Рулёва Ольга Юрьевна

ГБП ОУ "Тверской музыкальный колледж им. М. П. Мусорского"

Преподаватель фортепиано

**Решение технических и художественных задач. Стилевые аспекты работы над произведением**

Введение.

В теме данной работы отражена совокупность тех ступенек, пройдя по которым в своей работе музыкант получит итог в виде музыкального произведения, смысл которого понят, а художественный образ создан и полностью передан.

Я – преподаватель фортепиано, и в данной работе хочу рассмотреть предложенные в теме аспекты работы над пьесами под углом специфики и особенностей данного музыкального инструмента.

Рояль является лучшим актёром среди инструментов, так как он может исполнять самые разнообразные роли. В одном из своих интервью замечательный пианист Глен Гульд высказывает мысль, что фортепианная музыка в чистом, абстрагированном виде существовала вплоть до Моцарта, а в 19 веке фортепиано становится «оркестром для бедных». От клавесина и клавикорда, начиная с имени «Инструмента кастрюльщика», которое ему дал великий Вольтер, пройдя долгий путь изменений и усовершенствований, он стал тем, для кого Моцарт и Бетховен уже в 18 веке создали свои гениальные произведения. А в 19 и 20 веках рояль становится Королём инструментов, для которого пишется столько прекрасной музыки, сколько не пишется ни для какого другого инструмента.

*Рояль и его звуковые возможности.*

Ядром, вокруг которого формируется создание музыкального, художественного образа, является работа над звуком. Ведь музыка в целом -это искусство звука. Умеете вы над ним работать, сообразуясь с жанром и стилем каждого произведения - значит, вы хороший музыкант, вы профессионал. Подобно художнику, пианист должен иметь в своём исполнительском арсенале обширный запас красок разных оттенков. Чем изобильнее словарный запас человека, тем богаче и изысканнее его речь. Чем полнее звуковая палитра музыканта, тем прекраснее, доступнее и выразительнее его исполнение. У рояля диапазон велик. Работая с учениками, педагог должен непрестанно напоминать им слова великого Антона Рубинштейна: «Вы думаете, это один инструмент? Это 100 инструментов!». А сто - это почти полный состав симфонического оркестра. Пианист - он же дирижёр. Руки с десятью пальцами и ноги на двух педалях – оркестранты.

Замечательный пианист С.Фейнберг сказал: «Прежде всего,останавливает внимание способность фортепиано к индивидуальному звучания. Звуковая характеристика и тембровая окраска каждого выдающегося пианиста ещё более отличны, чем это мы наблюдаем в исполнении различных скрипачей или виолончелистов. Чтобы раскрыть кажущееся противоречие между механичностью звукоизвлечения и живым богатством звучания, как художественного результата фортепианной игры, необходимо принять во внимание целый ряд возможностей, отличающих игру пианиста от исполнения на других инструментах. Пианист воспроизводит не только мелодию или один голос, но всю сложную гармоническую и полифоническую ткань музыкального произведения. От пианиста зависит сделать эту ткань выпуклой или матовой, яркой или погашенной. Выделяя полифонические голоса, пианист инструментует музыку, предоставляя всем элементам одновременного звучания различную роль в образовании общего колорита».

*Оркестровое звучание фортепиано*

Поиски разнообразных красок на фортепиано, что немаловажно при работе над художественным содержанием произведения, нужно начинать с первых шагов маленьких пианистов. Первые пьески и связанные с ними простые образы-настроения» «весело»-«грустно» уже ставят задачу сыграть грустным или весёлым звуком , тихим или громким, резким или мягким. Важно время от времени напоминать об эт ом ребёнку, связывать его игру со слуховыми представлениями и задачами.

Задачу оркестровки не следует сводить только к знакомству с различными инструментами симфонического или народного оркестра и подражанию им, хотя это туже нужно. Жизнь многообразна и многогранна; темы-образы, темы- характеры, звуки разной силы и тембров живут рядом с нами .Можно просить у ученика подражать пению птички, завыванию ветра, шуму прибоя….А дальше, пение птицы -звучание флейты, гусиные голоса -гобой, весенняя капель- колокольчики.

Воображаемая оркестровка и хоровая аранжировка всколыхнут творческую фантазию, активизируют внутренний слух, без работы которого не возможна ни художественная, ни техническая, ни стилистическая работа. Пианист должен «писать» фортепианным звуком, как живописец- красками, владеть всеми оттенками фортепианной звучности, извлекать не громкие и тихие созвучия, но и темные, густые, яркие, прозрачные, светлые звуки.(Л.Баренбойм. «Вопросы фортепианной педагогики и пианизма»). Но надо помнить, что работа над звуком напрямую связана с содержанием произведения, вне контекста не бывает просто красивого или некрасивого звука.

*Техническая работа*

Качество звучания и приёмы звукоизвлечения оцениваются и определяются в зависимости от их соответствия стилю и образу Своего подопечного надо приучать пользоваться богатством звуковых возможностей рояля, а для этого он должен представлять себе нужный ему технический приём в его смысловой, выразительной сущности. Тогда мышечно-двигательный аппарат ученика приспосабливается (при постоянном слуховом контроле) к извлечению нужного звучания. Чем богаче представления о звуковых возможностях рояля, тем точнее и дифференцированнее движения рук и пальцев.

Перед учащимися, исполняющими произведения той или иной степени сложности, возникают трудности не только фактурного порядка, их задача не сводится только к преодолению пианистически - неудобных мест; не менее важными становятся вопросы звукоизвлечения.

Работа над звуком и техническая работа неотделимы друг от друга. Например, наиболее сложным можно считать воплощение на фортепиано специфики звучности струнных смычковых инструментов. Нужно смягчать атаку звука, что весьма неудобно делать на инструменте с молоточковой механикой. Но образное представление лёгкости, связности мелодических построений струнной группы может подсказать пианисту необходимость «рессорности» кисти. Прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жёсткой фиксации пальцев и кисти, а скорее неким «поглаживанием» клавиш. У группы деревянных инструментов нет насыщенности смычковых. Поэтому не стоит играть мелодию весом руки. Достаточно играть связно одними пальцами. Игра на духовых напрямую связана с дыханием. Потому, чтобы понять фразировку отрабатываемой пьесы, её надо попеть. При исполнении аккордов, присущих деревянным духовым, фиксация пальцев и кисти является основной при работе. Ибо выравненность пальцев при взятии аккорда даст иллюзию необходимой звучности. Украшения не надо играть, как на клавесине, вся мелизматика должна быть воздушной, исполненной вытянутыми, как бы, чуть смазанными пальцами, а стаккато играется ближе к нон легато. Если говорить о подражании медным духовым, то надо постараться технически передать особенности звучания каждого инструмента. Например, для имитации звуков валторны, пальцы погружаются в клавиатуру плотно, но мягко, звук берётся от плеча, кисть эластична, но не расслаблена. Левая педаль удерживается в течение всего валторнового эпизода при одновременной густой правой педали. Это создаёт иллюзию сурдинного звучания. Можно использовать способ фиксации пальцев на разных уровнях.

Все эти советы нельзя воспринимать буквально. Далеко не всегда удачный приём становится универсальным. Тембровая окраска той или иной оркестровой группы в своём воплощении на рояле зависит от регистра, от того места, где данная группа или отдельный инструмент изложены в нотах. К примеру, приём, пригодный для малой октавы не столь эффективен в другой октаве.

Здесь же нельзя не обратить внимание ещё на один метод технической работы для создания правильного образа музыкального произведения, метод правильного подбора аппликатуры. Целесообразность выбора пальцев помогает осуществить разнообразные художественные задачи, способствует преодолению технических трудностей. При подборе аппликатуры, надо руководствоваться следующими принципами: Большой палец наиболее тяжёлый. Его надо применять для извлечения особо насыщенныхзвуков.например, когданадо подражать медным духовым или ударным инструментам.

Четвёртый палец нужно использовать для извлечения утончённого звучания. Этот принципбылразработанпианистами-романтиками.

Когда нужно подражать струнным смычковым инструментам или голосу, лучше всего использовать последовательность второго-третьего - четвёртого пальцев и избегать первого. Так что выбор правильной аппликатуры – это тоже творческий процесс, основанный на вашем профессионализме.

Итак, вся ваша техническая работа при прохождении любого произведения, должна отталкиваться от образного представления оркестровой звучности, динамики, а также, помочь приблизить фактуру произведения к собственным пианистическим возможностям.

*Работа над стилем.*

Как бы вы не работали над звуком и созданием художественного образа, не нарушайте законов стиля. Стиль-это высший вид художественного единства органически взаимосвязанных и взаимодействующих элементов, образующего в совокупности целостную, устойчивую систему. Педализация, динамика, штрихи, темпы - это лишь некоторые звенья цепи, под названием Стиль. Выньте или сломайте одно звено, и цепочка развалится. Оркеструйте произведение, ищите новые краски, экспериментируйте с темпом и педализацией, но не идите против законов стиля эпохи создания данного сочинения, стиля, определяющего творчество данного композитора.

Так как в этой работе рассматривается стилистическая, художественная и техническая работа пианиста под углом зрения работы над многообразием звучания рояля, то и проблему работы над стилем мы рассмотрим именно с этой стороны. Оркестровое начало у всех композиторов, писавших для фортепиано, было выявлено в разной степени. Были композиторы, которые обошли или почти обошли этот инструмент стороной. Но были и есть и такие, которые всю свою творческую энергию направили на этот инструмент. Певцом одного инструмента называют Ф.Шопена, для которого рояль оказался всей вселенной. Разнообразие красок, динамических находок, ритмов, жанров – всё это в фортепиано и для фортепиано. Совсем по- другому обстоят дела с фортепианным творчеством таких композиторов, как Й.Гайдн, Л. Бетховен, А. Глазунов, П. Чайковский, которые сочиняя для рояля, продолжали мыслить оркестрово. Й. Гайдн писал клавирную музыку, но, прежде всего, он автор классических квартетов и симфоний. Его квартетно - симфонический стиль распространяется на его клавирное творчество. Продолжателем ансамблево – симфонического стиля является В.Моцарт. Работая с учениками, над звуком произведений этих композиторов, помните, что, оркестровать их надо, помня о составе оркестра 1 8 века. Соответственно, стилистически верным решением будет поиск лёгких, точно очерченных тембров, а именно: струнно –смычковой и деревянно - духовых групп. О меди можно почти забыть. Исключением является валторна. Она была популярна в 18 веке. Также, чтобы не противоречить стилю, помнить надо, что фортепиано венских классиков отличалось от современного. Его характеризовали меньшая певучесть и более тихий звук. Произведения Моцарта и Гайдна нельзя играть тяжеловесно, используя постоянное и плотное f, педализация должна быть скупой и прямой, а динамика должна быть основана на сопоставлении «tutti» и «solo».А вот пример с П.Чайковским. Его фортепианные сочинения представляют собой оркестровую палитру со всей её многослойностью, богатством. Чайковский часто проводит мелодию не в крайних голосах, а в средних. П.И.Чайковский уже пишет свои бессмертные сочинения в 19 веке, для оркестра, который является прототипом современного оркестра. Здесь свобода в выборе художественных средств и технических приёмом куда больше.

Творчество Ф. Генделя и И.С.Баха опирается на органную и хоровую культуру. Поэтому, работая над полифонией, надо помочь ученику добиться дифференциации каждого голоса, путём окрашивания его в тембр определённого духового инструмента (орган -духовой инструмент) или человеческого голоса. Нельзя забывать и о клавесине, главном инструменте той эпохи. Приёмы клавесинной, а, именно, суховатой, чёткой, чисто пальцевой игры должны отличаться от современной фортепианной игры. Так что, работа над образом и звуком, весьма увлекательная вещь. Включайте воображение, зажигайте фантазию ученика, но помните: можно делать всё, что только не нарушает законов стиля!

*Работа над художественным образом.*

Какими бы приёмами не владел пианист, его игра не способна увлечь аудиторию, если лишена художественного воображения! Музыка-это язык, образов, она взывает к нашим чувствам, раскрывает сложный духовный мир человека, является в своём роде воплощением многогранного мира, окружающего нас. Педагог обязан помочь ученику разобраться в этом мире образов и чувственных ощущений. Музыкальное переживание по своему существу -эмоциональное переживание, и иначе, как эмоциональным путём нельзя понять содержание музыки. Но нельзя упускать другую сторону дела. Чтобы эмоционально пережить музыку, нужно прежде всего воспринять её звуковую ткань. Но, если человек эмоционально реагирует на музыку, но может лишь немногое различить, дифференцировать, то, естественно, до него не дойдёт значительная часть выразительного содержания музыки. Если человек даёт эмоциональный отклик на какое-то музыкальное произведение, но не может заметить значительных существенных ритмических изменений в изложении мелодий, не замечает различий при замене гармонического правильного сопровождения фальшивым, то, очевидно, его эмоции лишь самые общие и неглубокие. Поэтому задачей педагога является воспитание у ученика музыкальности, а точнее, двух её сторон: эмоциональной и слуховой.

Воспитание тембрового и динамического слуха идёт параллельно с определением настроения произведения, придумыванием программы и созданием, хотя бы эскизно, сюжета, изучаемого сочинения. Каждому действующему лицу - музыкальному образу должна быть дана точная характеристика. Такая работа приведёт к положительным результатам, т.к. поможет ученику чётко ориентироваться в информационном потоке.По этому поводу известная пианистка и педагог Надежда Иосифовна Голубовская писала: «Музыка вбирает не только «слуховой» мир человека, но – опосредованно – и «зрительный», «осязателный». Если первый передаётся музыкой непосредственно через интонацию и ритм, то мир иного чувства- косвенно, через родственные по производимому впечатлению музыкальные обороты».

Зрительные образы, поэтические аналогии, экскурсы в область других искусств и даже наук и другие педагогические методы, к которым прибегает педагог в ходе обучения игре на инструменте, надо рассматривать, как попытку рассказать словами содержание произведения. Задача здесь иная – возбудить ассоциативное мышление ученика и тем самым вызвать эмоциональный отклик на исполняемую музыку. Где – то в глубинах чувственной сферы внешние сферы сомкнуться с собственными переживаниями, что приведёт, в конечном счёте, к правильному пониманию исполняемой пьесы.Но иногда, очень полезно поработать над произведением, к которому вы вместе с учеником придумаете словесную подтекстовку, передающую смысл данного произведения. Единство музыки и речи признано всеми учеными: известно, что они восходят к общим корням и имеют общее происхождение — текст словесный и текст музыкальный воспринимается как осмысленное сообщение, облеченное в определенную форму. И музыка и речь состоят из звуков-фонем, объединенных в «слова-знаки», которые в свою очередь формируют законченные высказывания; их структура опирается на линейные последовательности элементов, организованных в. соответствии с правилами. Музыковеды довольно долго воспринимали выражения «музыкальный язык» и «музыкальная речь» метафорически, хотя близость музыки и речи, сходство их иерархической структуры и способов функционирования наталкивало на мысль о реальном и действительном, а не образно-аналоговом характере этой близости. Еще в музыки и речи показывает также, что не частности, не копирование музыкой отдельных речевых оборотов, а общие закономерности объединяют музыкальное и речевое восприятие. Именно здесь следует искать взаимосвязи музыки и речи, и именно здесь они гораздо значительней и многообразнее, чем это можно было предполагать».

*Заключение*

Работа над всеми составляющими фортепианной игры - это необычайно творческий и интересный процесс. Надо увлечь им и учеников, превратить занятия музыкой в удовольствие. Важно, чтобы ваши подопечные заразились вашей любовью к музыке, испытывали искренний интерес к своей работе, к поставленным целям. И тогда тандем педагог-ученик ждёт успех! Без желания со стороны ученика сотрудничать с преподавателем , внимательно слушать, как свою игру, так и игру наставника, мало что получится. Поэтому основная задача учителя состоит в том, чтобы увлечь юного исполнителя. Кроме того, педагог должен учитывать возможности своего ученика и ставить перед ним такие задачи, которые соответствуют его пианистическому развитию.

*Список литературы*

1. Алексеев. «Клавирное искусство». М. Музгиз ,1952.
2. Баренбойм Л. «Вопросы фортепианной педагогики и пианизма». М.-Л.,1963.
3. Гивенталь И. Музыкальная литература. Вып.2. – М «Музыка»,1984.
4. Голубовская Н. «О музыкальном исполнительстве». Л.Музыка,1985.
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности — М.: Таланты-XXI век, 2004.496 стр. Предисловие Геннадия Рождественского.
6. Коган Г. «У врат мастерства. Работа пианиста». М. музыка,1969, М. Музыка,1967.
7. Макуренкова Е. «О педагогике В.В.Листовой». М.Музыка,1991.
8. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры».М.Музыка,1997.
9. Новак Л. «Йозеф Гайдн». М.Музыка, 1994.
10. Смирнов М «Фортепианные произведения композиторов Могучей кучки». М.Музыка, 1971.
11. Теплов Б. « Психология музыкальных способностей». Изд. Академии пед.наук,1947.
12. Фейнберг С. «Пианизм как искусство». М.Музыка, 2001.
13. Шендерович Е. «О преодолении пианистических трудностей в клавирах». М.Музыка. 1987.