

ФОРМИРОВАНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ У СТУДЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Постановка проблемы. В последнее время в музыкальной педагогике всё большее внимание уделяется проблеме формирования и развития мышления музыканта. Одним из его составляющих является полифоническое мышление. Поэтому необходимо формировать у студентов полифоническое мышление, стилистическую эрудированность, развивать профессиональный музыкальный интеллект. Важно выявить комплекс методов и приёмов обучения студентов, развивающих эти качества. Формирование полифонического мышления студентов в гуманитарных вузах является неотъемлемой частью учебно-воспитательного процесса. По сложившейся традиции оно осуществляется на основе изучения произведений композиторов XVIII века: И. Баха, Г. Генделя и их современников или на материале полифонии XIX-XX веков: в сочинениях М. Глинки, С. Танеева, А. Глазунова, Н. Мяскового, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других авторов. Сложилась ситуация, в результате которой огромный исторический пласт полифонии эпохи венского классицизма – полифонии высокохудожественной и стилистически своеобразной – оказался вне поля зрения методической мысли. В существующей практике преподавания произведения венских классиков используются в целях развития у студентов навыков работы над крупной формой, вовсе не исчерпывает заложенный в них потенциал, который необходимо задействовать для формирования полифонического мышления студентов гуманитарных вузов в целях их духовного обогащения и профессионального развития.

Анализ исследований и публикаций. В последние десятилетия XX века к проблематике формирования полифонического мышления студентов обращались педагоги-пианисты А. Алексеев, Е. Гнесина, Н. Любомудрова, С. Карась, Н. Калинина, И. Рабинович, Л. Ройзман, М. Фейгин. Авторы методических трудов рассматривали наиболее общие принципы работы над полифоническими произведениями и различные аспекты развития полифонического мышления студентов в основном на материале фортепианной музыки И. Баха, Г. Генделя и их современников.

Цель статьи – рассмотреть приёмы и методы формирования полифонического мышления у студентов в классе фортепиано.

Изложение основного материала. Полифонический слух – это музыкальный слух, образованный как минимум двумя голосами. Воспитание полифонического слуха, или, другими словами, способности расчлененно воспринимать (слышать) и воспроизводить в музыкально-исполнительском действии несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий, – один из важнейших и сложных разделов музыкального воспитания студента-пианиста. Без развитого полифонического слуха музыкальная деятельность как таковая совершенно невозможна [3].

Основой музыкального восприятия является слышание музыки, но образно-эстетическое восприятие музыки обеспечивается не просто слухом, а способностью эмоционального переживания и музыкальным мышлением.

Активное и заинтересованное отношение студента к полифонической музыке всецело зависит от метода работы педагога, от его умения подвести к образному восприятию основных элементов в полифонической музыке и ряда присущих ей отвлеченных понятий, таких как подголоски, имитация, канон. Важно, чтобы окончания мотивов в одном голосе не заглушались вступающим голосом. На каждом занятии фортепиано необходимо обязательно добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра для каждого голоса отдельно.

Основной задачей во время изучения полифонии остается работа над певучестью, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов – неперенная черта любого полифонического произведения.

При работе над полифоническим произведением необходимо побороть формальное отношение студентов к динамическим «оттенкам». Любое изменение силы звука студент должен ощущать как естественную необходимость, вытекающую из развития музыкальной фразы, ее внутренней логики – усиление и устремление мелодии к кульминации – и ослабление звучности к ее концу, как в разговорной речи, и т.д. Ни в коем случае нельзя требовать от студентов столь часто практикуемое педагогом задание: «выучить оттенки», то есть обозначенные редактором знаки динамики. Слово «оттенки» студент не должен, пожалуй, даже и слышать, так как оно будет поддерживать в его сознании ложное представление о возможности «присоединения» динамики к заранее выученному нотному тексту.

Отсутствие, за редким исключением, прямых авторских указаний давало исполнителям и редакторам почти полную свободу, выразившуюся в виртуозно-романтических и сентиментальных редакциях противоречащих самой природе баховской музыки.

Динамика должна выявлять всю многоголосную ткань и мелодический рисунок отдельных голосов, а также подчёркивать, путём более или менее резкого изменения звучности, границы частей и разделов музыкальной формы. Такого рода динамика должна быть преимущественно крупной по плану, объединяющей большие построения однородной (в смысле силы и тембра) звучностью [1].

Для музыки И. Баха в целом характерна значительно более редкая, по сравнению с музыкой гомофонного классического стиля, смена динамических градаций. Причина этого явления – в самой природе баховского цикла, основанного на контрастном сопоставлении частей, из которых каждая характеризуется каким-либо определённым, более или менее устойчивым эмоционально-психологическим состоянием. В силу данной эстетической закономерности отдельные части циклов, отличающиеся текучестью, нерасчленённостью формы и не содержащие сколько-нибудь значительных внутренних контрастов, могут быть исполнены от начала и до конца звучностью одинаковой силы. Отличительная особенность нюансировки в музыке И. Баха – более скромные масштабы динамических градаций [2].

Для большинства произведений И. Баха вполне достаточна нюансировка, выполняемая в пределах от полнозвучного *piano* до свободно звучащего *forte*. Если в этих границах нюансировка будет ясной и ощутимой, то её выразительное значение проявится в полной мере. В музыке И. Баха динамика крупного плана реализуется в первую очередь инструментовкой и фактурой и в значительно меньшей степени – простыми количественными изменениями громкости или интенсивности звучания.

Воздействие «эффекта эхо» происходит не столько от различия громкости звука, сколько от чёткой, мгновенной смены нюансов, в точности совпадающей с границами соответствующих мелодических построений. Ограниченность динамических возможностей клавирных инструментов времен И. Баха компенсировалась разнообразием артикуляционных приемов.

Артикуляция – одна из важнейших условий выразительного исполнения старинной музыки. Ей следует уделять большое внимание в работе. Следует объяснить студенту, что правильному разделению мелодии на мотивы и их верному интонационному произношению во времена И. Баха придавалось большое значение. Важно также помнить, что в большинстве случаев мотивы у композитора начинаются со слабой доли такта. Здесь хочется напомнить, что короткие лиги, проставленные редактором, а изредка и самим И. Бахом, указывают границы мотивов, но далеко не всегда означают снятие руки. Мужественность в исполнительстве – это свойство музыкального мышления, это умение мыслить крупными построениями [5].

Существует множество редакций прелюдий и фуг И. Баха, что объясняется не только первоначальным отсутствием авторской рукописи, но и различием старинного нотного правописания.

Изменения темпа внутри отдельных частей циклов возможны, если имеются в виду произведения крупной формы (фуги, чакона). В фугах темп может меняться при переходах от тематического раздела к интермедии и, наоборот; в чаконе – при смене больших эпизодов, объединяющих несколько вариаций. При повторении тематического материала обычно следует вернуться к начальному темпу. Некоторые проведения темы в фугах, преимущественно в заключительных разделах формы, могут быть сыграны *pesante*, то есть торжественно по характеру и несколько сдержанней по движению.

Замедлениями в конце части (или раздела музыкальной формы) нужно пользоваться с осторожностью. Особенно это касается произведений импровизационного, моторно-прелюдийного характера, где от начала до конца должно сохраняться ощущение устремлённости движения. Постепенное замедление здесь неуместно потому, что создаётся впечатление движения, приводящего к покою, а в произведениях данного типа заключительная каденция по смыслу является только остановкой, а не завершающим итогом. Замедления к концу частей подчёркивают самостоятельное значение каждой части.

В отличие от большинства редакций, в подлинном тексте ноты аккордов не имеют общих штилей. Этот способ записи как бы подчёркивающий самостоятельное значение голосов в аккорде, отражает полифонический характер баховского музыкального мышления [5].

Есть немало примеров, когда И. Бах со всей точностью указывает продолжительность нот в каждом голосе, исходя при этом из требований артикуляции и ясности голосоведения, для обозначения отдельных штрихов. Изучение подлинника позволяет сделать вывод о том, что лиги помимо их основной функции по отношению к мелодии, в многоголосном изложении указывают на протяжённый характер исполнения контрапунктирующих голосов. Лиги в верхнем голосе означают не только связное исполнение каждой пары шестнадцатых, но и предусмотренную автором полную протяжённость восьмых в нижнем голосе (обычно при исполнении они укорачиваются вдвое).

Наиболее точными указаниями к исполнению следует считать указания Швейцера, основанные преимущественно на таком авторитетном источнике, как трактат Филиппа Эммануила Баха «Опыт о правильной манере игры на клавесине». Старинные авторы не всегда обозначали украшения в тексте, полагаясь на традиции и вкус музыканта. Поэтому большинство редакторских трелей и мордентов вполне уместны.

Нотная запись была рассчитана на грамотного и инициативного музыканта; исполнительская практика XVII-XVIII веков всегда заключала в себе элемент импровизации, так как композиторское и исполнительское творчество не были разграничены.

При исполнении полифонической музыки главная задача – мелодическая, интонационная выразительность. Динамика, тембр, штрихи – всё это должно использоваться, но решающее значение имеет ритм. Только проникнувшись ощущением ритмической пульсации, придающей течению музыкальной мысли тем большую силу устремления, чем более она его сдерживает, можно глубоко почувствовать стиль И. Баха и передать то, что составляет основу, жизненный нерв его музыки; без этого она покажется слушателю скучной и сухой, несмотря на все попытки исполнителя «оживить» и «разнообразить» её за счёт динамики, тембровых эффектов и т.д.

Разумеется, умение «держать темп» – это лишь элементарная ступень, от которой до ритмичного исполнения ещё далеко. Часто бывает, что внешне равномерное, упорядоченное ритмическое движение включает в себе постоянные неровности и колебания, проистекающие из привычки растягивать сильные и укорачивать слабые доли

тактов. Не нарушая в целом темпа, теряется живое движение музыки. В полифонической музыке это особенно заметно. Сама природа этого стиля требует, чтобы каждый, даже самый короткий звук точно укладывался в общее, единое движение, в строгом соответствии с окружающей его звуковой тканью. При исполнении многоголосных сочинений (фуга, канон) безусловным требованием является чёткая синхронность движения контрапунктирующих мелодических линий. Интонационный рисунок должен быть ритмически выровненным, ясным и отчётливым. В первую очередь это касается исполнения темы в произведениях монументального характера таких, как фуги, чакона, Adagio.

Чтобы передать характер темы нужно устранить всё, что может «измельчить», снизить её эмоциональный тонус. Обычные недостатки – ритмическая небрежность, чаще торопливое исполнение мелких длительностей. Не менее существенный недостаток игры на фортепиано, когда две мелкие длительности играют с ударением на первой из них. В этом случае ритмическая отчётливость подменяется назойливым отбиванием восьмых и четвертей.

В педагогической практике рекомендуется на стадии изучения полифонии И. Баха опираться на мелкие длительности. При изменении темпа ритмический пульс меняется в сторону увеличения или уменьшения его частоты, сохраняя устойчивый и непрерывный характер. Ни один из выдающихся пианистов не исполняет И. Баха, соблюдая абсолютную, метрономическую ровность движения; последняя не является идеалом стильной интерпретации. Овладение тонкими технологическими приёмами, помогающими достичь разнообразия звуковых красок, – одно из необходимых условий высокохудожественного исполнения прелюдий и фуг И. Баха. Всё же основное, наиболее эффективное средство «тембральной регистровки» заключается в использовании различного тембра путём соответствующего подбора атаки звука.

Если звучание мелодической линии – первоосновы баховской полифонии – не будет в достаточной мере выразительным и ярким, главным образом в смысле его тембровых качеств, то такое исполнение, несмотря на все его положительные стороны, может оказаться схематическим и безжизненным. Стремясь к тому, чтобы мелодическая линия медленной части звучала выразительно и красиво, зачастую ограничиваются прочувствованным выпеванием отдельных звуков или фраз, причём тех, что звучат сами собой. В то же время большие участки мелодической линии проходят незамеченными. Форсированное звучание отдельных фраз противоречит основному требованию стиля – необходимости воссоздания цельной, пластически развёртывающейся мелодической линии.

Выводы. Великое искусство И. Баха неисчерпаемо, как неисчерпаемы и средства полифонии, бывшие для него естественной формой выражения мыслей и чувств. Предложенные приёмы и методы работы над полифонией И. Баха в классе фортепиано гуманитарного вуза далеко не охватывают всего арсенала, созданного педагогами-пианистами, и дают лишь определённое направление в исполнении баховской клавирной музыки.

Литература:

1. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : [монография] / М. Бонфельд. – СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2006. – 648 с.
2. Друскин М. Клавирная музыка [Текст] / М. Друскин. – Минск : Современный литератор, 1998. – 134 с.
3. Интонация и музыкальный образ / [под ред. Б. М. Ярустовского]. – М. : Музыка, 1965. – 354 с.
5. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 154 с.

В статье рассматриваются приёмы и методы формирования полифонического мышления у студентов в классе фортепиано, влияющие на стилистическую эрудированность, развитие профессионального музыкального интеллекта.

Ключевые слова: формирование, полифоническое мышление, студенты-пианисты, методы работы педагога, образное восприятие.

В статті розглядаються прийоми та методи формування поліфонічного мислення у студентів в класі фортепіано, що впливають на стилістичну ерудованість, розвиток професійного музичного інтелекту.

Ключові слова: формування, поліфонічне мислення, студенти-піаністи, методи роботи педагога, образне сприйняття.

In the article the receptions and methods of forming of polyphonic thought at students in the class of fortepiano are examined, influencing on a stylistic generalism, development of professional musical intellect.

Keywords: forming, polyphonic thought, students-pianists, method of work of teacher, vivid perception.