

ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Вопрос развития фортепианной техники важен и актуален на всех стадиях обучения интерпретаторскому мастерству. Без прочного овладения техническими навыками, способами игры достичь высокого профессионального исполнительского уровня невозможно. Развитие пианистических данных при правильном течении занятий идет совместно с развитием слуха и музыкального понимания. Обучение техническому мастерству, прежде всего, является обучением музыке. Фортепианная техника – это техника художественного выражения, включающая в себя не только умение ловкого и быстрого исполнения, но и осмысление, и верную звуковую передачу всех компонентов музыкального материала, раскрывающих замысел произведения. Любая техническая формула не может быть сыграна профессиональным музыкантом механически без слухового контроля и ясного осознания целесообразности исполняемого. Проблема воспитания навыка творческого контроля над процессом развития двигательных возможностей является обязательной с самого начала освоения учащимся исполнительского искусства и способствует формированию правильного звуковосприятия, что позволяет максимально расширить звуковую и виртуозную палитру интерпретаторского мастерства пианиста. Еще великие музыканты и педагоги, писавшие для фортепиано и разрабатывавшие собственные технические методы (Бах Ф. Э., Бусони Ф., Лист Ф., Шопен Ф.), считали эстетически-качественную сторону технического мастерства интерпретатора основополагающей и позволяющей раскрыть художественное содержание произведения максимально точно и разнообразно в звуковом отношении. Ф. Э. Бах говорил: «...исполнители, поставившие своей целью быстроту игры и точность попадания, только этими качествами и обладают; их пальцы повергают глаза в изумление, но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего» [1, с. 45–46]. Высказывание А. Гольденвейзера дополняет эту мысль: «Исполнитель должен почувствовать и выявить внутренне содержание исполняемого произведения, его строй, его внутреннюю закономерность. Нет приема игры, звучания, ценного самого по себе, вне цели. То, что хорошо в одном месте, в одном случае, может оказаться совершенно непригодным в другом» [3, с. 45].

На начальном этапе обучения игре на фортепиано освоение правильного исполнения гамм, упражнений является для пианиста обязательной необходимостью, помогающей ему овладеть нужными навыками и приемами исполнения, формирует его игровой аппарат. Главное, чтобы с первых занятий музыкант научился осознанному исполнению, при котором самые будничные упражнения

должны исполняться только хорошим звуком и пластичным движением, исключая несобранность, невнимание, возможность звучать хуже, чем позволяют ему способности, подменять творческое напряжение процесса звукоизвлечения бездумно-механическим исполнением технических комплексов. Восприятие правильного звучания, воспитания навыка творческого контроля над процессом музицирования становятся главными основополагающими качествами пианиста уже на первых ступенях обучения фортепианному искусству. Музыка по своей природе – это искусство звука. Соответственно, забота о звуковом качестве исполняемого является первоочередной для каждого обучающегося инструментальному исполнительству. Слуховое ощущение в обучении игре на фортепиано предшествует зрительно-моторному ощущению. Достижение нужного звукового результата приводит музыканта к верному движению. «Пианист, знающий, что он хочет услышать, и умеющий себя слушать, легко найдет верные физические действия», – говорил Г. Г. Нейгауз [7, с. 180].

Более зрелый исполнитель совершенствует свои технические навыки на основе упражнений, связанных непосредственно с работой над музыкальным произведением и направленных на решение определенных эстетических задач. Начиная прорабатывать техническую трудность на материале упражнения или этюда, пианист доводит ее до состояния полного освоения на материале художественной музыкальной литературы, использующей тот же двигательный комплекс. Освещая принципы работы Г. Г. Нейгауза над фортепианной техникой, Т. Хлудова подчеркивает «...необходимость связи упражнений с «реальной действительностью», то есть с художественной фортепианной музыкой». «Все «технические приемы» только тогда живы и целесообразны, когда рождаются из звукового музыкального представления» [7, с. 186].

Высокий профессиональный уровень пианиста дает возможность быстрого индивидуального решения каждой встретившейся в произведении сложности, учитывая специфику исполнения музыки разных эпох, стилей, композиторов. Исполнитель в состоянии точно определить настоящую причину трудности с помощью вычленения более простых элементов, требующих проработки, из сложного эпизода произведения и на их основе умело составить упражнение, которое в данный момент наиболее целесообразно и эффективно в преодолении физического неудобства. Весьма актуальны слова Ф. Бузони: «Не путем повторных схваток с трудностью, а путем исследования проблемы возможно добиться ее решения» [2, с. 160].

Восприятие самого понятия «фортепианная техника» как внешнего средства, позволяющего воплотить художественные намерения, является не совсем верным. Само слово «техника» происходит от греческого слова *techne*, означающего «искусство», «мастерство». Подлинное фортепианное исполнительское мастерство является искусством художественного выражения, включающим в себя не только навыки быстрой и ловкой игры, как немаловажные предпосылки хорошей техники, но и все многообразие средств музыкальной выразительности,

направленных на раскрытие художественного замысла композитора. Ясное осознание произведения в целом и в деталях, его стилистических особенностей, характера, темпа, приводит интерпретатора к решению возникающих физических трудностей. Исполнительские приемы, не вытекающие из содержания произведения, носят инструктивный характер. Они хотя и приводят музыканта к первым техническим ступеням, не в состоянии поднять его к вершинам интерпретаторского мастерства. Способность достижения музыкантом наибольшего художественного эффекта малозаметными средствами без демонстрации своего двигательного потенциала позволяет определить его технический уровень как совершенный. «Техника, – говорил К. Н. Игумнов, – это не манерность и виртуозность – это, прежде всего, скромность и простота». И пояснял еще: «чем незначительнее средства, затраченные на достижение определенной цели, тем больше впечатление» [4, с.159].

Огромное колористическое разнообразие, заложенное в музыкальной литературе и требующее своего воплощения, способствует приобретению пианистом всевозможных технических навыков. Т. Хлудова излагает мнение Г. Г. Нейгауза по поводу значения подбора репертуара: «Самую важную и главную роль в развитии пианизма ученика играет его репертуар – художественные произведения, которые он играет и на основе которых постигает все разнообразие фортепианной техники» [7, с. 181]. По мере освоения музыкальных произведений на разные виды технических трудностей, преодоления двигательных проблем происходит становление игрового аппарата музыканта. Грамотный подбор репертуара способствует более эффективному овладению исполнительским мастерством.

Таким образом, с самого начального этапа обучения исполнительскому мастерству осознание причинности каждого физического движения, воспитание творческого контроля являются базовыми навыками процесса музицирования. При освоении элементарных упражнений ясное понимание учащимся их целевого назначения дает возможность последующего применения изучаемого в качестве средств художественной выразительности в раскрытии звукового образа. Музыкальное содержание произведения подсказывает технические приемы, определяет звуковую тембральность исполняемого материала. Не имея связи с музыкой, двигательные формулы приобретают формалистический характер. Стремясь к овладению настоящим техническим мастерством, интерпретатор-профессионал, имея хорошо развитую двигательную беглость, старается умело использовать ее для создания законченного, глубокого, цельного образа. Умение тонко распорядиться всеми ресурсами технических возможностей в качестве средства выражения художественного образа музыкального произведения определяет профессиональный уровень мастерства музыканта.

Литература

1. Бах, Ф. Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире / Ф. Э. Бах // Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – Музична Україна, 1974. – С. 45.
2. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран ; Под ред. Г. Я. Эдельмана. – М. : Музгиз, 1962. Вып. 1; – С. 160.
3. Гольденвейзер, А. Об исполнительстве / А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства ; под ред. М. Г. Соколова. – М., 1965. Вып. 1. – С. 45.
4. Мильштейн, Я. К.Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики / Я. Мильштейн // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1965. – С. 159.
5. Мильштейн, Я. Ф. Лист / Я. Мильштейн. – 2-е изд. – Т. 2. – М., 1971. – С. 122.
6. Мильштейн, Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. – М. : Музыка, 1967. – 119 с.
7. Хлудова, Т. А. О педагогических принципах Г. Нейгауза / Т. А. Хлудова // Вопросы фортепианного исполнительства : очерки, статьи, воспоминания.– М. : Музыка, 1965. Вып. 1. – С.180, 181, 186.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ