

УДК: 781

Куровская И. Р.

к. искусствоведения, Институт филологии, истории и искусств,
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) в г. Ялте КФУ им. Вернадского

Макарова Е. В.

старший преподаватель, Институт филологии, истории и искусств,
Гуманитарно-педагогическая академия (филиал) в г. Ялте КФУ им. Вернадского

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ФОРТЕПИАНО: ТРАДИЦИИ ШКОЛЫ Г. НЕЙГАУЗА В ЯЛТИНСКИХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ

В статье представлены исследования биографических и архивных материалов, освещающих процесс становления и развития фортепианной школы Г. Г. Нейгауза в Ялтинских образовательных учреждениях. Прослежена историческая динамика процесса создания методической базы развития технических навыков игры на фортепиано зарубежными и отечественными педагогами-практиками, композиторами.

Ключевые слова: фортепиано, исполнительское искусство, технические навыки, исполнитель-профессионал, Г. Нейгауз, школа, принципы, традиции.

Постановка проблемы. Фортепианное исполнительское искусство, которое подразумевает совершенное владение инструментом, требует систематической работы над приобретением и совершенствованием технических навыков. Пианист может воплотить свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет наработанной техникой, необходимой для его воплощения. На это направлена методика преподавания игры на фортепиано, ставящая цель воспитания исполнителя-профессионала.

Проблемой создания методической базы развития технических навыков игры на фортепиано занимались такие зарубежные и отечественные педагоги-практики, композиторы, пианисты как: К. Игумнов, В. Лензин, Е. Либерман, Б. Милич, Г. Нейгауз, Г. Цыпин.

Существует ряд учебных пособий, содержащие упражнения для развития технических навыков игры на фортепиано. Авторами таких работ являются педагоги-практики, великие пианисты-новаторы: Р. Иозефи «Школа виртуозной фортепианной игры», И. Брамс «Фортепианные упражнения (51 упражнение)», Ш. Ганон «Пианист – виртуоз (60 упражнений)», А. Артоболевская «Хрестоматия маленького пианиста» и т.д. Авторы данных работ предлагают пианистам регулярно использовать упражнения для приобретения технических навыков.

Цели статьи: раскрыть понятие *технические навыки* и показать необходимость их развития в процессе обучения игре на фортепиано; изучить влияние принципов фортепианной школы Г. Нейгауза на процесс формирования технических навыков в ялтинских образовательных учреждениях; изучить опыт работы в данной области педагогов-пианистов ЯПУ И. В. Шумской, О. К. Рысенко, Е. В. Макаровой и др.

Изложение основного материала. Фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам.

Известны работы клависинистов XVI–XVII вв., в которых рассказано о посадке исполнителей, игровых движениях, аппликатуре. Это — работа Ж. Ф. Рамо «Метод пальцевой механики» (1724 г.) и знаменитый трактат Ф. Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762 гг.).

В XIX в., в связи с растущей популярностью фортепиано, возникли фортепианные школы; появились новые методы и приёмы работы, направленные на развитие фортепианной техники.

Лондонская школа во главе с М. Клементи, которого называли «отцом фортепиано», и его учениками И. Крамером и Дж. Фильдом внесла большой вклад в развитие пианистической культуры первой половины XIX века. В основе метода М. Клементи лежит длительная работа над специальными упражнениями для развития пальцев. Его произведения, так же как и его блестящая игра, поражали смелым новаторством и новизной фактуры. Именно от его школы берёт своё начало традиция многочасовой технической работы пианистов.

Значительный вклад в создание нового направления в развитии фортепианного искусства сыграли парижская и венская школы во главе с Л. Адамом и К. Черни. При всём различии исполнительских традиций, эти школы имели общие приемы: пианистическое мастерство постигалось в процессе многочасовой ежедневной тренировки пальцев, не связанной с художественным образом. Школа XVIII — первой половины XIX веков основывалась на пальцевой технике при минимальном использовании движений рук.

Следующий этап в развитии фортепианного исполнительства связан с именами Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова. Новая эпоха романтизма, новый композиторский и исполнительский стиль требовал большей силы, свободы и гибкости движений рук пианистов.

Педагоги второй половины XIX–XX веков по-иному подошли к вопросу овладения фортепианной техникой. Братья А. и Н. Рубинштейны, Т. Лешетицкий, И. Гофман, Ф. Бузони рассматривали проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами. Например, И. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться» [2].

Ф. Шопен, как исполнитель и педагог, придавал большое значение фортепианной технике и рассматривал ее как «искусство выражать свои мысли звуками», «искусство управлять звуками», «проявление чувства в звуках» [2]. Я. Мильштейн в своей работе «Советы Шопена пианистам» пишет: «Анализируя техническую систему Шопена, которую он не раз применял, занимаясь с учениками, и которую, пусть бегло зафиксировал в своих методических записях, можно прийти к выводу, что она порождена стремлением к наиболее полному, гибкому и многогранному выявлению духовного мира человека» [5, с. 77].

С течением времени в исполнительской практике появляются новые методы и приёмы работы над фортепианной техникой, а в музыкальной педагогике разрабатывается углубленное значение терминологии.

Сам термин «технические навыки» включает в себя понятия: техника и навыки, тесно взаимосвязанных между собой. Навыки вырабатываются в результате многократных упражнений и составляют исполнительную сторону всякой деятельности. *Навык* — это способность к действию, совершаемому автоматизировано, без осознания промежуточных шагов [6, с.138–148].

По мнению Б. Асафьева, «техника есть умение делать то, что хочется...», — имеется в виду творческое исполнительство [1].

В широком понимании Г. Цыпин определил исполнительскую технику как «умение художника выразить то, что он хочет выразить. Это способность его материализовать задуманное в звуках» [8, с. 113]. Техника — это сумма различных приемов игры, с помощью которых развивается мелкая и крупная моторика, вырабатываются определенные аппликатурные приемы и формулы, беглость, скорость, ловкость движения и точность игрового аппарата и т.д. [4].

Г. Г. Нейгауз (1888–1984) — народный артист России, доктор искусствоведения, создатель пианистической школы, музыкальный и общественный деятель, профессор Московской консерватории, был великим артистом и педагогом, искусствоведом, убежденно

излагавшим свои мысли перед аудиторией, заражал всех любовью к музыке. Он обладал артистическим обаянием, художественной привлекательностью, восторженностью, неповторимым исполнением. Утонченность, простота, чуткость и страстность, проникновенность, яркость, изысканный вкус — все это черты его исполнительского стиля.

Будучи выдающимся представителем музыкальной культуры XX ст., Г. Нейгауз стал создателем советской фортепианной школы и музыкальной педагогики, представив целостную систему воспитания музыканта-исполнителя. Результативность этой системы заключается в неразрывном единстве цели, метода, содержания и формы работы.

Искусное владение роялем дало возможность ему талантливо обучать фортепианному искусству своих учеников, увлекая, заражая их своим вдохновением; умел сообщать им свой восторг и радость, удивление перед вечной красотой музыки. Из класса Г. Нейгауза вышли такие выдающиеся пианисты, как: Э. Гиллельс, С. Рихтер, Е. Малинов, Л. Наумов, В. Крайнев; педагог Ялтинского педагогического училища — И. Шумская.

Основные черты школы Г. Нейгауза, опирающейся на лучшие традиции русской и мировой музыкальной культуры:

- 1) индивидуальный подход к обучению студентов;
- 2) одновременное развитие пианистической, музыкальной культуры и кругозора учащихся;
- 3) воспитание творческой самостоятельности;
- 4) комплексный подход при изучении произведения;
- 5) развитие музыкально-теоретических познавательных навыков;
- 6) обучающая и воспитательная функция музыки.

Методическая работа Г. Нейгауза: «Об искусстве фортепианной игры» является настольной книгой каждого педагога-музыканта. В ней раскрываются важные аспекты работы над ритмом, звуком, техникой, аппликатурой, свободой исполнительского аппарата, художественным образом, отношением учителя и ученика. Эта книга помогает педагогам работать творчески, совершенствуя свой профессиональный уровень.

В частности, в ней указано: «...на пути... к универсальной фортепианной технике лежит — как один из полезных видов организации пианистического труда — система различных видов техники: взятие одной ноты; «шопеновская формула», трели; гаммы; арпеджио; всякие двойные ноты; аккорды; «прыжки» и «скачки»; полифония ...» [6, с. 102].

Однако, изучая музыкальное произведение, пианист не всегда использует только традиционную аппликатуру, а выбирает ту, которая наиболее отвечает поставленной художественной задаче. «Наилучшая аппликатура, — писал, Г. Нейгауз, — это та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом» [6, с. 124]. Как пример он приводит «молниеносное» движение гаммообразных пассажей в «Испанской рапсодии» Ф. Листа, где сам автор проставил аппликатуру по «пятипальцевому» принципу. Такая расстановка пальцев даёт возможность сыграть пассажи предельно стремительно. Таким образом, во многих случаях исполнительская практика подсказывает необходимость изменить традиционную аппликатуру на более целесообразную, исходя из художественной задачи. Поэтому выдающийся педагог советует не придерживаться только традиционных правил аппликатуры.

Как было указано выше, Генрих Густавович считал необходимым в процессе обучения искать индивидуальный подход к ученику. Он одинаково ровно относился к своим ученикам, но занимался с каждым по-разному: содержание занятия определялось тем, что он слышал в исполнении студентом: «В каждом “Звучащем уроке” чувствуется: он дает то, что необходимо данному исполнителю на данном этапе» [3, с. 77]. Второй стороной индивидуального подхода было выполнение учениками четких правил исполнения музыкального произведения, позволявших увидеть собственный исполнительский уровень Г. Нейгауза.

В данной статье мы обобщаем опыт педагогической деятельности Е. В. Макаровой, старшего преподавателя кафедры музыкальной педагогики и исполнительства (2001), ветерана труда. В академии она работает с 1976 года.

В 1972 году Е. В. Макарова окончила Специальную музыкальную школу-десятилетку имени профессора П. Столярского (г. Одесса). В 1976 году окончила Одесский государственный педагогический институт по специальности «Музыка и пение». Она является носителем и популяризатором принципов школы Г. Нейгауза в образовательных учреждениях г. Ялты (Крым). Елена Викторовна делится воспоминаниями: «На протяжении моей работы, начиная с 1976 г. в Ялтинском педагогическом училище — Ялтинском педагогическом колледже — Крымском государственном гуманитарном институте — Крымском гуманитарном университете, Гуманитарно-педагогической академии (г. Ялта), меня окружали талантливые люди, яркие педагоги-музыканты: И. В. Шумская (1925 г. р.) — преподаватель фортепиано, непосредственная ученица Г. Нейгауза; опытный методист Т. Г. Каплунова (1938–2014), выпускница Московского педагогического института; талантливый педагог и руководитель, директор Ялтинского педагогического колледжа — О. К. Рысенко, которая так же является представителем школы Г. Нейгауза (ее педагог, профессор Одесской консерватории им. Н. Неждановой, была ученицей Г. Нейгауза). Мы, молодые преподаватели, учились у них, посещали их мастер-классы, творческие встречи, выступали с докладами на конференциях, изучали методы их работы и повышали свой профессиональный уровень. Они нам помогали, направляли, обучали мастерству фортепианной педагогики, много рассказывали о великом Г. Нейгаузе. В такой творческой атмосфере мы работали, творили, учились у старшего поколения».

В 90-е годы XX ст. на базе музыкального отделения Ялтинского педагогического училища был осуществлен педагогический эксперимент, которым руководили О. К. Рысенко и Т. Г. Каплунова. Суть эксперимента заключалась в развитии творческого потенциала учащихся. Были созданы новые программы по специальному инструменту, теории музыки, аккомпанементу, хоровому классу, в основе которых лежал принцип обращения к музыкальному творчеству как к методу обучения и воспитания. В программы этих дисциплин входил раздел «Творчество», составленный по единому тематическому плану и определяющий общие задачи и практические умения: транспонировать и подбирать по слуху мелодии, сочинять, импровизировать, делать переложения хоровых и ансамблевых партитур.

Обучение творческому музицированию осуществлялось в следующих направлениях: гармонизация мелодий, варьирование народных мелодий, импровизация на различные темы, сочинение музыки простых жанров: вариаций, рондо, танцев, музыкальных спектаклей на сказочные темы, инсценировка фольклорных обрядов.

Сочиненным пьесам давали названия, например: «Бушующий океан», «Порыв», «Снежная вьюга». Для сочинения музыкальных сказок выбирали либретто — сказки народов мира: «Белоснежка и семь гномов», «Золушка», «Морозко» и другие. Студенты участвовали в конкурсах на лучшее исполнение своих сочинений, получали призовые места. Постановки охватывали учащихся всех курсов, которые сами создавали костюмы и декорации. В конце учебного года проходила защита музыкальных сказок. Педагоги-руководители сказок, аккомпанировали на постановках, которые с каждым годом становились красочнее, масштабнее.

Все сочинения фиксировались в нотной записи, поэтому к окончанию обучения каждый студент имел сборник собственных сочинений. Такой богатый музыкальный материал часто использовался в период практики в детских садах и школах.

Активизация творческой фантазии и творческой деятельности обучающихся повышала качество выпускаемых специалистов. По результатам эксперимента в 1998 г. Ялтинское педагогическое училище получило статус педагогического колледжа. Авторские учебные планы и программы, апробированные в ходе эксперимента, были рекомендованы к использованию в практике педагогическими учреждениями.

«Нам, преподавателям, для того, чтобы студенты повышали мастерство исполнения своих сочинений, необходимо было работать над свободой техникой, полетностью звука, разнообразием звуковой палитры, чтобы как можно ярче показать музыкальный образ. Это развивало образное мышление учащихся и технические навыки. Они представляли себя как молодые музыканты и композиторы», — говорит Е. В. Макарова.

Основываясь на достижениях педагогической школы Г. Нейгауза, педагоги решали следующие задачи: освободить пианистический аппарат учащихся, воспитать легкость и беглость пальцев. Для достижения этих задач активно изучались гаммы, упражнения, этюды на разные виды техники. Настольными книгами в педагогическом училище были сборники этюдов: К. Черни-Гермер, Т. Николаевой, А. Лешгорна, И. Крамера, «Юношеские этюды» Ф. Листа. Это — фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками, богатый материал для развития всех видов фортепианной техники, т.к. содержит различные приемы развития технических навыков: гаммообразные пассажи, арпеджио, октавные ходы, двойные ноты. Все это способствовало росту исполнительского мастерства в процессе выполнения творческих заданий.

Являясь носителем принципов и традиций пианистической школы Г. Нейгауза, Е. Макарова и ныне работает с большим энтузиазмом, увлекая своей энергией и знаниями обучающихся разного уровня подготовки в волшебный мир музыки. Из ее класса вышли талантливые педагоги, увлеченные музыкой: Е. Артюхина — музыкальный руководитель детского сада (г. Феодосия), О. Жованник — концертмейстер вокальной студии (г. Москва), А. Азарова — учитель музыки Алушкинской СОШ, С. Кисленкова — музыкальный руководитель детского сада (г. Ялта), В. Горовая — преподаватель ЭГК (г. Ялта), Н. Оболонская — преподаватель теоретических дисциплин, завуч ДМШ №1 (г. Павлоград).

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2 / Б. В. Асафьев // Избранные труды. — М., 1957. — Т. V. — С. 163–269.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. — М.: Классика — XXI, 2002. — 192 с.
3. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б. Л. Кременштейн. — М.: Музыка, 1984. — 88 с.
4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой: [метод. пособие] / Е. Либерман. — М.: Музыка, 1971. — 144с.
5. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам / Я. Мильштейн. — М.: Музыка, 1967. — 119 с.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры» / Г. Г. Нейгауз. — М.: «Музыка», 1988. — 239 с.
7. Харламов И. Ф. Педагогика: 2-е издание / И.Ф. Харламов. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 148–151.
8. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано: [учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Музыка и пение»] / Г. М. Цыпин. — М.: Просвещение, 1984. — 176 с.