

РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 780.7+370.711+786.2

Вей Сімін

Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського

ТЕМПО-РИТМІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСТВА У ФОРТЕПІАННІЙ МЕТОДИЧНІЙ СПАДЩИНІ ВИДАТНИХ ВИКЛАДАЧІВ-ПІАНІСТІВ

У статті актуалізовано проблему методичного забезпечення темпо-ритмічних виконавських умінь та різноманітного їх використання у виконавській діяльності піаніста. Представлено аналіз методичної спадщини видатних викладачів гри на фортепіано стосовно темпо-ритмічних аспектів виконавства. Наголошено на художньо-естетичній властивості темпо-ритму, що розширює уявлення про розвиток ритмічного чуття як музичної здібності. На основі аналізу сформульовані методико-педагогічні принципи розвитку почуття темпо-ритму, метру, агогіки, усього, що складає феномен музичного часу.

Ключові слова: темпо-ритм, метро-ритм, музичний час, музичні здібності, темпо-ритмічні вміння, темпо-ритмічні аспекти інтерпретації творів.

Постановка проблеми. Одним із головних аспектів виконавського процесу є вміння дотримуватися темпо-ритмічних характеристик твору. В основі цього процесу полягає чуття метро-ритму, темпу, музичного часу, агогіки, усього того, що відображає часовий аспект музичного твору та його образу. Почуття метро-ритму вважається однією з головних музичних здібностей, без яких важко опанувати мистецтво музичного виконавства, особливо гри на фортепіано. Саме соліст-піаніст виконує твір без підтримки диригента, інших музикантів, а інколи сам виконує функцію музичного супроводу (мистецтво концертмейстерства) або музичного діалогу/полілогу (ансамблеве музикування). Отже, для піаніста почуття темпо-ритму, метро-ритму відіграє не лише художньо-інтерпретаційну роль, а й роль музичної підтримки інших виконавців.

Серед музикантів-піаністів існує точка зору щодо важкості розвитку метро-ритмічного чуття та формування темпо-ритмічних умінь. Вважається, що відчуття ритму є природною властивістю людини, наявність якої забезпечує успішність у музичній фаховій діяльності. Між тим, темпо-ритмічні вміння є таким феноменом, який формується на

основі цілеспрямованих методичних дій. З викладацького досвіду відомо, що й почуття ритму як природного задатку може вдосконалюватися, але не так інтенсивно розвиватися, як музичний слух та почуття музичного ладу.

Наша наукова концепція будується на розумінні того, що окрім музичних ритмічних здібностей у піаніста мають бути сформовані певні темпо-ритмічні вміння, вони безумовно ґрунтуються на природних задатках, але не лише на них. Це є вміння, які засновані на розумінні та усвідомленні музично-часового феномену як художньо-виразної властивості фортепіанного твору, на темпо-ритмічній грамотності, на відповідних компетенціях і володінні методами саморозвитку та формування таких умінь. Ця теза ґрунтується на методичних рекомендаціях музикантів-піаністів минулого, які не лише наголошували на важливості природної музичної здібності – почуття темпо-ритму, а й надавали поради щодо його розвитку та актуалізації на різних етапах і в різних аспектах виконавства: під час розбору твору, його вивчення, інтерпретації та виконання перед слухацькою аудиторією.

Аналіз актуальних досліджень. Аналіз методичної спадщини музикантів минулих часів привертає увагу сучасних науковців. Так, Є. Кирчанова узагальнює методичні поради К. Черні, Ф. Шопена, Ф. Листа щодо роботи педагогічного потенціалу їхніх поглядів на музичний розвиток та виконавську майстерність учнів [1]; М. Воротний докладно розкриває спадщину С. Савшинського. Методичні поради музикантів-піаністів минулого стають предметом багатьох праць Я. Мільштейна [5; 6]. Л. Ніколаєв у своїх нарисах з історії фортепіанної педагогіки узагальнює педагогічні принципи видатних музикантів-піаністів минулих часів, зокрема Г. Нейгауза, О. Гольденвейзера, К. Ігумнова та інших.

У дослідженнях китайських учених Ван Бінь, Бай Бінь, Лу Чен та ін. представлені авторські методичні розробки стосовно різних аспектів художньо-виконавського процесу гри на фортепіано, що ґрунтуються на узагальненні досвіду музикантів-піаністів минулого.

Психологічні аспекти розвитку почуття ритму представлені в працях Н. Гарбузова, А. Готсдінера, Б. Теплова. Музична грамотність стосовно темпо-ритму може ґрунтуватися на праці Н. Корихалової [2]. Почуття метро-ритму й темпу включені до інтонаційного комплексу А. Малинковською [4]. Дослідниця розробила теоретичну модель виконавсько-інтонаційного комплексу піаніста, до якої включено темп (агогіка), темпо-ритм, метро-ритм, а також управлінські дії стосовно довжини звуку. Науковець не називає це вміннями, але за сутністю виконавського процесу таке управління довжиною звуку під час інтерпретації творів можна віднести до темпо-ритмічних умінь.

Окремі розділи навчальних посібників «Обучение игре на фортепиано» и «Психология музыкальной деятельности» за авторством Г. М. Ципіна [7; 9] присвячені проблемам розвитку ритмічного чуття та виконання темпо-ритму. Між тим у них не розкрито всіх аспектів методики формування темпо-ритмічних умінь та шляхів вирішення всіх складних питань щодо темпо-

ритму та метру, не узагальнено досвід музикантів-піаністів минулого.

Отже, можна стверджувати, що переважно в дослідженнях темпо-ритмічні та метричні аспекти виконавства творів представлені в ракурсі осмислення сутності цього феномену або його структури, його художніх властивостей тощо. Методичний аспект представлений недостатньо. Окрім того, нам не зустрілися праці, що узагальнюють поради або методичні рекомендації видатних піаністів, окремо присвячених темпо-ритмічним аспектам роботи над фортепіанними творами.

Мета статті – представити найбільш важливі методичні рекомендації видатних піаністів щодо темпо-ритмічних аспектів роботи над фортепіанними творами та визначити її провідні принципи.

Виклад основного матеріалу. На думку професора С. Майкапара, найважливішою умовою, що надає виконавцю впевненості, є точність та відпрацьованість ритму [3]. Ритм є найпершою основою усієї техніки піаніста та його роботи, але він є основою художнього образу твору, відображеного засобами музичної виразності. За рекомендаціями С. Майкапара, саме ритмічні нерівності, скорочення довжини звуків викликають хвилювання й невпевненість. Тобто гра у відповідному темпо-ритмі налаштовує на спокій та самоволодіння [3, 103]. Ритмічне чуття, яке дає нам природа, пише С. Майкапар, є у всіх, але в необробленому вигляді, між тим як музиці потрібен ритм «точний, відшліфований». Рекомендації С. Майкапар давав такі: спочатку поділити час на рівні проміжки, рахувати чітко, а не в'яло. Такий тип рахунку він називав «найкоротшим», «солдатським». Ще він застосовував метафору «різати час», при чому радив навчитися це робити в самому швидкому темпі (208 ударів за хвилину), та в самому повільному темпі (40 ударів за хвилину) [3, 104–105]. Далі С. Майкапар радив навчитися відчувати проміжні відрізки часу, зокрема він указував на такий шлях: якщо рівні проміжки часу розділити точним рахунком, скажімо, основними долями, то треба відпрацювати вміння складати основні долі в ідеально точні сильні долі. Це дає можливість точно порахувати напівтони, складання двох долів в одну тощо. Отже, формується уявлення часу як результату складання двох долів. Це, за С. Майкапаром, перший напрям роботи. Другий напрям – розподіл основної долі, тобто розподіл основного проміжку часу. Узагальнюючи свої поради, С. Майкапар наголошує на трьох основних методичних засобах щодо ритмічної шліфовки виконання тексту: відпрацювання точного основного рахунку; робота над точністю складання основних долів; робота над точністю розподілу основних долів на більш дрібні.

Сам С. Майкапар не виводив якихось принципів у своїй методиці. Між тим, узагальнюючи його поради, можна стверджувати, що в його методиці основним педагогічним принципом роботи над ритмом був принцип *шліфування ритмічної основи твору шляхом точного складання та розподілу основних долів*.

Докладні поради щодо темпо-ритму та роботи піаніста над темпо-ритмом твору надає С. Фейнберг. Він одразу вказував на художній аспект метро-ритму, порівнюючи поетичний та музичний ритми. Зокрема він писав, що ми зустрічаємося з ритмом скрізь, де є пульсація, а отже, й метр. Ритмічний початок знаходиться в основі нашого існування, – писав С. Фейнберг [8, 483]. Він указує також і на інші види мистецтва, радить усвідомлювати їх метро-ритмічні властивості.

Стосовно сильних та слабких долів він уважав, що кожний, хто сприймає музику, має уявляти «тактову сітку», між тим виконавець не має спеціально її показувати, «підкреслювати», він має її відчувати й дати можливість відчутти іншим.

С. Фейнберг наголошував на спеціальних метро-ритмічних здібностях [8, 469]. За його рекомендаціями, для точності ритму потрібна здібність збереження рівно значущих метричних долів. Важливою також є «пам'ять темпу». Такій пам'яті заважає автоматизація виконавського процесу, бажання грати швидко, що нерідко спостерігається у виконавстві китайських студентів. Така пам'ять необхідна при виконанні важких та великих творів, у яких є відхилення від основного темпу. Уміння повернутися до першого темпу в творах, де є політематичні образи, забезпечує єдність форми. Отже, ураховуючи попереднє, можемо вказати, що С. Фейнберг *дотримувався принципу розвитку темпової пам'яті*. Він також наголошував на розвиткові здібності відчувати художні аспекти темпо-ритму та метру, які властиві не лише музиці, а й іншим видам мистецтва. Отже, можна вважати, що він також дотримувався *принципу інтеграції* в роботі над часовими параметрами музичного виконавства, інтерпретації твору.

Уміння повертатися до першого та основного темпу є важливим під час виконання романтичної музики. Особливо це стосується фрагментів, що позначені ремаркою *rubato*.

Цей темпо-ритмічний термін особливо часто застосовується в творах романтичного стилю. Композитори-романтики послуговуються ним для передачі емоційних характеристик образу, що передає хвилювання людини та зображення нерівномірних рухових явищ природи. Недарма у своїх поясненнях щодо виконання *rubato* піаністи-композитори Ф. Лист, Ф. Шопен послуговуються метафорами саме з явищ природи.

Методичні поради Ф. Шопена є дуже цінними, оскільки вони торкаються не лише виконання його власних творів, а й музики інших композиторів, піанізму взагалі. Метро-ритмічні аспекти самі по собі не розглядалися композитором у його методичних нотатках. Між тим, для нього домінувальним принципом роботи над твором був *принцип дотримання виразного, мовленнєвого фразування*. На це вказує Я. Мільштейн, спираючись на праці А. Корто, Мікулі, Ф. Листа, В. Ленца та ін. [6]. Саме через мовленнєву властивість фразування Ф. Шопен наполягав на майстерному виконанні *rubato*: нескінченні, ледь помітні відхилення від темпо-ритму при дотримванні його основ [6, 20].

За свідченням Мікулі (учень Ф. Шопена) та В. Ленца, Ф. Шопен

метафорично розподіляв ролі рук: ліва рука – капельмейстер, вона не має бути м'якою, шататися в ритмі, права рука робить усе, що вона хоче й може [10, 47]. Ф. Ліст, пояснюючи гру *rubato*, у порадах Ф. Шопена, звертався до природних явищ. Відома його метафора про вільне коливання віток гілок та листів на дереві, стовбур якого є нерухомим. Якщо знайти відповідний до порад Ф. Шопена принцип, то враховуючи його наголос на співвідношенні гри піаніста зі співом, можна сформулювати принцип гри *rubato* як *вільний спів при незмінному музичному супроводі*.

Сам процес виконання *rubato* як вільність темпу потребує справжньої майстерності та інтуїції. Між тим, рекомендація його виконання полягає в самому терміні, що достеменно перекладається як вкрадений темп. Отже, музиканти-педагоги, зокрема К. Ігумнов, Л. Оборін та інші, нерідко послуговуються висловом «скільки позичив – стільки й поверни».

Таке вільне користування темпом і ритмом відображує не лише емоційні хвилювання виконавця, але й емоційність характеру образу твору. Отже, це один із основних атрибутів інтерпретації твору, який К. Ігумнов називав «взаємною компенсацією». Отже, на підставі цього можемо визначити наступний принцип темпо-ритмічного аспекту виконання музичного твору – *принцип взаємної темпової компенсації*. Цей принцип допомагає визначити основний середній темп, у якому виконується твір. Але тут важливим є ще один атрибут – властивість виконавця й виконавського процесу, а саме: «горизонтальне слухання». Саме таке слухання, на думку К. Ігумнова, забезпечує безперервність, зв'язність виконання-розповіді, звільняє від млявого, невизначеного, манерного у виконавстві, воно надає уявлення звукової тканини в її саморусі [5, 318–319].

Найбільш концентровано рекомендації щодо темпо-ритму й розвитку ритмічного чуття представлено в працях Г. Ципіна [7; 9]. Головна теза, на яку спирається науковець – почуття ритму як здібність розвивається [7, 159]. Окрім того, він комплексно розглядає ритм у музиці й визначає його як категорію, яка не лише вимірює музичний час, але є феноменом емоційно-виразним, образно-поетичним та художньо-смісловим [7, 160]. Узагальнення його методичних поглядів дає змогу констатувати наявність принципу *орієнтації на творчу природу музично-виконавського ритму*. Науковець наводить приклади міркувань та пояснень А. Гольденвейзера, Б. Шоу, Л. Баренбойма, К. Саніславського та інших творчих особистостей. Усі позначення темпо-ритму в тексті, за висловленням К. Станіславського, – це «манки», що потребують творчого домислювання; а, на думку А. Гольденвейзера, інтерпретація творів, це, передусім, творчий процес співвідношення звуків між собою за часом [7, 161].

Творчість, за Г. Ципіним, стосовно темпо-ритму виявляється через те, що сам темпо-ритм – категорія не лише кількісна, а й якісна: як із художньо-естетичних позицій розкривається в часі музична думка, а не тільки які показники абсолютної швидкості її руху [7, 163].

Г. М. Ципін визначає декілька ключових аспектів виконавського

ритму:

а) темпо-ритм як музична пульсація, але яка має узагальнений характер, що співвідноситься з усіма боками музичного руху;

б) ритмічне фразування («періодизація»), що передбачає сформованість відчуття смислової одиниці ритмічної організації музики, розуміння музичної фрази, періоду;

в) свобода музично-ритмічних рухів (рубато, агогіка), що передбачає здібність «вчувствування» у процес музичного руху природнім шляхом; уміння художньо-експресивно пережити музичний рух;

г) паузи, що заповнюють «прорізи» між довжиною звуку, що є також художнім засобом і потребує спеціального настроювання на їх дотримання [9, 91–97].

Спираючись на рекомендації таких музикантів, як І. Гофман, В. Гизекінг, Г. Гінзбург, Л. Оборін, Я. Зак, Г. Ципін пише, що різного роду ритмічні відтінки, агогіка, темпові зрушення мають бути осмислені виконавцем, відкрystalізовані в його музичній свідомості не лише за інструментом, але й вдалі від нього [9, 96]. Також серед порад науковець пропонує: прорахування музики, що виконується, між тим рахувати вибірково, а також від рахунку вголос – до рахунку «в себе»; накреслення ритмо-схем; простукування та проплескання метро-ритмічних структур; диригування (метод, який активно використовував Г. Нейгауз); дефекти темпу знімати за рахунок відпрацювання «темпових стиків», а також застосовувати метод пропущених тактів; зовні методи метричного руху; конкретний показ викладача; гра в ансамблі.

Усі зазначені прийоми часто застосовуються викладачами-практиками. Між тим, вони спрямовані на розвиток ритмічного чуття, але не враховують художньо-естетичні властивості твору.

Висновки. Підсумовуючи аналіз методичних порад музикантів-піаністів щодо темпо-ритмічних виконавських завдань під час інтерпретації фортепіанних творів, укажемо на те, що існуючі статті, розділи посібників, праці свідчать про те, що темпо-ритм та володіння ним під час інтерпретації творів є найважливішим аспектом виконавського процесу на всіх етапах його розучування: від розбору, детального опрацювання до концертного виступу. Музиканти-піаністи надавали свої поради щодо темпо-ритмічного виконавства, на основі яких можна визначити провідні педагогічно-методичні принципи розвитку ритмічного чуття та темпо-ритмічних умінь, зокрема: *шліфування ритмічної основи твору шляхом точного складання та розподілу основних долів; цілеспрямованого розвитку темпової пам'яті; інтеграції; дотримання виразного, мовленнєвого фразування; принцип вільного співу при незмінному музичному супроводі; принцип взаємної темпової компенсації; орієнтації на творчу природу музично-виконавського ритму.*

ЛІТЕРАТУРА

1. Кирчанова Е. Г. Педагогические воззрения выдающихся представителей западноевропейского музыкального искусства XIX века в профессиональной подготовке учителя музыки : дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» / Елена Георгиевна Кирчанова. – Екатеринбург, 2003. – 117 с.
2. Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 271 с.
3. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика : из неизд. тр. проф. С. М. Майкапара / С. М. Майкапар. – Челябинск : МРІ, 2006. – 224 с.
4. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А. Малинковская. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 381 с.
5. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов / Я. И. Мильштейн. – М. : Музыка, 1975. – 470 с.
6. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 119 с.
7. Психология музыкальной деятельности : теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др. / [под ред. Г. М. Цыпина]. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Изд. 2-е доп. – М. : Музыка, 1969. – 599 с.
9. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2119 «Музыка и пение» / Г. М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 176 с.
10. Lenz W. von. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit. Aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt.– Chopen. – Tausig / W. von Lenz. – Henselt, Berlin, 1872. – URL : http://reader.digitalesammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10999251_0005.html.

РЕЗЮМЕ

Вэй Симин. Темпо-ритмические аспекты исполнительства в фортепианном методическом наследии выдающихся преподавателей-пианистов.

В статье актуализирована проблема методического обеспечения темпо-ритмических исполнительских умений в разнообразном их использовании в исполнительской деятельности пианиста. Представлен анализ методического наследия выдающихся преподавателей игры на фортепиано относительно развития ритмической способности и соответствующих темпо-ритмических аспектов исполнения. Отмечено художественно-эстетическое свойство темпо-ритма, расширяющее

представления о развитии ритмического чувства как музыкальной способности. Указано, что существующие статьи, разделы пособий, труды выдающихся преподавателей фортепиано свидетельствуют о том, что темпо-ритм и владение им во время интерпретации произведений является важнейшим аспектом исполнительного процесса на всех этапах его разучивания: от разбора, детальной проработки до концертного выступления. На основе анализа сформулированы методико-педагогические принципы развития чувства темпо-ритма, метра, агогики, всего, что составляет феномен музыкального времени. Среди таких принципов определены следующие: принцип обязательной шлифовки ритмической основы произведения путем точного соединения и разделения основных долей; целенаправленного развития темповой памяти; интеграции; соблюдения выразительной, речевой фразировки; взаимной темповой компенсации; ориентации на творческую природу музыкально-исполнительского ритма.

Ключевые слова: *темпо-ритм, метро-ритм, музыкальное время, музыкальные способности, темпо-ритмические умения, темпо-ритмические аспекты интерпретации произведений.*

SUMMARY

Wei Simin. *Tempo-rhythmic aspects of performance in the piano methodological heritage of the outstanding teachers-pianists.*

The article raises the problem of methodological providing of tempo-rhythmic performance skills in a variety of their use in performing activity of the pianist. The analysis of the methodological heritage of the outstanding piano teachers on the development of rhythmic abilities and the corresponding tempo-rhythmic aspects of performance is presented. Artistic and aesthetic property of the tempo-rhythm, expanding notions of the development of the rhythmic sense as a musical ability is stressed.

It is emphasized that the existing articles, sections of books, works of the prominent piano teachers indicate that tempo-rhythm and its possession during the interpretation of works is an important aspect of the executive process at all the stages of its learning: from the analysis, a detailed study to concert performances. Based on the analysis the methodological-pedagogical principles of the development of a sense of tempo-rhythm, meter, agogic, all that constitute the phenomenon of musical time are formulated. Among these principles the following are defined: principle of mandatory grinding of the rhythmic foundations of the work by exact connection and separation of the main lobes; focused development of the tempo memory; integration; compliance with the expressive, verbal phrasing; tempo reciprocal compensation; orientation to the creative nature of the music performance rhythm.

Key words: *tempo-rhythm, metro-rhythm, musical time, musical ability, tempo-rhythmic skills, tempo-rhythmic aspects of the works interpretation.*