



ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ УЧАЩЕГОСЯ-ПИАНИСТА

*THE SOUND EMISSION AS THE BASIS OF INTERPRETATIVE CULTURE
FORMATION OF PIANO STUDENT*

Лилия ГРАНЕЦКАЯ,

кандидат педагогических наук, доцент,

Бэлцкий государственный университет им. Алеку Руссо

Марина ПАПЕНЮК,

преподаватель фортепиано, I дидактическая категория,

Теоретический лицей им. Михай Еминеску, Бэлць

Abstract: *The sound emission in achieving the musical and interpretative act in piano class is conceived by the authors as a current, interesting and complex one. Arising from the postulate that music is a sonorous art, the performer-pianist's goal is to achieve the sound emission at a creative and artistic level. In this article, the authors have developed a scheme, a psycho-pedagogical model of achieving the musical and artistic act, where the element "sound emission" plays a key role.*

Keywords: *piano interpretation, interpretative culture of the piano student, musical thinking, student's musical and auditive experience, imaginative perception.*

Работа над звукоизвлечением представляется нам одной из самых интересных и сложных задач в фортепианной педагогике. Исходя из того, что музыка – это, прежде всего искусство звука, главнейшей задачей пианиста является работа над звукоизвлечением. Благодаря опыту, накопленному фортепианной педагогикой, мы обладаем необходимыми знаниями о весьма опасной тенденции, касающейся как недооценки проблемы звуко-

извлечения, так и ее переоценки. (Г. Нейгауз, М. Д. Рэдукану и др.) [1, 2]. Следовательно, необходимо рассматривать проблему в широком смысле, т.е. в неразрывной связи с формированием исполнительской культуры музыканта в целом.

Разрабатывая методологию работы над художественным звукоизвлечением, считаем необходимым выделить ряд составляющих данной проблемы:

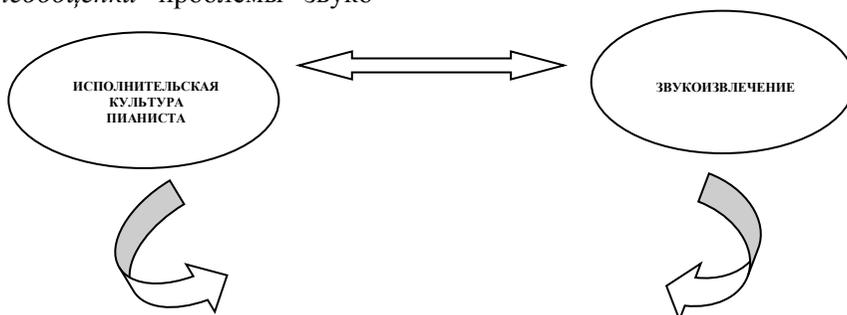




Рис. 1 Методология работы над художественным звукоизвлечением

Разработанная нами схема-модель методологии работы над художественным звукоизвлечением, предполагает планомерное развитие *музыкального мышления учащегося*. Но, прежде всего, ученикам следует накапливать *музыкально-слуховой опыт* как основу исполнительского творчества. В этом случае вспоминается высказывание Г. Г. Нейгауза о том, что «Прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся [...] должен духовно владеть какой-то музыкой: так сказать, хранить ее в своем уме, носить в своей душе и слышать своим слухом» [1, стр. 11].

Формирование музыкально слухового опыта. Красивый эстетически выверенный звук является следствием, прежде всего, глубокого проживания, понимания и живого восприятия музыкального искусства. Все это осуществляется на основе запаса слуховых впечатлений, их постоянного притока, накопления широкого слухового опыта. Вне опыта и вне определенного фонда специфических слуховых представлений невозможно познать язык музыки и ее содержание, поэтому главной педагогической стратегией

и предпосылкой эффективности обучения следует считать накопление данного музыкально-духовного опыта. Нахождение необходимого звука неразрывно связано с постижением идейно-образного смысла музыки и требует выхода за его пределы. Музыкальный опыт и знания, их объем и приумножение не только создают почву для осмысления и обобщения музыкальных явлений, но во многом определяют качественную сторону мыслительных операций, стимулируют обработку слуховых представлений и, как следствие, способствуют художественному звукоизвлечению. Расширение слухового опыта должно осуществляться комплексно: на индивидуальных занятиях, путем самостоятельного изучения дополнительного репертуара в эскизной форме, во время коллективных прослушиваний экзаменационных или концертных программ учащихся, во время посещения концертов, слушания музыки во внеурочное время и т.д.

Развитие музыкального мышления. Искусное владение звуком, на наш взгляд, напрямую связано с мыслительными спо-

собностями учащегося. В процессе фортепианного обучения одной из важнейших задач педагога является развитие музыкального мышления. По мнению Г. Г. Нейгауза, задача педагога не должна ограничиваться лишь развитием у учеников «умения двигать пальцами». Настоящий педагог должен давать весь комплекс знаний, необходимый для изучения музыкального репертуара: только при этом условии будут развиваться как пианистические, так и музыкально-теоретические, эстетические, познавательные возможности учащихся. Исполнение каждого сочинения должно раскрыть его сущность, должно быть осмысленным и логичным, потому что звукоизвлечение, являясь всего лишь средством (пусть и стратегически важным) в художественной реализации произведения, в конечном итоге определяется уровнем понимания и спецификой толкования идейного замысла изучаемой музыки. Необходимо заметить, что процесс развития *музыкального мышления* должен носить не стихийный, а *системный* характер и подчиняться музыкально-художественным принципам. Активное приобретение знаний; разнообразие, и, самое важное, системность, иерархичность изучаемого материала; активизация эмоциональной сферы учащегося; стимулирование его творческого потенциала и т.д. – все это определяет успешность достижения поставленных целей. Но педагогам необходимо помнить и тот факт, что ученик способен с интересом заниматься лишь 15-20 минут, поэтому следует сделать работу очень понятной, рациональной и неусттомительной.

Особое внимание необходимо уделять развитию *образного мышления* юного пианиста как основе динамико-кolorистического и артикуляционного многообразия фортепианного туше. Динамика, колористика и артикуляция – три кита, на которых зиждется выразительность фортепианной игры. Чем шире шкала нюансов каждой из перечисленных сфер в арсенале пианиста, тем выше его мастерство, сильнее воздействие его искусства. Вполне очевидно, что формирование профессионального умения исполнять музыку с динамическим, тембральным и артикуляционным многообразием не должно быть выхолощенным, связанным лишь с понятием «громко-тихо», «радостно-грустно», „staccato-legato“ и им подобными, но базироваться на фантазии юного музыканта, его духовно-эмоциональном опыте, включающим образное мышление.

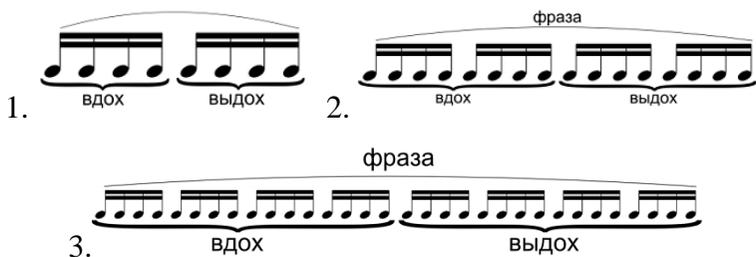
Музыкальные средства выразительности (МСВ) – это те средства выразительности, благодаря которым исполнитель может передавать свои чувства и образы через звук, через игру на инструменте. Если у исполнителя недостаточно знаний, умений и навыков МСВ, то, как бы он ни старался сыграть произведение выразительно, у него ничего не получится – все будет звучать не так, как он чувствует, не так, как хочет и может сыграть. Его исполнение не будет отражать его чувства, образы и переживания. К МСВ относятся: *тембр звука, движение звука, гармония, динамика и баланс, окраска звука, педаль, интонация и вес, штрихи, фразировка и форма, музыкальная речь, метр, образ и даже артистизм.*

Контакт с клавиатурой – наиболее важная часть *техники звукоизвлечения*, так как от качества навыков, его составляющих, во многом зависит результат исполнения музыки. Развитие навыка весовой игры, навыка игры цепкими и сильными пальцами при раскрепощённых мышцах рук и навыка физической филировки звука играет первостепенную роль в обучении. Роль первых двух настолько важна, что их необходимо рассматривать во взаимодействии. Пианист должен уметь регулировать силу крайней фаланги, как бы срастаясь с клавишей, «вытягивая» из неё звук, и в то же время контролировать беспрепятственный поток веса, перемещаемый на пальцы через раскрепощённые мышцы рук. Именно в этом во многом кроется физический секрет красивого большого фортепианного тона.

«Образ» вокального дыхания. Великие композиторы и пианисты 19-20 столетий призывали обучающихся игре на фортепиано: *«Если хотите выработать красоту, глубину и разнообразие тона,*

учитесь это делать у выдающихся вокалистов». Лучшей похвалой пианисту-артисту во все времена было: *«У него/неё рояль словно поёт - говорит».*

Педагог-пианист В. Макаров [6] утверждает, что главная идея «образа» вокального дыхания состоит в том, что, извлекая звук из фортепиано, вы как бы подражаете процессу пения. «Роль диафрагмы у пианиста выполняют пальцы и всё пястье. Причём, кончики пальцев – это ещё и «язык», а свод ладоней – «нёбо». Запястье, предплечье и плечо – это путь движения воздуха, это жизнь звука. Позвоночник и спина – это резонаторы, создающие «акустический» эффект звучания. Звук движется в их направлении и отражается от них». Формировать навык – «образ» вокального дыхания – необходимо, прежде всего, в процессе прохождения с учениками настоящей, высокой музыки. Тем не менее, приведём некоторые упражнения, способствующие развитию этого навыка, используя материал экзерсисов Ганона.



Слуховой контроль звукоизвлечения. Одним из самых распространённых профессиональных недостатков юных пианистов издавна является неспособность слышать реально звучащую под их

пальцами музыку. Они выкладываются эмоционально, добротнo справляются с технически сложными пассажами, но, увы, реально не слышат себя. Позже, после выступления, прослушивая запись, они

нередко удивляются факту своей игры, не понимая, как возникли те или иные нюансы: динамика, тембр, педализация, артикуляция. Им казалось, что на сцене всё было иначе. Причины этого явления связаны с тем, что, во-первых, те из учащихся, кто обладает сильным темпераментом и энергетикой, выходя на сцену, не могут совладать с собой и «глушат», или иначе «закрывают» эмоциональный уровень их самовыражения, – под эмоциональным уровнем подразумеваем не инстинктивно выплёскиваемую энергию, но переживание музыки, основанное на связи интуиции, инстинкта и интеллекта [три «и»], во-вторых, – этим «страдают» и учащиеся с сильным темпераментом, и не имеющие такового, – у многих обучающихся игре на фортепиано не сформированы навыки, являющиеся важнейшей частью слухового контроля звукоизвлечения: *предслышание звучания, контроль продолжительности и филировки звука, слышание себя «со стороны»*.

Если у исполнителя есть ясное художественное намерение, если музыка звучит у него внутри, он сумеет (...) увлечь слушателей, не прибегая ни к каким вычурам и ухищрениям (А. Б. Гольденвейзер) [3].

Способность предслышать звук – эталон мастерства исполнителя, показывающий, что музыка артиста звучит так, как он хочет, а не так, как выходит. Однако достичь этого нелегко, потому что высказывание музыканта должно быть хорошо сбалансировано: одновременно эмоционально [а не сухо-скучно] и понятно по смыслу.

Типичными ошибками учащихся в сфере слухового контроля являются следующие: *неумение слышать затихание звуковой волны, соединение предшествующей и последующей звуковых волн, момент освобождения новой звуковой волны от обертонов предыдущей*. Непременным условием воспитания навыка слышать себя «со стороны» является развитие внутреннего слуха пианиста, когда не пальцы, используя свою механическую память, идут впереди головы, но именно голова своим внутренним слухом диктует пальцам сценарий игры.

В. Макаров [6] считает, что от того, насколько юный пианист владеет *техником расслабления*, зависят практически все составляющие искусства звукоизвлечения: контакт с клавиатурой, профессиональное дыхание, слуховой контроль, энергетика, динамика, колористика и артикуляция звучания. С развитием умения расслабления связано также формирование сценически-артистических навыков пианиста и, пожалуй, самое главное, без чего никогда не сможет обойтись ни один, обучающийся игре на фортепиано, и что является неотъемлемой частью продуктивного исполнительского процесса, – *концентрация внимания*. Развитие высокого уровня концентрации внимания без использования техники расслабления попросту невозможно. Между тем, профессиональная жизнь учащегося протекает, как правило, в трёх сферах:

- *урок с педагогом,*
- *самостоятельные занятия,*
- *и, как итог, выступления перед слушателями.*

В каждой из них концентрация играет решающую роль. При этом необходимо подчеркнуть, что обучение осуществляется на фоне невероятно интенсивного, подчас агрессивного, характера современного бытия, которое не может не отражаться на психофизическом состоянии учащегося, проявляясь в тревожности, неконтролируемом потоке информации, проникающей в сознание, неумении фиксировать и выполнять поставленные задачи, низком энергетическом уровне исполнения, дискомфорте на сцене, «аварийности» игры, связанной как с пианистическим качеством, так и с «отказом» памяти. «Особенности техники расслабления связаны с тем, что с помощью сознания мы как бы «отвлекаем», «уводим» наши мышцы от реальности, «превращая их в абсолютную противоположность напряженности, тем самым одновременно раскрепощая огромную энергию, таящуюся в наших теле и духе, и значительно экономя её расход во

время исполнения, а также с тем, что, выполняя специальные упражнения на расслабление, мы «чистим» наше сознание, «атакуя» неконтролируемый информационный поток и создавая поле для «чистого» созерцания – переживания музыки.» [6]

Обобщая вышесказанное, необходимо заметить, что разработанная нами схема-модель работы над звукоизвлечением отображает различные области-аспекты исполнительской деятельности: художественно-эстетическую, психолого-педагогическую, инструктивно-техническую, широкий охват которых подразумевает эффективное, многоаспектное решение выдвинутой нами проблемы. Используя предложенную «схему-модель» в повседневной педагогической практике, мы можем не только научить юных исполнителей художественному звукоизвлечению, но и способствовать развитию их исполнительской культуры.

Библиография

1. Нейгауз, Г. Г. *Об искусстве фортепианной игры*, Изд. 5, Москва, Музыка, 1988.
2. Răducanu, M. *Metodica studiului și predării pianului*, Iași: Editura muzicală, 1982,
3. *В классе Гольденвейзера*, Составитель Благой Д., Москва: Музыка, 1986,
4. Бочкарев, Л. П. *Психология музыкальной деятельности*, Москва, 1997
5. Вендрова, Т. Е., Писарева, И. В. *Воспитание музыкой*, Москва: Музыка, 1991
6. Макаров, В. *Методика обучения игре на фортепиано в подготовительном отделении в начальной школе*, Харьков, 1997.