

**Методическая разработка
преподавателя по классу фортепиано**

**«А. Скрябин. Мазурка до-диез минор соч. 3 № 6 - пример
раннего творчества композитора, отражающий синтез
традиционного и новаторского».**

**Анализ, рекомендации к исполнению
(из личной педагогической практики)**

Фортепианное отделение г. Фрязино 2013 г.

Егорова Мария Алексеевна - преподаватель по классу фортепиано МОУДОД ДШИ г. Фрязино. Окончила Уральскую Государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского в г. Свердловск по специальности фортепиано. Имеет высшую квалификационную категорию. Стаж работы в ДМШ и ДШИ 51 год. Среди учащихся Егоровой М.А. - Лауреаты и Дипломанты областных, зональных, межзональных, районных конкурсов учащихся ДМШ и ДШИ по специальности фортепиано, Всероссийского конкурса юных пианистов им. Я. Флиера. Многие ее выпускники стали профессиональными музыкантами, работают в музыкальных школах, училищах, театрах России и за рубежом.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Введение

О характерных особенностях музыки А. Скрябина.

О раннем периоде творчества композитора, синтезе классических и романтических принципов, о влиянии Ф. Шопена.

О связи с традициями и новаторстве в гармонической, ладовой сторонах музыки, в мелодике.

Круг идей и эмоций, воплощенных уже в раннем творчестве, выявление композитором путей своего творческого развития.

Мир тонко одухотворенной лирики.

II. А. Скрябин. Мазурка до-диез минор соч. 3 № 6 - пример раннего творчества композитора, отражающий синтез традиционного и новаторского

Проявление в музыке как близости к Шопену, так и своеобразных, характерных черт стиля.

Цель, стоящая перед исполнителем - возможно более яркое воплощение художественного замысла композитора.

Необходимость подробного анализа формы, структуры, гармонии, мелодики фортепианной фактуры. Работа по кускам, выявление своеобразия скрябинского ритма, агогики, тембровой окраски звука, выразительности фразировки.

Характеристика тем. Образные сравнения и ассоциации, помогающие раскрытию художественного образа.

Нахождение методов работы для преодоления технических трудностей, прежде всего, в «главной» теме.

Работа над певучестью, звуком, выразительностью интонации и фразировки в

«связующей» и «побочной» темах.

О педализации.

«Подтекстовка» фраз.

Реприза. Дальнейшее развитие образа.

III. Заключение

Художественная ценность и непреходящее значение творческого наследия А. Скрябина.

Большое влияние творчества композитора на современников. Нахождение Скрябиным новых средств выразительности, открытия в области гармонии, многоголосной фактуры, ритма.

Высокий интеллектуализм, благородство и человечность музыки Скрябина, широчайший эмоциональный диапазон, блестящее воплощение музыкальных образов.

Вера композитора в преобразующую силу искусства,

стремление к морально-этическому совершенствованию людей.

Особое место музыки А. Скрябина в репертуаре выдающихся ее интерпретаторов.

Значение соприкосновения юных музыкантов с музыкой А. Скрябина для их духовного обогащения, развития и воспитания.

IV. Список литературы

ВВЕДЕНИЕ

Неотъемлемой частью русской классики является творческое наследие А.Н. Скрябина.

Музыкальный романтизм нашел в Скрябине свое крайнее выражение. Он был завершителем великой романтической эпохи. В музыке композитора происходит синтез классических и романтических принципов: с одной стороны - стремление к предельной динамизации развития, с другой - к идеально закругленной, уравновешенной форме.

А. Скрябину присуще богатое и необычайно тонкое восприятие действительности. В его музыке хрупкость, изысканность, одухотворенность сочетаются с грандиозным полетом фантазии, романтической приподнятостью. Уже в ранних произведениях Скрябин проявил себя высокооригинальным художником, музыка которого отличается самобытностью стиля и языка.

Уже здесь проявляются характерные для Скрябина черты гармонического, мелодического, фактурного своеобразия, а также отточенность и законченность формы.

Музыка Скрябина покорила сердца слушателей. Для композиторов он был провозвестником новых путей.

Наиболее очевидно новаторство Скрябина проявляется в гармонической и ладовой сторонах его музыки, а также в его мелодике.

Для гармонии Скрябина характерно использование тритонового звена, энгармонического равенства аккордов D7 с пониженной квинтой; доминантноаккорд - зерно скрябинской гармонии.

«... Тщательный отбор характерных гармонических средств опирался на какую-то скрытую систему, которая чувствовалась в музыке..., но... его система вытекала непосредственно из творчества... Скрябин обладал гениальной художественной интуицией... Гармония Скрябина, при всей своей новизне, поражающей его современников, оказывается гораздо

теснее связанной с традициями, чем, например, гармония Прокофьева, а тем более, Стравинского...» (В.П. Дернава «Гармония Скрябина», JL, 1968 г.).

Г. Нейгауз писал, что он представляет «всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное «генеалогическое древо», с его бесчисленными ответвлениями, где властвуют законы наследственности, не совсем точно именуемой «традициями», а также законы борьбы против этих традиций. Эволюционное и революционное начала проникают всю музыку и находятся в полном соответствии с жизнью». Нейгауз приводит ряд гармонических оборотов из произведений предшественников Скрябина, «... ясно

указывающих, откуда произошла скрябинская гармония...».

Например, в Третьей балладе Шопена «... сочетание трех кварт с септимой - это уже почти Скрябин; эту гениальную находку у Шопена он «унаследовал, законно унаследовал, развил и обогатил...».



Или в Мефисто-вальсе Ф. Листа - альтерированный нонаккорд - это гармоническое сочетание «одно из основных в скрябинском творчестве». (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», Гос. Муз. Изд-во, М., 1961 г., стр. 215-216).



Оригинальнейшие тембры скрябинских гармоний в большой степени зависят от расположения звуков аккорда. К концу XIX века ладовое мышление раздвинуло традиционные рамки мажора и минора.

Как отмечал Б. Яворский, в начале XIX века «начинается новая эпоха, «славянская».

Шопен и Лист ввели в музыку «запас новых ладов, почерпнутых из народного творчества... Расцвет «психологической эпохи» - это Чайковский и Скрябин. Основная направленность «психологической эпохи» - «психологическая действенность, допускающая свободу страстных переживаний, импульсивность эмоциональных реакций и возможность волевых организующих воздействий...»

В первом периоде творчества у Скрябина, как писал Яворский, -«преобладание неустойчивости над устойчивостью. Возрастает роль субдоминанты.

Второй период характеризуется повышенной возбужденностью. Мягкий лиризм переходит в тревожный, томительный, субдоминантность сменяется доминантностью, жаждущей действия, без перехода в устойчивость,., без исхода».

Яворский считал, что «уделом Скрябина была юность, она определила содержание его творчества, приемы его передачи, она влечет к себе наши сердца...»

Для Скрябина характерно тонкое ощущение выразительных деталей.

Н.Я. Брюсова писала: «Непривычно обостренное и быстро запоминающее сознание [Скрябина] улавливало в бесконечно сложном рисунке мгновения, тончайшие движения», которые он умел «передать раздельно каждое с особой любовью...»

«Слух должен вслушиваться в каждый раздельный порыв, раздельный возглас... И пусть из этого возникнут ясно звуковые очертания полного, цельного, предстоящего перед его художественным взором мира.,

[возникает] образ бытия, с которого снят еще один покров» (Музыка, 1915 г., № 221, стр. 306 - 307).

Яворский повторял, что музыкальная речь есть проявление самой жизни, длящейся во

времени.

Скрябин с великим совершенством и необычайной тонкостью отражал в своем творчестве эту жизнь, ему чужда и враждебная всякая неискренность.

Уже в раннем творчестве молодой композитор воплотил с большой силой круг идей и эмоций, ясно выявил основные пути своего творческого развития. Наметился круг излюбленных впоследствии жанров, в юношеских работах кристаллизуются характерные для Скрябина черты стиля. В его произведениях этого периода встречаются интересные гармонические подробности, предвосхищающие будущий стиль композитора, проявляется характерная для Скрябина острая диссонантность гармоний.

Уже у 16-летнего музыканта «...возникали смутные мысли о мире экстатических прозрений - первые зачатки его будущей художественной концепции...» (И.И. Мартынов «Советская музыка», 1940 г., № 4).

Самые ранние пьесы, написанные в детстве, были утрачены.

До нас дошел список сочинений Скрябина периода с 1885 г. по 1889 г., составленный самим композитором. Он велик и говорит о неисчерпаемом богатстве творческой фантазии юного музыканта. Здесь Фантазии, Ноктюрны, Экспромты, Мазурки, Вальсы, Этюды, Баллады, Марши, Сонаты, Сонаты-фантазии, Венгерская рапсодия, Вариации, Скерцо, произведения для оркестра и другие сочинения. Роль этих ранних опусов в становлении и дальнейшем творческом развитии композитора весьма существенна. Сонаты, Этюды ор. 8, Прелюдии ор. 11 занимают центральное место в раннем наследии композитора.

Общеизвестно, что раннее творчество Скрябина развивалось под сильнейшим воздействием Шопена.

Но в музыке молодого Скрябина всегда есть что-то самобытное, оригинальное, предвещающее будущий расцвет его великого дарования. Это проявлялось, главным образом, в гармоническом складе - большей, чем у Шопена, насыщенности диссонансами, частым употреблением нонаккордовых созвучий, особой колористичностью фортепианной фактуры.

Скрябин неизменно соблюдает чувство меры, все у него стройно и гармонично.

Законченность формы соединяется с тонкой артистичностью. Лаконизм формы с особой силой проявился в замечательных по концентрированности высказывания Прелюдиях и Поэмах, полных чисто скрябинской трепетности, хрупкости и нежности звучаний и характерного настроения нарастающего беспокойства.

В интонациях и ритмах музыки композитора заметны особая импульсивность, капризная изменчивость, в гармонии - «мерцание» диссонансов, во всей ткани легкость, прозрачность, при большой внутренней насыщенности.

Ранний Скрябин - это мир тонко одухотворенной лирики, то сдержанной, сосредоточенной, то изящной, то порывистой, драматичной.

А.СКРЯБИН. МАЗУРКА ДО-ДИЕЗ МИНОР СОЧ. 3 № 6 - ПРИМЕР РАННЕГО ТВОРЧЕСТВА КОМПОЗИТОРА, ОТРАЖАЮЩИЙ СИНТЕЗ ТРАДИЦИОННОГО И НОВАТОРСКОГО

10 мазурок, соч. 3 А. Скрябина, написанные им в 1888 - 1890 г.г., относятся к ранним произведениям композитора. Их отличает мелодическая выразительность, тонкость, изящество.

Как было сказано выше, Скрябин испытал большое влияние Шопена, он был с ранней юности его любимым композитором. Музыка Шопена покорила Скрябина своей красотой, пленительной лирикой и драматизмом, богатством средств выразительности, почерпнутых из славянского народного творчества, близкого русским слушателям и музыкантам.

Мазурки Скрябина, так же как и мазурки Шопена, не танцевальные пьесы, а небольшие

лирические поэмы, раскрывающие внутреннее душевное состояние человека. Этим он как бы продолжает и развивает шопеновскую традицию в трактовке жанра.

В Мазурке соч. 3, № 6 проявляются и традиции, и характерные черты стиля Скрябина. Как и у Шопена, музыка этой мазурки не предназначена для танцев, здесь только один чисто танцевальный эпизод, ля мажорный, тт. 17 - 32, (это как бы «воспоминание о бале»).

Музыка пьесы не однородна по характеру, фактуре, ритму, мелодике, весьма своеобразна, оригинальна. Она содержит разнохарактерные эпизоды, контрастные образы.

Цель, стоящая перед исполнителем, - это возможно более яркое воплощение художественного замысла композитора. Надо стремиться исполнить мазурку художественно тонко, убедительно, выявляя характерные особенности авторского стиля, целостно, технически свободно. Понятно, что чем яснее цель, тем яснее средства ее достижения.

Г. Нейгауз: «...Ученик должен угадывать отдаленную «путеводную звезду»,.. к которой он будет беспрерывно стремиться... Учитель должен довести до ученика не только так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом...» (Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры», стр. 201 - 202).

Познакомившись с пьесой, нужно подробно проанализировать ее форму, структуру в целом и деталях, гармонию, мелодию, полифонию, фортепианную фактуру.

Видим, что мазурка состоит из двух крупных частей, причем 2-ая часть -это реприза, но чуть короче 1-ой части. Первоначальная тема (тт.1 - 16),

Scherzando

The image shows a page of musical notation for a Scherzando piece. The title 'Scherzando' is centered at the top. The music is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-8) starts with a piano (p) dynamic and includes markings for 'Red.' and '8va'. The second system (measures 9-16) includes markings for 'Red.*', 'Red. simile', and '8va'. The third system (measures 17-24) includes markings for 'accel.' and '8va'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance instructions.

имеющая шуточный, игривый, изящный, несколько фантастический характер, с капризным ритмом, стремительным движением, повторяется трижды и чередуется с

разнохарактерными эпизодами. Так что сначала можно подумать, что это похоже на рондо. Но после более тщательного анализа убеждаешься, что форма больше похожа на сонатную без разработки: первоначальная скерцозная тема тт. 1 - 16 - «главная», в основной тональности, а мелодия, спускающаяся по полутонам (тт. 53 -60) - сначала в Си мажоре, затем в соль-диез миноре, словно «связующая», подводящая к «побочной» теме - певучей мелодии, звучащей в низком регистре в левой руке в тональности доминанты (тт. 61 - 92).

С 93-го такта начинается реприза, где, как чаще всего и бывает в сонатной форме, и «главная», и «побочная» темы звучат в основной тональности - до-диез миноре.

Заключительная фраза мазурки - в До-диез мажоре.

Ознакомившись с пьесой в целом, надо работать по кускам.

Выявить своеобразие скрябинского ритма, мелодии, гармонии, агогики, работать над звучностью, тембровой окраской, выразительностью фразировки, находить методы для преодоления технических трудностей.

При этом не забывать о целом, о логике музыкального развития. Необходимо перераспределить звуки гармоний между руками там, где аккорды написаны очень широко и их невозможно взять одной рукой. Например, в т. 54 ля-диез, написанный в левой руке, берем правой рукой. Во второй фразе этого предложения в тт. 58, 59, 60 фа-дубль-диез переносим из левой руки в правую, а следующие два звука до-диез - из правой - в левую руку.



В тт. 72, 74, 75 до-диез в аккорде правой руки, как и следующие два звука ля-диез, берем левой рукой

Аналогично поступаем и в тт. 88, 90, 91

В репризе все делаем так же.

Обратимся к самому началу Мазурки.

О характере этой первоначальной, «главной» темы сказано выше.

Здесь нужно найти верный прием исполнения при перелетах рук из одного регистра в другой (при «скачках»): экономными движениями играть близко к клавиатуре - быстро, легко, ловко и свободно, стараясь оказаться над нужными клавишами чуть раньше, чем рука будет на них опускаться, и пользуясь «хватательными» движениями пальцев (сверху, а не сбоку!), уверенно, нужной звучностью брать звуки.

Учить в медленном темпе и «скачки», и переходы с фразы на фразу - и отдельными руками, и двумя, чтобы выработать нужные движения и заложить прочный «психический фундамент» для последующей быстрой игры - с вниманием и полнейшей свободой.

Вникнуть, взглядеться «как в лупу», вслушаться в разучиваемое место и уложить в мозг.

Добиться здесь изящества, капризной изменчивости ритма, мелодики.

Следует обратить внимание на характерные для Скрябина резкую акцентность (с множественностью вариантов при повторении одинаковых мотивов), на диссонантность (большую, чем у Шопена), использование тритонов, доминантовых нонаккордов (уже в 5-м такте), являющихся зерном скрябинской гармонии, оригинальность тембров.

Необходимо работать над наилучшим их воплощением при звукоизвлечении.

Танцевальный эпизод в ля мажоре - с 17-го такта, где стоит авторское указание *piu mosso*, по 32-й такт, следует играть гораздо живее, с блеском; это - собственно мазурка, как яркий, стремительный, динамичный бальный танец, с упругим ритмом, острыми акцентами на слабых долях, *sf*.

Повторение первого предложения надо играть pianissimo, без педали - звуки мазурки доносятся как бы издалека.

Далее следует повторение главной темы, переходящее в красивую, нисходящую по полутонам мелодию, которую мы условно назвали «связующей темой».

Ее надо играть светло, очень четко, с движением и очень связно, напевно, почти не отрывая пальцев от клавиш («словно течет сок»). Нужно добиться характерной тембровой окраски, в частности, в доминантовых нонаккордах. Они могут звучать так, что возникает впечатление, словно лучи солнца пронизывают толщу прозрачной воды.

Верхний голос следует играть очень светло, а выдержанный бас взять достаточно глубоко. Первая фраза исполняется на одной педали в течение трех тактов, во второй - педаль берется на два такта. Такая педализация способствует особой красочности звучания. Эта

вторая фраза звучит уже в соль-диез миноре, тональности доминанты, в которой и начинается тема, условно названная выше «побочной».

The image shows a musical score for piano, divided into four systems. The first system is marked "Meno mosso" and "espressivo", with "Ped." markings under the bass line. The second system includes "poco accel." and "poco rit." markings, with dynamics "pp", "cresc.", and "dim." and "senza Ped." marking. The third system is marked "cis-moll". The fourth system includes "pp" and "senza Ped." markings. The score features complex harmonic textures with many accidentals and dynamic markings.

Это - певучая мелодия, музыка, которая может подсказать воображению образ испытывающего душевные страдания человека (нисходящие по полутонам аккорды, прерываемые паузами, печальные интонации мелодии в левой руке, то чуть вздымающейся, то спускающейся (вначале по полутонам), словно выражающей какие-то сумрачные переживания). Развиваясь, мелодия доходит до смысловой кульминации - на *pp*, которая воспринимается как затаенная сокровенная мечта о чем-то бесконечно дорогом, а затем с *poco accel.* устремляется вперед, словно юная душа с надеждой и романтическим порывом летит к этой светлой мечте, которой, кажется, не суждено сбыться - в конце при *poco rit.* вновь слышны тревога и сомнение.

Здесь вспоминаются слова из письма Скрябина к Наталье Секериной, которая была его первой юношеской романтической любовью, разрыв с которой был для него очередным ударом судьбы - ведь известно, что состояние его поврежденной «переигранной» правой руки порой приводило его в отчаяние, вносило тревогу за судьбу свою и своей любви: «Доктора еще до сих пор не произнесли свой приговор. Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мучением. О, если бы можно было смотреть светло в будущее...! Каким заманчивым открылся бы тогда перед нами этот жизненный

путь, какими твердыми шагами шел бы человек к любимой цели... Вот моя звезда, сказал он, и на крыльях чувства и мысли понесся к ней...» (И. Бэлза «Александр Николаевич Скрябин» - М.: «Музыка», 1983 г., стр. 37-38).

Работая над этой темой, надо добиваться, чтобы пели не только половинки, но и четверти. Полезно поучить мелодию в медленном темпе, специально «протягивая» четверти, вслушиваясь, как они вытекают из половинных, поют и плавно вливаются в следующий звук. Пальцы при этом следует держать как можно ближе к клавишам, стремясь к их максимальному полному контакту, естественному слиянию с клавиатурой. Нужно стараться приблизиться к одухотворенному звучанию человеческого голоса.

Еще Филипп Эмануил Бах говорил, что не следует упускать возможности послушать искусных певцов и очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть ее себе самому. Шопен тоже убеждал своих учеников побольше слушать выдающихся певцов. Передаче интонационного смысла, естественности течения мелодии, выразительности фразировки помогает «подтекстовка» фраз. По мнению выдающегося отечественного пианиста и педагога Г.М. Когана «мертвая» фраза положительно оживает после того, как подберешь к ней интонационно подходящие слова» (Г. Коган «Работа пианиста» - М.: Классика XXI, 2004 г., стр. 38). Такой способ работы над фразой, пишет Г. Коган, культивировал еще великий итальянский скрипач Дж. Тартини, к тому же приему прибегали и Л. Бетховен, и А. Рубинштейн.

После этого, по словам Г. Когана, «проступают образы, не только слышимые, но и видимые...».

«Подтекстовка» помогает схватить выразительный смысл эпизода, убедительно произносить отдельные интонации.

Согласно описанному выше восприятию музыки этой темы, ее строению, интонациям, мы придумали к ней примерную подтекстовку:

quasi mosso **Meno mosse**
espressivo
Ped. Ped. Ped. Ped. 8648 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
КАК МНЕ БОЛЬ-НО, ДО - РО - ГА - Я , ЧТО СУДЬБА НАС РАЗ-ЛУ-ЧА - ЕТ, НА - ШЕ

poco accel. **poco rit.**
pp *cresc.* *dim.*
senza Ped.
СЧА - СТЬЕ БЫ - ЛО БЛИЗ-КО, НО ТЕ - ПЕРЬ УЖ НЕ - ВОЗ - МОЖ - НО...

Говоря о вариантности в изложении Скрябиным одинаковых мотивов, следует обратить внимание, что в повторяющейся фразе - тт. 5 - 8 и тт. 37 - 40 - указаны композитором разные штрихи,

а в теме, условно названной нами «связующей» - т. 53 - средний голос в правой руке начинается с сильной доли - ля-диез, но в репризе, в т. 113 первый звук среднего голоса - ре-диез следует после паузы.

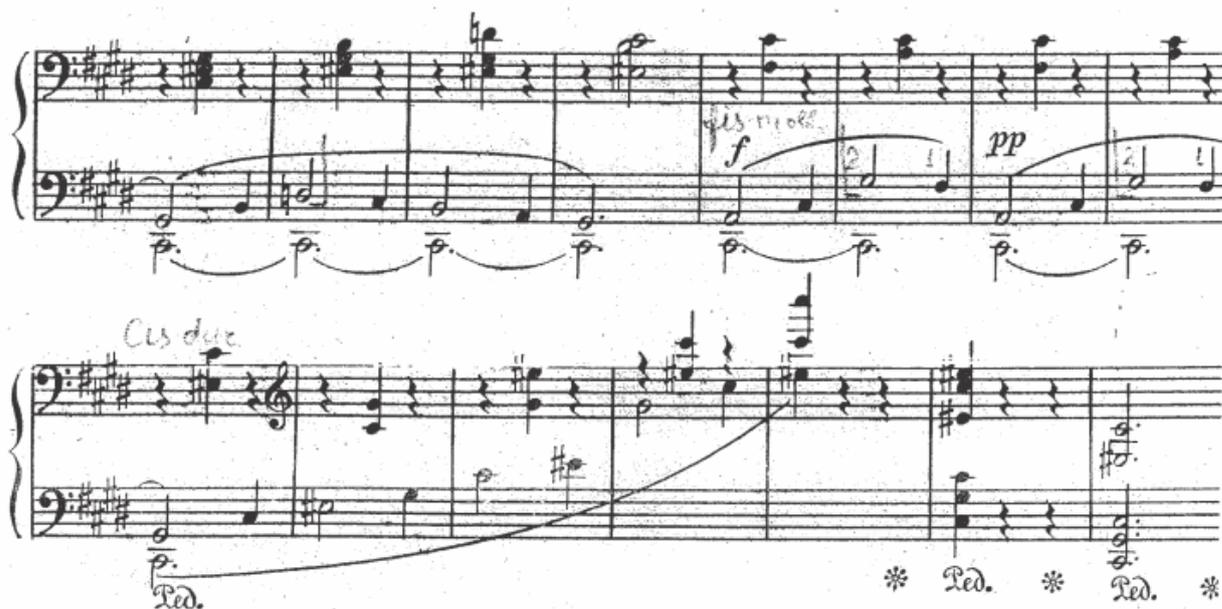
Реприза короче первой части пьесы. В ней «главная» тема изложена один раз (тт. 73 - 112), в отличие от первой части, где между двумя ее изложениями заключен еще танцевальный эпизод в A-dur-e. Реприза, являясь видоизмененным повторением первого раздела «экспозиции», не только характеризуется новым соотношением тональностей, но и связана с дальнейшим развитием образа.

«Герой» после пережитых событий стал уже другим. Поэтому нельзя механически повторять ту же самую музыку, нужно переживать ее заново, находя несколько иные краски.

«Побочная» тема, спустившись в еще более низкий регистр, проходя в основной тональности до-диез минор в большой и малой октавах, звучит более мрачно и драматично. Бас до-диез берем глубоко, придавая ему темную, густую тембровую окраску.

Последнее предложение этой темы «не завершено» (4 такта вместо восьми). Оно дополняется двумя 2-хтактовыми фразами (на *f* и *pp*), носящими «прощальный» характер.

Завершающая мазурку фраза звучит в До-диез мажоре



Здесь могут возникнуть в памяти слова Скрябина из его прощального письма к Н. Секериной: «... пока я жив,, чувство благодарности к Вам будет пребывать во мне за память и добрые пожелания». (И. Бэлза «Александр Николаевич Скрябин» - М.: «Музыка», 1983 г., стр. 37).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Художественная ценность и непреходящее значение творческого наследия А. Скрябина огромны.

Творчество композитора имело большое влияние на его современников - Лядова, Мясковского, Глиэра и многих других композиторов, которые черпали из этого источника то, что отвечало их поискам.

После смерти Скрябина Е.О. Гунст в своей книге «А.Н. Скрябин и его творчество» (1915 г.) писал: «Искусство в своей истории мало знает пророков, по значению своему равных усопшему», применив слово «пророк» в высоком пушкинском значении. Как пишет И. Бэлза, «...к Пушкину восходит скрябинское понимание этико-эстетической сущности искусства..., роднит Скрябина с Пушкиным,, прежде всего - философский оптимизм» (И. Бэлза «Александр Николаевич Скрябин» - М.: Музыка, 1983 г., стр. 157).

Но как справедливо считал польский искусствовед В. Кизеветтер, «мировоззрение художника заключено в его творчестве». Творчество Скрябина давало импульс новаторству в развитии музыкального искусства. Его новаторство органически связано с процессом развития русской музыки в целом.

И. Бэлза пишет, что выдающийся музыкальный критик

В.Г. Каратыгин в своем очерке о композиторе подчеркнул, что «с каждым годом становится все больше людей, видящих в Скрябине «смелого, гениального новатора, прошедшего строго последовательный путь музыкально-эстетического развития, последние этапы которого ознаменовались величайшими художественными завоеваниями, действительно побуждающими нас произвести радикальный пересмотр и переоценку старых музыкальных норм, но не в отвержение их, а лишь в утверждение нового расширенного их понимания» (И. Бэлза «Александр Николаевич Скрябин» - М.: Музыка, 1983 г., стр. 169).

Скрябин обобщил громадный опыт художественного творчества человечества. Он не отказывался от средств выразительности, получивших развитие в творчестве его предшественников, искусно сочетал их со своими открытиями в области гармонии,

многоголосной фактуры, ритма и других элементов музыкальной речи. Поиски новых средств выразительности никогда не прекращались.

Найденное композитором не пропало бесследно для последующих поколений. Высокий интеллектуализм его музыки, широчайший эмоциональный диапазон, блестящее воплощение музыкальных образов, раскрывающих сложный мир человеческих чувств и переживаний, восхищают.

Героически - волевые образы музыки композитора сочетаются в ней с образами глубоких раздумий, с картинами природы, с поэтичной лирикой. Скрябин верил в преображающую силу искусства и всемогущество человеческой воли, которую он понимал как единение человека с природой, которое делает его могучим.

Композитор стремился укрепить веру человека в свое могущество, каковы бы ни были испытания, которые посылает ему жизнь.

Музыка Скрябина полна благородства и высокой человечности. Он стремился к морально-этическому совершенствованию людей. Творчество Скрябина не потускнело, не потеряло своей привлекательности для слушателей и исполнителей. Начиная с сезона 1915/16 г.г. произведения Скрябина особенно часто исполнялись в России. С. Рахманинов исполнял сочинения Скрябина во многих городах, составляя программы целиком из его произведений.

Особое место музыка Скрябина заняла в репертуаре выдающихся, преданных и поэтичнейших ее интерпретаторов - Г. Нейгауза, С. Рихтера, С. Фейнберга, В. Софроницкого. Она звучит на концертных эстрадах, в консерваториях, музыкальных школах.

Роль ранних сочинений Скрябина, отразивших круг его идей и эмоций, характерные стилевые черты, выявивших основные пути его творческого развития, как было сказано выше, весьма существенна.

Соприкосновение учащихся с музыкой Скрябина способствует их духовному обогащению, воспитанию художественного вкуса, душевной тонкости, фантазии, развивает образное и аналитическое мышление; учит более чутко воспринимать образы русской музыкальной литературы.

Работа над музыкальными произведениями Скрябина, отличающимися богатством содержания, музыкальных образов, мыслей, поэзии, яркостью и разнообразием средств выразительности, развивает учеников и в музыкальном, и пианистическом отношениях; расширяет их исполнительские возможности, обогащает арсенал музыкальных средств в области ритма, тонкой нюансировки, колористичности звуковой палитры, агогики, применяемых в исполнении.

Изучая биографию и творчество А. Скрябина, учащиеся узнают о его разносторонней художественной одаренности, понимают, как широк круг духовных интересов композитора, какая это многогранная личность, ярчайшая творческая индивидуальность. Это восхищает и, как высокий пример, имеет большое воспитательное значение для молодого поколения, побуждая к самосовершенствованию и вдохновляя на творчество. При работе над музыкой Скрябина для раскрытия музыкального образа необходимы элементарные знания стилистических закономерностей музыки композитора, особенностей его гармонического языка, мелодики, формы, фактуры.

Работая, в частности, над Мазуркой, для более глубокого погружения в характер, стиль музыки композитора в этом жанре, предлагаем ученику ознакомиться с нотным текстом других мазурок Скрябина, прослушать их в аудиозаписи, например, в исполнении В. Софроницкого, С. Фейнберга с последующим обсуждением впечатлений.

Ученик осознает возможность разных трактовок, вариантов исполнительского замысла. Это развивает познавательный интерес и кругозор ученика, обогащает музыкальные впечатления, повышает мотивацию к изучению других фортепианных произведений и,

конечно, при вдумчивой, целеустремленной, творческой работе над музыкальным произведением, способствует достижению успеха в исполнении музыки композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. И. Бэлза «Александр Николаевич Скрябин» - М.: Музыка, 1983 г.
2. В.П. Дернова «Гармония Скрябина» - Л., 1968 г.
3. Скрябин А. «Письма». Составление и редакция А.В. Кашперова - М., 1965 г.
4. С.Э. Павчинский «Сонатная форма произведений Скрябина» - М., 1979 г.
5. Г. Нейгауз «Искусство фортепианной игры» - М.: Гос. муз. изд-во, 1961 г., стр. 201 - 202, 215 - 216.