

НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ “МУЗИКА”: АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ

У статті досліджуються різноманітні методології навчання гри на фортепіано, що є складною системою знань, пов'язаних з оволодінням гри на музичному інструменті, пізнанням різних музичних явищ, внутрішніх закономірностей музики, її функціонуванням та формування виконавської майстерності студента.

Ключові слова: гра на фортепіано, виконавська майстерність, художня інтерпретація, натхненність, емоційно-естетичні чинники, індивідуально-образне тлумачення, прийоми гри, педагогічна технологія, уміння, навички гри, образність, художній зміст, поліфонія, творча уява.

Оволодінню будь-яким ремеслом передуює тривалий пропедевтичний процес. Пропедевтичним процесом пропонуємо вважати дискурс в координатах конкретної академічної площини, спрямований на успішне засвоєння студентом інформації від викладача. Суттєвим в цьому процесі є особистісний характер спілкування, достатній рівень довіри та невідкладне бажання здійснення другого й усіх подальших кроків, опісля того як студент, здійснивши перший крок, вступає на шлях опанування обраною музичною спеціальністю.

Апеляція до перевірених парадигм (у нашому випадку влучнішим поняттям буде “технік” та множини підходів й практик), наявність конкретних методологічних прийомів, перевірених висновків у заданому дискурсі, очевидно, є одними із невід’ємних складових, які забезпечують його успішність і експлікацію (*explicatio*) передаваного досвіду.

Доцільно навіть говорити про існування деякої “навчальної технології” (*від грец. τέχνη – мистецтво, майстерність, уміння*), яку можна визначити як сукупність психолого-педагогічних установок, що визначають спеціальний набір і компонування форм, методів, способів, прийомів навчання, виховних засобів; вони є організаційно-методичним інструментарієм педагогічного процесу [4, с. 21]. Одразу зазначимо для прозорості, що для нас не принциповим є апелювання до поняття “учень” чи “студент”, позаяк вони є абсолютними синонімами по своїх суті і в межах педагогічної технології означають одне і те ж саме.

Педагогічна технологія – це продумана у всіх деталях модель сумісної педагогічної діяльності з проектування, організації і проведення навчального процесу із забезпеченням комфортних умов для учнів і студентів з одного боку та вчителя з іншого. Комфортність навчання забезпечується ще й відцентрово: навчання передбачає самодисципліну й неабияку освіченість самого викладача. Навчання студентів – динамічний процес, що є неможливим за перебування викладача у статичному стані “академічної достатності”.

Відомо, що перші роки виховання і навчання гри на інструменті є своєрідним етапом, на якому поступово розкриваються особливості загальномузичного та музично-професійного розвитку майбутнього фахівця. Мова не суто про навчання музичному мистецтву, адже, якщо згадати Е.Канта, то це період загальноестетичного та духовного виховання і привиття якостей, які в фундаментальний спосіб дозволяють розрізнити справжнє та фальшиве.

“Музика не дає видимих образів, не говорить словами і поняттями”, – читаємо в книзі Г. Нейгауза “Мистецтво піаніста” і в книзі “Про мистецтво фортепіанної гри”, – “вона говорить тільки звуками”. Говорять ці звуки, настільки ж ясно і зрозуміло, як говорять слова, поняття і видимі образи. Опираючись на попередньо виявлені можливості учня, слід добиватись, щоб виконувана музика дійсно зрозуміло “говорила” йому, тобто доносила специфічне і, часто зрозуміле лише йому, повідомлення (message).

З розумінням настрою, характеру твору в цілому і основних художніх образів починається вивчення твору. Б.Теплов у книжці “Психології музичних здібностей” пише: “В осіб із високо розвинутим внутрішнім слухом має місце не виникнення слухових уявлень після зорового сприйняття, а безпосередньо “чуття очима”, перетворення сприйняття нотного тексту в зорово-слухове відчуття” [6]. Г. Гумбрехт називав це “чуття очима” “виробництвом присутності”, коли те, що ми чуємо, бачимо чи відчуваємо (різноманітні кінестетичні досвіди) стають настільки реальними, що опиняється практично тут-і-зараз, поруч із нами. Нотний текст починає переживатись у слуховий спосіб і шкірою починають “пробігати мурашки”. Це відчуття знайоме багатьом.

Й.Гофман в “Фортепіанній грі” пише: “учень (чи то студент) повинен прагнути виробити в собі здатність розумово уявити перш за все звуковий, а не нотний рисунок”. При багаторазовому програванні обов’язково слід вчити учня вслухатись в свою гру, аналізувати якість звучання, вміння почути його неточності. Слухання музики – як спостереження музики. Метод спостереження музики, обґрунтований Б. Асаф’євим значно поліпшив методику музично-виховної роботи в школі і спеціальних музичних навчальних закладах. Особливого значення у цій роботі Б. Асаф’єв надає участі дітей та молоді у хорових колективах, які на його думку створюють для його учасників “можливість найшвидшого зростання музичної свідомості й музичного сприймання” [1, с. 61].

Неоціненний внесок зробили відомі педагоги у справу виховання піаністів, створивши художньо-педагогічну фортепіанну літературу. а саме: А. Артоболевська, А. Бірмак, Й. Гат, Н. Голубовська, І. Гофман, А. Гольденвейзер та багато інших. Незважаючи на відмінності їх підходів до фортепіанної педагогіки, обґрунтовані ідейно-художніми, виховними та педагогічними тенденціями того чи іншого часового періоду, гранично ясно виступають загальні закономірності у вихованні та піаністичному розвитку.

Уміння і навик – це здатність здійснювати ту чи іншу дію. Уміння – здатність до дії, яка не досягла найвищого рівня сформованості, здійснюване повністю свідомо. Навичка – здатність до дії, здійснювана автоматизовано, без усвідомлення проміжних кроків.. Уміння – це проміжний етап оволодіння новим способом дії, заснованим на якомусь правилі (знанні). Уміння зазвичай співвідносять з рівнем, реалізованим на початковому етапі навчання у формі засвоєних знань (правил, визначень, способів, прийомів і т.п.), які зрозумілі учням і можуть бути довільно відтвореними. У подальшому процесі практичного використання цих знань, вони доповнюється характеристиками, виступаючи у формі правильно виконуваної дії (регулятива).

Робота над поліфонічними творами є невід’ємною частиною навчання фортепіанного виконавського мистецтва. Адже фортепіанна музика вся поліфонічна в широкому змісті слова. Виховання поліфонічного мислення, поліфонічного слуху, тобто здатності розчленовано, диференційовано сприймати (чути) і відтворювати на

інструменті поєднаних один з одним в одночасному розвитку звукових ліній – один з найважливіших і найбільш складних розділів музичного виховання.

Сучасна фортепіанна педагогіка з великою довірою ставиться до музичного інтелекту дітей та студентства. Опираючись на досвід Б. Бартока і К. Орфа, педагог вже із перших занять зі студентом відкриває складний світ поліфонічної музики. Величезну користь в розвитку основних навичок виконання поліфонії в період початкового навчання можуть принести збірники О. Гнесіної “Фортепіанна абетка”, “Маленькі етюди для початківців”, “Підготовчі вправи”. У збірниках Т. Шульгіної “Юним піаністам”, О. Баренбойма “Шлях до музиціювання”, Е.Тургеневої “Піаніст – фантазер” до п’єс підголоскового складу даються творчі завдання, наприклад: підбери до кінця нижній голос і визнач тональність; зіграй один голос, а інший проспівай; придумай до мелодії другий голос і запиши підголосок; склади продовження верхнього голосу і так далі. Дуже важливо з перших кроків оволодіння поліфонією привчити до ясності почергового вступу голосів, чіткості їх проведення і закінчення. Необхідно на кожному уроці домагатися контрастного динамічного втілення і різного тембру для кожного голосу. Слідом за освоєнням простої імітації (повторення мотиву в іншому голосі) починається робота над басами канонічного складу, побудованими на стретній імітації, яка вступає до закінчення імітованої мелодії. У п’єсах такого роду імітується вже не одна фраза чи мотив, а всі фрази чи мотиви до кінця твору. Слід зазначити, що сам процес переписування поліфонічних творів дуже корисний. На це вказували такі видатні педагоги нашого часу, як В. Листова, Н. Калініна, Я. Мільштейн. Учень швидше звикає до поліфонічної фактури, краще розбирається в ній, більш ясно усвідомлює мелодію кожного голосу, їх узгодженню по вертикалі. При переписуванні він бачить і схоплює внутрішнім слухом і такою важливу особливість поліфонії, як розбіжність у часі однакових мотивів.

В процесі роботи над музичним твором можна виділити кілька етапів. На першому етапі відбувається ознайомлення з твором, із основними вимогами до розбору і вивчення напам’ять. На другому етапі – поєднання загальних і часткових завдань, виявлення основних проблем як от: звучання інструменту, фразування, динаміка, артикуляція, агогіка, педалізація, відпрацьовуються принципи технічного оволодіння твором. На завершальному, третьому етапі роботи над музичним твором, мають місце пошуки логіки розвитку образів, розшифрування емоцій, настроїв, виражених в кожному музичному епізоді.

В студентів необхідно виховувати чутливість до відтінків виразності звучання, здатність розрізнити тонкі звукові градації, вміння знаходити необхідне звучання. Довгий час така робота направляється викладачем, вимагає багато численних показів на інструменті, пояснень. І в процесі таких занять, у міру творчої уяви, збагачується внутрішній слух, що дозволяє “уявити” потрібне звучання. Великого значення набула артикуляція, тобто спосіб виконання звуків на інструменті: головною умовою доброго звукодобування і техніки є абсолютна свобода зап’ястя руки і всього тіла взагалі. Тільки пальці і суглоби кисті повинні при необхідності більш або менш фіксуватися, а весь ігровий апарат має бути звільненим від будь-якого напруження.

Слушним є здійснення аналогій (порівнянь). Відома сентенція про те, що музика – це математика. Зрештою, ця паралель і сьогодні жодним чином не виглядає архаїчною, адже згаданий вище Г.Нейгауз, вважав фортепіано “найінтелектуальнішим” серед усіх музичних інструментів. На ньому, крім музики,

створеної безпосередньо для цього інструмента, можна виконувати все – від найпростішої мелодії до масштабних полотен симфонічної й оперної музики [5].

Самостійна робота студента – прояв інтерактивної практики із самим собою. Це є логічним продовженням заняття в університеті, коли закінчується діалог з викладачем. Спілкування між викладачем та учнем і, власне, творчий процес відбувається паралельно. Індивідуальне заняття має різні складові. Урок фортепіано – це не тільки гра певної програми, а читка з листа, імпровізація, вивчення теоретичного матеріалу: засвоєння музичної термінології, визначення стилю, жанру твору, створення певного настрою, аналіз характерних ознак та інше.

Під час індивідуальних занять, по-перше, активізується цілісний процес сприйняття та озвучування нотного тексту. По-друге, формується позитивне відношення до занять та самого процесу гри з листа. По-третє, суттєво підвищується ефективність самостійної роботи. Самостійна робота якісно формує індивідуальний підхід та ставлення (*reference*) до інструменту, твору, тощо. Німецький педагог А. Хальм у цьому зв'язку зазначав, що керівництво педагога повинне полягати не тільки в тому, щоб вказувати студентові на певний шлях, але й у тому, щоб спонукати *самостійний* рух уперед методами, завдяки яким педагог навчає учня задумуватися, висловлювати судження, узагальнювати, самому шукати відповіді на посильні практичні питання.

Отже, оволодіння грою на фортепіано – непростий процес. Він передбачає різноманітні методології навчання. Це пізнання студентом внутрішніх закономірностей музичних явищ, стилів, жанрів та їх функціонування; це, безперечно, формування виконавця, котрий вдосконалював би свою майстерність під керівництвом досвідченого, цікавого, креативного педагога-піаніста, який є взірцем для наслідування.

1. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении образовании. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1973. – С. 61
2. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – М.: Музыка, 1974, – С. 15–60, С. 229–237.
3. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – Государственное музыкальное издательство. М., 1961. – 245 с.
4. Михайличенко О. В. Основи загальної та музичної педагогіки: історія та теорія: Навчальний посібник (двомовний). – Суми: вид-во “Козацький вал”, 2009. – 208 с.
5. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 5-е изд. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
6. Теплов Б. Н. Психология музыкальных способностей. – М., 1947 (2-е изд. 1961).

The article deals with various methodologies of playing a piano, each of which stand for a complex system of knowledge, related to mastery of playing a musical instrument, as well as of noesis of various musical events, the internal laws of music, its formation and operation performance skills of the student.

Key words: *mastery of playing a piano, artistic interpretation, spirituality, emotional and aesthetic factors, individual and imaginative interpretation, tricks, educational technology, skill, playing skills, imagery, artistic content, polyphony, imagination*