

Департамент образования администрации городского округа Самара  
Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования городского округа Самара  
«Детская школа искусств № 7»

# **Стилевой подход в обучении игре фортепиано**

методическое пособие для преподавателей ДМШ  
и музыкальных отделений ДШИ

Составитель:  
преподаватель фортепиано Дорош Анна Анатольевна

Самара

Едва ли не высшей похвалой музыканту-исполнителю, в особенности Тому, кто еще учится этому искусству, является признание его интерпретаций верности стилю композитора. Неудивительно, что работе над стилем придается большое значение. «Стиль - прежде всего»; «Искажая стиль, исполнитель тем самым искажает лицо автора. И это наиболее тяжкий грех из всех грехов», - писали Б. Яворский и К. Игумнов. Что же скрывается за понятием «верности стилю»? Может быть, следование какому-нибудь исполнительскому эталону? Но он меняется со временем. А редакция различных музыкальных произведений, сохранивших до нас память об интерпретациях пианистов прошлого, Например, пестреющие динамическими указаниями, бесконечными «вилочками» редакции К. Черни - разве будет кто-нибудь сегодня так исполнять произведения Баха? А ведь Черни был одним из первых педагогов-музыкантов, поставивших перед исполнителями проблему стиля.

Пытаясь решить проблему стиля, мы сталкиваемся еще с одним явлением. Оказывается, стильных интерпретаций может быть много и они, подчас, весьма различны. Факт этот остается непостижимым для школьной педагогики, когда некоторые ее представители в ответ на любое отступление от некой негласно принятой нормы, восклицают: «Это не Бах!» или «Это не Бетховен!». По их мнению, может существовать лишь одно правильное, то есть верное стилю, толкование.

Нередко в поисках стилевой достоверности идут по несколько внешнему пути, возрождая старинные инструменты, строго соблюдая при этом исполнительские законы ушедшей эпохи и не позволяя личному чувству проникнуть в интерпретацию. Этот путь чреват опасностью сделать музыку «гибкостью стиля», позволяющим им войти в новую для них исполнительскую эпоху. Музыкальное исполнительство - это всегда диалог двух личностей - композитора и исполнителя. Ведь музыке для того, чтобы жить, нужна душа исполнителя, в которой она возрождается вновь и вновь. Но, может быть, ответ подскажет сама музыка - разве не открыто ее лицо, ее стиль чуткому исполнителю? Зрелому и опытному - да, а вот молодого, пусть даже способного, может подвести его музыкальная интуиция, может обмануть некоторое сходство музыкальных оборотов или приемов изложения. Но как слова на разных языках, похожие по звучанию, они в разных стилевых контекстах имеют разный смысл. И чем больше остается позади музыкальных эпох, направлений, школ, тем сильнее опасность их «похожести». Практика показывает, что в большинстве учащихся «спотыкаются» именно на этом.

Что же необходимо ученику и педагогу, помимо общей и музыкальной эрудиции, чтобы проникнуть в тайны стиля? Прежде всего - знать, что

представляет собой стиль как эстетическая категория. А это достаточно сложно, поскольку имеется множество ее толкований. Утвердившись в музыкознании еще в эпоху барокко, понятие стиля означало сначала «жанровый», затем его сближали с понятием «манеры», «форма». Сейчас понятие стиля трактуется как и содержательная система средств, и как «глубинная интонация», и как особая, неповторимая «картина мира». Одним словом, стиль - это единство системно организованных элементов музыкального языка, обусловленных единством системы музыкального мышления.

Для исполнителя и слушателя - это созданный композитором смысловой мир, мир его чувств и идей, то есть все то, что отличает музыку одного композитора от музыки другого. Стиль - это прежде всего единство, целостность. Педагогу важно понимать, какую роль играет стиль в исполнительском искусстве, - является ли он знаком художественной нормы и традиции, или же дает исполнителю свободу творческого самовыражения. В идеале обе эти функции должны сливаться воедино, становясь для музыканта внутренним законом. Путь познания стиля бесконечен. И если ученику и педагогу удастся пройти хотя бы часть этого пути, его исполнение станет более совершенным, а духовный мир - глубже и шире.

Существует еще одна причина, делающая проблему стиля особенно актуальной. Это - сосуществование в толще культуры различных музыкальных

миров, различных языков, которые нужно понять и воспроизвести в звучании. А для этого их нужно разделить. Как говорил Б. Асафьев, стиль - это основные черты, по которым можно отличить сочинения одного композитора от другого. Это сделать достаточно трудно. Различны характерные признаки и свойства музыкального материала, структурные связи. И при исполнении нельзя смешивать различные представления о произведении в одно, пусть даже идеальное. «Одно ясно, - говорит Я. Мильштейн, - исполнять Баха надо иначе, чем Моцарта, а Моцарта иначе, чем Бетховена и т. д. Это «иначе» относится как к пониманию характера исполняемого произведения, так и к пониманию стиля данного композитора, данного художественного направления». Здесь речь идет в первую очередь об исполнительском критерии, которым педагог должен вооружить своего ученика. Как известно, в исполнительском искусстве не бывает абстрактного «хорошо» и плохо» - то, что хорошо при исполнении Баха, в корне противоречит трактовке Шопена. Таким образом, критерии исполнения действуют всегда в рамках определенного творческого стиля. Но и внутрискрипичный критерий не абсолютен. Он, как все живое, стареет и уходит в небытие. Замечания педагога носят стилистический характер, любое его замечание нацеливает ученика на трактовку творчества композитора в целом.

Попробуем сделать некоторые выводы:

- Возникнув в последней трети 18 века, проблема «верности» стилю, становится объектом активного обсуждения в среде музыкантов.

- В последние десятилетия 19 века категория стиля наполняется новым содержанием, выполняя «нормативно-ценностную» функцию.

- В первые десятилетия 20 века стиль становится знаком высокого профессионализма

- В понимании русских музыкантов стиль выступает, прежде всего, как «дух» музыки, как связь духа и звучащей материи, а не как знак формы выражения.

- В середине 20 века начинается изучение стиля с теоретических позиций.

- Многие вопросы, возникшие в конце 19 столетия, остаются и по сей день актуальными. Это антитезы: «стиль-чувство», «стиль-личность», «стиль- творчество», «стиль-текст».

- Верность стилю или стильность исполнения - историческая категория. Каждая эпоха создает свой идеал, свой эталон стильности. Однако со временем, будучи тиражируемым во множестве

интерпретаций, он устаревает. Это «эталонное» исполнение, не оскорбляющее ухо педагога, наделяется статусом самой верной интерпретации, превращается в штамп, в «серийное» производство. Отсюда живучесть рутины и упорство защищающей себя догмы.

Вывод, который должен сделать для себя педагог, мог бы звучать так: даже будучи приверженцем одного толкования какого-либо произведения, нужно быть готовым к тому, что ученик услышит его по-другому и, возможно, его «ошибка» станет той волшебной «ошибкой», от которой потянутся нити к новому пониманию стиля.

Одна из принципиальных особенностей стилового обучения в классе фортепиано - это единство музыкально-педагогической задачи с индивидуальным различием методов.

Цель исполнительской интерпретации - проникновение в самую суть музыкального произведения, его идею, замысел, образный строй и творческое их воссоздание. Обязательно нужно учитывать исторический фактор, знать исполнительские традиции и творчески к ним подходить.

Среди методов, воплощающих на практике стиловой подход, можно выделить следующие:

- Ознакомление со многими произведениями одного композитора, причем произведениями различных жанров: фортепианных, вокальных, симфонических, камерных и т.д.
- Глубокое изучение стиля композитора на примере одного произведения с помощью стилевого анализа структуры, музыкального языка.
- Тщательное рассмотрение всех деталей нотного текста, авторских указаний.
- Изучение редакций текста, а также различных исполнительских толкований данного стиля.
- Знакомство с личностью композитора, обстоятельствами, при которых возникло то или иное его произведение.
- Проникновение в «дух» эпохи, нахождение родственных проявлений в других искусствах - живописи, литературе.

Таким образом, проблема верного стиля коренится в самой сути исполнительства, являющегося формой существования музыки. «Стильность» в исполнении - это историческая категория. Это верное отражение в интерпретации черт стиля того или иного композитора определенной эпохи.

Каждая эпоха создает свой стереотип стильного исполнения, следующая же - его разрушает, создавая новый. Преодоление противопоставленности стиля



чувству, личности и творческому началу может стать основой творческого развития молодого музыканта, расширить его кругозор, повысить ответственность перед композитором, слушателем, перед собственной художественной совестью.

Учить понимать музыку, которую ученик должен исполнять, - это, безусловно, первая и основная задача педагога-музыканта. Практика, однако, нас убеждает в том, что ученики нередко играют, лишь выполняя в точности все нотные указания, не понимая при этом смысла музыки. Можно наметить стратегию в обучении пониманию музыки, которой должен придерживаться педагог, реализующий в своей работе стилевой подход к обучению фортепианному исполнительству. Основными правилами в этой работе должны стать следующие:

- Не давать ученику «готового понимания»; помогать ему сформировать свое собственное отношение к музыкальному смыслу, свой личностный смысл. Для того, чтобы смысл стал более глубоким и объемным, а не являлся упрощенным вариантом исходного, то есть авторского, следует не натаскивать ученика, заставляя его подчиняться чужому пониманию, а расширять, углублять его душевный мир.

- Способствовать наиболее полному и точному пониманию этого глубокому усвоению музыкальных значений, то есть постижению содержательной стороны выразительных средств, характерных для этого стиля.
- В процессе понимания следует исходить из стилевой теории смысла, т. е. стиль выступает в двойной роли - и как цель, и как средство понимания.

Для того, чтобы понять смысл стиля как целостной системы, следует продвигаться к целому, познавая его части. Если речь идет о стиле в целом, то такими частями выступают отдельные произведения. Если же речь идет о произведении, то частностями служат средства выражения его содержания. В любом случае мы идем к целому через части. Однако в этих частностях пока лишь нащупывается их стилевая специфичность. И только тогда, когда будет познан стиль как целостное явление, мы, вновь возвращаясь к частностям и видя их сквозь призму целого, поймем их стилевую сущность.

Можно заметить интересное явление: если ученик, приобщаясь к тому или иному стилю, берет за основу его формальный уровень, то есть рассматривает в качестве нормы конкретные приемы пианистического воплощения, он рискует превратить исполнительскую традицию в догму. Если же он направляет внимание на содержательную сторону исполнительской традиции и, не копируя образцы интерпретаций, создает свой «личностный смысл», формируя его в

«ключе» данного исполнительского стиля, имеет возможность найти свое оригинальное пианистическое решение. Таким образом, сможет быть продолжена традиция, не становясь рутиной.

Понимание музыкального стиля — сложный и долгий процесс, который может быть разделен на несколько этапов. Но разделение на этапы могут быть условными: в процессе понимания музыки они могут совмещаться. Можно выделить три этапа:

- формирование стилевого чувства
- формирование стилевого мышления
- реализация стилевого творчества

Ученик, осваивая новый стиль, часто испытывает дискомфорт, словно находится в незнакомой ему языковой среде, боится дать волю своим эмоциям. Эти опасения действительно имеют под собой почву, т.к. каждый стиль характеризуется собственным кругом эмоций, их особым качеством. Помогая ученику освоить новое произведение, педагог прежде всего старается направить его исполнительские эмоции в необходимое стилевое русло. Так, например, исполняя какое-нибудь произведение Баха, ученик нередко начинает «переживать» каждую мелодическую интонацию - его динамика становится чувствительно-гибкой, ритм - импровизационно-свободным. Такое чуждое

баховскому стилю исполнение порождено тем, что сама эмоция оказалась ученику недоступной. Его увлекла красота и проникновенность мелодических интонаций, экспрессия гармонии и образ, который увиделся ему за этими средствами, оказался совсем не тем. Конечно, педагог должен помочь сформироваться в душе ученика тому возвышенно-духовному баховскому чувству, которое ему уже не захочется выразить с помощью сентиментальных «вилочек» и гибкого рубато. Строгость и высота, порожденные проникновением в баховский смысловой мир, должны явиться следствием воссоздания чувства, а не искусственной его аскетизации.

Если процессы первого этапа проходили преимущественно на уровне эмоциональной интуиции, то следующий этап характеризуется включением интуиции интеллектуальной, связанной с осознанием стиля как целостной системы. Ученик с помощью педагога исследует стилевую специфику мелодики, ритма, гармонии, формы. Он знакомится с чертами личности композитора, с культурным фоном его творчества.

На третьем этапе происходит идентификация исполнителя и композитора. Строго говоря, это характеризует не столько этап в обучении, сколько саму жизнь в стиле, в музыкальном искусстве, поскольку процесс познания стиля как Истины бесконечен.

Какие же конкретные музыкально-педагогические приемы можно порекомендовать педагогам в работе с учеником, осваивающим в классе тот или иной стиль? Это три основных приема:

- стилизация
- фортепианно-стилевое варьирование
- межстилевое сопоставление

Стилизация. Ученик только тогда будет уверен в каждом своем шаге, когда в его сознании созреет и обретет ясные очертания соответствующий образ стиля. В тот момент, когда его стилевая интуиция начинает вести его по ложному пути, он вновь и вновь обращается к оригиналу, стремясь познать его более основательно. Так, совершенно особой исполнительской энергетике требует, скажем, стиль Баха с его возвышенной образностью, с воплощенной в его музыке мерной поступью времени. Совершенно разной энергетикой питается исполнение музыки Бетховена с его крупными драматическими линиями, Шумана с его короткими, порывистыми эмоциональными «вспышками», Шопена или Рахманинова с их широким мелодическим дыханием.

Фортепианно-стилевое варьирование. Например, подставив аккомпанемент, характерный для пьес Чайковского, к мелодиям Грига, мы видим, как меняется их смысл, какими «бедными» они становятся. Это связано

с глубочайшей внутренней интонацией мелодического и аккомпанирующего планов. Этот прием помогает уточнить специфику стиля изучаемого произведения. Так, облаченная в романтический «наряд» моцартовская мелодия, переходит в иное стилевое пространство. Фортепианно-стилевое варьирование помогает «очистить» восприятие от чуждых наслоений, возвращая стилю его первозданность.

Межстилевое сопоставление. Здесь используется сравнение, касающееся образно-эмоциональной сферы. Межстилевое сопоставление удобно проводить, опираясь на сходные элементы, например, «мотив вдоха». Сыграть чуть свободнее или строже, чуть больше или меньше подчеркнуть первый звук, чуть мягче снять руку после лиги - все это подскажет формирующееся чувство стиля. Например, клавирная музыка Баха несет в себе сюжеты христианской мифологии. И кажется, что только религиозный человек способен понять музыку Баха. Однако это не так. Конечно, чтобы глубже понять смысл баховской музыки, необходимы и знания такого рода. Однако можно почувствовать его музыку и чисто интуитивным путем. В его музыке - боль и страдание, нежность и утешение, то есть близкие и понятные всем чувства. Но это не портреты конкретных людей, а символы, вобравшие в себя все самое существенное в человеческой судьбе: любовь и страдание, несправедливость и измену, веру и надежду, отчаяние и смирение. Баховская боль - это боль

человечества. Она глубоко проникает в сердце каждого, сближает людей. На пути к пониманию символического языка Баха стоят несколько объектов: символы тональности, жанра, отдельных мелодических оборотов.

Подводя итог сказанному, сделаем выводы:

- В основу методики стилевого подхода положены три принципа: принцип целостности, принцип единства цели при разнообразии средств достижения, принцип творческого отношения к стилевой исполнительской норме.
- Главным условием стилевого подхода должно быть преодоление двойственности в трактовке категории стиля, сближения «школьного» и «артистического» стилей.
- Это сближение должно осуществляться на основе творческого подхода к работе над воссозданием авторского стиля в исполнительском классе, что дает возможность разрушить понимание стиля как догмы.
- Центральным звеном стилевого подхода на занятиях в классе фортепиано можно считать достижение понимания стиля учеником.

- Процесс понимания стиля идет не только от частных к целому и наоборот, но и от внешних проявлений к внутренним.
- Формирование в сознании ученика личностного смысла требует от учителя как общей и музыкальной эрудиции, так и человеческого такта.
- Реализация стилевого подхода сможет осуществиться в том случае, если в процессе занятий педагогом будет учтен индивидуальный стиль ученика.
- Процесс освоения музыкального стиля учеником может быть условно подразделен на три этапа: эмоциональный, в задачу которого входит воспитание «стилевого чувства», интеллектуальный, формирующий «стилевое мышление», и духовный, или уровень «стилевого творчества». Все три уровня характеризуют целостный процесс, результатом которого является сформированное «чувство стиля».
- Для того, чтобы подняться на стилевой уровень педагогической работы при освоении музыкального произведения, необходимо следующее:
  - постижение образного строя музыки, музыкального языка, изучение авторских указаний



- анализ различных редакций, знакомство с образцами интерпретации, изучение исполнительских традиций

- динамики, артикуляции, темпоритма, педализации

- следующих приемов: стилизации, фортепианно-стилевого варьирования, межстилевого сопоставления.

#### Литература:

1. Алексеев А. Д. О проблеме стильного исполнения
2. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя
3. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство
4. Гофман И. Фортепианная игра
5. Зак Я. И. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов
6. Коган Г. М. Вопросы пианизма

7. Попов П. Г. Стилъ в искусствe как средство выражения индивидуальности

8. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха