

УДК 378
ББК 74.48

DOI: 10.31862/1819-463X-2023-2-251-255

ВОСПИТАНИЕ КУЛЬТУРЫ ЗВУКА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО У СТУДЕНТОВ РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

О. П. Радынова

Аннотация. *Статья посвящена изучению проблемы воспитания звуковой культуры игры на фортепиано в аспекте профессиональной направленности обучения студентов разных специальностей в музыкальном колледже и вузе. Автор обобщает педагогический опыт работы с этим контингентом студентов и выделяет необходимые условия для развития пианистической звуковой культуры у студентов для достижения художественности исполнения, творческого подхода к занятиям на основе развития воображения, музыкального интеллекта, слуха, чувства стиля композиторов разных эпох в поисках выразительных красок всей фортепианной фактуры (мелодического интонирования, гармонической и полифонической палитры, смысловых оттенков разнообразного звучания).*

Ключевые слова: *приемы игры на фортепиано, обеспечивающие разные звуковые краски, свобода пианистического аппарата, адекватное оценочное отношение, музыкальный вкус.*

Для цитирования: *Радынова О. П. Воспитание культуры звука в классе фортепиано у студентов разных специальностей // Наука и школа. 2023. № 2. С. 251–255. DOI: 10.31862/1819-463X-2023-2-251-255.*

RAISING THE SOUND CULTURE IN THE PIANO CLASS AMONG STUDENTS OF DIFFERENT SPECIALTIES

O. P. Radynova

Abstract. *The article is devoted to the study of the problem of raising the sound culture of playing the piano, in the aspect of the professional orientation of teaching students of*

© Радынова О. П., 2023



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

various specialties in a music college and university. The author summarizes the pedagogical experience of working with this group of students and highlights the necessary conditions for the development of pianistic sound culture among students to achieve artistic performance, a creative approach to classes based on the development of imagination, musical intelligence, the sense of hearing and the sense of style of composers from different epochs in search of expressive colors throughout the piano textures (melodic intonation, harmonic and polyphonic palette, semantic shades of various sounds).

Keywords: *piano playing techniques that provide different sound colors, freedom of the pianistic apparatus, an adequate evaluative attitude, music taste.*

Cite as: Radynova O. P. Raising the sound culture in the piano class among students of different specialties. *Nauka i shkola*. 2023, No. 2, pp. 251–255. DOI: 10.31862/1819-463X-2023-2-251-255.

Обучение игре на фортепиано является обязательным для всех студентов как в музыкальном колледже, так и в вузе. Это обусловлено необходимостью овладения «школой» фортепианного исполнительства для профессионального становления будущих специалистов, возможностями творческого развития обучающихся в поисках вариантов интонирования музыкальных образов.

Проблема работы над звуком в фортепианном классе является одной из ключевых для воспитания основ пианистической культуры студентов. Большинство музыкантов рассматривают ее «внутри» проблемы развития техники пианиста, подчеркивая их нерасторжимое единство (И. Гофман, Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов и др.), ведь для достижения того или иного звучания инструмента необходимо владеть различными техническими приемами звукоизвлечения на фортепиано.

Студенты разных специальностей, не пианисты, имеют различный уровень фортепианной подготовки (некоторые вообще не обучались игре на фортепиано), и при обучении игре на «своих инструментах» или вокалу имели дело с одноголосной, однострочной фактурой музыкального текста. Поэтому они почти не владеют представлениями о разных типах фортепианной фактуры,

педализации, специфике фортепианного мелодического интонирования (звук, взятый на фортепиано, только затихает, и после нажатия клавиши его уже нельзя изменить). Специфика фортепианной фразировки требует дослушивания длинных затихающих звуков и мягкого присоединения к ним мелодического движения, учитывая «интонационные точки», «утолщения», «мелодические центры» фраз (Б. В. Асафьев, И. Гофман, К. Н. Игумнов, Е. Я. Либерман и др.).

Многие великие педагоги и пианисты писали о важности «исследования» мелодических линий произведения как важнейшего выразительного средства произведения, отыскивая наиболее значимые «интонации-смыслы», складывающиеся в фразы, предложения, развернутые «повествования», с подходами к кульминациям, спадам, сопоставлениями настроений.

Известно, что К. Д. Игумнов уделял внимание нахождению «интонационных точек» в фразе, предложении. От этого, полагал он, зависит связность музыкальной речи. «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится» [1, с. 56].

Поиск интонационных точек, тяготений особенно необходим при работе над полифонией, кантиленой. Известно, что

И. С. Бах писал свои полифонические пьесы – инвенции, чтобы научить пианиста «певучей манере игры». Эта манера звукоизвлечения предполагает нахождение наиболее выразительных интонаций, учитывая законы фортепианной фразировки и интонирования.

При работе над кантиленой, в романтических пьесах стоят задачи не только мелодического интонирования, но и гармонического, полифонического распределения звучностей аккомпанемента, фонового заполнения звучания басов, грамотной педализации.

Б. В. Асафьев отмечал: «Отдельные звуки в музыкальном потоке – своего рода интонационные комплексы, “густки”, возвышенности на равнине, изгибы и утолщения, “штриховка” рисунка и т. д. В этих узлах концентрируется *смысл*, они – область интеллекта, сознания...» [2, с. 355].

Внимательное изучение нотного текста активизирует деятельность воображения, осознание смысла музыкальных интонаций, фраз, разделов формы, особенностей фактуры (пласты звучания аккомпанемента, фона, басов, полифонического развития) и в целом способствует созданию интерпретаторского замысла.

В осознании и понимании музыкальной речи, «чувственной программы музыкального произведения» (В. Ражников), смены характера интонаций помогают образные сравнения, метафоры, слова-эмоции (нежно, порывисто, встревожено и пр.), подбираемые студентом совместно с преподавателем. Эмоции, мышление, воображение тесно взаимосвязаны в этом творческом процессе.

Воображение выступает «механизмом первичной семантизации музыкальных звучаний... оно помогает предслышать и осуществлять обратный охват в процессах восприятия и музицирования...» [3, с. 476–477].

Воображение – это способность слышать себя «со стороны» – воспитание

внимательного, чуткого слуха, отслеживающего, контролирующего, оценивающего успешность в достижении своих исполнительских намерений. С помощью воображения складываются образы целей и конечных результатов работы, а также средства для их достижения.

Первоначальные представления, которые впоследствии будут уточняться, конкретизироваться в сравнении музыкальных тем, образов, разделов формы, важно формировать в связи с чувством стиля того или иного композитора. Б. В. Асафьев так характеризует это явление: «Новые люди, новое идейное устремление, иная “настроенность эмоций” вызывают иные интонации» [2, с. 201].

Асафьев называет их по-разному: «интонационный словарь эпохи», «звукосмысловые накопления», «звукословарь», «интонационный словарь своего времени».

Эта исследовательская, творческая работа очень интересна, она захватывает педагога и ученика в едином устремлении разобраться в авторском тексте, осмыслить его, чтобы научиться выражать в игре на фортепиано интонационно-смысловые оттенки музыкальной речи ярко и понятно. Это общее желание, взаимопонимание, союз педагога и ученика помогает в осуществлении задуманного замысла, преодолении технических трудностей, освоении новых приемов игры, позволяющих продвигаться вперед, овладевая культурой пианистического интонирования.

Работа над звуком в классе фортепиано требует владения разными приемами звукоизвлечения, что предполагает освобождение пианистического аппарата, налаживание «контакта с клавиатурой» как важнейшего пианистического умения, которое Е. Я. Либман называет «фундаментом техники пианиста» [4, с. 15].

При этом автор подчеркивает, что «высшим критерием правильности фортепианного приема является *звучковой результат*» [4, с. 4].

Причем «внимание к звуку как таковому, к его качеству, – подчеркивает автор, – нужно воспитывать у учеников всегда, в том числе при работе над упражнениями [4, с. 35–36].

Однако важно отметить, что слухо-двигательные связи в игре на фортепиано у студентов, не пианистов, примитивны, ограничены скромными техническими навыками, бедным арсеналом технических приемов, обеспечивающих тембровую красочность. Поэтому первоочередная задача обучения культуре фортепианного интонирования связана с освобождением пианистического аппарата, поиском удобных, рациональных движений. Е. Я. Либерман советует включать движения всей руки, позволяющие расслаблять ее в удобные моменты, сократить подъем пальцев, «нанизывать» звуки на движения кисти, научиться помогать себе легкими нажимами всей руки в динамических центрах фраз.

Обучение новым исполнительским навыкам, «которые превращаются в *постоянный* художественный и технический капитал», Е. Я. Либерман считал очень важным [5, с. 227].

Чтобы добиться задуманного воплощения музыкального образа, ученик должен быть «вооружен» арсеналом пианистических приемов, позволяющих достигать искомого качества звучания, овладевать техническим мастерством (свободой, гибкостью аппарата, беглостью пальцев, разными видами фортепианной техники), выявлять недостатки и устранять пробелы в своей фортепианной подготовке.

Евгений Яковлевич Либерман всегда напоминал ученикам, что «*надо интересоваться звуком!*», чтобы находить краски и оттенки представляемого звучания. При этом он подчеркивал, что «хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приемом, что дает играющему мышечное ощущение удобства, легкости» [4, с. 17].

«Ни один профессиональный музыкант-исполнитель, – говорил Е. Я. Ли-

берман, – не может обойтись без глубокого и всестороннего знания секретов своего мастерства... рекомендации, посвященные “кухне” исполнительского процесса, относятся к наиболее важным вопросам» [4, с. 3].

В книге «Работа над фортепианной техникой» он систематизировал существующие в педагогике методы, приемы, вместе с тем автор делился и своей системой развития техники пианиста – упражнений, приемов, советов, описаний способов работы. Освобождению пианистического аппарата, преодолению дефектов непрофессионального обучения помогают, наряду с другими, упражнения Е. Я. Либермана на применение приема двух контрастных движений – «толчок» и «расслабление» в очень медленном темпе. Это упражнение помогает извлечению максимально громкого и свободного звука легато. Чувство снятия всякого напряжения помогает ощущению освобождения пианистического аппарата.

Примечательно, что студенты после освобождения рук в игре на фортепиано утверждают, что и при игре на их инструментах, и в пении они стали чувствовать большую свободу.

Говоря о необходимости налаживания слухо-двигательных связей, Е. Я. Либерман подчеркивал теснейшую взаимосвязь исполнительского замысла, музыкально-слуховой и технической работы ученика: «От понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки» [4, с. 9].

Рассматривая проблему исполнительского показа педагогом образца звучания того или иного эпизода произведения, Е. Я. Либерман писал: «Любому, в том числе талантливому, ученику можно и нужно показывать все связанное с общей культурой игры: мощь звучания *forte* и предельное *pianissimo*, стройность аккордов и мягкость аккомпанементов, секреты разных способов звукоизвлечения, блеск пассажей и соотношение элементов

фактуры, особенности артикуляции, ясность голосоведения и проч.» [5, с. 227].

Вспоминая свои уроки у Л. В. Николаева и Г. Г. Нейгауза, он подчеркивал, что эти великие педагоги и пианисты всегда оставляли поле для творчества ученика, не требуя точного копирования своих показов.

Но «Л. В. Николаев настойчиво и терпеливо показывал пианистические приемы... “не отставал” от ученика до тех пор, пока тот не овладевал нужным приемом, не добивался ясности слышания полифонии и т. д. Показы такого рода – это *обучение* всему тому, что накопила исполнительская культура» [5, с. 228].

Е. Я. Либерман писал, что показ необходим, когда ученик «не попадает» в образную или стилистическую сферу произведения, он советовал разные детали интони-

рования, нюансировки и ритмической свободы, но никогда не требовал их прямого копирования учеником. Чтобы избежать этого, Евгений Яковлевич очень часто играл примеры из других произведений для ощущения учеником стиля, фактурных отношений. «Очень полезно, – писал он, – прививать нужные художественные навыки не на изучаемом, а на аналогичном музыкально-стилистическом материале» [5, с. 228].

Таким образом, проблема работы над звуком в фортепианном классе многоаспектна. Она касается не только владения приемами звукоизвлечения и в связи с этим освобождения пианистического аппарата, налаживания контакта с клавиатурой, но и развития слуха, воображения, музыкально-интонационного мышления, чувства стиля композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мастера советской пианистической школы. Московская консерватория: Очерки / ред. А. А. Николаева. М., 1954.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е. Л., 1971.
3. Старчеус М. С. Слух музыканта. М., 2003.
4. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика XXI, 2003.
5. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.

REFERENCES

1. Masters of the Soviet pianistic school. Moscow Conservatory: Essays. Ed. A. A. Nikolaeva. Moscow, 1954.
2. Asafyev B. V. *Muzikalnaya forma kak protsess*. Leningrad, 1971.
3. Starcheus M. S. *Slukh muzykanta*. Moscow, 2003.
4. Liberman E. Ya. *Rabota nad fortepiannoy tekhnikoy*. Moscow: Klassika XXI, 2003.
5. Liberman E. Ya. *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom*. Moscow: Muzyka, 1988.
6. Gofman I. *Fortepiannaya igra. Otvetny na voprosy o fortepiannoy igre*. Moscow, 1961.

Радынова Ольга Петровна, доктор педагогических наук, профессор кафедры фортепианного искусства, Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
e-mail: olgaradynova@mail.ru

Radynova Olga P., ScD in Education, Professor, Piano Art Department, Moscow A. Schnittke Music Institute
e-mail: olgaradynova@mail.ru

Статья поступила в редакцию 26.12.2022
The article was received on 26.12.2022