

## Этапы работы над музыкальным произведением

Цикл «Времена года» П. И Чайковский

Соч. 37 bis

Январь «У камелька»

Методическое сообщение преподавателя МАОУДОД

«Каширская ДМШ №2»

Хапаевой Ю П

**I этап работы над музыкальным произведением:** основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего следует рассказать ученику о создателе произведения, об эпохе, в которую оно возникло, стиле и требуемой манере исполнения, о его содержании, характере, сюжете, основных темпах, о форме, структуре и композиции. Эту беседу необходимо построить живо, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога.

Передавая в своем исполнении замысел композитора, учащийся должен стремиться выражать и свое отношение к исполняемому, выявлять свое понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте – его выразительных элементах, авторских указаний. Большого проникновения в замысел композитора, увлечения музыкой, творческой отдачи требует исполнение художественных произведений, коим и является фортепианная пьеса «У камелька». Помогать «вживаться» в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большого внимания ученика, что надо подчеркнуть, «произнести»

более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Цикл фортепианных пьес П.И. Чайковского «Времена года» - одно из популярнейших произведений русской классики. Существуют записи исполнения цикла, сложились стереотипы трактовки отдельных пьес, что, казалось бы, облегчает их изучение. Однако практика показывает, что при работе над этим произведением юные исполнители испытывают значительные трудности, например, при определении темпа, в передаче естественной интонации, полифонических тонкостей, невладение звуковыми красками, педалью, как средством художественной выразительности.

На первом занятии происходит знакомство с музыкой этого произведения. Преподаватель с учеником прослушивают записи в исполнении М. Плетнева, А. Гиндина, Св. Рихтера, ансамбля скрипачей и т.д. с нотами в руках. После этого преподаватель рассказывает о времени создания цикла - 1875 – 1876 гг., по заказу издателя музыкального журнала «Нувеллист» Н.М. Бернарда, который публиковал ежемесячно по одной пьесе в течение 1876 года. Эпиграфы из стихотворений русских поэтов, по – видимому, выбраны издателем. Музыка этого цикла состоит из лирических и жанровых пьес, на создание которых Чайковского вдохновляла русская природа, русские обычаи. Каждая пьеса содержит настроение или сюжет, связанные с одним из месяцев года в России.

Пьеса «У камелька» - это музыкальная картинка, рисующая будни русского человека.

С помощью мягких звуковых красок исполнитель рисует интимность обстановки, сумрачность освещения, настроения покоя, умиротворенности.

Четырехголосная основа изложения напоминает звучание струнного квартета; длинное дыхание верхнего мелодического голоса сочетается с мелкими штрихами, свойственными игре на струнных смычковых инструментах и дающими музыке характер живой человеческой речи. Способствуют естественности, искренности фразировки рельефная микродинамика, некоторая свобода развития во времени. Неглубокая короткая педаль подчеркнет штрихи, поможет распеть вершины фраз: чуткие уши должны подсказать меру длины и глубины педали, следуя характеру развития музыки.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента дает возможность, путем устного анализа, сравнивая соразмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приемы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность и к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого.

«У камелька» - пьеса написана в сложной трехчастной форме с кодой. Сложность ее в том, что крайние части сами по себе трехчастны, а материал средней части проводится дважды, повторяясь в обновленном тонально-гармоническом виде.

Основная тональность пьесы Ля мажор – удивительно ясная, комфортная. (Н.А. Римский-Корсаков видел цвет этой тональности розовым, считая его цветом вечной юности).

Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Сначала проигрывает педагог мелодию по нотам, привлекая слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии, чтобы в сознании рождалась связь: слышу – вижу – ощущаю – передаю.

Большую помощь учащемуся при начальном проигрывании оказывает дирижирование педагога. Не тактирование или счет в слух, а именно дирижирование, которое помогает ученику понять характер произведения. Примерно такое значение имеет совместное исполнение пьесы учащимся и педагогом. Кроме того, эти приемы не позволяют ученику останавливаться из-за мелких ошибок и, следовательно, способствуют его более цельному восприятию произведения.

На этом этапе работы большей частью нельзя говорить об игре в надлежащем темпе, об уточнении динамических нюансов и т.д. Естественно, что до того, как ученик сможет приобрести самостоятельность, его надо этому научить, помогать усваивать необходимые навыки работы.

Итак, в результате первоначального знакомства с произведением учащийся должен как можно больше узнать о нем, понимать предстоящие технические и художественные задачи, представлять конечное звучание пьесы. Несмотря на всю важность, первый этап работы непродолжителен – 1-3 урока.

**II этап работы** – это основной этап работы над этим произведением – составить художественный план исполнения, наметив свое эмоциональное отношение, узнать способ изложения музыкальной мысли, работа над звуком, фразировкой, штрихами, динамическими оттенками, авторскими ремарками, аппликатурой и педалью – вот основные проблемы второго этапа работы над произведением.

1-ая часть сложной трехчастной формы пьесы также трехчастна. Ее середине можно придать вкрадчиво – затаенный характер (после

небольшого динамического подъема предыдущей фразы), выделить теноровый подголосок, контрастирующий мелодическому голосу своим ритмом, штрихом и линией динамики (т.11,13).

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, likely from a score in D major. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes a *poco rit. f* instruction. The second system features a piano (*p*) dynamic marking. The third system includes a *poco cresc.* instruction. The notation is characterized by frequent changes in key signature and complex rhythmic patterns, including slurs and ties.

Многочисленные повторы заглаженных интонаций, частые смены тональностей вносят в музыку этого раздела характер легкой взволнованности.

Репризу 1 – ой части автор сокращает на 2 последних такта, заканчивая ее на динамическом подъеме вопросительной интонацией.

Эта прерванная интонация должна быть осмысленна и прочувствована учеником. Небольшая люфтпауза сделает появление первых звуков средней части неожиданным, а контраст настроения более впечатляющим.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a treble and bass clef, showing a melodic line in the treble and a supporting bass line. It includes the instruction *poco piu friten.* The second system also consists of two staves, featuring more complex rhythmic patterns and dynamics. It includes the instructions *Meno mosso*, *leggierissimo*, and *m.d.* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *p*.

Музыка средней части звучит как внезапно нахлынувшее воспоминание (возможно, о прошедшей юности), с романтическим подъемом, взволнованно. Начало этой части обычно ассоциируется в нашей памяти с фразой из сцены письма Татьяны («Кто ты: мой ангел ли хранитель...») или с арией Ленского («Что день грядущий мне готовит?») из оперы «Евгений Онегин». Необходимо добиться стройности звучания до – мажорного аккорда с опорой на первую ноту мелодической фразы 5-м пальцем правой руки. Этот звук должен быть очень тихим, но, в то же время, весомым (глубоко погрузить палец в клавиатуру, как бы прорастая в ней), так как она является вершиной снижающей интонации. Всю фразу можно сыграть на одной педали, нажав ее до аккорда, таким образом, подняв демпферы и заставив первый мелодический звук еще лучше запеть: последний звук оставляем на педали, прослушав постепенное, но быстрое

затухание. Указание *molto espressivo* данное в тексте, нужно трактовать как просьбу найти выразительный, теплый, проникновенный тон звучания мелодии. Необходим тонкий расчет в постепенности *diminuendo* к концу фразы ) особенно трудны 2 последних, как бы исчезающих звука).



Следующие за мелодической фразой фигурации должны прозвучать еще тише (может быть, именно на них стоит взять левую педаль, добиваясь *piano* в остальных разделах пьесы лишь чуткостью пальцев). Фантазия подскажет ученику образную ассоциацию этим мелодическим фигурациям (например, легкое дуновение ветерка или рассеивающий дым). Играть их можно на неглубокой педали, лишь легка подхватывая ею гармонический бас и оставляя легкую дымку в конце.



Многочисленные повторения первой фразы желательно выстраивать в цельную единую линию развития с помощью различных градаций динамики.

Следует обратить внимание ученика на то, что мелодия в средней части в первых своих фразах робка, скованна; далее она приобретает более длинное дыхание, более взволнованный, страстно – патетический характер, ее линия становится более свободной, следуя по широким интервалам квинты, кварты, а на кульминации – сексты и септимы. Неустойчива тональная сфера этого раздела; сопровождающие мелодию арфообразные гармонические фигурации образуют второй план звучания. Басовые гармонические звуки выписаны восьмыми длительностями, что превращает их в мелодический подголосок.



Musical notation system 1, featuring a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The system contains three measures of music. The first measure begins with a half note G4 (F#4) marked with an accent (>) above it. The second and third measures each contain a half note chord (F#4 and G4) with a slur over it, followed by a half note chord (F#4 and G4) also with a slur over it. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation system 2, featuring a treble clef. The system contains four measures of music. The first measure begins with a half note G4 (F#4) marked with an accent (>) above it. The second and third measures each contain a half note chord (F#4 and G4) with a slur over it, followed by a half note chord (F#4 and G4) also with a slur over it. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation system 3, featuring a treble clef. The system contains three measures of music. The first measure begins with a half note G4 (F#4) marked with an accent (>) above it. The second and third measures each contain a half note chord (F#4 and G4) with a slur over it, followed by a half note chord (F#4 and G4) also with a slur over it. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment.

Можно слегка придерживать пальцами контуры гармоний, рельефно ощущая не только мелодический голос, но и басовый.

Раздел, подводящий к кульминации, требует душевного подъема, умения довести линию напряжения до последней «прерванной» интонации перед знаком фермат. Арпеджированный аккорд, «вписанное» в мелодию группетто должны придать звучанию характер свободной импровизации. Не следует перегружать звучность: автором указано здесь лишь *mf*, что компенсируется эмоциональным подъемом.

**poco riten.**



Возможен вариант исполнения кульминационного раздела с уходом в *r*:  
В этом случае не следует забывать о контрасте в колорите звучания с последующими фразами.

2 – ой раздел средней части, повторяя начало 1 – го раздела и сохраняя при дальнейшем развитии его фактурные элементы, меняет настрой музыки: происходит как бы рассеивание, затуманивание образа (неоднократный повтор фразы при постепенном *diminuendo*, сжатие диапазона звучания, спуск в нижний регистр).

Одноголосный мотив, одиноко звучащий в конце средней части, сложен по своему ритмическому строению: триоли, синкопированный ритм, переход с шестнадцатых на восьмые (выписанное замедление).



Этот рисунок нужно выполнять точно, но без нарочитости, непринужденно, как бы импровизируя. Последняя, «зависшая» перед тактом со знаком ферматы, нота фа – диез должна быть дослушана, мысленно «протянута» через паузу к начальному фа – диезу репризы. Длительная пауза дает возможность перестроиться на иной характер звучания. Музыка вновь переносит наше воображение в реальный мир дворянской усадьбы.



Музыкальный материал 1 – ой части повторяется без изменений, однако окончание пьесы становится более динамичным. Имитация, подголоски, чередование регистров требуют от ученика владения тембром звука, тонкой, почти незаметной педализации.



В коде вновь возникают «онегинские» интонации: звук ля после взлета мелодической фигуры надо мягко освободить от педали, на мгновение услышать только один этот звук, а затем наложить на него гармонию. Во 2-м и 4-м тактах коды желательно брать педаль на целый такт (в среднем регистре можно «подчистить» последнюю секунду полупедалью). Главное – оставить на педали последний звук и дослушать вместе с ним гармонию. Три заключительных такта можно сыграть на одной педали или же мягко «убрать» нижнюю часть гармонии.

First system of a musical score in G major (one sharp). The system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *pp* and several triplet markings. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line with triplet markings. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *ppp* and features an octave sign (8) above the staff. The lower staff continues the bass line. The system concludes with a fermata over the final note of the upper staff.

Душой произведения является темп. Зачастую скорость исполнения становится главным показателем характера звучания.

Необходимо обратить внимание на правильное толкование темповых авторских указаний.

В самом начале первой части над первой строкой клавира читаем: *Moderato semplice, ma espressivo* – умеренно, просто, но выразительно. Музыка этой части пьесы вначале спокойная, неторопливая. Несколько раз повторяется небольшая музыкальная фраза – тихая, задумчивая, неторопливая, то светлая, то грустная, временами тревожная. Таковы наши воспоминания о прошлом или, быть может, это мечты о будущем? Психологически все очень точно.



Средний раздел (такты 29-61) более оживленный по характеру, начинается с короткого нисходящего мотива, чередующегося с переливами пассажей, напоминающих звучание арфы. В его начале стоит ремарка: *Meno mosso* – менее подвижно, а в следующем такте - *Leggierissimo* – очень легко, грациозно. Динамика сдержанная - "p", но еще одна ремарка подчеркивает: *Molto espresso* – очень выразительно. Сочетание этих, казалось бы, противоречивых авторских указаний, создает особое мечтательное настроение. Мечты и воспоминания как будто наслаиваются друг на друга и вот нисходящий мотив словно

«распахивается» в широких интервальных ходах навстречу переливающимся пассажам: мелодия, расцвеченная богатыми гармоническими красками, устремляется на крещендо вверх. Но, едва начавшись, этот взлет задумчиво застывает по воле очередной авторской ремарки – *poco ritenuto* (немного замедляя).



Musical score snippet 1. The top staff is marked **Meno mosso** and *leggerissimo*. The bottom staff is marked *p molto espress. pp<sub>3</sub>*. The music features wide intervals and triplets. Dynamic markings include *m.d.* and *m.g.*.



Musical score snippet 2. The music is marked **poco riten.** and *mf*. It features a descending motif and a subsequent upward flight in a new key signature.

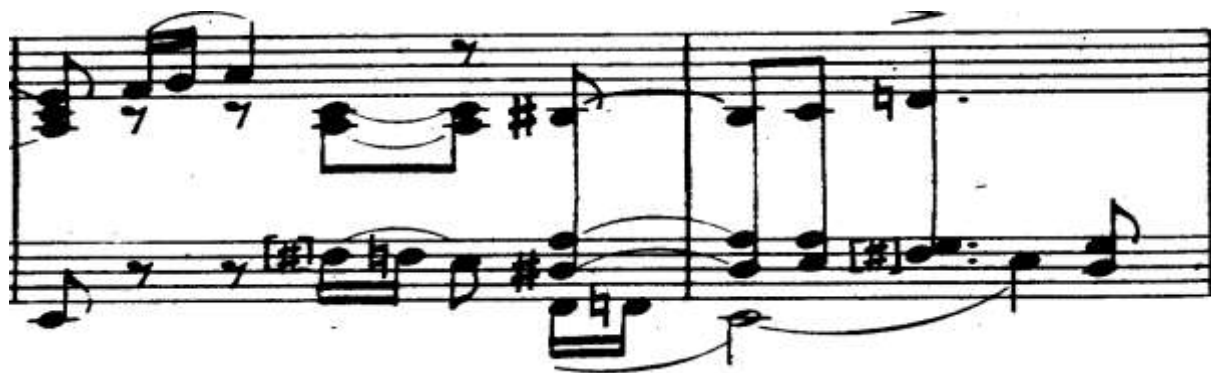
Возвращается первоначальный краткий нисходящий мотив, и следует повторный взлет – в новой тональности и с авторской ремаркой: *Poco stringendo* - немного ускоряя. Завершается вторая

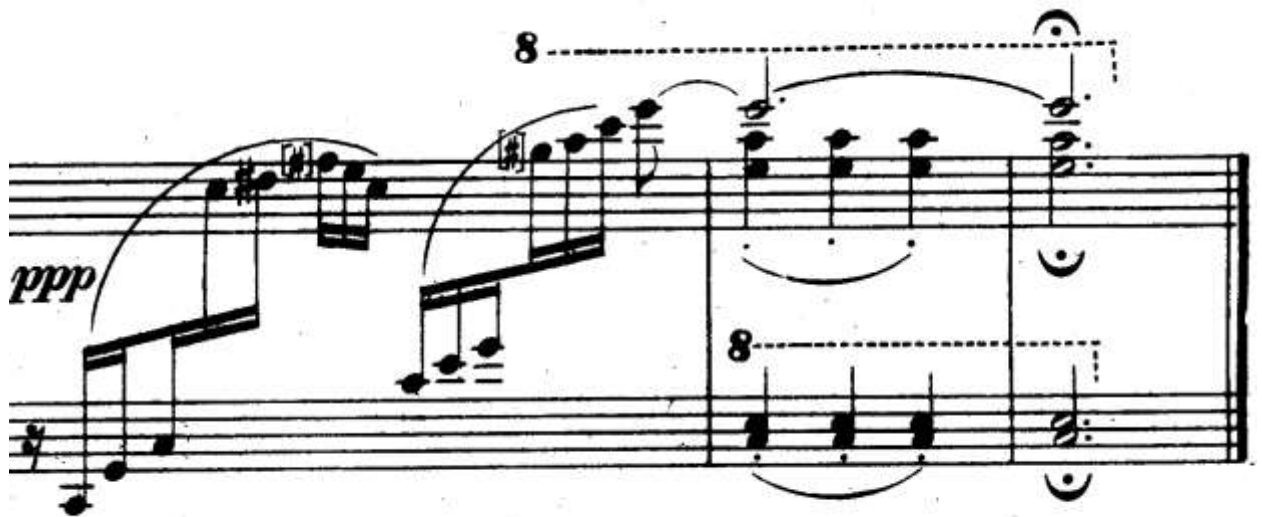


часть восходящей интонацией с очередным замедлением – *ritenuto* и последующей фермой.



Третья часть (такты 63-103), возвращаясь к основной тональности и исходному темпу, по существу является репризой с кодой, заключающей пьес затиханием мелодии на "ppp" и очередным *ritenuto*. Воспоминания и мечты как бы иссякли и исчезли...





3117

Выучивание на память следует сначала вести по отдельным – большим или меньшим разделам, построениям, в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее – к медленному же проигрыванию всего произведения с тщательным прослушиванием и детальным осознанием текста. Такое исполнение должно быть хорошо освоено и учеником и прочно закреплено в памяти. Попытка преждевременного перехода к подвижным темпам обычно плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом музыкальную осмысленность исполнения. При еще не прочном знании произведения все потребности текста выступают как бы на первый план и о многом надо успевать вовремя, помнить, чтобы даже просто не ошибиться. «Если человеку, когда он играет наизусть, сказать – играй медленнее и ему делается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это выбалтывание – величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». С этими словами А.Б. Гондльвейзера нельзя не согласиться.

Чтобы выученное произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, по требованию педагога, а также исполнять его в замедленном темпе и также проигрывать его осмысленно.

Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы ученик должен вполне овладеть произведением, то есть понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

Результатом второго этапа работы должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

**III этап работы над произведением** синтезирует все, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением, либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому, как мелодия в какой – либо фразе идет к опорному звуку, а большое построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не ощущать объединенным в одно целое его развертывание во времени; общая линия развития является как бы «стержнем» этого развертывания. Обычно чем крупнее и богаче

произведение по кругу образов настроений, тем больше в его развитии отклонений, «побочный ветвей», тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

Помочь ученику в этом может, прежде всего, привитое ему с ранних лет восприятие музыки в развитии и, в частности, ощущение не только «местных» опорных звуков, небольших вершин, но и крупных кульминаций произведения. Они позволяют объединить как бы тяготеющие к ним разделы, части сочинения. Иногда эти кульминации малозаметны для слушателя, но исполнителем они всегда должны ощущаться.

На заключительном этапе ученик должен не только представлять исполнительский план произведения в целом, его линию развития, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. В этот период вся предварительная работа должна оформляться в законченное целое.

Нужно также уточнить темп исполнения. Темп исполнения может быть единым для всех исполнителей; однако общее представление о темпе данного сочинения все же остается более или менее устойчивым. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля. В каждом отдельном случае следует совместно с учеником найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения.

Также напоминаем ученику, что медленное проигрывание с соблюдением всех частных исполнительского замысла позволяет с предельной яркостью осуществлять свои намерения и делает их для него самого особенно ясными: потом ученик и сам убедиться в этом. Следует подчеркнуть, что подобное проигрывание требует максимума внимания.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен еще хорошо в него «выгратся»: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе.

Врожденная исполнительская яркость - признак несомненной артистической одаренности. Она свойственна не каждому ученику, но в ее развитии педагог может добиваться положительных результатов. Развивать это качество невозможно, если ученик не испытывает глубоко интереса к музыке вообще и к изучаемому произведению в частности.

«Исполнительская яркость» включает неперенное умение воспринимать и передавать с не меньшей внутренней наполненностью лиричность, задушевность, философскую углубленность. Иными словами, содержание понятия «яркость исполнения» включает самый широкий диапазон характеров, настроений, глубиной восприятия выразительности, красоты исполняемого произведения.

С приближением окончания работы над произведением ученик должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, ее исполнять. Здесь имеется в виду, то состояние раскрепощенности, творческой свободы, особого сближения с миром образов, которое является необходимым условием для полноценного исполнения учащегося.

Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие – либо другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде. Разумеется, любое сочинение должно быть вообще хорошо выучено и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей

проделанной в классе работы, обязывая ученика и педагога к возможно более высокому ее качеству, требуя особой законченности и рельефности выявления замысла, призывая максимально использовать свои исполнительские возможности. Выступление на эстраде предстает, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие.

Нужно учитывать и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпуская его на эстраду и с любимым произведением - это и стимул для работы, и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям, обычно в таких случаях чаще приносящим с собой удачу.

## Заключение

Вся работа педагога и ученика над произведением направлена на то, чтобы оно звучало в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для ученика, а иногда может оказаться т крупным достижением, своего рода творческой вехой на определенной ступени его обучения.

Изучение пьес цикла «Времена года» П И Чайковского можно начинать лишь в старших классах ДМШ. Исполнение этого произведения требует определенного уровня пианистического мастерства, развитого воображения, слуховой культуры.

В заключении хотелось бы сказать, что педагоги, ежедневно играющие на своем инструменте, «прощупавшие» фактуре произведения своими пальцами, проверившие на своем личном опыте все вышесказанное, добьются более высоких результатов в работе с учениками, чем педагоги не играющие.

