «Думке» есть практически все названные в классификации жанры.

К лирическим страницам фортепианного творчества относится задумчивая тема в экспозиции и заключительном разделе, танцевальность захватывает нас в среднем разделе, и стремится при этом к стилистике русской народной образности. В «Думке» есть и блистательная виртуозность, относящая её к образцам концертного репертуара в творчестве Петра Ильича.

Печальная и задумчивая тема открывает данное произведение и это роднит его с жанром русской народной быliny, которая произносится сказителем под аккомпанемент гуслей, представленный в виде арпеджированных аккордов.

Пример №1

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows the initial melodic line in the treble clef and a supporting bass line. The second system features a more complex texture with a 'pizz f' marking. The third system includes a 'dimin.' marking and continues the melodic and harmonic development. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Затруднение при исполнении этой темы связано с педалью инструмента. Нужно чётко контролировать моменты её снятия в паузах между аккомпанирующими аккордами и сохранять при этом протяжное и певучее «звукосведение» мелодической линии.

Второе проведение этой темы раскрывает присущий Чайковскому приём «мелодизации» подголосочной ткани, «произрастания» из её отдельных элементов новых мелодических построений. Линия верхнего голоса при этом в своей основе содержит «интонацию печали», которая состоит из нисходящей цепочки звуков, характерной для мелодического строения первой темы.

Пример №2

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems. Each system contains a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The first system includes the dynamic marking *pp* and the instruction *pp marcato la melodia*. The second system features a *pp* marking. The third system includes the dynamic marking *pp*. The fourth system includes the dynamic marking *pp*. The fifth system includes the dynamic marking *pp* and the vocal line contains the lyrics: "оге - сснн - до". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and melodic lines in both hands, with the right hand often playing sixteenth-note patterns.

Со специфическими трудностями, возникающими при исполнении этого раздела, учащиеся чаще всего могут справиться только при участии опытного профессионального педагога. Первая из сложностей состоит в связке первого и второго проведения темы, состоящей из десяти почти полностью повторяющихся мелодизированных построений. Главная задача – найти точку «водораздела» между «уходом» и подготовкой к вступлению темы в партии левой руки.

Еще одна сложность состоит в том, что левая рука в этом проведении темы должна выполнять то, что в первом проведении выполняли обе руки – линию мелодии и «гусельный» аккомпанемент. Полезным будет поиграть партию левой руки двумя руками для того, чтобы осознать, «потрогать» каждый из полифонических «этажей» в этом эпизоде. При этом необходимо держать в зоне слухового контроля тонкую нить мелодизированных фигураций партии правой руки.

После небольшой каденции, заканчивающей второе проведение первой темы «Думки», и последующей за ней фермой, будто распаивается занавес и на авансцену с шумом врывается русская плясовая.

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows piano and violin parts with dynamics *mp*, *poco*, and *cresc.*. The second system includes the instruction *Con anima*. The third system features *mf pesante* and *f*. The fourth system includes *mp*, *f*, and *pesante*. The fifth system includes *accentuato*. The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Построение этой темы показывает нам внутреннюю логику мышления композитора Чайковского: идеи он будто бы черпает в потенциально заложенных в главной теме произведения интонационных комплексах, а уже из них вырастают совершенно новые, непохожие образы (для сравнения можно взять третий такт «Думки» и плясовую тему в т. 47).

Трудность, с которой часто сталкиваются учащиеся при освоении этого раздела, является точное исполнение артикуляционных рисунков, как в теме, так и в сопровождающих ее подголосках.

Юным музыкантам не всегда удаётся чёткое попадание в сексту си бемоль – соль, завершающую восходящее арпеджио в т. 56. Для существенного облегчения исполнения этого арпеджио и для увеличения точности попадания на завершающую пассаж сексту нужно сделать перенос нижнего звука сексты из партии левой руки в партию правой.

Новая «модификация» плясовой темы в 66 такте также находит интонационно-гармоническую и ритмическую связь с первой темой «Думки», достаточно сравнить эту тему с тактами 10-12 вступления.

Пример №4

Любопытен тот факт, что именно эта тема, хоть и связана интонационно с предыдущими, приобретает свойства художественного «антипода» не только первой темы, но и плясовой, разрабатываемой в среднем разделе, превращаясь в последнем своём проведении в жесткий и даже зловещий марш, «растворяющийся» и исчезающий перед появлением первой темы в репризном разделе «Думки».

На протяжении четырнадцати тактов вариационного развития (тт. 66-80) эта тема представлена калейдоскопом, изобретательным многообразием пианистических формул. Они являются типичными для сочинений концертно-виртуозного плана.

При этом, несмотря на миф о «непианистичности» фортепианных пьес Чайковского, фактура изложения материала в рассматриваемом эпизоде не

представляет из себя каких-либо непостижимых трудностей для пианиста, воспитанного на классическом инструктивном материале.

Бурное веселье, достигшее, кажется, своего апогея в 81 такте сочинения внезапно прерывается резким, внезапным изменением настроения. Это несомненно важный момент с точки зрения психологии восприятия музыки: казалось бы такая резкая смена настроения способствует снятию эффекта «нарастания напряжённости»; но с другой стороны, такой приём готовит нас к новой волне развития событий, превосходящих всё, что было до сих пор. Трудностью для исполнителей данного фрагмента является умение быстро переключиться, совершенно не имея времени для подготовки этого перехода. Другими словами, пианист «не должен знать» о том, что ждет его впереди. А ждет его трогаящая «до слёз», берущая за душу, трепетная, печальная тема, вслед за которой идет виртуозная каденция почти листовского типа.

Poco meno mosso

mp

8

This system shows the first two measures of the piece. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The right hand plays a series of chords, each with a slur over it, moving in a stepwise fashion. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano). A fingering of 8 is indicated for the final note of the second measure.

mp

8

This system contains the next two measures. The piano accompaniment continues with eighth notes. The right hand continues with slurred chords. The dynamic remains *mp*. A fingering of 8 is indicated for the final note of the second measure.

poco cres - cen - do

p

p

7

This system covers the final two measures. The piano part features a crescendo, indicated by the text *poco cres - cen - do*. The right hand continues with slurred chords. The dynamic for the piano part is marked *p* (piano) at the end of the first measure. The right hand also has a *p* marking at the end of the first measure. A fingering of 7 is indicated for the final note of the second measure.

The musical score consists of six systems of piano music. The first system shows a grand staff with a dynamic marking of *f* and a measure number of 18. The second system is marked *Moderato con fuoco* and includes dynamics *poco* and *sempre staccato*. The third system features a *Cadenza* section with a *crescendo* marking and a dynamic of *f*. The fourth system contains a series of chords with a dynamic of *pp*. The fifth system shows a melodic line with a dynamic of *pp*. The sixth system continues the melodic line with dynamics *pp* and *da*.

В эпизоде развивающего характера, который, не вписываясь в привычные рамки фортепианной стилистики, восходит к мощной стихии симфонического изложения музыкального материала, находит своё яркое подтверждение мысль об оркестральности, партитурности композиторского мышления Чайковского.

Пример № 7:

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of two staves each. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second system continues the melodic and harmonic development. The third and fourth systems feature a dynamic marking of *ff* (fortissimo), indicating a significant increase in volume and intensity. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The overall style is characteristic of the Romantic era, specifically the work of Pyotr Ilyich Tchaikovsky, as mentioned in the text above.



Как было уже отмечено выше, завершается данный фрагмент второй плясовой темой, которая превращается в зловещий, полный трагизма марш. Это краткий, наполненный скептицизмом итог прежнего безудержного веселья и пьянящей радости. Можно с осторожностью предположить, что эта музыкально- психологическая и философско- эстетическая концепция - отражение глубоко трагического жизненного пути композитора.

Пример № 8.



В связи со сказанным выше, репризное проведение первой темы «Думки» в своём аскетичном и скупом изложении похоже на эпитафию на могильном камне. «Гусельные» арпеджатто первого проведения этой темы становятся «зловещими», отрывистыми аккордами, вместо пиано и пью форте

композитором предписано пианиссимо, которое резко обрывается заключительными аккордами фортиссимо.

Пример № 9

The musical score for Example No. 9 is presented in five systems. The first system is marked *tempo i cantabile* and *pp*. The second system features a *p* dynamic. The third system is marked *pp*. The fourth system is marked *p*. The fifth system is marked *tempo* and *pp*, and concludes with a final chord marked *ff*.

Популярность «Думки» в кругу пианистов и любителей музыки не пропадает и в наше время. Эту пьесу с удовольствием исполняют пианисты мирового уровня, звучит она в концертных залах на всех континентах, в фортепианных классах многих музыкальных учебных заведений КНР.

Представленный в работе подробный исполнительский и педагогический анализ «Думки» должен и в дальнейшем способствовать ещё большей

популяризации этой пьесы, как в концертном, так и в педагогическом репертуаре.

2.2. «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧАЙКОВСКОГО

Нет более популярного сочинения в отечественной фортепианной литературе для детей чем «Детский альбом» П. И. Чайковского. Думается, что это самый часто звучащий фортепианный цикл, звучащий и в нашей стране, и за ее пределами. В многочисленных школьных классах и концертных залах ежегодно звучат пьесы бессмертного шедевра, который классик написал уже более ста лет назад. «Детский альбом» не обделен вниманием и взрослых исполнителей. А вот методической литературы по «Детскому альбому» несправедливо мало, несмотря даже на то, что как и в любое гениальное сочинение он полон неоднозначного материала, порой спорного и даже загадочного. Чтобы убедиться в этом можно всего лишь сравнить написанное об этом цикле в разных публикациях. Насколько сложны проблемы «Альбома» понимаешь, когда кажется, что читаешь о разных сочинениях Петра Ильича. Схожие чувства испытываешь и при прослушивании записей, сделанных выдающимися пианистами, А. Гольденвейзером, Я. Флиером, М. Плетневым. Иногда диву даешься насколько непохожи интерпретации, казалось бы, простых, несложных пьес.

Скорее всего, не каждый преподаватель музыкальной школы припомнит тот момент, когда он впервые познакомился с «Детским альбомом». Ведь это произведение пианист открывает для себя тогда, когда личность только начинает формироваться. Нам часто думается, что не было времени, когда мы не знали бы о существовании «Старинной французской песенки» или «Болезни куклы».

Такой детский опыт очень пригождается в будущем, когда сложившийся музыкант, завершив свое профессиональное образование, познав бесконечный многогранный взрослый музыкальный мир, снова, теперь совместно со своими учениками, постигает, изучает атмосферу «Детского альбома».

Но богатый музыкальный опыт порой мешает педагогу ощутить всю глубину смысла в таких знакомых, а иногда и немного «поднадоевших»

пьесах. Конечно, это не может не отразиться на качестве работы с детьми, потому как учитель должен видеть не только близкую, но и отдаленную перспективу, знать о предмете изучения гораздо больше, чем его подопечные.

История создания.

«Детский альбом» ор. 39 создан Чайковским в мае 1878 года. История его создания связана с Каменкой. Это большое украинское село неподалеку от Киева. В нем так любил отдыхать композитор. Там же он занимался творчеством. Каменка – «родовое гнездо» дворянской семьи Давыдовых. Один из его хозяев, Лев Васильевич Давыдов, был мужем его горячо любимой сестры Александры Ильиничны и другом самого Чайковского. Издан цикл был П. Юргенсоном в том же 1878 и посвящался Володе Давыдову, который являлся одним из многочисленных детей Льва Васильевича и Александры Ильиничны. Племяннику Петра Ильича было тогда шесть с половиной лет. На титульном листе была надпись: «Детский альбом. Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману». Художник А. Степанов создал ряд иллюстраций к каждой пьесе для первого издания произведения.

Впервые упоминание о задумке создания «Детского альбома» прозвучало в феврале 1878 года, когда Чайковский пребывал в длительном путешествии за границей. В письме к П. Юргенсону из итальянской Флоренции композитор пишет: «Хочу попробовать написать ряд легких пьес, Kinderstuck'ов [детских пьес]». У многих музыкантов после знакомства с новым сочинением Чайковского закрались некоторые сомнения. Этот цикл казался странным, необычным. Многие задавались вопросами, не слишком ли серьезна музыка «Утренней молитвы», которая открывала «Детский Альбом». В чем причина такой мрачности колорита завершающего номера «В церкви»? Не слишком ли много взрослой страсти в лирике «Сладкой грезы»? Чем объясняется такой порядок пьес?

Ну, и в конце концов, все задавались вопросом будет ли такой необычный, нетрадиционный сборник пользоваться популярностью среди детей и их педагогов? Лишь сейчас, когда после издания «Детского альбома» прошло более ста лет, можно дать однозначный ответ и то только на последний

вопрос. Дети и их педагоги однозначно и безоговорочно приняли цикл. На все остальные вопросы нет однозначных ответов даже в наше время.

Образный строй и композиция цикла.

Самая сложная из композиторских задач – это создание музыки для детского исполнения. Порой самые выдающиеся мастера не всегда могут соединить воедино высокие художественные качества с доступностью произведения для детей и педагогической целесообразностью на определенном этапе обучения. Для этого нужно обладать не только композиторским мастерством, иметь музыкальный талант, но и предельно осознанно и верно суметь решить поставленные задачи.

Вот типичнейшая двухчастная репризная форма («Старинная французская песенка»), а вот и образцовые маленькие вариации («Камаринская»). Мелодический язык – главная особенность цикла. Именно это свойство делает его понятным и близким детям. Это органическая ее связь с бытовым музицированием, которые так характерны для произведений Чайковского, здесь сознательно подчеркнуты.

Но «Детский альбом» – необычный детский цикл. Так называемая «детскость» одна из многих его составляющих. Глубины «подтекста» можно услышать в авторских ремарках, которые часто выглядят «странными», в особенной, не всегда понятной последовательности пьес. Даже взглянув поверхностно на «Детский альбом» можно заметить отдельные связи между номерами. Первые две пьесы («Утренняя молитва» и «Зимнее утро») – это пробуждение, начало дня; последняя («В церкви») – его завершение, вечернее упование к Богу.

«Кукольная трилогия», «Песенки», «Танцы», «Сказки» – это как микроциклы, расположенные внутри большого цикла. Однако, далеко не все выглядит последовательным. Можно задать вопрос: почему, например, «Кукольный цикл» разбивается «Вальсом»? Для чего «Мама» появляется не в ряду «утренних» пьес, что было бы более логичным, а между «игровых».

Между «Игрой в лошадки» и «Маршем деревянных солдатиков»? Такого рода вопросов возникает большое количество.

Пролить свет на первоначальный замысел цикла помогает пристальный взгляд на его автограф. Одной из загадок «Детского альбома» по сей день остается изменение (по неизвестной причине) порядка пьес при публикации. Изучению первоначальной композиции цикла, его тонально-тематическим связям посвятили свою работу Кандинский-Рыбников и Месропова. Авторы сделали такой вывод: в изначальном варианте, отраженном в автографе, параллельно развиваются два «сюжета». Первый из них лежащий на поверхности, явный, очевидный, отражающий день ребенка. Второй – скрытый, символизирующий жизнь человека.

Сравним два варианта последовательности номеров (названия пьес, подвергшихся перестановке, выделены):

<i>Автограф</i>	<i>Публикация</i>
1. Утренняя молитва	1. Утренняя молитва
2. Зимнее утро	2. Зимнее утро
3. Мама	3. Игра в лошадки
4. Игра в лошадки	4. Мама
5. Марш деревянных солдатиков	5. Марш деревянных солдатиков
6. Новая кукла	6. Болезнь куклы
7. Болезнь куклы	7. Похороны куклы
8. Похороны куклы	8. Вальс
9. Вальс	9. Новая кукла
10. Полька	10. Мазурка
11. Мазурка	11. Русская песня
12. Русская песня	12. Мужик на гармонике играет
13. Мужик на гармонике играет	13. Камаринская
14. Камаринская	14. Полька
15. Итальянская песенка	15. Итальянская песенка
16. Старинная французская песенка	16. Старинная французская песенка
17. Немецкая песенка	17. Немецкая песенка
18. Неаполитанская песенка	18. Неаполитанская песенка
19. Нянина сказка	19. Нянина сказка
20. Баба-яга	20. Баба-яга
21. Сладкая греза	21. Сладкая греза
22. Песенка жаворонка	22. Песенка жаворонка

23. В церкви
24. Шарманщик поет

23. Шарманщик поет
24. В церкви

МАРШ ДЕРЕВЯННЫХ СОЛДАТИКОВ № 5 WOODEN TOY SOLDIERS' MARCH

Умеренно (Moderato)

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Умеренно (Moderato)'. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system includes 'arco' markings above the notes. The third system includes a piano (*p*) dynamic. The fourth system includes 'arco' markings above the notes. The fifth system includes 'arco' markings above the notes. The score contains various musical notations including notes, rests, slurs, and fingerings.

Невероятно велико различие в восприятии этого микроцикла в традиционной последовательности и в последовательности автографа. Создается такое ощущение, что с давно известных нам образов слетает внешняя оболочка, приоткрывая сокровенное. В версии автографа ярко ощущение эфемерности, едва уловимой хрупкости проносащихся вальсовых мотивов «Новой куклы» (значимо то, что эта пьеса – самая короткая по продолжительности в «Детском альбоме»).

Намного яснее выступает возвышенная печаль элегии, под названием «Болезнь куклы». Точку ставит не радостная пьеса (что в варианте публикации как бы говорит о несерьезности, преходящем характере детских горестей), а мрачный траурный марш.

Гнетущее ощущение отчасти развеивает светлый, поэтический «Вальс». Но в среднем его разделе вторжение до минора – тональности «Похорон куклы» – и двухдольный метр, перебивающий вальсовую трехдольность, вновь напоминает о траурном марше. «Вальс» дает начало миниатюрной танцевальной сюите, объединяющей три номера (9-11) и завершающей ряд «домашних» пьес. Кружение вальса переходит в веселую «Польку». В «Мазурке» опять появляются смутно-тревожные интонации. «Домашний» цикл также объединен тональной аркой: ре мажор в «Игре в лошадки» и ре минор в «Мазурке». Далее начинаются «путешествия». Сначала по России («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»), затем по Европе («Итальянская», «Старинная французская», «Немецкая и «Неаполитанская» песенки). В мелодиях звучит автобиографический мотив. «Итальянская песенка», а также пьеса «Шарманщик поет» – это как «странички из дневника». Темы были написаны композитором во время поездки за границу, в 1878 году. Примечательно, что две из четырех «пеганок» («Итальянская» и «Старинная французская») были для композитора с печальным подтекстом.

«Итальянская песенка» была услышана Петром Ильичом от уличного мальчика и поразила композитора контрастом облика ребенка, исполняющего песню, и трагического содержания (подробности об этом в разделе,

посвященном анализе данной пьесы). Тема «Старинной французской песенки» несколькими годами позже была использована в «Песне менестрелей» из оперы «Орлеанская дева». Там она рассказывает о страданиях, смерти, искуплении любовью.

Странствия заканчиваются. Заключительный микроцикл «Детского альбома» (№ 19-24) – своеобразное «Возвращение домой». Но успокоение приходит далеко не сразу. Первые три пьесы (№ 19-21) – драматический центр «Детского альбома». В «Няниной сказке» гармонические последовательности напоминают о «Зимнем утре». Душевный покой приходит лишь в трех последних пьесах, заключительном микроцикле «Альбома». Открывает его «Песня жаворонка» – утро, конец кошмарам и томительным мечтам. Ее сменяет величавый и скорбный хор «В церкви», основанный в подлинной церковной теме покаянного псалма. Именно эта пьеса завершает «Детский альбом» во всех изданиях. Но в автографе заключает цикл «Шарманщик поет». Незатейливая, но мудро-спокойная тема рассеивает мрачное состояние, словно порождает смерть. В этой пьесе, как и в предыдущей, также есть некий религиозный смысл. Но здесь он скрыт, зашифрован.

В песенке шарманщика узнается начальный мотив «Утренней молитвы». Теперь он зазвучал на терцию выше и стал от этого особенно светлым и нежным. Мотив словно растворяется в небе – и надежде? на воскресение, обновление. Ощущение смысловой переключки с началом «Альбома» усилено и тональными арками. Заключительная пьеса, как и начальная, написаны в соль мажоре, причем подобным образом объединен и последний микроцикл: соль мажор («Песня жаворонка»), параллельный ми минор («В церкви») и вновь соль мажор («Шарманщик поет»).

Таким образом, выстраивается два смысловых ряда («сюжета»). Первый – «День ребенка». Утро; игры и танцы; прогулка в деревню; мечты о путешествиях, дальних странах; вечер и ночь; пробуждение при звуках песни жаворонка; снова вечер, молитвы, раскаяние в детских прегрешениях, светлые мысли перед сном. Второй – «Жизнь человека». Пробуждение личности, размышления о религии, предчувствие опасностей окружающего мира; радости

юности и первые утраты; годы странствий, возвращение домой, жизненные коллизии; нравственное обновление, мысли о смерти, покаяние, итоговое приятие жизни.

В чем же смысл несовпадения номеров в автографе и публикациях? Почему при взгляде на «Альбом» как на единый цикл не оставляет мысль, что здесь есть какая-то скрытая от нашего глаза программа? И она отчасти напоминает ту, что присутствует в написанной незадолго до «Альбома» Четвертой симфонии? Композитор раскрыл эту «программу» только в частном письме, которое не было предназначено для публикации, к ближайшему другу, Н. фон Мекк. Именно ей и была посвящена эта симфония. Зачем Чайковский перекроил цикл при издании? Такое ощущение, что «Альбом» перетасовали как колоду карт. Поэтому в «кукольный цикл» врывается «Вальс». Пьеса «В церкви» став завершающей сломала и смысловую, и тонально-тематическую арку. Может, это просто вина невнимательного корректора? Но ведь «Детский альбом» много раз издавался и при жизни композитора. Почему сам Чайковский не восстановил порядок автографа? М. Месропова и А. Кандинский-Рыбников так отвечают на этот вопрос: «Возможно, Чайковский, создав цикл (далеко превосходящий первоначальное намерение «сделать ряд маленьких отрывков»), решил сохранить его для себя — в рукописи, которую он передал в архив Юргенсона. Но вероятно, обдуманная, хотя и замаскированная несообразность местоположения нескольких пьес – не тайный ли призыв автора к потомкам разгадать и воссоздать замысел, оставшийся в рукописи?»

Такой взгляд на этот вопрос достаточно обоснован. Хотя можно предложить и другую версию. Номера были переставлены в издательстве, а композитор просто не придавал этому никакого значения. В богатейшей переписке Чайковского, дошедшей до наших дней, можно встретить много упоминаний о значении того или иного его шедевра. «Детский альбом» при этом он считал не таким уж значительным сочинением. Петр Ильич писал детский цикл, только это и ничего больше. Вот только создавался он в эпоху величайшего душевного потрясения. Мысли, чувства, думы автора наполнили «

Детский альбом» такими обертонами, что воплощение оказалось глубже изначального замысла. Возник невероятно уникальный цикл. Это одновременно одно из самых понятных произведений для каждого ребенка и в то же время одно из наиболее глубоких сочинений Чайковского.

Педагогические проблемы исполнения миниатюр «Детского альбома»

При написании «Детского альбома» Чайковский учитывал возможности юных пианистов. Однако в детском цикле отразились и все характерные черты «взрослого» фортепианного стиля композитора.

Пианизм Чайковского можно назвать «поющим». «Детский альбом» располагает прекрасным материалом для работы над мягким, певучим звучанием инструмента, и в то же время дает обучение навыкам игры legato. Особенность лирического мелодизма Чайковского часто является камнем преткновения для многих даже уже сложившихся исполнителей. Неповторимое сочетание вокальной и декламационной, речевой выразительности, яркость отдельных интонаций, множество экспрессивных, «говорящих» пауз могут привести к излишней дробности и сентиментальности исполнения. Объединение мелодической линии, умение сделать акцент на кульминационных точках и подвести к ним, а также найти главную кульминацию пьесы; осознание роли пауз как элемента выразительности и мастерство вести мелодию «через паузы» - вот сколько задач и все они ярко вырисовываются уже в тех пьесах, с которых только начинается знакомство с «Детским альбомом» («Болезнь куклы» и «Старинная французская песенка»).

Огромную значимость в фортепианной музыке Чайковского имеет колористическое начало. В сочинениях для рояля с особым мастерством передаются тембры различных инструментов, часто можно расслышать определенную «инструментовку»: голос в сопровождении камерного ансамбля, сопоставление каких-либо инструментов или групп симфонического оркестра. Эта особенность фортепианного стиля Чайковского ярко проявилась и в «Детском альбоме». Существует так много переложений этого цикла для разных

инструментальных составов. Для того, чтобы имитировать различные тембры необходимо владеть разными приемами исполнения. Представляется важными и знакомство с самими инструментами. Невозможно сыграть убедительно ту же «Камаринскую», если обучающийся ни разу не слышал балалайку, и передать колорит пьесы «Шарманщик поет», если ты не знаком с шарманкой, пусть даже по кинофильмам. Для фортепианной фактуры Чайковского присуща значительная роль аккордового типа изложения. В «Детском альбоме» почти не встречаются длинные гаммообразные пальцевые пассажи, очень редко представлены арпеджированные аккомпанементы. Характерный для композитора пример фактурного решения в кантиленной пьесе «Сладкая греза». Там мелодия сочетается с аккордовым сопровождением. На аккордовом движении построена и одна из самых виртуозных пьес цикла «Игра в лошадки». «Детский альбом» можно смело назвать «школой крупной техники». В основе лежит его пианизм: свободные, «крупные» движения, ощущение цельной руки при цепких пальцах. А. Николаев проводит параллель между техническими особенностями цикла и прогрессивными педагогическими принципами Ф. Листа. Лист отрицал установки старой фортепианной педагогики, утверждавшей, что переходить к крупной технике можно только тогда, когда ученик овладеет навыками пальцевой беглости при «микшированных» пальцах.

Великий пианист был категорически не согласен с такой постановкой вопроса и считал, что развитию пальцевой беглости должно предшествовать овладение навыками крупной техники. Именно она дает ощущение свободы движений.

При создании цикла Чайковский не забыл учесть и особенности детских рук. Во всем сборнике мы не найдем ни одной октавы или аккорда, который располагался бы шире, чем в пределах септимы. Ни в одной пьеске нельзя увидеть одновременного сочетания крайних регистров клавиатуры, потому как это требует широкого расстояния между руками. Нижний регистр (контр- и субконтроктавы) вообще не используется, а звуки в самых высоких октавах

встречаются только в пьеске «Песня жаворонка». Надо отметить, что и сама ткань этих произведений значительно проще по рисунку.

Многоэлементность изложения, имитации, подголоски, присущие музыке Чайковского, здесь почти отсутствуют. И все же пианистическая специфика «Детского альбома» и, в частности, столь значительная роль аккордового изложения представляет определенную сложность для большинства детей, особенно в первые годы обучения. На этом этапе аккорды, даже самые простые, даются с особым трудом. Фактура «Альбома» гораздо более насыщена, чем во многих других сборниках, предназначенных для начинающих.

Частично преодолеть фактурные неудобства «Альбома» могут помочь перераспределения рук. К такого рода «переделкам» нужно подходить с осторожностью: распределение рук обычно тесно связано с художественным замыслом. Особенно в произведениях композиторов, которые сами были выдающимися пианистами. Но иногда, в отдельных случаях, это вполне уместно. С фактурными особенностями связана и проблема педализации. В цикле она далеко не всегда проста и «очевидна». В насыщенной фактуре «Детского альбома» почти все можно удерживать пальцами, без помощи педали. Но это, тем не менее, не отменяет широкого применения педали, которая здесь во многом имеет тембровую, красочную функцию, обогащает и наполняет звучание.

Для преодоления неудобств изложения важно и связующее значение педали, помогающей справиться с «неловкими» для пальцевого соединения последовательностями.

Основные исполнительские и педагогические задачи в работе над отдельными пьесами.

«Утренняя молитва»

Пьеса, с которой начинается «Детский альбом», в репертуаре музыкальных школ попадает не так часто. В программе ДМШ она справедливо относится к разряду наиболее сложных. Современным детям собирательный образ «Утренней молитвы» (мир возвышенно-чистых и строгих раздумий о боге, душе, бессмертии), к сожалению, не так знаком, как детям, живущим во времена создания Чайковским этого цикла. Петр Ильич очень любил православное хоровое пение и часто признавался, что никогда не мог сдерживать слезы умиления во время церковной службы. Несмотря на медленный темп, пьеса достаточно сложна в техническом смысле. Начинающим музыкантам трудно справиться с фактурным изложением хорального темпа. Сложно справиться со строгой и в то же время мягко-певучей поступью аккордов, ощутить широкое дыхание в медленном, сосредоточенном движении четвертей, передать своеобразие декламации, берущей свои истоки в церковной традиции.

«Утренняя молитва» включает в себя два раздела. Они основаны на едином тематическом материале. Первый из них являет собой 16-ти тактовый период. Второй (т.17-24) – своего рода кода: это будто воспоминание о церковной службе с колокольным звоном в басу. Кода перекликается с заключением пьесы «В церкви», где в басовом регистре также возникает мерное «колокольное» остинато.

Особую трудность для медленных пьес представляет собой выбор темпа. Гольденвейзер исполняет «Утреннюю молитву» в темпе $\text{♩} = 66$, и это вполне соответствует авторскому *Andante*. Игру именно в таком темпе можно порекомендовать большинству юных пианистов. Более сдержанное движение может закончиться распадом фразы, «игре по слогам». Конечно, это не единственный вариант. Неправильно выбранный темп приводил к «игре по слогам». При правильно выбранном темпе каждый мотив, каждая интонация подается исключительно выпукло. Флиер и Плетнев играют значительно

медленнее: ♩ = 48. Пьеса принимает (это отчетливо видно особенно у Плетнева) характер экстатической медитации. В коде Плетнев ощутимо сдвигает темп: музыка словно освобождается от тяжести экстатического, затрудненного интонирования, становится более объективной, «хоровой». Темп, в котором исполняет произведение М. Плетнев, скорее всего, не вполне соответствует авторскому *Andante*, скорее это *Adagio*. Видимо это и является несоответствием в ощущении и исполнении двух уровней, «детского» и «взрослого» «Альбома».

Соединение аккордов в «Утренней молитве» требует от пианиста хорошего владения педалью. Можно предложить следующий вариант педализации. Аккорды, не объединенные лигами, связываются при помощи педали, при этом каждый аккорд берется мягким движением руки, которая слегка «отделяется» от клавиатуры. Залигованные аккорды связываются пальцами (в этом, естественно, также принимает участие педаль). Заключительные три такта, как мне кажется, нужно исполнять на одной педали, при этом голоса хора словно уносятся ввысь, растворяясь в воздухе.

«Зимнее утро» – одно из самых великолепных музыкальных зарисовок природы великого мастера, не уступающих лучшим страницам его «Времен года». Музыка словно наполнена холодным зимним утром и быстро перемещающимися облаками по неприветливому небу.

«Зимнее утро» также относится к разряду одних из самых сложных и не так часто исполняемых произведений. Но именно в этом произведении нужна задушевная певучесть, трепетная интонация, чтобы показать явную связь с русской песенностью и певучестью.

Работа над произведениями из «Детского альбома» требует от педагога невероятной отдачи, постоянного стремления к знаниям. Но эти духовные затраты эмоциональной энергии дарят учителю сознание того, что он приобщает своего ученика к миру духовных ценностей мировой культуры.

№ 20 БАБА ЯГА

Очень скоро

5 4 3
2 5 4 3
3 5
1
5 2
4 3 1
2 5
4 3 1
5 2
3 1 2 4
3 1 2 5
5 1 2 4
3 1 2 4
1 2 3 1 2 4
3 1 2 5
2 1
3 2 5
3 2 5
2 1
3 2 4
5 4 3
3 1
5 2
3 1
3 1 2 4
5 4 3

26950 / М. 20022 Г.

№ 24 ХОР

Умеренно

p *mf* *f* *pp* *ppp*

perdendosi

*) Эти лиги и все дальнейшие проставлены аналогично авторским лигам 2-го и 4-го тактов.

№ 12 МУЖИК НА ГАРМОНИКЕ ИГРАЕТ

Довольно медленно

mf

f *dim. poco a poco*

№ 13 КАМАРИНСКАЯ

Скоро

p marcato

№ 14 ПОЛЬКА

Умеренно (Темп польки)

p

poco più f

cresc.

f

p

*) В автографе:

26950 / М. 20022 г.

2.3. ЦЕЛИ, ЗАДАЧИ И СОДЕРЖАНИЕ ПОИСКОВОЙ И ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ РАБОТЫ

Работа проводилась в 2015-2018 гг. на кафедре музыкального искусства Московского городского педагогического университета в процессе занятий в фортепианных и концертмейстерских классах и на кафедре фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая.

Опытно-экспериментальная работа проводилась в три этапа:

На первом из них (2015-2016 гг.) изучались необходимые теоретические (научно-литературные) источники, отбирались нужные материалы, вырабатывались основные положения исследования.

На втором этапе (2016-2017 гг.) проводилась работа опытно-экспериментального характера, включавшая в себя педагогические наблюдения, беседы с учащимися, анкетирование и интервьюирование, стенографирование материалов уроков, а также обучающий эксперимент в группе кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая. Третий, завершающий этап работы состоялся в 2017-2018 гг. На нем анализировались и обобщались полученные экспериментальные данные, делались соответствующие выводы по результатам диссертационного исследования в целом.

Педагогические наблюдения проводились в рамках констатирующего этапа эксперимента, цель которого - диагностика исходного уровня готовности студентов к работе над фортепианной музыкой Чайковского.

Автором анализировалось структурное единство при разучивании произведений Чайковского. То есть, мы следили за предварительным обзором музыкального развития пьесы от начала до конца. Далее детально изучались отдельные отрывки, после чего время от времени работали над пьесой целиком. А затем отрабатывали трудные места. Отдельно при запоминании должно уделяться преимущественное внимание именно трудным моментам.

Эффективен также при выучивании на память метод соотнесения, поисков сходного структурно однородных эпизодов одного и того же произведения (таких, например, какими является экспозиция и реприза). Углубленному пониманию и запоминанию в большей мере способствует мысленное соотнесение (сравнение) этих фрагментов. Сопоставляя новое со знакомым, опираясь на знакомое, ученик запоминает успешнее и быстрее.

В инструментарии педагога-пианиста имеется ряд практических, действенных приемов и методов, помогающих укрепить **мелодический слух** учащегося стимулировать его дальнейший качественный прогресс. В своей практике автор применил важнейшие из них.

Метод проигрывания. Так, в «Старинной французской песенке» из «Детского альбома» Чайковского это, с одной стороны, эффективный метод пианистической работы, с другой – это отличный метод развития мелодического слуха. И наоборот – исполнение на фортепиано отдельной партии аккомпанемента (звукового фона) с одновременным пропеванием сначала вслух, а потом «про себя».

Метод проигрывания мелодического рисунка;

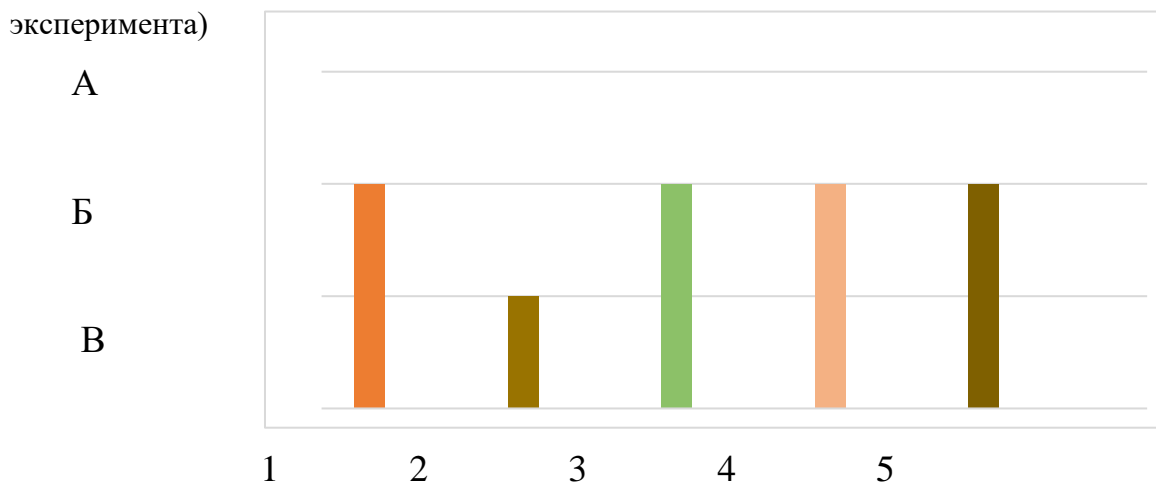
Метод детализированной работы над фразировкой.

Метод отработки технических моментов и укрепления пианистического аппарата.

В ходе занятий со студентами может быть применен комплекс специальных приемов, умелое использование которых улучшит исполнение и параллельно активизирует собственно **гармоническое мышление** играющего. Перечислим некоторые из этих приемов.

Уровни проявления методических направлений педагога с учащимися

(Национальный педагогический университет Северо-запада Китая, первый этап эксперимента)



В данной диаграмме на горизонтальной шкале показаны 5 критериев сотворчества педагога и учащихся. На вертикальной шкале отмечены уровни их проявления – А – высший уровень, Б – средний уровень, В – низкий уровень. В результате двустороннего обмена научно-педагогической информацией были окончательно сформированы требования к педагогическим условиям, необходимым для осуществления сотворчества педагога и учащихся в условиях музыкально-педагогического вуза.

Основной целью занятий в экспериментальной группе на этапе формирующего эксперимента была активизация и развитие основных музыкальных навыков и умений исполнения стиля фортепианной музыки Чайковского, а также разработки технических возможностей учащихся.

Удалось ли нам осуществить эту цель, показал контрольный этап эксперимента. В конце экспериментальной работы по подтверждению основополагающих теоретических и методологических положений нашего исследования, мы провели контрольный эксперимент с целью проверки выдвинутой нами гипотезы.

Апробация методики развития фортепианной техники как основы исполнительского мастерства

Констатирующий этап опытно-экспериментальной работы

Для разработки и апробации на практике методики формирования фортепианной техники как основы исполнительского мастерства был проведен педагогический эксперимент, который состоял из трех этапов: констатирующего, формирующего и контрольного со студентами кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая.

В ходе педагогического эксперимента были поставлены следующие задачи:

0. Определить показатели уровня развития фортепианной техники.
1. Разработать критерии оценки фортепианной техники для обучающихся.
2. Провести диагностику состояния фортепианной техники у экспериментальной группы учащихся.
3. На основе критериев оценки и диагностики состояния фортепианной техники выбрать методики развития фортепианной техники для каждого из экспериментальной группы обучаемых.
4. Провести индивидуальные занятия с рассматриваемой группой студентов с использованием выбранных методик.
5. Провести повторную диагностику состояния фортепианной техники у контрольной группы.
6. Провести анализ результатов диагностики и сделать выводы относительно эффективности методик развития фортепианной техники у группы студентов.

--	--	--	--	--

Для проверки эффективности программы работы над техникой начинающих музыкантов-пианистов нужно было решить ряд задач: разработать педагогическую диагностику определения технического уровня музыкально-исполнительского развития обучающихся, определить форму организации музыкального занятия-урока наметить методы работы.

В ходе опытно-экспериментальной работы были запланированы срезы по определению уровня освоения технического музыкально-исполнительского развития учащихся.

Исходный и достигнутый уровень технического музыкально-исполнительского развития нами были выделены по следующим параметрам оценки:

1. Контакт с клавиатурой, ощущение клавиатуры;
2. Активность и техничность пальцев, быстрота и точность игры с соблюдением темпо-ритма;
3. Гибкость и ловкость пианистического аппарата;
4. Штриховая точность;
5. Динамическое разнообразие;
6. Художественный замысел.

Определение уровня совершенствования обучающихся проводилось комиссией педагогов-экспертов, коллег автора.

Результаты констатирующего этапа обобщены нами в Таблице 1.

Таблица 1. Параметры оценки выполнения контрольного задания

	Инь Чжихао	Цен Хэцянъ	Тун Хаокан	Бай Итин
Контакт клавиатурой, ее ощущение	1	1	1	2

Точность игры с соблюдением темпо-ритма				
Гибкость и ловкость пианистического Аппарата	1	1	2	2
Штриховая точность	1	1	1	1
Динамическое разнообразие	1	1	1	2
Художественное воплощение	2	2	2	2

Если обучающиеся не могут в полной мере передать художественный замысел произведения, технически слаб пианистический аппарат, неумело пользуются педалью, страдает ритмическая основа исполнения, не хватает кистевой гибкости, то это, конечно – низкий уровень подготовки.

Высокий уровень мы охарактеризовали так:

- высокий уровень развития эмоциональной и художественной отзывчивости;
- проявление свободы в исполнительском выражении и артистичность;
- умение донести смысл исполняемого произведения;
- техническая оснащенность и передача всех нюансов;
- умелое и точное владение педалью.

По итогам выполнения контрольных заданий мы выявили, что большинство участников эксперимента находится на низком и среднем уровне развития фортепианной техники.

Это убедило нас в необходимости проведения опытно-экспериментального обучения по разработанной автором методике.

Формирующий этап опытно-экспериментальной работы

В ходе констатирующего этапа эксперимента нами было выявлено, что большинство учащихся находится на низком и среднем уровне развития фортепианной техники.

Были организованы индивидуальные занятия с группой учащихся по разработанной программе, где учащихся привлекались к выбору произведений. Студенты включались в активный совместный поиск исполнительских решений.

Выбирая методику обучения и музыкальный материал, мы руководствовались:

- общепринятым списком умений и навыков, рекомендуемых программой музыкального образования к освоению на данном этапе обучения;
- уровнем развития этих умений и навыков у группы студентов;
- сформированными задачами для решения тех или иных проблем в исполнительской технике у каждого из студентов;
- индивидуальными особенностями и способностями каждого студента.

Занятия проходили в виде индивидуальных уроков по специальности фортепиано. В зависимости от необходимости проработки каких-либо элементов фортепианной техники, цели урока ставились в соответствии с поставленными задачами.

Опытно-экспериментальная работа проводилась с группой студентов кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая, по месту работы автора диссертации.

На первый курс музыкального факультета поступают абитуриенты с различной подготовкой (это и домашнее музицирование с частным педагогом, и самостоятельные занятия музыкой, причем не систематические). В группу для опытно-экспериментальной работы отобраны 4 студента, начинающие пианисты, но умеющие играть на фортепиано. Их уровень технической оснащенности соответствует средним классам ДМШ в России.

В ходе констатирующего этапа эксперимента нами было выявлено, что большинство учащихся находится на низком и среднем уровне развития фортепианной техники.

Были организованы индивидуальные занятия с группой учащихся по разработанной программе, где учащихся привлекались к выбору произведений. Студенты включались в активный совместный поиск исполнительских решений.

Выбирая методику обучения и музыкальный материал, мы руководствовались:

- общепринятым списком умений и навыков, рекомендуемых программой музыкального образования к освоению на данном этапе обучения;
- уровнем развития этих умений и навыков у группы студентов;
- сформированными задачами для решения тех или иных проблем в исполнительской технике у каждого из студентов;
- индивидуальными особенностями и способностями каждого студента.

Занятия проходили в виде индивидуальных уроков по специальности фортепиано. В зависимости от необходимости проработки каких-либо элементов фортепианной техники, цели урока ставились в соответствии с поставленными задачами.

Опытно-экспериментальная работа проводилась с группой студентов кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая, по месту работы автора диссертации.

На первый курс музыкального факультета поступают абитуриенты с различной подготовкой (это и домашнее музицирование с частным педагогом, и самостоятельные занятия музыкой, причем не систематические). В группу для опытно-экспериментальной работы отобраны 4 студента, начинающие пианисты, но умеющие играть на фортепиано. Их уровень технической оснащенности соответствует средним классам ДМШ в России.

На музыкальном материале технических произведений, этюдов, таких как – этюды К. Черни. Этюд C-dur соч. 299 № 4, К. Черни, Г. Гермер. Этюд ч.1 № 27. Мы постарались поработать над беглостью пальцев и оснащению и подготовкой к освоению пьес из «Детского Альбома» композитора Чайковского.

Это для пианистов и гимнастика для пальцев, и постижение основ техники, без которых невозможно играть музыкальные произведения Чайковского.

1. Студент Инь Чжихао

Инь Чжихао, 17 лет. Восприимчивый к музыке и очень эмоциональный. Он легко осваивает различные мелодии, пробует подбирать их по слуху. Однако, двигательный аппарат у студента Чжихао недостаточно развит для того, чтобы воплощать свое желание сыграть ту или иную пьесу.

Для студента Чжихао мы выбрали этюды с гаммообразными последовательностями и упражнения в целях развития двигательного аппарата.

Цель урока: Развитие элементов мелкой фортепианной техники с помощью упражнений, работа над этюдом в виде закрепления полученных навыков.

Задачи урока:

1. Увеличить подвижность и упругость пальцев.
2. Освоить правильное исполнение штриха стаккато.
3. Закрепить навыки легкого движения пальцев.

Музыкальный материал:

1. Упражнения по тренировке подвижности и упругости пальцев.
2. К. Черни. Этюд G-dur соч. 599 № 45.

Основная часть урока. Гимнастика для кисти и пальцев. Упражнения.
Работа над этюдом.

3. Подведение итогов. Оценка. Домашнее задание.

Ход основной части урока:

1. Гимнастика для кисти и пальцев.

Гимнастика способствует развитию активности пальцев, гибкости кисти.

- кончиком каждого пальца при вытянутой ладони выводить круги в одну и другую сторону. Палец при выполнении упражнения не сгибается.
- Круговые движения кистью в разные стороны.
- На «раз» ударить кончиками пальцев по ладони ближе к запястью, на «два» - посередине ладони, на «три» - как можно ближе к основанию пальцев.

2. Работа над упражнениями по тренировке легкости, подвижности и упругости пальцев

Для тренировки пальцев и правильного исполнения штрихов в предстоящей работе над этюдом Чжихао выполнял упражнения на стакатто (Рис. 1) и «Легкое подвижное стаккатто» (Рис. 2).



Рис. 1



Рис. 2

Эти упражнения мы исполняли упругой легкой рукой. При этом движения пальцев должны быть почти неощутимы. Освоившись с движениями пальцев, студент Чжихао совершал упражнение «Стакатто» секвенциями по полутонам.

3. Работа над упражнениями по укреплению пальцев и ровного исполнения.

Наибольшую, по нашему мнению, пользу приносят упражнения, построенные на обыгрывании двух смежных ступеней как бы в виде замедленной трели. Со студентом Чжихао мы исполняли их разными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5.

Далее Чжихао выполнял упражнение на укрепление пальцев в трелях (Рис.3).



Рис. 3

Работа над упражнениями на подкладывание первого пальца.

Упражнение, развивающее подвижность первого пальца, его комфортное не заметное подкладывание. Данное упражнение мы транспонировали по разным тональностям. Использованные нами варианты аппликатуры: 1-2-1-2-1; 1-3-1-3-1; 1-4-1-4-1; 2-1-2-1-2; 3-1-3-1-3 и т.д. (Рис.4).



Рис.4

В этом упражнении перед Чжихао стояла задача добиться ровного звучания и экономного движения во время исполнения.

3. Работа над этюдом

Для работы был выбран этюд К. Черни соч. 599 № 45 G-dur, который включает в себя мелодическую линию, так и гармоническую, а также короткие арпеджио.

В данном произведении нужно освоить трудный момент для исполнения - это гаммообразные движения в середине и конце каждой части, что требует от студента внимания, сконцентрированного умения сыграть ровно и четко.

Параллельно технической работе педагогом велась работа над динамикой и штрихами. В данном случае мы пытались привести звук к forte, осмысливая каждую ноту, выстраивая единую линию.

Также для наращивания технического исполнительского арсенала студентов мы включали в программу эксперимента упражнения на все виды техники. Это самое действенное средство для работы над любым технически сложным моментом в любом произведении.

2. Студент Цен Хэцян

Цен Хэцян, 18 лет, также обучается на первом курсе музыкального факультета. Элементы крупной фортепианной техники — это одна из сильных его сторон, но присутствуют некоторые проблемы с мелкой техникой, штрихами, аппликатурой.

Для студента Хэцяня в качестве рабочего музыкального материала мы выбрали этюды и упражнения.

Цель урока: Развитие элементов мелкой фортепианной техники посредством упражнений и работа над этюдом в виде закрепления полученных навыков.

Задачи урока:

1. Увеличить подвижность и упругость пальцев.
2. Освоить правильное исполнение штриха legato
3. Освоить правильное исполнение штриха non legato.
4. Развитие внимания и активного слухового контроля.
5. Укрепление пальцев в трелях.
6. Закрепить навыки легкого движения пальцев.

Музыкальный материал:

1. Упражнения
2. К. Черни. Этюд C-dur соч. 299 № 4.
3. К. Черни, Г. Гермер. Этюд ч.1 № 27.

План урока:

1. Организационный момент. Сообщение темы урока и Постановка учебной задачи. Проверка домашнего задания.
2. Основная часть урока. Гимнастика для кисти и пальцев. Игра упражнений. Работа над музыкальным произведением.
3. Подведение итогов. Оценка. Домашнее задание.

Ход основной части урока:

1. Гимнастика для кисти и пальцев

Гимнастика развивает активность пальцев, гибкость кисти.

Упражнения гимнастики мы проделывали те же самые, что и с Татьяной.

2. Работа над упражнениями на подкладывание первого пальца.

Упражнение, развивающее подвижность первого пальца, его незаметное подкладывание. Используемые нами варианты аппликатуры: 1-2-1-2-1; 1-3-1-3-1; 1-4-1-4-1; 2-1-2-1-2; 3-1-3-1-3 и т.д. (Рис.5).



Рис. 5

3. Работа над исполнением штриха legato



Рис. 6

Упражнение мы играли как legato, так и non legato. Начинали с игры legato. Студент Хэцянь делал все очень внимательно и сосредоточенно.

Ощущение опоры на клавиатуру видоизменяется в различных темпах и звучностях от значительного до почти неуловимого. Чем быстрее темп и прозрачнее звучание, тем «облегченнее» погружение руки и, соответственно, самостоятельное движение пальцев (в некоторых вызываемых художественной необходимостью случаях пианист прибегает к приему игры и вовсе без опоры). Приобретению этого более сложного ощущения служат упражнения второе и третье.

Упражнение 2. По-прежнему отдельно каждой рукой исполняется тот же этюд или пассаж. Темп становится чуть подвижнее. Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков (четыре-пять) берется единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец в отдельности, а на всю группу суммарно:



Рис 7

Упражнение начинается с небольшого взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения.



Рис 8

4. Работа над укреплением пальцев в трелях.

В данном упражнении мы добивались исполнения трели как бы «на выдохе», расслабленно (Рис. 9).

В



Рис.9

Пятипальцевые упражнения в сочетании с трелями (Рис. 10). Ученик играл их сначала во всех мажорных, затем минорных тональностях, меняя их хроматически.



Рис.10

Упражнения на боковые движения должны способствовать к ровному исполнению трелей и фигурации, встречающихся в аккомпанементах.

Работа над этюдом К. Черни. Этюд C-dur соч. 299 № 4

Трудность этого этюда – игра ровными, четкими пальцами в темпе *allegro*; подкладывание первого пальца. Важно следить за плавными движениями при игре. Чтобы не допустить возникновения напряжения и ровности фигурационной линии при работе над гаммаобразными пассажами, следует переходить к быстрому темпу с большой осторожностью. Если имеются такого рода недостатки, полезно несколько сбавлять темп, и поработать над достижением большей цельности мелодической линии. Иногда полезно поучить гаммаобразные пассажи *non legato – legato, staccato*. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям, которые так необходимы многим ученикам при исполнении несвязных звуков.

Основная трудность в работе над этим этюдом состояла в том, что необходимо было добиться почти непрерывного движения обеими руками: в правой руке – мелодической гаммообразной последовательности, а в левой – нисходящего аккордового движения.

Но они построены настолько гармонически целесообразно, что студент Хэцянь сразу их запомнил.

На первом этапе ученик работал отдельно каждой рукой. Здесь мы с ним довели до автоматизма последовательность аккордов в левой, заучивая их по частям, по тактам. А в правой руке, помимо игры разными туше, поиграли в ломаном ритме. В репетиционных частях в правой руке выявили мелодию и слушали ее, не выкрикивая все остальное.

Работа над этюдом №27



Рис. 11

Следующие упражнение – трель двойными нотами (Рис. 12):



Рис.12

Студент Хэцянь также играл его во всех тональностях. Задача была следить за легкостью первого пальца.

Работа над этюдом К. Черни. Этюд C-dur соч. 299 № 4

Трудность этого этюда – игра ровными, четкими пальцами в темпе *allegro*; подкладывание первого пальца. Важно следить за плавными движениями при игре. Чтобы не допустить возникновения напряжения и ровности фигурационной линии при работе над гаммаобразными пассажами, следует переходить к быстрому темпу с большой осторожностью. Если имеются такого рода недостатки, полезно несколько сбавлять темп, и поработать над достижением большей цельности мелодической линии.

Иногда полезно поучить гаммаобразные пассажи *non legato – legato, staccato*. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям, которые так необходимы многим ученикам при исполнении несвязных звуков.

Основная трудность в работе над этим этюдом состояла в том, что необходимо было добиться почти непрерывного движения обеими руками: в правой руке — мелодической гаммообразной последовательности, а в левой— нисходящего аккордового движения.

Но они построены настолько гармонически целесообразно, что студент Хэцяннь сразу их запомнил.

На первом этапе ученик работал отдельно каждой рукой. Здесь мы с ним довели до автоматизма последовательность аккордов в левой, заучивая их по частям, по тактам. А в правой, помимо игры разными туше, поиграли в ломаном ритме. В репетиционных частях в правой руке выявили мелодию и слушали ее, не выкрикивая все остальное.

Домашнее задание:

Выполнять гимнастику для кисти и пальцев. Играть упражнения 1 и 2 с правильной аппликатурой, постепенно убыстряя темп. Этюд проработать в медленном темпе активными пальцами отдельно каждой рукой.

Гаммаобразные пассажи учить с различными штрихами (*non legato – legato, staccato*).

3. Студент Тун Хаокан

Тун Хаокан, 17 лет. Студент очень музыкален, двигательный пианистический аппарат достаточно развит, но есть определенные недостатки в технике.

При игре гамм в терцию, сексту, дециму наиболее часто у студента Хаокана встречаются 2 технических недостатка: кисти теряют устойчивость, руки начинают «нырять», поднимаясь на черные клавиши и опускаясь на белые;

одна из рук (чаще левая) из-за напряжения становится тяжелой и неуклюжей, поэтому теряется синхронность пальцев – студенту сложно уделять внимание одновременно обеим рукам.

В качестве музыкального материала для студента Хаокана мы выбрали сочетание этюдов и игры гамм в терцию, сексту, дециму, которые способствуют развитию внимания к обеим рукам и фиксации положения правой руки чуть выше, чем положение левой при игре.

Цель урока: Развитие элементов фортепианной техники посредством упражнений, гамм, арпеджио, аккордов и работа над этюдом, сонатиной и полонезом в качестве закрепления полученных навыков.

Задачи урока:

1. Активизация слухового контроля при игре 3-х видов ля минора в прямом и расходящемся движении.
2. Улучшение фортепианной техники с помощью игры гамм, арпеджио, аккордов.
3. Добиться звуковой и ритмической ровности, синхронности обеих рук при исполнении гамм, арпеджио, аккордов в ля миноре.
2. Отработать приемы игры в медленном темпе.
3. Работа над музыкальными фрагментами.
4. Отработать прием «сочетание темпа и динамики».
5. Повышение цепкости пальцев.

Музыкальный материал:

1. Гаммы (3 вида), арпеджио, аккорды в ля миноре.

1. Л. Шитте. Этюд ор.68 №7.
2. К. Черни. Этюд соч. 299 №3.
2. Ф. Кулау. Сонатина (рондо) ор.88 №1.

План урока:

1. Организационный момент. Сообщение темы урока и Постановка учебной задачи. Проверка домашнего задания.
2. Основная часть урока. Игра гамм, аккордов и арпеджио. Работа над музыкальными произведениями.
3. Подведение итогов. Оценка. Домашнее задание.

Ход основной части урока:

1. Работа над тремя видами гаммы ля минор (Рис. 13). Аккорды (ТЗ с обращениями) и арпеджио в ля миноре.

Гаммы – это развитие моторики и беглости пальцев, постановка руки, выработка идеального звука и нужного звуковедения. Посредством игры гамм мы хотели развить у Хаокана синхронность обеих рук, улучшить его внимание и координацию, так как у студента с этим наблюдались сложности.

Цель урока: Развитие элементов фортепианной техники посредством упражнений, гамм, арпеджио, аккордов и работа над этюдом, сонатиной и полонезом в качестве закрепления полученных навыков.

Задачи урока:

1. Активизация слухового контроля при игре 3-х видов ля минора в прямом и расходящемся движении.
2. Улучшение фортепианной техники с помощью игры гамм, арпеджио, аккордов.
3. . Добиться звуковой и ритмической ровности, синхронности обеих рук при исполнении гамм, арпеджио, аккордов в ля миноре.
4. Отработать приемы игры в медленном темпе.
5. Работа над музыкальными фрагментами.
6. Отработать прием «сочетание темпа и динамики».
7. Повышение цепкости пальцев.

Музыкальный материал:

1. Гаммы (3 вида), арпеджио, аккорды в ля миноре.
3. Л. Шитте. Этюд op.68 №7.
4. К. Черни. Этюд соч. 299 №3.
5. Ф. Кулау. Сонатина (рондо) op.88 №1.

План урока:

1. Организационный момент. Сообщение темы урока и Постановка учебной задачи. Проверка домашнего задания.
2. Основная часть урока. Игра гамм, аккордов и арпеджио. Работа над музыкальными произведениями.
2. Подведение итогов. Оценка. Домашнее задание.

Ход основной части урока:

Работа над тремя видами гаммы ля минор (Рис. 13). Аккорды (ТЗ с обращениями) и арпеджио в ля миноре.

Гаммы – это развитие моторики и беглости пальцев, постановка руки, выработка идеального звука и нужного качества звуковедения. Посредством игры гамм мы хотели развить у студента Хаокана синхронность обеих рук, улучшить его внимание и координацию, так как у студента с этим наблюдались сложности.

а) ля минор натуральный



б) ля минор гармонический



в) ля минор мелодический



Рис. 13 (а). Три вида гаммы ля минор



Рис. 13 (б). Аппликатура в гамме ля минор.

Сначала мы играли медленно, не торопясь. Кисть руки ученицы была слегка приподнятой, закругленной. При игре гаммы обращали внимание на слуховой контроль. В процессе мы работали над звуковой ровностью (повышение активности пальцев, прорабатывание подкладывания первых пальцев) и ритмической ровностью (играли гамму дуолями, триолями, квартолями, квинтолями).

Далее мы работали над объединяющими движениями кистей рук при игре 3-х видов гаммы ля минор в прямом и расходящемся движении.

Наращивание темпа исполнения гаммы у нас происходило с помощью игры короткими линиями и охватом восходящей и нисходящей линий.



Рис. 14. Аппликатура арпеджио и аккордов в ля миноре.

Следующим пунктом работы стала игра аккордов – трезвучий с обращениями в ля миноре (Рис. 14).

Здесь мы работали над взятием аккордов весом рук, следили за гибкостью запястий. Студент Хаокан учился опоре на устойчивые пальцы.

После усложнили задачу и начали играть арпеджио (Рис. 14). При игре арпеджио мы вновь обращали внимание на подкладывание 1 пальца (в коротких арпеджио), а также на аппликатуру, так как при игре арпеджио можно легко допустить в ней ошибки. Пальцы собираем в направлении движения. При игре аккордов пальцы живые, активные, как бы хватают клавиши. Работает вся рука и корпус. Перед студентом мы ставили задачу – соединить правильную работу руки и пальцев. Эти движения сначала мы пробовали отработать на крышке инструмента.

Работу над арпеджио мы разделили на три части:

- Игра коротких арпеджио (Т35 с обращениями): позиционная игра, работа над волнообразным движением кистей рук, слежение за переносом рук.
- Игра ломаных арпеджио (Т35 с обращениями): слежение за вращательными движениями предплечья.
- Длинные арпеджио (Т35, Д7, Ум7): прорабатывание подкладывания и переключивания первых пальцев, позиционная игра, проучивание арпеджио способом прибавления.

2. Работа над этюдом

Приемы работы: игра в медленном темпе. Мы предлагали сыграть этюд в медленном темпе крепкими и активными пальцами.

Мышцы пальцев при этом активно работали, находились под усиленной нагрузкой. Чтобы обучаемый понял, что от него требуется при этом приеме игры, можно объяснить, что пальцы должны быть «острыми», сильными «как клюв птицы».

Работа над этюдом К. Черни

Этюд интересен с разных точек зрения: различные туше в обеих руках, легчайшие секстоли в правой и аккуратный аккомпанемент в левой. Очень нелегко сыграть ровно, четко, без остановки шестнадцатые секстоли на протяжении 16-ти тактов.

В Этом произведении ясно слышно, что фактура этюдов Черни предвосхищает особенности фактуры романтиков: фактуру Листа, Шуберта, Мендельсона, Вебера.

Для того чтобы добиться цели мы пользовались разными способами:

- задерживали каждую третью ноту секстоли так, если бы она была восьмая;
- играли весь этюд дуолями;
- использовали ритм восьмая с точкой + две тридцать вторые;
- переносили акценты на вторую и пятую секстоли.

При работе с левой рукой мы пользовались левой педалью – для того, чтобы найти нужную степень *piano*.

Затем мы играли двумя руками, слушая фразу в левой руке. В быстром темпе, как мы объяснили Хаокану, здесь лучше опираться на мелодию в левой руке, а правая должна быть похожа на каскад тончайших хрустальных бус. Так же нужно добиваться точного выполнения динамических оттенков, которыми изобилует это произведение. Нюанс *Forte* приходит через такт к *piano* и т. д.

Работа над сонатиной (рондо)

Приемы работы: работа над музыкальными фрагментами (прием вычленения), игра каждой рукой отдельно, прием многократных повторений. Ученик при этом способе работы находит нужные движения, запоминает их. Необходимо стремиться, чтобы каждое новое повторение было лучше предыдущего. Пусть студент представит, как следует исполнить ту или иную фразу, подключается показ педагога.

Используется прием работы «сочетание темпа и динамики». При этом следует обратить внимание ученика, чтобы при переходе к трудным эпизодам

и усилении динамики не было отклонений в темпе. Стремимся объединить малое в большое, охватить произведение целиком.

Домашнее задание:

1. Играть гамму ля мажор, арпеджио и аккорды в ля мажоре. Следить за работой всей руки, корпуса, аппликатурой.

2. Этюд проработать в медленном темпе активными пальцами. Заранее готовить палец на следующую клавишу.

3. Сонатина. Работать над отдельными музыкальными фрагментами, потом объединять с другими эпизодами. Прежде чем играть, необходимо мысленно представить, как должна звучать та или иная фраза.

4. Студентка Бай Итин

Бай Итин, 17 лет, студентка 1-го курса музыкального факультета. Итин – студентка способная, одаренная. Легко осваивала программу с частным педагогом на протяжении всех лет обучения до поступления в ВУЗ.

Студенткой Итин освоены: гаммы двумя руками вместе в прямом и противоположном движении, в терцию и дециму; аккорды двумя руками вместе; арпеджио - короткие, ломаные, длинные.

У студентки сформированы точные, активные пальцы, гибкость запястья, ведущие ощущения в крупных частях рук – плечо и предплечье, интонационная точность и красота звучания.

Единственное, над чем этой студентке стоит продолжать работать – достижение максимальной эмоционально-художественной выразительности в исполнении музыкальных произведений, что является неотъемлемой частью фортепианной техники.

Наиболее целесообразным выбором в качестве музыкального материала для развития выразительности игры и оттачивания техники мне представляются этюды.

Цель урока: Научить легкости игры при работе над музыкальным произведением. Развивать выразительность игры.

Задачи урока:

1. Добиться ясного произнесения всех нот в арпеджиобразных частях этюда.
2. Развить крепость пальцев, гибкость, эластичность локтевого и кистевого суставов посредством трелей и арпеджио.
3. Развивать цельность образно-художественного восприятия этюда.
4. Добиться гибкого и свободного движения кисти и предплечья.
5. Выработать плавное, свободное дыхание, ощущение естественного удобного движения.
6. Сформировать навык использования принципа свободной весовой игры.
7. Развить терцовую технику.

Музыкальный материал:

1. К. Черни. Этюд №3 соч. 299.
2. К. Черни. Этюд №38 соч. 299.
3. К. Черни. Этюд соч. 299 №27.
4. Ф. Шопен. Этюд Aes-dur op. 25 №1.

План урока:

1. Организационный момент. Сообщение темы урока и Постановка учебной задачи. Проверка домашнего задания.
2. Основная часть урока. Работа над этюдами.
3. Подведение итогов. Оценка. Домашнее задание.

3. Работа над этюдом №38.

Этюд №38 посвящен терцовой технике. Сложность овладения терциями заключается в одновременном проведении двух голосов разными по строению и силе пальцами. Это наиболее сложный вид пианистической техники, он чрезвычайно полезен в плане развития активности, самостоятельности пальцев.

Контрольный этап опытно-экспериментальной работы

На контрольном этапе эксперимента мы продиагностировали студентов, участвовавших в эксперименте, на предмет развития фортепианной техники.

Определение уровня развития фортепианной техники группы студентов проводилось той же комиссией педагогов-экспертов музыкального факультета. Оценка проводилась соответственно первому констатирующему этапу эксперимента.

1. Работа с Инь Чжихао (этюды + упражнения)

У студента заметен результат в исполнении гамм, аккордов и арпеджио, так как пальцы стали более самостоятельными и подвижными.

Исполнение туше приобрело гораздо точную форму. Необходимо отметить, что работу над формированием музыкального мышления, надлежит продолжать. Аккордовую последовательность студент заучивает наизусть, в связи с тем, что на протяжении долгого времени выстраивает аккорды. Но на данном этапе мы удовлетворены достигнутыми результатами благодаря грамотно выстроенной работе над имеющимися проблемами в пианистическом аппарате данного испытуемого.

Проведенная работа над фортепианными упражнениями позволила продуктивно сформировать первоначальные технические новики и заложить основы в понимании и применении фундаментальными методами работы над произведениями.

2 Работа с Цэн Хэцяном (этюды + упражнения).

На концертном исполнении студенту Хэцяну удалось удачно исполнить выученный этюд. Он достиг успехов в повышении качества подвижности и цепкости пальцев. Все технические трудности этюда были преодолены, мелкими штрихами, музыкальные фразы пропеты и исполнены с полным контролем над исполнением. В настоящее время нами поставлена задача на постижении более сложных задач.

Действенным средством в системе обучения в становлении и улучшении исполнительских навыков и умений являются фортепианные упражнения и гимнастика для пальцев и кисти рук. В связи с этим крайне важно обратить внимание на возможность оптимизации технической работы с применением системы специальных фортепианных упражнений, а также повышения надежности выработанных навыков и умений.

3. Работа с Тун Хаоканом (этюды + гаммы)

У Студента Хаокана заметен прогресс в понимании и исполнении аккомпанемента. Он проявляется в большом желании изучать новый музыкальный материал и выходить на сцену, участвовать в различных музыкальных экспериментах. Ему удалось успешно справиться не только с местами, вызывающими особые затруднения, но и с программой в целом.

Также необходимо отметить, что проявился недостаток направленных упражнений, поставленных на решение проблем с постановкой пианистического аппарата. На сегодня со студентом ведется комплексная работа по совершенствованию постановки рук.

4. Работа с Бай Итин (этюды)

У студентки заметен прогресс в формировании образно-художественного мышления во время исполнения этюда и другого материала фортепианной литературы, что несомненно сказалось при работе задач технического плана в этюде №3. Также Итин стало легче играть первым пальцем, что позволило двум рукам свободно перемещаться по всей длине клавиатуры инструмента. Усовершенствовано свободное, мягкое и гибкое движение кисти и предплечья в процессе исполнения.

На прогресс проигрывания трели и арпеджио немаловажную роль повлияла работа над этюдом №27. Улучшению качества исполнения терцовой техники способствовало изучение этюда № 38. Данную форму пианистической техники относят к более трудному виду и ее освоение крайне важно для формирования самостоятельности и активности пальцев.

Скованность пианистического аппарата и неудобство в исполнении исчезли во время игры у студентки.

Проанализировав полученные данные нам удалось сформировать следующие выводы: студенты экспериментальной группы с успехом совершенствовались в течение всего времени, овладели требующимся объемом пианистических приемов, существенно расширили музыкальный кругозор, благодаря чему возрос интерес к профессиональным музыкальным занятиям.

Результаты контрольного этапа эксперимента обобщены в Таблице 2.

Таблица 2. Параметры оценки выполнения контрольного задания при повторной диагностике развития фортепианной техники

	Инь Чжихао	Цэн Хэцян	Гун Хаокан	Бай Итин
Контакт клавиатурой, ее ощущение	2	2	3	3
Активность пальцев, быстрота и точность игры с соблюдением темпо-Ритма	2	2	3	3
Гибкость и ловкость пианистического аппарата	2	2	3	3
Штриховая точность	1	1	2	3
Динамическое разнообразие	2	2	3	3
Художественное воплощение	1	2	3	3

Для сравнения результатов и оценки эффективности проделанной работы представим полученные результаты в сравнительной Таблице 3

Таблица 3. Сравнительная таблица результатов развития фортепианной техники на первом и третьем этапах опытно-экспериментальной работы

Фамилия Имя (возраст, класс)	Контакт клавиатурой, ее ощущение		Активность пальцев, быстрота и точность игры соблюдени ем темпо- ритма		Гибкость и ловкость пианистиче ского аппарата		Штриховая точность		Динамичес кое разнообраз ие		Образно художес твенное воплощ ение	
	1*	2*	1*	2*	1*	2*	1*	2*	1*	2*	1*	2*
Инь Чжихао	2	2	1	2	1	2	1	1	1	2	1	1
Цэн Хэцянъ	2	2	2	2	1	2	1	1	1	2	1	2
Тун Хаокан	2	3	2	3	2	3	1	2	1	3	1	3
Бай Итин	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3

* Где 1 и 2 –результаты первичной и повторной диагностик соответственно.

Как видно, по всем параметрам оценка выросла, что, несомненно, сказалось на повышении уровня исполнительского и технического развития студентов-пианистов с переходом в категории среднего и высокого уровня.

Повысились следующие критерии развития фортепианной техники: художественное воплощение, динамическое разнообразие, гибкость и ловкость пианистического аппарата, активность и беглость пальцев, быстрота и точность игры с соблюдением темпо-ритма.

Со студентами также проводилась работа над этюдами и гаммами. На основании этого можно сформулировать следующий вывод, что работа над

гаммами и этюдами позволяет достичь положительного эффекта в развитии любой исполнительской фортепианной техники.

Дети смогли овладеть еще двумя игровыми приемами: расходящиеся движения и переносы рук на большие расстояния, где для полной синхронности необходима одинаковая высота подъема пальцев.

Технические несовершенства при игре гамм в различном их проявлении, как потеря устойчивости кисти, «ныряние» рук (руки поднимаются на черные клавиши и опускаются на белые), и потеря синхронности пальцев из-за напряжения в одной из рук у студентов стали проявляться намного реже.

С помощью этюдов были достигнуты самые разнообразные цели:

1. Развитие внимания и собранности.
2. Тренировка кисти рук на различные растяжения – для развития межкостных мышц;
3. Повышение пластичности руки, чуткого реагирования на изменение позиций (узких и широких).
4. Повышение легкости в переносах рук.
5. Развитие скоростных качеств.
6. Повышение силовых качеств пианистического аппарата.
7. Расширение музыкально-художественного диапазона, овладение ярким, концертным звуком.

Движения рук начинающих музыкантов-пианистов стали гораздо разнообразнее. Руки стали послушней и к процессу игры были постепенно подключены все части игрового пианистического аппарата.

Таким образом, основные цели нами были достигнуты:

- Развить выразительность игры.
- Сформировать основные элементы фортепианной техники посредством упражнений и работой над этюдом, гаммами, упражнениями в виде закрепления полученных навыков.

В ходе эксперимента нами совместно с испытуемыми были решены следующие **задачи:**

1. Сформировать цельность художественного восприятия этюда;

2. Укрепить цепкость и активность пальцев, научиться гибкости и эластичности локтевого и кистевого суставов при непосредственной работе над трелями, арпеджио и гаммами;
3. Выработать плавное ощущение естественного удобного движения;
4. Воспитать исполнение терцовой техники.

Таким образом, используя разработанную нами программу работы над различным музыкальным материалом, мы повысили уровень развития фортепианной техники у студентов 1-го года обучения на кафедре фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая.

Нами была проведена опытно-экспериментальная работа по диагностике и развитию фортепианной техники студентов музыкального факультета национального педагогического университета Северо-запада Китая:

1. На констатирующем этапе по итогам выполнения контрольных заданий выявлено, что большинство студентов находится на низком и среднем уровне развития фортепианной техники. Это убедило нас в необходимости опытно-экспериментального обучения по специально разработанной программе, что и было осуществлено на индивидуальных занятиях в работе над различным музыкальным материалом.
2. На контрольном этапе эксперимента мы продиагностировали группу испытуемых студентов, участвовавших в исследовании, на предмет развития фортепианной техники. Определен уровень развития фортепианной техники студентов той же комиссией педагогов-экспертов музыкального факультета.
3. Анализ данных позволил сделать следующие выводы: студенты успешно и активно занимались на протяжении всего времени, овладели необходимым объемом пианистических навыков, значительно расширился музыкальный кругозор, благодаря чему возрос интерес к музыкальным занятиям.
4. У студентов повысились следующие параметры:

художественное воплощение, темпо-ритмическое единство, техническая оснащённость, динамическое разнообразие, штриховая точность, пианистическая гибкость.

5. Гаммы, арпеджио, упражнения и этюды – являются оптимальным выбором музыкального материала для развития техники игры на фортепиано.

В данном параграфе предпринята попытка осветить и оценить эффективность различных современных видов работы над фортепианной техникой.

В рамках исследования изучена и проанализирована методическая литература по развитию фортепианной техники, охарактеризованы фундаментальные понятия фортепианной техники, рассмотрены особенности формирования фортепианной техники; предложен обзор методик преподавания и использующийся при этом музыкальный материал.

Владение пианистической техникой – это умение пользоваться системой пианистических навыков. Без развитого пианистического аппарата даже самый изысканный замысел не приобретёт своего воплощения.

Для каждого обучаемого целесообразно подбирать индивидуальные задания по повышению качества техники игры на фортепиано в зависимости от поставленных задач и имеющихся проблем. Но, тем не менее, задача развития исполнительской техники решается комплексно: учащимся необходимы и упражнения, гаммы и работа над этюдами.

Соответственно был проведен педагогический эксперимент, включивший в себя практические занятия с экспериментальной группой студентов по различным методикам развития фортепианной техники и анализ эффективности этих методов на основе диагностики уровня повышения технических способностей, осуществленных до и после практических занятий.

В ходе исследования были разработаны следующие критерии развития фортепианной техники: контакт клавиатурой, ее ощущение; активность пальцев, быстрота и точность игры с соблюдением темпо-ритма; гибкость и ловкость пианистического аппарата; штриховая точность; динамическое разнообразие; образно-художественный замысел.

По итогам выполнения контрольных заданий выявлено, что большинство студентов находится на низком и среднем уровне развития фортепианной технике.

Это убедило нас в необходимости опытного обучения по разработанной нами программе по работе над различным музыкальным материалом.

В ходе формирующего этапа опытно-экспериментальной работы были организованы индивидуальные занятия с группой учащихся по разработанной программе.

На контрольном этапе эксперимента осуществлена диагностика группы студентов-пианистов кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая, участвовавших в исследовании, на предмет развития фортепианной техники. Определение уровня развития фортепианной техники учащихся проводилось той же комиссией педагогов-экспертов. Оценка проводилась соответственно первому констатирующему этапу эксперимента.

Анализ данных позволил сделать следующие выводы: студенты успешно занимались на протяжении всего времени, овладели необходимым объемом пианистических навыков, значительно расширился музыкальный кругозор, благодаря чему возрос интерес к музыкальным занятиям и повысилось техническое оснащение пианистического аппарата.

Результаты эксперимента сводятся к следующим наиболее общим

выводам:

1. Развитие пианистического аппарата – умственный процесс, невозможный в отрыве от общего музыкального развития.
2. Задачу развития фортепианной техники необходимо решать комплексными методами.
3. Гаммы, арпеджио, упражнения и этюды – являются оптимальным выбором музыкального материала для развития техники игры на фортепиано.

4. Программа по развитию фортепианной техники должна быть подобрана индивидуально и коррелировать с поставленными целями.

Результаты показали, что такие критерии оценки фортепианного технического развития, как контакт клавиатурой, ее ощущение; активность пальцев, быстрота и точность игры с соблюдением темпо-ритма; гибкость и ловкость пианистического аппарата; штриховая точность; динамическое разнообразие; образно-художественный замысел, при проведении предложенной программы занятий на различном музыкальном материале с внедрением гимнастики для пальцев и кисти рук, упражнений и этюдов повышаются. В общей сложности уровень развития техники игры на фортепиано у испытуемых увеличился.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что работа над различным музыкальным материалом с внедрением упражнений, этюдов и гимнастики для пальцев и кисти рук является эффективным средством повышения уровня технических возможностей пианистического аппарата, без наличия которых невозможно освоить фортепианные миниатюры из «Детского Альбома» композитора П.И. Чайковского.

Данное исследование может быть продолжено в плане совершенствования форм и методов сотрудничества вузов России и Китайской Народной Республики в плане освоения фортепианных произведений композитора Чайковского китайскими студентами-музыкантами.

ВЫВОДЫ ПО 2 ГЛАВЕ

Мы рассмотрели фортепианное творчество Чайковского, точнее его малую толику, которая нас интересовала как особое направление пианизма в плане учебного исполнительского репертуара и проникновение учащихся под руководством педагога в художественно-образную природу произведений Чайковского, которая играет особую роль в жизни музыканта-пианиста.

Анализ контрольного эксперимента показал, что студенты экспериментальной группы стали качественнее исполнять музыкальные произведения, изученные ранее; стали определять музыкальные произведения по его ритму, устанавливать направление мелодии, определять количество звуков в созвучиях, узнавать музыкальный инструмент по его звучанию, гармонии, фактуры. Улучшение результатов произошло за счет перехода на более высокую ступень, имевших до обучающего эксперимента только средний и низкий уровень. С низким уровнем развития музыкальных исполнительских данных после занятий на формирующем этапе не осталось.

Таким образом, проведенное экспериментальное исследование позволяет утверждать, что в условиях музыкального образования и обучения студентов исполнению фортепианных произведений Чайковского существует реальная возможность развития проникновения в музыкальный стиль композитора. Создание на занятиях необходимых условий для продуктивной исполнительской деятельности позволяет решать серию задач, связанных с повышением эффективности процесса развития музыкальных исполнительских данных при изучении фортепианных произведений Чайковского.

Научное исследование подтвердило педагогическую достоверность данной работы, целесообразность её широкого использования в ходе учебной работы с обучаемыми над фортепианными сочинениями Чайковского.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование в целом подтверждает выдвинутую гипотезу. Данные, полученные в ходе теоретического рассмотрения проблемы, методологического анализа музыкального материала и опытно-экспериментальной работы со студентами кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китая совпадают с основными положениями, выносимыми на защиту.

В результате проведенной работы автором предложены педагогические и методические рекомендации для глубокого осмысления обучаемыми фортепианного стиля произведений Чайковского, технического инструментального роста, а также воплощения поэтических идей композитора в исполнительской практике.

Произведениям композитора Чайковского чаще всего присуще сквозное музыкальное развитие, перекликающееся и отражающее сложные моменты внутренней, эмоциональной и психологической жизни композитора. Мы считаем, что такое понимание музыки композитора в процессе ее изучения в классе фортепиано под руководством педагога, обеспечивает реально полноценные результаты.

На материале исследования показано, что фортепианное творчество Чайковского представляет собой специфическое направление в мировом пианизме, во многом отличное от традиции, сложившихся в то время в фортепианном искусстве.

Работа проводилась с 2014 по 2017 гг. на кафедре музыкального искусства Московского городского педагогического университета в процессе занятий в фортепианных классах. Объектом экспериментального исследования была учебная работа студентов 1-4 курсов (бакалавриат) и 1-2 курсов (магистратура) музыкального направления института культуры и искусств, а также на базе кафедры фортепиано национального педагогического университета Северо-запада Китайской Народной Республики. (Учитывая специфику индивидуального обучения в

фортепианных классах, ограниченное число студентов, участвующих в опытно-экспериментальной работе представляется необходимым и достаточным).

Педагогические наблюдения автора диссертации проводились в рамках констатирующего эксперимента, как в процессе обучения студентов в классах основного музыкального инструмента на кафедре музыкального искусства института культуры и искусств, так и в процессе обучения студентов на кафедре фортепиано национального педагогического университета Китайской Народной Республики.

Согласно положениям, выносимым на защиту, мы можем утверждать, что:

1. Исполнение фортепианных сочинений композитора Петра Ильича Чайковского базируется на серьезном освоении ряда игровых и технических умений и навыков, включающих приёмы игры, типичные для стиля исполнения фортепианных произведений Чайковского. Только при таких педагогических условиях открывается путь к художественной трактовке его сочинений.

2. В инструментальных классах при изучении сочинений П.И. Чайковского необходимо акцентировать внимание обучающихся на интонационные связи этих сочинений с русской народной песней, городским романсом, его лирикой, а также национальным русским музыкальным фольклором.

Таким образом, проведенное экспериментальное исследование позволяет утверждать, что в условиях музыкального образования и обучения студентов исполнению фортепианных произведений Чайковского существует реальная возможность развития проникновения в музыкальный стиль композитора. Создание на занятиях необходимых условий для продуктивной исполнительской деятельности позволяет решать серию задач, связанных с повышением эффективности процесса развития музыкальных исполнительских данных при изучении фортепианных произведений Чайковского.

Данное исследование может быть продолжено в русле взаимодействия форм и методов обучения студентов музыкального направления педагогических вузов России и Китайской Народной Республики для качественного освоения фортепианных произведений композитора Чайковского китайскими учащимися и студентами музыкальных вузов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аболина Т.Г.* Эстетическое воспитание в школе / Т.Г. Аболина, Н.Е. Миропольская. – Киев: Лыбидь, 1987. – 334 с.
2. *Абульханова-Славская К.А.* Личностный аспект проблемы общения / К.А. Абульханова-Славская // Проблемы общения в психологии. – М., 1981. – С. 218-241.
3. *Абдуллина, О.А.* Общепедагогическая подготовка учителя в системе высшего педагогического образования / О.А. Абдуллина. – М: Просвещение, 1984.
4. *Алексеев, Н.А.* Личностно-ориентированное обучение: Вопросы теории и практики / Н.А. Алексеев. – Тюмень: [Б.м.], 1997. – 312 с.
5. *Алексеев, А.Д.* Русская фортепианная музыка / А.Д. Алексеев. – М., 1969.
6. *Алексеев, А.Д.* История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев // Ч. 1, 2. – М. : 1988.
7. *Алексеев, А.Д.* История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев // Ч. 3. – М.: 1982.
8. *Алексеев, А.Д.* Русские пианисты / А.Д. Алексеев. – М.-Л., Музгиз, 1948.
9. *Алиев, Ю.Б.* Музыкальное воспитание / Ю.Б. Алиев // Музыкальная энциклопедия. Т.3. – М.: Сов. Энциклопедия, 1976. – С. 755-762.
10. *Альшванг, А.А.* Лирика Чайковского / А.А. Альшванг. – М., 1939.
11. *Альшванг, А.А.* Опыт анализа творчества П.И. Чайковского / А.А. Альшванг. – М.-Л., 1951.
12. *Альшванг, А.А.* П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – М., 1959.
13. *Альшванг, А.А.* Советская школа пианизма. К.Н.Игумнов и его школа / А.А. Альшванг // Советская музыка № 10-11 1938 г.
14. *Амонашвили, Ш.А.* Размышления о гуманной педагогике / Ш.А. Амонашвили. – М., 1998.
15. *Апраксина, О.А.* О возможностях и содержании исследовательской работы учителя- музыканта в общеобразовательной школе / О.А. Апраксина // Музыкальное воспитание в школе. Вып 12. – М.: Музыка, 1977.

16. *Апраксина, О.А.* Современные требования к школьному учителю-музыканту / О.А. Апраксина // Музыкальное воспитание в школе. Вып 15. – М.: Музыка, 1982.
17. *Арчажникова, Л.Г.* Профессия учитель музыки: Книга для учителя / Л.Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984.
18. *Арчажникова, Л.Г.* Методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие для студентов 4 курса муз.-пед. фак-та МГЗПИ / Л.Г. Арчажникова. – М., МГЗПИ, 1982.
19. *Асафьев, Б.В.* Инструментальное творчество Чайковского / Б.В. Асафьев. – Пд., 1922.
20. *Асафьев, Б.В.* П.И. Чайковский. 1840-1893 гг. / Б.В. Асафьев. – Пг., 1922.
21. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Книга 1,2. Интонация. / Б.В. Асафьев. – М., Мугзгиз, 1947.
22. *Асафьев, Б.В.* О музыке Чайковского / Б.В. Асафьев. – Л., 1972.
23. *Асафьев, Б.В.* Чайковский / Б.В. Асафьев // Советская музыка, 1940, № 5-6.
24. *Асафьев, Б.В.* Избранные труды. Т.2. / Б.В. Асафьев. – М., 1954.
25. *Бабанский, Ю.К.* Оптимизация процесса обучения в школе / Ю.К. Бабанский. – М.: Педагогика, 1984.
26. *Бабанский, Ю.К.* Проблемы повышения эффективности педагогических исследований / Ю.К. Бабанский. – М.: Педагогика, 1982.
27. *Баренбойм, Л.А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1969.
28. *Баренбойм, Л. А.* Фортепианно- педагогические принципы Ф.М. Блуменфельда / Л.А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1964.
29. *Баренбойм, Л.А.* Н.Г. Рубинштейн. / Л.А. Баренбойм. – М., 1982.
30. *Берберова, Н.* Чайковский / Н. Берберова. – СПб., Лимбус Пресс, 1997.
31. *Бернандт, Г.* П.И. Чайковский. 1840-1893. Краткий очерк жизни и деятельности / Г. Бернандт. – М.-Л., 1940.
32. *Благой, Д.* В классе № 42. В классе А.Б. Гольденвейзера / Д. Благой. – М.: Музыка, 1986.

33. *Блинов, Н. О., Соколов, В. С.* Последняя болезнь и смерть П.И. Чайковского / Н.О. Блинов, В.С. Соколов. – М.: Музыка, 1994.
34. *Блонский, П.П.* Педагогические сочинения в 2 т. / П.П. Блонский – М.: Педагогика, 1979.
35. *Буасье, А.* Уроки Листа / А. Буасье. – Л., Музыка 1964.
36. *Будяковский, А.* Чайковский. Симфоническая музыка / А. Будяковский. – Л., 1935.
37. *Будяковский, А.* Русский национальный гений / А. Будяковский // М.: Советская музыка, 1940.
38. *Вайдман, П.Е.* Творческий архив П.И. Чайковского / П.Е. Вайдман. – М., 1988.
39. Воспоминания о П.Чайковском. – М., 1962.
40. Воспоминания о П.И.Чайковском. Изд. второе, перераб. и доп. – М, 1973.
41. *Геника, Р.* Фортепианное творчество Чайковского / Р. Геника. – СПб., 1909.
42. *Гинзбург, Л.С.* О работе над музыкальным произведением. Методический очерк / Л.С. Гинзбург. – М.: Музгиз, 1953.
43. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М., Классика-XXI, 1998.
44. *Гунст, Е.О.* О композиторской работе П.И.Чайковского. Маски, 1913-1914, № 2. / Е.О. Гунст.
45. *Давыдова, К.Ю.* Автографы П.И. Чайковского в архиве Дома-музея в Клину. Справочник. / К.Ю. Давыдова. – М.-Л., 1952.
46. *Давыдов, Ю.П.* Записки о Чайковском / Ю.П. Давыдов. – М., 1962.
47. Дидактика средней школы / Под ред. И.Я. Лернера и М.Н.Скаткина. – М.: Просвещение. 1975., 2-е изд. 1982.
48. *Домбаев, Г.С.* Творчество П.И. Чайковского в материалах и документах / Г.С. Домбаев. – М., 1958.
49. *Домбаев, Г.С.* Музыкальное наследие Чайковского. Справочник / Г.С. Домбаев. – М., 1958.
50. *Дроздов, Д.* Истоки русского пианизма / Д. Дроздов // Советская музыка 1928.

51. *Егорова, С. В.* Развитие исполнительской активности будущего учителя музыки в процессе его фортепианной подготовки: автореф. дисс. ... канд. пед. наук / С.В. Егорова. – М., 1998.
52. *Жуковская, Г. А.* Стравинский и Чайковский: дисс. ... канд. искусствоведения / Г.А. Жуковская. – М., 1995.
53. *Игумнов, К. Н.* О фортепианных сочинениях Чайковского / К.Н. Игумнов // Советская музыка, № 5-6, 1940.
54. *Игумнов, К. Н.* Мои исполнительские и педагогические принципы / К.Н. Игумнов // Советская музыка, № 4. – М.: 1948.
55. Из архива К.Н. Игумнова // Советская музыка, № 1. – М., 1946.
56. *Игумнов, К. Н.* Репертуар пианиста / К.Н. Игумнов // Литература и искусство от 1.01.1944.
57. Инновационные подходы в системе общего и специального музыкального образования: Материалы региональной научно-практической конференции. – Саранск, 1996.
58. *Кайгородов, Д. Н.* П.И. Чайковский и природа / Д.Н. Кайгородов. – СПб., 1907.
59. *Каптерев, П. Ф.* О свойствах учителя / П.Ф. Каптерев // Педагогические сочинения. – М., Педагогика, 1982.
60. *Каратыгин, В.* - Чайковский и Рахманинов / В. Каратыгин // Жизнь искусства. –№ 40-41. – М., 1923.
61. *Кашкин, Н. Д.* Воспоминания о П.И. Чайковском / Н.Д. Кашкин. – М.: Музгиз, 1954.
62. *Клименко, И. А.* Мои воспоминания о П.И. Чайковском / И.А. Клименко. – Рязань, 1908.
63. *Коган, Г. М.* Работа пианиста / Г.М. Коган. – М.: Музгиз, 1963.
64. *Коган, Г. М.* У врат мастерства. Психологические предпосылки успешной пианистической работы / Г.М. Коган – М.: Советский композитор, 1977.
65. *Конисская, Л. М.* Чайковский в Петербурге / Л.М. Конисская. – Л., 1974.
66. Концепция музыкально- педагогического воспитания и образования. Методическая разработка /Под рук. Л.Г.Арчажниковой. – Л., 1990.

67. *Корто, А.* Рациональные принципы фортепианной техники / А. Корто. – М., 1966.
68. *Корто, А.* О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / А. Корто – М.: Музыка, 1965.
69. *Краевский, В.В.* Проблемы научного обоснования обучения / В.В. Краевский. – М.: Педагогика, 1977.
70. *Крауклис, Г. В.* Скрипичные произведения П.И. Чайковского / Г.В. Крауклис. – М., 1961.
71. *Кулагин, П. Г.* Межпредметные связи в процессе обучения / П.Г. Кулагин. – М.: Просвещение, 1981.
72. *Ларош, Г. А.* Избранные статьи. Вып.2. / Г.А. Ларош. – Л., 1976.
73. *Ларош, Г. А.* П.И. Чайковский как драматический композитор / Г.А. Ларош – СПб., 1895.
74. *Леонтьев, А. А.* Педагогическое общение / А.А. Леонтьев. – М., Знание, 1979.
75. *Лихачев, Б. Т.* Теория эстетического воспитания / Б.Т. Лихачев. – М., 1985.
76. *Лосев, А. Ф.* Эстетика, Философская энциклопедия / А.Ф. Лосев. – М., 1970.
77. *Малинковская, А. В.* Фортепианно-исполнительское интонирование / А.В. Малинковская. – М: Музыка, 1990.
78. *Малюков, А. Н.* Психология переживания и художественное развитие личности. Научно-методическое пособие / А.Н. Малюков. – Дубна, Изд. центр «Феникс», 1999.
79. *Малюков, А. Н.* Формирование художественной культуры подростка в процессе воспитания ценностного отношения к искусству: автореф. дисс. ... докт. пед. наук / А.Н. Малюков. – М., 1996.
80. *Мартинсен, К. А.* Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – М., 1977.
81. *Мартынов, И.* Чайковский и Глинка / И. Мартынов // Советская музыка, 1940.
82. *Майкапар, С.* Годы учения / С. Майкапар – М.-Л., 1938.

83. *Махмутов, М. И.* Проблемное обучение. Основные вопросы теории / М.И. Махмутов – М.: Педагогика, 1975.
84. *Медушевский, В. В.* О содержании понятия "адекватное восприятие"/ В.В. Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1880.
85. *Медушевский, В. В.* Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя: дисс. ... канд. искусствоведения / В. Медушевский. – М., 1970.
86. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора / Сост. М.А. Гурвич и Л.Г.Лукомской. 2-е изд. / Н.К. Метнер – М., 1979.
87. *Микешин, М. О.* Памяти П.И. Чайковского / М.О. Микешин // Петербургская жизнь, 1893. – № 53.
88. *Милка, А.* О методологических поисках 70-х годов. Музыкальный анализ и судьбы "новых методов"/ А. Милка // Методологические проблемы музыкознания. – М.: Музыка, 1987.
89. *Мильштейн, Я. И.* Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И. Мильштейн. – М, 1983.
90. *Мильштейн, Я. И.* Константин Николаевич Игумнов / Я.И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1975.
91. Моделирование педагогических ситуаций. Проблема повышение качества и эффективности общепедагогической подготовки учителя / Под ред. Ю.Н. Кулюткина и Г.С. Сухобской. – М.: Педагогика, 1981.
92. *Молоствова, И. Е.* Формирование адекватного музыкального восприятия в процессе вузовской подготовки учителя музыки: автореф. дисс. ... канд. пед. наук / И.Е. Молоствова. – М., 1998.
93. Музыкальное наследие П.И.Чайковского. Из истории его произведений. – М., 1958.
94. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1990.
95. *Мясковский, Н.* Чайковский и Бетховен / Н. Мясковский – М., 1912.
96. *Назайкинский, Е. В.* Настройка и настроение в музыке / Е.В. Назайкинский // Воспитание музыкального слуха. Вып. 2. – М.: Музыка. 1985.

97. *Назайкинский, Е.В.* О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский – М.: Музыка, 1972.
98. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1999.
99. *Никитин, Б. С.* Чайковский. Старое и новое / Б.С. Никитин – М., 1990.
100. *Николаев, А. А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма / А.А. Николаев – М., 1980.
101. *Николаев, А. А.* Фортепианное наследие Чайковского. Изд. второе. / А.А. Николаев – М., 1958.
102. *Новоблаговещенский, В. Я.* Интегративный принцип в преподавании музыки (на материале учебной работы музыкальных училищ и колледжей): автореф. дисс. ... канд. пед. наук / В.Я. Новоблаговещенский. – М., 1997.
103. Новое педагогическое мышление / Под ред. А.В.Петровского. – М, 1989.
104. *Огородников, И. Т.* Воспроизводящее и творческое овладение знаниями / И.Т. Огородников // Воспроизводящая и творческая деятельность учащихся в обучении. Сборник трудов. – М., МГПИ, 1978.
105. *Ожегов, С.Н.* Словарь русского языка / С.Н. Ожегов – М., 1990.
106. *Онеггер, А.* О музыкальном искусстве / А. Онеггер – Л.: Музыка, 1985.
107. *Орлова, Е. М.* Романсы Чайковского / Е.М. Орлова – М.-Л., 1948.
108. Педагогическая техника. Программа для педвузов. – М.; МГПИ им. В.И. Ленина, 1985.
109. Педагогическая технология. Программа учебного курса. – М.: Прометей, 1991.
110. *Переверзев, Н. К.* Проблемы музыкального интонирования / Н.К. Переверзев – М.,1966.
111. *Перельман, Н.* В классе рояля / Н. Перельман – Л., 1968.
112. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психотерапия: Теория и практика / В.И. Петрушин – М., Владос, 1999.
113. *Петрушин, В. И.* Музыкально- эстетическое воспитание старших школьников в условиях свободного времени: автореф. дисс. ... докт. иск. / В.И. Петрушин – М., 1991.
114. *Петрушин, В. И.* Музыкальная психология / В.И. Петрушин – М., 1997.

115. *Попов, С.* Жизнь и творчество П.И. Чайковского. Опыт общедоступного изложения / С. Попов. – М., 1927.
116. Проблемы художественно-эстетической подготовки современного учителя: сб. научн. трудов – Иркутск,: Изд-во Иркут. гос. пед. ун-та, 1997.
117. Программа по музыке для общеобразовательной школы. 1-3 классы / Под рук. Д.Б.Кабалевского – М.: Просвещение, 1988.
118. *Протопопов, В. В.* Полифония Чайковского. История полифонии в её важнейших явлениях: гл 7. / В.В. Протопопов – М., 1962.
119. *Пугина, И.Н.* Культура личности как система: автореф. дисс. ... канд. фил. наук / И.Н. Пугина – М., 1991.
120. *Ражников, В.Г.* Динамика художественного сознания в музыкальном обучении: дисс. ... докт.пед.наук / В.Г. Ражников – М., 1993.
121. *Ражников, В. Г.* Резервы музыкальной педагогики / В.Г. Ражников – М., Музыка, 1989.
122. *Рапацкая, Л. А.* Формирование художественной культуры учителя музыки в условиях высшего музыкально-педагогического образования: автореф. дисс. ... докт. пед. наук / Л.А. Рапацкая – М., 1991.
123. *Раченко, И. П.* Научная организация педагогического труда / И.П. Раченко – М.: Педагогика, 1972.
124. *Решетникова, Т. К.* Профессиональная подготовка учителя музыки в контексте идей М.М.Бахтина / Т.К. Решетникова // Инновационные подходы в системе общего и специального музыкального образования. – Саранск, 1996.
125. *Риман, Х.* Музыкальный словарь / Х. Риман – М.: Изд. Юргенсона, 1901.
126. *Розанова, Ю. А.* Симфонические принципы балетов Чайковского / Ю.А. Розанова – М., 1976.
127. *Рубинштейн, А. Г.* Музыка и её представители: Разговор о музыке / А.Г. Рубинштейн – М., 1921.
128. Русская музыкальная педагогика и современные проблемы музыкального образования – М.: Издательство «Ритм», 2015. – С. 152.
129. *Ручьевская, Е. А.* Пётр Ильич Чайковский / Е.А. Ручьевская // 3-е изд. – Л, 1985.

130. *Савшинский, С. И.* Работа пианиста над техникой / С.И. Савшинский – Л., 1968.
131. *Садовский, В.Н.* Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ / В.Н. Садовский – М.: Наука, 1974.
132. *Сазонов, В.* Новая формула .Василий Ильич Сафонов / В.И. Сазонов – М., 1959.
133. *Скаткин, М. Н.* Содержание общего среднего образования. Проблемы и перспективы / М.Н. Скаткин, В.В. Краевский – М.: Педагогика, 1981.
134. *Смирнов, М. А.* Русская фортепианная музыка: черты своеобразия / М.А. Смирнов – М. : Музыка, 1983.
135. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков – М. : Музыка, 1973.
136. Современные концепции эстетического воспитания (Теория и практика) / Отв.ред. Н.И.Киященко – М., Институт философии РАН, 1998.
137. *Стасов, В. В.* Училище правоведения сорок лет тому назад. Избр. соч., Т.2. / В.В. Стасов – М., 1952.
138. *Стравинский, И.* Диалоги / И. Стравинский – Л., 1971.
139. *Стравинский, И.* Статьи. Воспоминания / И. Стравинский – М., 1985.
140. *Стравинский, И.* Хроника моей жизни / И. Стравинский – Л., 1963.
141. Структура и содержание общепедагогической подготовки студентов педагогических институтов. Межвузовский сборник научных трудов. – М., 1984.
142. *Сухомлинский, В. А.* Павлышская средняя школа / В.А. Сухомлинский // Избранные педагогические сочинение в 3 тт.
143. *Тельчарова, Р.А.* Музыкальная культура личности как предмет философского анализа: автореф. дисс. ... докт. фил. наук / Р.А. Тельчарова – М., 1992.
144. *Тельчарова, Р.А.* Уроки музыкальной культуры / Р.А. Тельчарова – М., 1991.
145. *Теплов, Б. И.* Психология музыкальных способностей / Б.И. Теплов – М.-Л. 1947.

146. *Тюлин, Ю. Н.* Произведения Чайковского. Структурный анализ / Ю.Н. Тюлин – М., 1973.
147. *Уколова Л. И.* Формирование духовной культуры будущих учителей музыки в процессе музыкального образования (монография) / Л.И. Уколова – М., 2005.
148. *Уколова Л. И.* Педагогическая модель музыкальной среды в образовательном пространстве (монография) / Л.И. Уколова – М.: «11-й ФОРМАТ», 2011.
149. *Уколова Л. И.* Музыкальная среда как показатель развития культуры личности / Л.И. Уколова // Материалы Международной научно-практической конференции – М., РУДН, 2010.
150. *Уколова Л. И.* Влияние культурно-образовательной среды на процесс воспитания растущего человека / Л.И. Уколова // Мир науки, культуры, образования. – №6. – 2013. – С.274-276.
151. Учителю о педагогической технике / Под ред. Л.И. Рувинского. – М., 1984.
152. *Ушинский, К. Д.* Педагогическая антропология / К.Д. Ушинский // Педагогические сочинения в 2-х тт.
153. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг – М., 1965.
154. *Финдейзен, Н. Ф.* Камерная музыка Чайковского / Н.Ф. Финдейзен – М., 1930.
155. *Фролова, Н. А.* Формирование профессионально-технической подготовки учащегося в контексте традиций мировой музыкальной педагогики (теоретический и методический аспекты): автореф. дисс. ... канд.пед. наук / Н.А. Фролова – М, 1998.
156. *Холопов, Ю. Н.* Выразительность тональных структур у П.И. Чайковского / Ю.Н. Холопов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2 – М.: Советский композитор, 1973.
157. *Холопов, Ю. Н.* О системе музыкальных форм в симфониях Чайковского / Ю.Н. Холопов – М.: Советская музыка, 1990.

158. *Хуторской, А. В.* Эвристическое обучение: Теория, методология, практика / А.В. Хуторской – М., 1998.
159. *Целковников, Б. М.* Мировоззрение педагога- музыканта: в поисках смысла. Исследование / Б.М. Целковников – М., 1999.
160. *Целковников, Б. М.* Становление мировоззренческих убеждений у будущих учителей музыки в процессе профессиональной вузовской подготовки: автореф. дисс. ... докт. пед. наук/ Б.М. Целковников – М., 1999.
161. *Цуккерман, В.* Выразительные средства лирики Чайковского / В. Цуккерман – М., Музыка, 1971.
162. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин – М., Просвещение, 1984.
163. *Цыпин, Г. М.* Развитие учащегося-музыканта в процессе его обучения игре на фортепиано / Г.М. Цыпин – М., 1978.
164. *Цыпин, Г. М.* Проблемы развивающего обучения в преподавании музыки: автореф. дисс. ... докт. пед. наук. / Г.М. Цыпин – М.: 1978.
165. *Цыпин, Г. М.* Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества / Г.М. Цыпин. – М.: Советский композитор, 1988.
166. *Чайковский, П. И.* Воспоминания и письма. Под ред. И. Глебова / П.И. Чайковский – Пг., 1924.
167. *Чайковский, П. И.* Переписка с П.И. Юргенсоном. Т. 1-2. / П.И. Чайковский – М., 1938-1952.
168. *Чайковский, П. И.* Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т.2-3-Б, 5-17. / П.И. Чайковский – М., 1953-1981.
169. *Чайковский, П. И.* Полн. собр. соч. Т. 1-62. / П.И. Чайковский – М., Л; 1940-197.
170. *Чайковский, П. И.* Письма к родным, под ред. Жданова В.А. / П.И. Чайковский – М., 1940.
171. *Чайковский, П. И.* Полное собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т.2-3-Б, 5-17. / П.И. Чайковский – М., 1953-1981.
172. *Чайковский, П. И.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк / под редакцией В.А. Жданова и Жегина. 1-3 т. / П.И. Чайковский – М., 1934-1936.

173. *Чайковский, П. И., Танеев С. И.* Письма. – Госкультпросветиздат, 1951.
174. *Чайковский, П. И.* Дневники. 1873-1891 гг. / П.И. Чайковский – М.,-Пд.-1923.
175. *Чайковский, П. И.* Руководство к практическому изучению гармонии. Изд. 2-е. / П.И. Чайковский – М., 1876.
176. *Чайковский, П. И.* Музыкально-критические статьи / П.И. Чайковский – М., 1953.
177. *Чайковский, П. И.* Complete works, Vol. 8. / П.И. Чайковский – С. 236.
178. *Шацкая, В. Н.* Музыка в школе. Кн.2. / В.Н. Шацкая – М., 1963.
179. *Шацкая, В. Н.* Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н. Шацкая – М., 1975.
180. *Шульпяков, О. Ф.* Техническое развитие музыканта-исполнителя / О.Ф. Шульпяков – Д., 1973.
181. *Шульпяков, О. Ф.* Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О.Ф. Шульпяков – Л., 1986.
182. *Щербакова, А. И.* Освоение фортепианной музыки XX века как нового мира музыкальных ценностей / А.И. Щербакова – М., 1999.
183. *Щукина, Г. И.* Проблема познавательного интереса в педагогике / Г.И. Щукина – М., 1968.
184. *Шульпяков, О. Ф.* Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О.Ф. Шульпяков – Л., 1986.
185. *Янушевич, Ф.* Технология обучения в системе высшего образования / Ф. Янушевич – М., 1986.
186. *Ярустовский, Б. М.* Симфонии Чайковского / Б.М. Ярустовский – М., 1961.
187. *Ярустовский, Б. М.* Чайковский. 2-изд. / Б.М. Ярустовский – М., 1961.
188. *Ястребцев, В.* Из моих воспоминаний о П. И. Чайковском / В. Ястребцев – Новгород, 1903.

189. *Busoni F.* Wesen und der Music. Neuausgabe der Schriften und Aufzeichnungen Busonis zewediert und erganz von Joachim Hermann / F. Busoni – Berlin. 1956.
190. *Eismann G.* Robert Schumann. Ein Quellenwerk uber sein Leben und SchafTen / G. Eismann – Leipzig, 1956. B. 2.
191. *Hummel J.H.* Ausfuhrliche theoretisch practische Anweisung zum Piano - Forte – Speil / J.H. Hummel – Wien (bel Tobias Haslinger), 1928.
192. *Matthay T.* Musical Interpretation / T. Matthay – London, 1913.
193. *Matthay T.* The Act of Musical Concentration / T. Matthay – London, 1934.