

УДК 37.016:78

Ененко И. А. *

О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

В статье анализируются характерные особенности начального периода работы учащегося над музыкальным произведением. Рассматриваются три основные стадии владения сочинением и формирования у учащихся умения сознательно проследить различные этапы своей работы.

Ключевые слова: разбор, чтение с листа, образ, нотный текст, показ.

Работа учащегося над музыкальным произведением чрезвычайно многообразна. Она зависит в значительной мере от самого произведения – сложности его содержания, технических трудностей. Помимо этого процесс работы, приемы и методы связаны с возрастными особенностями, уровнем общего и музыкального развития учащегося, его степенью одаренности. Однако эту работу объединяют и определяют характеризующие ее общие положения, отражающие принципы фортепианной педагогики.

Цель данной работы – проанализировать имеющуюся по данному вопросу литературу и определить закономерности, присущие начальному этапу работы над музыкальным произведением.

Большую помощь учащимся оказывает умение сознательно проследить различные стадии развития своей работы.

Хотя работа и должна быть логическим процессом, в котором отдельные элементы взаимосвязаны друг с другом и который должен быть направлен к полному овладению произведением, все же, с точки зрения Кристи Хольцвейсиг, этот процесс можно разделить на три стадии:

1. Музыкальное и психологическое ознакомление с произведением (представление о характере, структуре, стиле, индивидуальном своеобразии и идейном содержании пьесы; познание основной технической концепции).

Метод работы:

- а) неоднократная игра с листа пьесы целиком, в значительной мере вольно обращаясь с деталями текста, но по возможности бегло); либо – ознакомление с пьесой при помощи прослушивания (можно с одновременным дирижированием), пропевание ее с соблюдением ритма и темпа.
 - б) проигрывание отдельных характерных элементов музыкальной структуры, например, тем, модуляций и т.п. (активное усвоение музыкальной формы);
 - в) чтение литературы о композиторе, его эпохе, стиле и т. п., составление общей оценки произведения исходя из современных эстетических взглядов и т. п. (пока без использования грамзаписи!).
2. Точное усвоение полного нотного текста (музыкальное и техническое овладение всеми деталями, формирование слуховых и мышечных рефлексов).

Метод работы:

играть каждой рукой в отдельности; двумя руками вместе; отдельные места; отдельные голоса; с педалью и без педали; подбирая наиболее удобную аппликатуру и подходящие типы звукоизвлечения; транспонируя и варьируя; частично заучивая наизусть.

Темп игры следует выбирать такой, чтобы соответствующую задачу в каждом отдельном случае можно было хорошо контролировать слухом.

3. Собственное художественное воспроизведение (исполнение произведения целиком для закрепления технической стороны и совершенствования стороны художественной).

Метод работы:

беглая, свободная игра всего произведения; наизусть, на разных инструментах (пианино или рояле, для большей уверенности в «туше»); в разных помещениях (с целью проверки

акустических возможностей педали); запись на магнитофонную ленту (для сравнения с грам-записью); выступление перед различной аудиторией.

Эта стадия предполагает, что учащийся будет часто возвращаться к методу работы второй стадии с тем, чтобы утвердиться в технике и закрепить игру наизусть. При совершенствовании же образной трактовки произведения следует обратиться к своему внутреннему представлению о нем, которое сложилось еще в первой стадии.

Педагог должен иметь четкое представление об этих стадиях и давать ученику рекомендации при выборе соответствующих методов работы над произведением [11, с. 123 – 124].

Щапов А.П. считает, что процесс работы над пьесой может быть условно разделен на следующие четыре этапа: а) этап предварительного ознакомления; б) этап работы по кускам; в) этап целостного оформления; г) этап достижения эстрадной готовности.

Условность этого деления состоит в том, что границы между этапами обычно сливаются; кроме того, в поздних этапах нередко приходится возвращаться к работе, характерных для ранних [13, с. 82].

Перед началом работы над новой пьесой необходимо почувствовать ее характер, уловить ее основное содержание и постараться словесно определить заключенные в ней выразительные и изобразительные моменты.

При достаточном развитии внутреннего слуха лучшей формой для такой предварительной работы является мысленное прочтение нотного текста (без инструмента), при котором нужно стараться построить в воображении контуры звуковой формы и через них (а также с помощью ремарок автора) приходить к пониманию эмоциональных состояний и образов. Там, где развитие внутреннего слуха оказывается недостаточным для построения контуров звучания, приходится, конечно, прибегать к помощи инструмента.

Если сложность звуковой ткани пьесы лежит выше уровня развития внутреннего слуха пианиста, приходится с самого начала прибегать к проигрыванию пьесы. Однако при первой же возможности нужно пробовать мысленно интонировать хотя бы отдельные куски. Ведь слуховое освоение музыки является ведущей стороной в работе исполнителя, так как только через слух исполнитель приходит к переживанию содержания; с другой стороны – от ясности звуковых образов в первую очередь зависит и техника игры.

Предварительное проигрывание пьесы на инструменте обычно носит приблизительный характер. Главная задача здесь – схватить общий характер музыки и общую логику ее развития. Не следует долго задерживаться на предварительном проигрывании пьесы, чтобы случайные неточности не успели войти в привычку.

Начальное ознакомление с пьесой должно сочетаться с ее музыковедческим и музыкально-теоретическим анализом (который будет далее продолжаться на всем протяжении работы). Этот анализ заключается в следующем:

а) устанавливается место данного произведения в ряду других произведений того же композитора (и главным образом того же жанра); при этом очень полезно почувствовать и сформулировать для себя отличие данного произведения от наиболее с ним сходного произведения того же автора.

Рекомендуется обращение к музыковедческим источникам.

б) производится начальный структурный анализ данного произведения: устанавливается основное членение пьесы; схватывается и словесно формулируется характер каждой части, а также ее связь с предыдущим, последующим и целым; обнаруживаются, с одной стороны, тематические, а с другой стороны, промежуточные, дополнительные и всякого рода иные вспомогательные музыкальные образования.

в) производится начальный мелодический и гармонический анализ: расшифровывается движение голосов, устанавливаются кульминационные моменты, осознается общий модуляционный план, а также особенности мелодики и гармонизации, характерной именно для данной пьесы, связанные с ее особым содержанием [6, с. 83-84].

Верное прочтение подлинного нотного текста сочинений, постижение строя и логики музыкально-образного мышления, раскрытие тончайших нюансов интонационно-ритмических и ладово-гармонических закономерностей профессор Ленинградской консерватории Н.И. Голубовская рассматривала как объективную, а потому единственно оправданную исходную основу исполнительской интерпретации. Бережное отношение к авторскому тексту требует от исполнителя, по мысли Н. Голубовской, единства рефлексии и интуиции, рационального и эмоционального, продуманности и непосредственности. Подчинение авторскому замыслу открывает перед исполнителем широкие возможности проявления своей творческой индивидуальности.

По мнению Когана Г.М., работа исполнителя над произведением должна начинаться не с разучивания по кускам, а с просмотра всего произведения, с проигрывания его целиком [4, с. 7]. Не поведет ли эскизное проигрывание к небрежности исполнения? Поведет, если ограничиться таким методом работы. Он пригоден лишь для первой, начальной стадии освоения произведения – стадии, которую Г.Коган называет предварительной, так как она предшествует началу настоящей работы [4, с. 9].

Нельзя не только сводить всю работу над произведением к названной стадии, но и задерживаться на ней продолжительное время. Стадия просмотра должна быть короткой, достаточно два-три проигрывания, чтобы исполнитель приобрел общее понятие о характере, построении, главных моментах произведения. После просмотра работа над произведением переходит во вторую стадию, которую Г.Коган называет разучиванием в собственном смысле этого слова. Стадия разучивания – решающая, она поглощает девять десятых всего того времени и труда, которые затрачивает исполнитель на овладение данным произведением. Основное содержание этой стадии – работа над пьесой по кускам, техническое освоение и художественная отделка каждого из них.

О необходимом условии работы за инструментом – научить разучиванию ученика говорит и Е.М. Тимакин. Ведь первое знакомство, первое ощущение очень важно для пробуждения интереса. В правильном разборе заключено не менее половины всей работы над произведением, причем половины очень важной для всего остального процесса разучивания [9, с. 11].

Чем опытнее педагог, тем большее значение он придает навыкам разбора. Он знает, что недостаточное внимание к разбору и преждевременная самостоятельность ученика в этой области в большинстве случаев замедляют и затрудняют дальнейшую работу. Уроки заполняются так называемой «черновой» работой, задания на дом не выходят за пределы исправления одних и тех же элементарных ошибок. В результате атмосфера урока становится напряженной, контакт учителя с учеником нарушается, снижается интерес к музыкальным занятиям. Вот почему необходимо учить разбору с первых занятий, причем делать это систематически. В качестве материала выбираются доступные по трудности ученику, разнообразные по характеру пьесы. Основная задача при этом состоит в скорейшем переходе от разрозненного процесса складывания отдельных звуков к слитному процессу исполнения, поскольку только в условиях связного и цельного исполнения формируется художественно-музыкальный образ и определяются пути дальнейшей работы.

Интересна работа над произведением В.В. Листовой. На различных этапах развития ученика эта работа строится по-разному. В раннем возрасте первоначальное чтение текста пьесы нужно делать в присутствии педагога. С уже подготовленным учеником характер работы бывает другой. В классе В.В.Листовой такой ученик сначала просматривает произведение, знакомое на слух, без игры, внимательно следя за текстом. Это первый этап знакомства. При такой работе развивается зрительное восприятие, зрительная память и внутренний слух. Ученик должен хорошо знать партию каждой руки, а в полифонических произведениях – партии голосов. Текстовые ошибки при беглом чтении может исказить его представление о характере музыкальной речи. Чтение с листа пьесы, предназначенной для изучения, – задача очень сложная и часто детям непосильная [7, с. 43].

На первом этапе работы ученики В.В.Листовой должны были ощутить материал – пройти пьесу крепкими пальцами, крупным звуком. Рука должна привыкнуть к материалу – клави-

атурному воплощению текста. Пьесу надо учить сразу правильными пальцами, верными штрихами, намечая основные членения формы [7, с. 44].

Что касается проникновения в сущность произведения, В.В. Листова утверждает, что миру чувств человека, музыке научить нельзя. Чувствам не учат, музыке человек учится сам. Но дать ему направление, развить способность более тонкого восприятия, и особенно его вкус, – можно.

Ученик должен понимать, что он несет главную ответственность перед композитором, а не перед преподавателем. Композитора никто не заменит, ответственность перед композитором неизмеримо больше. А роль педагога в том, что он стремится сделать как можно более крепкой связь между композитором и исполнителем. Он учит владеть инструментом, читать нотный текст, ставит дыхание фраз, показывает приемы звукоизвлечения. Но музыке человек учится сам.

М.Фейгин подчеркивает активную роль ученика при работе над музыкальным произведением. Музыкант обычно знакомится с произведением в общих чертах, составляет предварительное эскизное о нем представление. Но поскольку большинство учеников плохо читают с листа, педагог проигрывает пьесу, чтобы увлечь ученика. И все же следует побуждать ученика самостоятельно ознакомиться с произведением, помогать ему в этом. Практически для плохо читающих с листа учеников ознакомление идет параллельно с разбором текста [10, с. 55]. Ученик должен как можно раньше сыграть произведение целиком, в темпе, без поправок и остановок, стремясь схватить и передать в общих чертах характер музыки. Это М. Фейгин и называет прочтением музыки. Проигрывание пьесы, хотя бы и очень несовершенное, создает перспективу для дальнейшего детального, тщательного изучения текста.

Чтобы облегчить ученикам понимание музыки, педагог обязан предварительно проверить нотный текст, музыкальные термины. Одна из обязанностей педагога – учить пониманию нотных знаков, развивать слышание нотного текста. Важно с первых шагов уметь связать нотные знаки со слуховыми представлениями. При чтении важно схватывать осмысленные музыкальные комплексы: горизонтальные – мелодические построения, сначала самые короткие, а затем постепенно все более протяженные; вертикальные – также вначале простейшие созвучия, а затем все более сложные аккорды. Многими педагогами практикуется совместный разбор на уроке трудных отрывков разучиваемого произведения. Назначение совместного разбора – направить последующую самостоятельную работу ученика.

Главное на начальном этапе работы над произведением – не торопить ученика и не опережать естественный процесс осмысливания музыки. Пусть ученик вначале выразительно сыграет хотя бы отдельные фрагменты произведения, но сделает это сам. Педагог поможет ученику создать целостный замысел. Но при этом не следует показывать и разъяснять ученику то, в чем он обязан разобраться самостоятельно.

На начальном этапе работы большое значение имеет еще один прием: образные сравнения, аналогии с явлениями природы, с творениями других видов искусств – пояснения, обращенные к воображению ученика [10, с. 56].

Ученикам свойственно фантазировать в связи с музыкой. Если произведение не оставило ученика равнодушным, вызвало эмоциональный отклик, он попытается выразить это состояние словами. Интонацию или фразу можно пояснить каким-то сравнением или эпитетом. Примитивное высказывание ученика не лишает его ценности.

Наиболее тонкими и впечатляющими часто оказываются лаконичные, но емкие авторские ремарки. Сам ученик далеко не всегда умеет проникнуться всей значительностью бесценных авторских указаний. Этому мешает слабое знание иностранного языка, недостаточное понимание «многословности» исторически сложившейся музыкальной терминологии. К тому же каждый композитор пользуется своими излюбленными терминами и вносит новые оттенки в привычные и общепринятые, поэтому ученик нуждается в разъяснениях и дополнениях педагога.

В работе со старшими учениками большую роль играют параллели с другими видами искусств. Большие музыканты часто делятся со студентами своими художественными ассоциациями.

Студенты не всегда решаются признаться, что произведения искусства, о котором говорит педагог, им неизвестно. Однако это может побудить студента с ним познакомиться, и тогда аналогия, привлеченная педагогом, сыграет свою роль.

Не забывая об условности разделения стадий работы над произведением, можем считать, что первая стадия завершается созданием эмоционально окрашенного образа и охватом общих контуров воплощения.

По мнению Альфреда Корто, первая стадия работы состоит в восприятии произведения, в его осознании. И, сравнивая музыкальное восприятие с восприятием литературным, рекомендует познакомиться сначала с заглавием произведения, с именем автора.

1. Название откроет ему либо форму, либо впечатляющий характер, либо литературное заимствование.
2. Если исполнитель обладает внутренним слухом, ему достаточно будет мысленно ознакомиться с произведением. В противном случае, вслед за тем как он определил тональность и размер, он будет сольфеджировать произведение, выделяя из целого главную линию. Он будет заниматься подобным чтением до тех пор, пока не сумеет проделать его быстро.
3. Прodelать гармоническое чтение аккордов, имеющих выразительный характер и отмечающих модуляции.
4. Проанализировать строение произведения. Находить темы, характеризовать их (мелодически, ритмически), следить за их развитием и изменениями.
5. Затем прочесть все произведение полностью (подобно дирижеру) для уточнения исполнительского плана в соответствии с данными анализа. Время, посвященное этой работе, сократит и упростит работу на инструменте.

Ученики А. Корто должны были заполнять анкету по поводу каждого изучаемого ими музыкального произведения. Анкета включала в себя следующие вопросы:

1. Имя, фамилия, место рождения и смерти автора.
2. Национальность автора.
3. Название произведения, опус, время сочинения и посвящение.
4. Обстоятельства, способствовавшие возникновению произведения. Указания, данные автором.
5. Форма, движение, тональный план.
6. Характерные особенности (гармонический анализ, испытанные влияния, аналогии, родственные связи).
7. Характер и содержание произведения (по определению исполнителя).
8. Эстетические и технические комментарии. Советы для работы и интерпретации [5, с. 216-217].

А. Корто не требовал написания множества страниц, но просил дать ему возможность прочитать что-либо, принадлежащее именно ученикам.

Изучение произведения представляет единый целостный процесс: вместе с тем в нем можно наметить определенные «вехи». По мнению Н.А. Любомудровой, процесс работы подразделяется на три этапа: 1. ознакомление с произведением и его разбор; 2. преодоление как более общих трудностей, так и частных, связанных с исполнением деталей; 3. «собираение» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним [6, с. 31].

Иными словами, приступая к новому для себя сочинению, учащийся знакомится с ним, просматривает, проигрывает несколько раз целиком, затем занимается подробным разбором текста. Далее он переходит к отдельным, прежде всего основным исполнительским задачам, затем изучение деталей, сосредоточивает внимание на различных элементах музыкальной ткани и на требованиях к исполнителю. Позже на первый план выступает воссоздание из больших или меньших построений, разделов произведения единого целого и работа над воплощением общего исполнительского замысла. Таким образом, утверждает Н. Любомудрова, учащийся, начав с целого, на основании своих представлений о нем работает далее над различными частными задачами и вновь возвращается ко всему произведению уже на новом уровне.

Для более глубокого понимания сочинения преподаватель знакомит учащегося с фактами из жизни композитора, его воззрениями, характеризует его эпоху и творчество в целом, проводит параллели с другими произведениями – инструментальными, симфоническими, отмечая их специфические черты или, наоборот, находя общее в художественных образах. Подготовленным учащимся можно порекомендовать самому поинтересоваться литературой, посвященной композитору, его эпистолярным наследием. Возможно в процессе работы прослушивание записи изучаемого, а нередко и других произведений того же автора. В беседе о прослушанном следует обратить внимание на характерных особенностях произведения, на подход исполнителя к передаче авторского замысла, на типичные черты исполнения, детали трактовки. При этом нельзя забывать, что запись не должна восприниматься учащимися как объект для подражания.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Осмысленный, грамотный разбор создает основу для дальнейшей правильной работы. Внимательное отношение к тексту при разборе приводит к вдумчивому изучению и тщательному выполнению авторских указаний. Навыки правильного разбора прививаются ученику с первых лет обучения.

Большое значение имеет мысленное прочтение нотного текста. Г.Цыпин отмечает, что мысленный просмотр и ознакомление с новым музыкальным материалом, освобождая на время читающего от реальных игровых действий, дают ему возможность целиком сконцентрироваться на содержании музыки, ее форме и строении, ее интонационных, гармонических и ритмических свойствах. Прочитывание нотного текста в уме способствует выработке соответствующих внутренних музыкально-слуховых представлений, которые служат в дальнейшем надежной опорой при игре. Вслед за предварительным мысленным обзором произведения оно читается за инструментом значительно легче и точнее, заметно уменьшается число ошибок и игровых погрешностей, исполнение делается более свободным, уверенным, художественно убедительным [12, с. 152].

Первые впечатления направляют и стимулируют творческий поиск пианиста. Процесс познания музыкального образа опирается на глубокое исследование нотного текста произведения, практическая неисчерпаемость которого позволяет искать и находить все новые грани звучания и превращать условные знаки нотной записи в яркие, сочные, емкие звуковые образы. Проникая вглубь идейно-образного содержания музыки, отмечает Р.Н.Гржибовская, исполнитель обнаруживает закономерности формы, музыкального языка и стиля, индивидуальные черты и особенности [3, с. 193].

На основе выше изложенного можно сделать следующий вывод. К закономерностям начального периода работы над музыкальным произведением можно отнести:

- ознакомление с произведением:

- а) чтение с листа новой пьесы;
- б) исполнение преподавателем;
- в) прослушивание аудиозаписи;

- начальное представление о произведении:

- а) короткий рассказ о содержании, характере, настроении произведения;
- б) сведения об авторе произведения;
- в) характерные особенности стиля;
- г) жанровые особенности произведения;
- д) контуры будущего исполнительского плана (в общих чертах);

- разбор произведения:

- а) изучение авторского текста;
- б) деление произведения на эпизоды (куски);
- в) теоретический анализ мелодии, гармонии, формы и т. д.;
- г) постановка исполнительских задач и их решение.

Последующие этапы работы на музыкальным произведением взаимосвязаны с начальным и представляют интерес для изучения и дальнейшей публикации.

Список використаних джерел

1. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением / Л.С. Гинзбург. – М. : Госмузиздат, 1960. – 171 с.
2. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л. : Музыка, 1985. – 142 с.
3. Гржибовская Р. Н. Интерпретация музыкального произведения / Р.Н. Гржибовская // Теория и методика обучения игре на фортепиано / под общ. ред. А. Каузовой, А. Николаевой. – М. : Гум. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.
4. Коган Г. М. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М. : Госмузиздат, 1963. – 200 с.
5. Кортю А. О фортепианном искусстве / А. Кортю. – М. : Музыка, 1965. – 362 с.
6. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано / Н.А. Любомудрова. – М. : Музыка, 1982. – 143 с.
7. Макуренкова Е. П. О педагогике В.В. Листовой / Е.П. Макуренкова. – М. : Музыка, 1991. – 63 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1982. – 300 с.
9. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М. : Сов. композитор, 1989. – 143 с.
10. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М.Э. Фейгин. – М. : Музыка, 1975. – 109 с.
11. Хольцвейсиг К. Разные стадии работы над произведением / К. Хольцвейсиг // Ребенок за роялем / ред.-сост. Ян Достал. – М. : Музыка, 1981. – 332 с.
12. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. – М. : Просвещение, 1984. – 174 с.
13. Щапов А. П. Фортепианная педагогика / А.П. Щапов. – М. : Сов. Россия, 1960. – 171 с.

The article deals with the analysis of the features of the starting period of a student's work at a music piece. Three basic stages of mastering a music piece and forming student's skills to monitor different steps of their work are observed.

Key words: analysis, at sight reading, a note text, performance.

УДК 78(477)(092)

Житкевич А.С.*

ЗОЛОТИЙ ГОЛОС КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО

У статті висвітлюється життєвий і творчий шлях відомої концертно-камерної й оперної співачки Павліни Мацюк.

Ключові слова: Кам'янець-Подільський, Любомир Мацюк, провінція Парана, Нью-Йорк, Метрополітен-опера

«Вона вільно володіла російською, німецькою, португальською й англійською мовами, але завжди залишалася українкою від серця, душі й свідомості». Про таку особливість вдачі відомої концертно-камерної співачки Її Мацюк розповіла мені її колишня сусідка та приятелька Марта Григоріїв. А знала вона співачку доволі добре. Тож спробуємо поєднати зібране мною й розказане пані Мартою.

Ія Мацюк народилася 3 березня 1920 року в м.Кам'янці-Подільському в родині Павла та Єлизавети Хомайків. Батько був землеміром. Він мав приємного тембру голос (баритон) і полюбляв співати українські народні пісні. «А ще, – доповнює пані Марта, – співачка розповідала, що він був особисто знайомий із самим Федором Шаляпіним і довгий час листувався з ним».

* © Житкевич А.С., 2012