

Гао Гэ,

аспирант кафедри музикально-педагогического образования БГПУ

ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ АСПЕКТОВ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В истории музыкального исполнительства прослеживаются следующие тенденции: так, в период существования в исполнительстве виртуозного направления фетишизировалась роль технического совершенства, проблемы же интерпретации и художественного отражения музыкального образа оставались на втором плане. В последующем увлечение звукописью и интерпретационными изысками в передаче художественного образа привело к понижению уровня технической подготовленности музыкантов [1]. Фортепиано представляет собой сложный по строению, широкий по диапазону, богатый по средствам выразительности клавишный инструмент. Его возможности поистине безграничны, недаром его называют «королем инструментов».

Исполнительская деятельность в целом и фортепианное исполнительство в частности представляет собой сложную систему взаимосвязанных движений и действий, обеспечивающих высокохудожественную передачу музыкального образа произведения. Одним из основополагающих моментов исполнительства является предъявление музыкального произведения, его «озвучивание». Но это только первый слой исполнительского сотворчества. Основная нагрузка падает на истолкование художественного произведения, причем объектом этого истолкования служит авторское содержание произведения. Воссоздавая авторское содержание, исполнитель решает по меньшей мере три равновеликие задачи:

- 1) пересоздает произведение, помогая возникновению исполнительского содержания, частично видоизмененного по сравнению с авторским;
- 2) осмысливает произведение в зависимости от личного жизненного и музыкального опыта;
- 3) преобразует его.

Одним из основополагающих в музыкальном исполнительстве является понятие интерпретации (от лат. *истолкование*) – вариант авторского содержания, отражающий

субъективное отношение исполнителя к музыкальному произведению, складывающееся на основе существующих в тексте объективных параметров. Индивидуальная интерпретация зависит от многих психологических особенностей личности исполнителя: темперамента, характера, способностей, волевых качеств, жизненного и музыкального опыта, художественного воплощения музыкального образа и технического совершенства его передачи [1]. Общеизвестно, что художественные и технические аспекты исполнения музыки дополняют друг друга, однако возникает вопрос: как в истории музыкального исполнительства ведущие музыканты, педагоги относились к художественному и техническому аспектам и их соотношению?

На данный момент, благодаря выдающимся пианистам-виртуозам, композиторам и педагогам, таким как Ш.-Л. Ганон, Ф. Лист, Ф. Шопен, А. Корто, К. Вик, К. Таузиг, Ф. Бузони, В. И. Сафонов, К. Черни, Ф. О. Лешетицкий и др., мы имеем бесценное наследие, в котором широко представлены системы и методики, состоящие из целого ряда упражнений на различные виды фортепианной техники, требующие современного переосмысления. Однако, за исключением разработок Ш.-Л. Ганона, мало встречается методик, которые бы представляли собой технологизированный вариант обучения игре на музыкальных инструментах (в том числе фортепиано).

Остановимся на анализе методических установок ряда ведущих музыкантов-педагогов прошлого. Одним из самых известных педагогов-пианистов своего времени был К. Черни. Он является автором многочисленных экзерсисов и этюдов. В своих инструктивных упражнениях и этюдах музыкант стремился максимально ясно выявить технические задачи, оставляя в стороне все, что могло затруднить их выполнение. А. Куллак в свое время заметил, что К. Черни в своих этюдах меньше места отводил глубокому содержанию музыкальной образности.

В творчестве К. Черни представлен тип этюда, в котором автор ставил более

скромные задачи: его сочинения призваны помочь овладеть безотказной пианистической техникой. Сравнивая этюды К. Черни с этюдами «Gradus» М. Клемента и op. 70 Мошелеса, можно отметить, что последние писали сборники экзерсисов и этюдов для целостного развития личности своих учеников, в единстве художественного и технического. К. Черни же обладал рациональным мышлением и ему был ближе по мировоззрению вид инструктивного этюда, имеющий прикладное, технически тренировочное назначение. В своих сборниках, К. Черни регламентирует количество повторов, направляя внимание ученика не к творческой художественной работе, а к формальному пути освоения музыкального произведения. Повторение, разумеется, приводит к необходимой автоматизации игровых приемов: многократными упражнениями вырабатывается точность, четкость и уверенность движения, приобретаются исполнительские навыки. Поставленные автором исполнительские задачи попутно предполагают и максимальную активацию слуха обучающегося.

Л. П. Терехова указывает, что произведения К. Черни отражают все существовавшие в первой половине XIX в. приемы фортепианной техники. Технические исполнительские задачи он связывает со структурой музыкального материала и метроритмом. Этюды и упражнения К. Черни полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, автономности движений пальцев, в целом для достижения необходимого тонуса пианистического аппарата [2].

Великие музыканты-педагоги XIX в. Ф. Шопен и Ф. Лист свое отношение к фортепианному исполнительству выразили через известную триаду «человек – музыкант – пианист». Педагогическое кредо великих музыкантов было выражено в требовании формирования многогранной личности обучающихся через интеграцию различных музыкальных дисциплин в едином учебно-воспитательном процессе подготовки исполнителя-пианиста: только значительный человек может стать значительным музыкантом (Ф. Лист).

Становление исполнительского опыта, осознанность исполнения, сосредоточенность на музыкальной деятельности, развитая общая культура, основанная на междисциплинарном интегративном подходе к изучаемым дисциплинам, сформированность профессиональных умений и навыков – основные задачи, которые ставили перед обу-

чающимися Ф. Шопен и Ф. Лист. Как можно заметить, эти задачи являются триедиными: художественными, педагогическими и техническими [3; 4].

Говоря современным научным языком музыкальной педагогики основными принципами для этих великих музыкантов были: приоритет междисциплинарного подхода к художественной интерпретации музыкального образа; индивидуальный подход к ученику; непрерывность и последовательность обучения; осознанность и посильность учебных задач; обширность изучаемого материала.

Из вышеизложенного следует вывод, что Ф. Шопен и Ф. Лист художественность исполнения ставили во главу угла своих методических систем. Следует также отметить и их внимание к техническим вопросам фортепианного исполнительства, однако они не формулировали принцип единства художественного и технического и не ставили перед собой задачи его практической реализации в музыкально-педагогическом процессе [3; 4].

Теодор Лешетицкий – в русском варианте Федор Осипович Лешетицкий (1830–1915), известнейший пианист-виртуоз и блестящий фортепианный педагог, сыграл прогрессивную роль в создании русской пианистической культуры. Отталкиваясь от теоретических основ традиционной западной фортепианной школы 30–40-х гг. XIX в., сохранив все лучшее этой школы, Т. Лешетицкий вводит целый ряд моментов, модернизирующих методику фортепианной игры. Исследование данной методики осложнено тем, что Т. Лешетицкий не занимался ее описанием. Такие попытки предпринимали его ученицы: Мальвина Брей, Мари Претнер и Мари Уншульд. Однако их труды не дают полного представления о Т. Лешетицком как о музыканте и педагоге.

Л. А. Галечян в своей работе о Т. О. Лешетицком отмечает, что важнейшее значение в пианистической методике Т. Лешетицкого имеет проблема звука, на качество и красоту которого он обращал особое внимание. Он внес ряд изменений в традиционные приемы фортепианной педагогики: отказался от фиксации руки и перешел к сочетанию пальцевой игры с кистевой; стал ставить пясть не ниже, а несколько выше пальцев; рекомендовал держать пальцы слегка закругленными; ввел так называемую кистевую рессору, смягчающую движение запястья. Работа над ритмом проводилась в чередовании небольших, друг друга

компенсирующих, ускорений и замедлений. Посадка должна была удовлетворять требованиям удобства и непринужденности для играющего и обязательно быть внешне красивой. Forte и Fortissimo должны исполняться крепкими кончиками пальцев, кистевым нажимом, силой предплечья, а иногда и всей руки. На Piano кончики пальцев должны оставаться крепкими. Т. Лешетицкий стремился сохранять индивидуальные качества учащихся и опираться на их интеллект. Несмотря на то что Т. Лешетицкий дал мощный импульс становлению научной базы эмпирической музыкальной педагогики, ему все-таки не удалось сформулировать принцип единства художественного и технического, хотя на практике развитию этих двух компонентов исполнительского искусства он уделял много внимания [5].

Значительный интерес для нашего исследования имеет методика Василия Ильича Сафонова (1852–1918 гг.). Расцвет педагогической деятельности В. И. Сафонова приходится на 1890-е гг., когда он был не только ректором Московской консерватории, но и одним из ведущих педагогов-пианистов, в классе которого в ту пору занимались будущие известные пианисты-исполнители. В основе фортепианной школы В. И. Сафонова лежало стремление раскрыть идейно-художественную сторону музыкального произведения. Он считал необходимым: бережное, уважительное отношение учителя к индивидуальности ученика; постоянный поиск более результативных методов занятий с обучающимися; расширение системы фортепианно-технических приемов. В своей работе «Новая формула» В. И. Сафонов сформулировал 5 правил для учащихся: начинать работу после хотя бы недолгого движения на чистом воздухе; не упражняться по шаблону, менять порядок работы каждый день; технический материал распределять каждый день по разному, чтобы рука не привыкала к определенной последовательности движений; при повторениях упражнений необходимо менять число повторений, придерживаясь нечетного порядка; играть всегда так, чтобы пальцы шли за головой, а не голова за пальцами, во время игры не смотреть на руки [6; 7].

Педагогические требования к ученикам у В. И. Сафонова были следующими: на уроках не разрешалось играть по нотам, учащиеся должны заданное знать наизусть; к следующему уроку ученики должны были наизусть сыграть отдельно каждый голос,

а также все голоса вместе; этюды необходимо было играть с нюансировкой, специальными приемами исполнения, чтобы этюды игрались в настоящем, не замедленном движении.

Василий Ильич был против сухого прохождения даже гамм, в них он требовал самых разнообразных нюансов и придумывал бесконечное количество ритмических вариантов; подход к каждому ученику был совершенно различным, принимались во внимание индивидуальные особенности каждого; В. И. Сафонов прислушивался к высказываемому учеником мнению о том или ином оттенке исполнения; особое внимание уделялось гигиене труда, В. И. Сафонов утверждал (вслед за Н. Г. Рубинштейном), что заниматься нужно не более четырех часов, а больше – бессмысленно [6–8].

Можно констатировать, что у В. И. Сафонова была сложившаяся методическая система, используя которую, он добивался активизации мышления и концентрации внимания учащихся, что оказывало развивающее воздействие на их личность. Однако только некоторые из его методов отражали единство художественного и технического в музыкальном исполнительстве, причем сам Василий Ильич не подчеркивал значение этого единства.

Тем не менее методическое наследие ведущих педагогов-музыкантов прошлого в основном замыкалось либо на развитии художественных потенций ученика, либо на развитии технических навыков обучающегося. Не предусмотрены были упражнения и тренинги, обеспечивающие художественное развитие учащегося. Чаще всего эти упражнения носят сугубо прикладной технический характер и даются в отрыве от решения художественных задач фортепианного обучения.

Современная фортепианная педагогика опирается на методические материалы, которые даже при декларировании задачи единства художественного и технического в самих упражнениях не предусматривают решения художественных задач.

Из анализа вышеперечисленных методик следует, что на сегодняшний момент не существует четкой, отдельно выписанной, модернизированной системы упражнений и тренингов, которая была бы предназначена для реализации принципа единства художественного и технического в фортепианном обучении учащихся различного возраста.

Итак, зафиксированные в истории музыкального исполнительства взгляды знаменитых виртуозов на процесс развития пианиста отражают целый спектр взаимодействия художественного и технического в фортепианном исполнительстве. Так, педагогические системы К. Черни и Т. Лешетицкого уделяли больше внимания техническому совершенствованию исполнителя, Ф. Лист и Ф. Шопен ставили во главу угла своих методических систем художественность исполнения. В. И. Сафонов в своей педагогической системе уделял много внимания всестороннему развитию обучающегося, но из его методов только некоторые опирались на единство художественного и технического. Никто из ведущих педагогов-пианистов XIX в. не сформулировал этот принцип. Только в XX в. педагогами было определено, что для полноценного и всестороннего становления музыканта-пианиста недостаточно иметь хорошо развитые технические навыки или художественный потенциал, необходимо взаимопроникновение и взаимодополнение технических аспектов исполнительства с художественными, то есть необходим более универсальный, междисциплинарный, интегрированный подход, который должен опираться на систему алгоритмов; свободу пианистического аппарата обучающегося; и, наконец, принятие многозначности художественных смыслов музыкального произведения, актуализирующих его содержание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова, Е. С. Психолого-педагогические основы музыкального исполнительства / Е. С. Полякова //

Теория и практика музыкально-педагогического образования: Сб. науч. ст. – Минск : БГПУ, 2002. – С. 83–89.

2. Терехова, Л. П. Педагогические взгляды и принципы К. Черни в фортепианной педагогике [Электронный ресурс] / Л. П. Терехова. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/npo-spo/kultura-iskusstvo/library/2013/11/24/pedagogicheskie-vzglyady-i-printsipy-k-cheri-v/>. – Дата доступа: 24.11.2013.
3. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : в 2 т. / А. Д. Алексеев – М. : Музыка, 1988. – 738 с.
4. Алексеев, А. Д. Русские пианисты / А. Д. Алексеев. – М.-Л. : Музгиз, 1948. – 314 с.
5. Галечян, Л. А. Музыкально-педагогические принципы Т. О. Лешетицкого и современная практика преподавания фортепиано [Электронный ресурс] / Л. А. Галечян. – Режим доступа: <http://www.emissia.org/offline/2011/1547.htm>. – Дата доступа: 07.03.2011.
6. Сафонов, В. И. Он шел своим путем / В. И. Сафонов // Музыкальная жизнь. – 2002. – № 2. – С. 32–36.
7. Сафонов, В. И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся / В. И. Сафонов. – Лондон : Честер; М. : Юргенсон, 1915. – С. 24.
8. Леонтьева, Т. Ю. Педагогические принципы В. И. Сафонова [Электронный ресурс] / Т. Ю. Леонтьева. – Режим доступа: <http://www.numi.ru/fullview.php?id=59016>. – Дата доступа: 21.03.2014.

SUMMARY

The article discusses the views of the famous virtuoso pianists on the development process. The range of artistic and technical cooperation in piano performance is represented with either the predominance of the technical aspect or the emphasis of the artistic component. It is stated that interpenetration and complementarity of the technical aspects of performing art and formulation of the principle of unity were achieved only in the twentieth century.

Поступила в редакцию 06.10.2015 г.