

изобразительного искусства в начальных классах / Л. П. Малиновская. – Тернополь, 2003. – 265 с.

6. Михайленко В. Основи композиції. Геометричні аспекти художнього формотворення / В. Михайленко. – Київ: Каравела, 2004. – 304 с.

7. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования / Г. П. Щедровицкий. – М., 1964. – 342 с.

8. Яковлев М. И. Геометричні принципи художнього формотворення: Автореф. дис... д-ра техн. наук: 05.01.03 / М. И. Яковлев; Київ. нац. ун-т буд-ва і архіт. – К., 1999. – 33 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Малежик Юлія Миколаївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри образотворчого мистецтва та дизайну мистецького факультету Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: розвиток мистецької освіти в Україні.

УДК 37. 147: 37011. 3-051: 78

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВИДОБУВАННЯ ПІД ЧАС ВИКОНАННЯ ТВОРІВ НА ФОРТЕПІАНО

Ольга НЕГРЕБЕЦЬКА (Кіровоград)

Постановка проблеми. Високі досягнення музичного виконавства, як історичні факти з одного боку, і незрілість методичної думки – з іншого, змушують замислитися сучасного музиканта. Творчий процес музиканта-виконавця настільки індивідуальний і своєрідний, що з повним правом можна говорити про його неповторність. Але аналіз цього процесу переконує в існуванні певних закономірностей, пов'язаних із загальними законами художньої творчості. Відстежити хоча б деякі закономірні риси і загальні принципи необхідно кожному мислячому музиканту, оскільки художньо-виконавський процес не повинен бути стихійним. Кожен музикант-виконавець, який серйозно відноситься до мистецтва, повинен прагнути свідомо регулювати і управляти творчим процесом, так як характер і результати творчої діяльності виконавця глибоко взаємопов'язані. Успіх визначається глибоким розумінням (інтуїтивним і свідомим) сутності цього багатогранного процесу і ступенем проникнення в нього.

Серед значної частини педагогів-піаністів поширена думка, ніби в роботі зі здібними учнями більше часу необхідно приділяти вдосконаленню технічних навичок для того, щоб вони могли швидше звернутися до складних музично-віртуозних творів. У запропонованій статті розглядається один з багатьох методів «синхронного» розвитку музичних і технічних сторін, мета якого зводиться до послідовного використання на уроках фортепіано вокальних навичок студента. У свідомості студентів, які займаються музикою, спів органічно пов'язаний з виразністю музичної і мовної інтонації, тоді як гра на інструменті

сприймається ними як дія, що не має нічого спільного з вокальним мистецтвом, а звідси, і з емоційно-образною стороною виконання. Це стосується, насамперед, гри на клавішних інструментах, де механічний принцип вилучення звуків провокує формальне виконання більшою мірою, ніж на духовому або струнному інструменті, виконання на яких нерозривно пов'язане з інтонуванням.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. Фортепіанна педагогіка і зараз, володіючи багатими традиціями, спираючись на творчу спадщину таких майстрів, як К. Н. Ігумнова і А. Б. Гольденвейзера, С. Тальберга, Г. Г. Нейгауза і С. Е. Фейнберга, переосмислюючи виконавський і педагогічний процес, змушена вишукувати ресурси для свого подальшого розвитку, постійно поповнювати свій теоретичний і методологічний потенціал. «Будь-яке мистецтво підвладне закону постійного поновлення: перервав свою поступальну ходу, воно засуджено на неминуче в'янення» [7, с. 105]. Значні сучасні досягнення в області теорії і практики викладання призводять до створення нових, часом перспективних авторських методик, в яких систематизовано та узагальнено індивідуальний досвід майстра, переосмислені традиційні принципи. Однак, поглиблений аналіз питання співучого виконання на фортепіано показав відсутність цілеспрямованих досліджень, хоча окремі аспекти даної проблеми частково порушені в багатьох працях.

Метою статті є знаходження засобів для вирішення конфлікту між уявним звучанням та існуючими прийомами гри на фортепіано.

Виклад основного матеріалу. «Виконавство – сфера, де духовність

проявляється за участю психічних і обов'язково фізичних зусиль. Яких же висот духовності досягне ця сфера в мистецтві майбутнього, коли, звільнена від надмірного тягара фізичних зусиль, вона залишиться наодинці з зусиллями психіки» [6, с. 92]. У цієї думки одного з видатних представників фортепіанної школи Петербурзької консерваторії Н. Перельмана бачиться майбутнє піанізму, його еволюція до найвищої вершини – кульмінації, в якій зіллються духовність і інтелект музиканта. Вся історія фортепіанного мистецтва, яка сконцентрована в історичних епохах, які змінюють одна одну, являє собою нескінченний пошук істинної виконавської майстерності. Цієї вершини досягали деякі. Тільки обраним вдавалося досягти такої «божественної» досконалості, як гармонія чуттєвого і раціонального. Але для нащадків цей шлях так і залишався таємницею.

Однією з найважливіших умов для досягнення успіху в фортепіанному виконавстві є володіння мистецтвом вокального інтонування, оскільки тільки виразна, співуча гра здатна знайти справжній відгук у душі у слухача.

Виявом емоційного багатства людського серця в безмежних його проявах став, на думку Б. Асаф'єва звук, який виспівується, тягнеться в мистецтві вокалу, викликаний до життя великим рухом Ренесансу. Саме даний спів став уособленням музично-звукової досконалості, до якої стали прагнути музиканти-виконавці і, зокрема, піаністи. До цієї ж досконалості спрямована і сучасна методика музично-виконавського навчання. Протягом всієї історії розвитку фортепіанного виконавства та педагогіки проблема досягнення співучого звуковидобування, так званого «вокального» інтонування на фортепіано зберігала свою значимість і актуальність. Висунувши на перший план вимогу глибокого розуміння творчого задуму композитора, педагога та виконавці підняли мистецтво фортепіанної гри на новий щабель, де панували щирість, життєва правдивість, поезія, душевність, краса, фантазія, спів.

«Я буду прагнути усіма силами і, незважаючи на всі перешкоди, буду домагатися співу, співу та співу! «Неможливі» прагнення призведуть до «можливих» досягнень! Уявляю, яку іронічну посмішку викликала б ця сторінка і у Ферруччо Бузоні, не допускаючи змішування області вокалу з стороною чисто інструментальною. Він ніби рекомендував забути про спів при грі на інструменті, так як інструмент (особливо ж фортепіано) має свою строго обмежену специфіку, свої можливості і вимоги, чудово узгоджені з написаною для нього музикою і

зовсім відмінні від специфіки і можливостей вокалу. Звичайно, першоелемент інструментальної музики – всі звуки природи, починаючи від співу птахів, шелесту лісу, дзюрчання струмка і т.д. аж до шуму бурхливого моря, гуркоту обвалів, реву ураганів і т.п. Але що може зрівнятися з чарівністю і виразністю людського голосу?! Забути про голос, про людину, про людське і людяне у першозвучі неможливо; як якийсь «прихований бог», він живе в будь-якій музиці, все від нього виходить і все до нього приходить» [4, с. 121]. Якою ж має бути музика, що відображає цей багатий духовний світ митця!

Інтенсивно йшли пошуки методів досягнення художнього результату. «Генріх Густавович Нейгауз міг сісти за клавіатуру рояля, показати воістину чарівне звучання або колорит, що-небудь з педальної магії» тощо, але от як конкретно цього добитися – дошукуватися приходилося самому учневі», – пише Я. Зак [2, с. 129]. І основним моментом в цих пошуках було вміння слухати і чути. Воно вело, як маяк, виплескуючись у пластику рухів. «Внутрішній слух завжди пов'язаний з руховим почуттям» [9, с. 89]. І хоча теорія піанізму пропонує різні засоби досягнення художнього результату – від багатогодинних програвань до вдумливого вслухання в музичну тканину твору – безліч питань у цій проблемі залишаються відкритими. «Якщо можливості точного аналізу рухів при сприйнятті чужої гри обмежені, то усвідомлювати і спостерігати свої рухи і можливо, і треба» – вважав Гольденвейзер. І далі: «Але де повинен знаходитися центр ваги цих роздумів, ось в чому питання!» [1, с. 176].

У зв'язку з цим відкривається невідповідність між високими вимогами, висунутими до піаніста щодо співучого виконання на фортепіано і недостатньою методологічною оснащеністю педагогічного процесу. Викладач та студент занурюються у важкий процес пошуку засобів для розв'язання конфлікту між уявним звучанням та існуючими прийомами.

Не випадковим є той факт, що чи не через всю педагогічну та методичну літературу проходить думка про важливість досвіду слухання майстрів-співаків для правильного і тонкого інтонування на фортепіано. Саме у вокальній музиці з успіхом втілюється принцип звуковедення, який насамперед впливає з природи звуку, як явища, здатного до пластичного перетворення під впливом психічних зусиль. Максимальна виразність звуку в процесі виконання створюється не тільки завдяки інтонації, яка співзвучна з мовною, але і завдяки її спрямованості до

«інтонаційних фіксацій» та їх виділенням, але і шляхом досягнення єдиної звукової лінії, коли кожен окремий звук ніби «витагується» з попереднього і утворює єдиний «звуковий потік», на цілісність і непорушність якого не впливає звуковисотна і ритмічна характеристики [6, с. 48]. Цей психічний акт майстерно виконується вокалістами і виконавцями на інструментах з протяжним звуком, але майже невідомий піаністам через специфіку фортепіано, як молоточкового інструменту. Історичний аналіз даної проблеми підтверджує, що він властивий лише обраним піаністам, як результат емпіричного досвіду і багатющої музичної інтуїції.

Досвід роботи показує, що в процесі фортепіанного виконання часто спостерігається явна невідповідність слухового легато (яке сприймається як злиття звуків) пальцевому (як поєднання звуків), яке створює основні труднощі для ведення звуку і призводить до стискання і непотрібної напруги. Саме досягнення повної відповідності піаністичних рухів звуковому потоку забезпечує свободу у виконавському процесі. Таким чином, причина складності здійснення пальцевого легато на фортепіано - в недооцінці внутрішньої слухової роботи по досягненню руху пластичної звукової лінії, оскільки правильний рух можна знайти тільки після того, як поєднання видобутих звуків зливаються і утворюють єдину звукову лінію. Даний висновок, настільки значимий для фортепіанної методики, підтверджує і думка Е. Курта: «Чіпляючись за нотний запис, легко можна втратити відчуття безперервності і сприймати лише розрізнену послідовність нотних знаків. Зовнішній вигляд нот, який позначає окремі тони, затемнює в нашій свідомості справжню сутність мелодійного потоку» [10, с. 36].

«Потрібно змусити забути, що у рояля молоточки», – повторював Дебюссі [3, с. 27]. Головним методичним принципом повинна стати необхідність чути процес зародження, життя і згасання звуку. Кожен наступний звук як би виливається з попереднього, бере естафету і несе її далі до кінця фрази. Цей принцип утворення єдиного звукового потоку незалежно від інтервалів і тривалостей перейнятий у вокалістів. Звучання позбавляється незграбності, рухи самі собою стають пластичними, вільними і, головне, точними. Досвід роботи в даному напрямку показує, що ключ до розуміння процесу художньо-виразного виконання на фортепіано знаходиться в розумінні процесуальної сутності музики як мистецтва і загальних закономірностей співу. Таким чином, керуючись принципом звукового потоку,

можна мінімальними зусиллями досягти максимальних результатів в пластичності звуковедення та організації ігрових рухів.

Треба відмітити, що цей засіб або прийом допомагає ясніше усвідомити мету тих цінних вказівок, які нерідко зустрічаються в методичній літературі щодо організації рухів: від порад Шопена, а ще раніше Бетховена і Черні, грати легато ковзаючими рухами; Нейгауза, який писав, що при туше легато беруть участь одночасно два пальці – попередній не піднімається, поки наступний не натиснеться. І найяскравіший приклад – робота Метнера з учнями. «Микола Карлович надавав особливого значення пластичності, яка повинна відчуватися навіть на перших етапах занять, в чорновій роботі. Він любив нагадувати про первинну «клітинність» пластичності – відчуття майбутнього пасажу в руці до її дотику до клавіш. Одна з приватних порад Метнера – «вливати пасажі, як з глечика», – звучав у своїй образності майже уявно. Метнер розумів, що органічний сплав цілісності з гнучкістю дозволяє уникнути гри виконавчим «курсивом» і дарує слухачам найглибші враження [3, с. 168].

Суттю того «глибокого розуміння мистецтва співу», «горизонтального мислення», про який говорили великі майстри минулого, є злиття звуків в єдиний звуковий потік. Основа горизонтального мислення створюється розумінням руху єдиного звукового потоку не тільки від початку фрази до кінця, а й «сфокусованістю» його напрямку в цілому у всьому творі. І тоді всі ланки виявляються у взаємозв'язку, впливають один з іншого. Звуковий потік створює плинність, широту дихання у фразуванні, які так характерні для вокального інтонування.

«Методика натаскування» – несприятливе середовище для розвитку музиканта. «Піаніста ведуть за руку до закінчення консерваторії, і він звикає не шукати, а повторювати показане вчителем» [5, с. 121]. Навчити чути, виховати вокальне «вухо», виробити у студента інтонаційно і тембрально тонкий слух – незмінне кредо справді високої, творчої фортепіанної педагогіки. Важливо трактувати фортепіано не як молоточковий інструмент, а як інструмент з протяжним звуком, і тоді він звучить як оркестр.

На нашу думку робота повинна вестися в наступній послідовності:

1) Уявне злиття одиночних звуків (витагаючи слухом бажану звучність, виправляти і спрямовувати звук) в звуковий потік у фразі і осмислення руху звуку від початку до кінця фрази (в слові звук треба диференціювати поняття одиничного звуку і

звукового потоку). Ця внутрішня слухова робота забезпечує ясність слухового уявлення.

2) Витяг красивих (округлих) одиничних звуків «чуйними» кінчиками пальців, торкаються як би не до клавіші, а до живого, повнокровного співучого звуку (стежити за максимальною зручністю при зануренні пальця в клавішу, участю долонних м'язів, свободою рук, кисті, зап'ястя, ліктя, корпусу – назовемо це вільний стан з використанням ваги руки – зручний контакт з клавішею [4, с. 75]. Звільнення м'язів руки після взяття кожного звуку або акорду. Ця робота дає відчуття опори кожного звуку і почуття задоволення від свободи піаністичного апарату, яку слід постаратися зберегти і далі. Отже, точність контакту з клавішею повинна підкріплюватися зручністю фізичною.

3) Повільне налагодження слухових і рухових зв'язків між окремими звуками або акордами і, об'єднуючи ці зв'язки максимально зручними рухами, перетворення їх при виконанні з кожним разом в більш швидкому темпі в цілісний і безперервний звуковий потік фрази. Іншими словами, знаходження власних пластичних рухів (м'язових відчуттів) виходячи з рухів звуку. (Реалізація внутрішньої слухової роботи на інструменті).

4) Визначення вузлових моментів інтонації. Ритмоінтонаційне озвучування звукового потоку фрази на інструменті, забезпечуючи відповідність м'язових відчуттів руху звуку. Будь який руховий акт визначається рухом звуку, його інтонацією. При цьому щоб досягти цілісності фрази і співу її на широкому диханні використовуються рухові «узагальнення».

На шляху до досягнення фортепіанного «співу» необхідно піклуватися про максимальну природності рухів, розвивати зручність, легкість і гнучкість рук, а головне – красу звуку. «Рука повинна під час роботи відчувати фізичне задоволення, так само як слух повинен відчувати естетичну насолоду» [3, с. 162]. При виникненні різного роду перешкод – психологічних, слухових, фізичних, важливо керуватися принципом, чудово вираженим у відомому афоризмі Станіславського: «Зробити важке – звичним, звичне – легким, легке – прекрасним».

«Лінія в музиці повинна залишатися цілісною незалежно від легато і стаккато, від більшої чи меншої тривалості нот, від ритмічного малюнка – лінія повинна залишатися непорушною» [8, с. 66].

Висновки. Відхід від домінуючого в педагогіці узагальнено-абстрактного підходу до співучого виконання на фортепіано, послідовне виконання принципу виразності у виконанні якомога краще відповідає сутності музичного мистецтва, що відображає емоційний світ виконавця, і, у свою чергу, веде до звільнення від «надмірного тягара фізичних зусиль».

Використовуючи вокальні навички на уроках фортепіано, викладач істотно скорочує шлях до головної мети своїх занять – вихованню музиканта. Завдання педагога – навчити чути музику, дати міцну піаністичну основу, привчити працювати з максимальною концентрацією слуху та уваги. Саме про такий комплексний метод навчання писав Г. Г. Нейгауз у своїй чудовій книзі «Про мистецтво фортепіанної гри». Тільки комплексне виховання гармонійно розвиває музиканта, коли максимальний інтелект, почуття і піанізм зливаються.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Гольденвейзер А. Б. Пианисты рассказывают / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1979. – 239 с.
2. Зак Я. И. Пианисты рассказывают / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 123–126.
3. Маргарита Лонг. За роялем с Дебюсси. – М.: Советский композитор, 1985. – 157 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М. Музыка, 1988. – 312 с.
5. Оборин Л.Н. Пианисты рассказывают. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 138–141.
6. Перельман Н.Е. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1981. – 55 с.
7. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. – М., Советский композитор, 1979. – 320 с.
8. Смирнова М. В. Артур Шнабель. – Л.: Музыка, 1979. – 320 с.
9. Фейнберг С. Е. Пианисты рассказывают / Г. М. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 82–103.
10. Эрнст Курт. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – 302 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Негребецька Ольга Миколаївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: вдосконалення методики гри на фортепіано на заняттях з «Основного музичного інструменту «фортепіано».