

№3 2009 год

музыкальное образование

Мордасова Екатерина Ивановна, аспирант Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова, г. Тамбов,
e-mail: strikecat@mail.ru.

Произведения Ф. Шопена в педагогическом репертуаре как необходимое условие профессионального обучения игре на фортепиано.

Фортепианная педагогика является относительно молодой отраслью музыкальной педагогики. В значительной степени унаследовав традиции предшествовавших ей по времени клавирных школ, фортепианная педагогика вместе с тем имеет свои характерные черты, детерминированные особенностями инструмента, что позволяет считать ее самостоятельной областью музыкально-педагогической науки. Изобретенное в 1709 г. итальянцем Б. Кристофори, фортепиано не сразу приобрело современный облик. Однако, будучи усовершенствованным в течение XVIII в., этот инструмент прочно входит в музыкальный обиход.

Развитие фортепианной педагогики в первой половине XIX века обусловлено расцветом фортепианного исполнительства, особенно появлением в его русле виртуозного направления, отличительными чертами которого стали яркость, блеск, скорость игры. Несомненно, на развитие виртуозного фортепианного стиля исполнения повлияло значительное развитие инструмента: изменения в конструкции, направленные на увеличение силы и громкости звучания, появление педалей. Намерение исполнителей исследовать и выявить всю полноту возможностей нового инструмента закономерно породило явление фортепианной виртуозности.

Другим значимым фактором, повлиявшим на развитие фортепианного исполнительства, явился расцвет оперного жанра в первой половине XIX в. Значительный интерес публики к образцам оперного искусства предопределил развитие таких жанров фортепианной литературы, как различные вариации, транскрипции и парафразы на темы из популярных опер. В рамках данных жанров также происходило освоение скрытых резервов фортепианного исполнительства.

Наивысшего расцвета виртуозный стиль фортепианного исполнительства достигает в 30–40-е гг. XIX века в деятельности таких выдающихся пианистов, как Ф. Калькбреннер, А. Герц, С. Тальберг и др. В отзывах критиков и воспоминаниях современников исполнительскому искусству этих пианистов дается высокая оценка. Вместе с тем виртуозному исполнительскому стилю зачастую был свойствен такой недостаток, как стремление к техническому совершенству в ущерб образно-содержательной стороне исполняемого произведения.

Методические руководства по фортепианной игре, в свою очередь, были направлены на освоение новых исполнительских результатов. Крупнейшими пианистическими школами первой половины XIX века: венской, английской, парижской рассматривались вопросы обучения игре на фортепиано в свете новых целей и задач, появившихся перед исполнителями и педагогами в связи с развитием фортепианного исполнительства. В числе наиболее значимых методических трудов указанного времени можно назвать следующие: «Фортепианная метода для начинающих»

М. Клементи, «Новая метода для фортепиано» Ж.-Л. Адана, «Подробное теоретико-практическое наставление» И. Н. Гуммеля, «Метода обучения игре на фортепиано с применением руко-проводителя» Ф. Калькбреннера, «Искусство пения в применении к фортепиано» С.Тальберга, «Метода метод» Ф.-Ж. Фетиса и И. Мошелеса, «Полная теоретико-практическая фортепианная школа» К. Черни и другие руководства.

Общей чертой данных методических трудов являлась следующая позиция: выразительное исполнение на фортепиано зависит от интуитивного восприятия исполнителем эмоционально-смыслового содержания произведения; следовательно, поскольку такое восприятие имеет субъективную природу, оно непередаваемо и ему нельзя обучить. С другой стороны, существует объективно познаваемая сторона исполнения, под которой понимается техника исполнения – то, что поддается постижению, фиксации и может быть передано. А. В. Малинковская отмечает: «Убежденность в том, что выразительности нельзя научить, уводило массовую исполнительскую педагогику от необходимости изучать, осмысливать закономерности музыкальной композиции, причинно-следственные связи между художественным воздействием музыки и используемыми выразительными средствами» [3, 61].

Такая постановка проблемы предопределила обособление фортепианной техники и ее отделение от музыкального содержания. Техническое совершенствование становится целью, а не средством исполнения. В силу того, что музыкальная выразительность признавалась непознаваемой, фортепианные выразительные средства также осваивались от практики к теории – путем закрепления полученных при исполнении результатов. Нельзя не отдать должное авторам упоминаемых методических руководств – они тщательнейшим образом исследовали такие стороны фортепианного исполнительства, как приемы звукоизвлечения, агогика, динамика и др. Однако в силу сложившихся представлений изучение этих выразительных средств было изолировано от определяющей их музыкально-художественной идеи.

Выдающийся польский композитор, пианист и педагог Ф. Шопен (1810–1849) предложил методику, разительно отличающуюся от современных ему воззрений. Его намерение изложить свои взгляды на обучение игре на фортепиано в виде методического исследования не осуществилось – до наших дней сохранились только наброски шопеновской школы, которую он намеревался написать незадолго до смерти. Однако эти наброски, несмотря на свой разрозненный и фрагментарный характер, вместе с сохранившимися воспоминаниями многочисленных учеников Шопена, а также его современников, дают нам возможность получить представление о методе Шопена и его взглядах на проблему обучения фортепианной игре.

Главное отличие шопеновского метода от современных ему педагогических воззрений состоит в том, что в его системе на первое место поставлена именно идея произведения, его музыкальный образ, исходя из которого определяется комплекс выразительных средств, необходимых для его реализации. Таким образом, для Шопена музыкальная выразительность не является непознаваемой сущностью; более того, он полагает необходимым в первую очередь сосредоточить внимание именно на художественном образе сочинения с тем, чтобы максимально эффективно реализовать его, опираясь на выразительные средства, которые определяются данным образом.

В педагогике Шопена вопрос о природе музыкальной выразительности разрешается следующим образом: в силу того, что звук, подобно слову, является выражением человеческой мысли, художественный образ возможно постичь, вникнув в замысел, в скрытый смысл произведения,

который выявляется через использованные автором средства выразительности, создающие в комплексе его собственный стиль.

В структуре основополагающих принципов шопеновской педагогики можно выделить два уровня: принципы первого порядка – приоритет творческого начала по отношению к технической стороне исполнения, рациональный подход к занятиям, индивидуальный подход к ученику, развитие у него художественного вкуса; и детерминированные ими технологические принципы – естественного положения руки на клавиатуре, подбора естественной аппликатуры, особой технологии звукоизвлечения, педализации, особой ритмической организации исполнения (*tempo rubato*), а также рекомендации по репертуару.

Определение художественного образа, основной мысли, замысла произведения было первым шагом к освоению сочинения в шопеновской системе. При этом Шопен неизменно апеллировал к воображению самого ученика, стремился поощрять в нем собственную фантазию и инициативу. Основным законом исполнения, по Шопену – «Играйте так, как вы это чувствуете» [4, 18].

Предлагаемый Шопеном подход не только являлся значительно более эффективным в плане поиска выразительных средств и их реализации на инструменте, но и ориентировал учащегося на активный самостоятельный поиск художественного образа, что является важнейшей предпосылкой к его дальнейшей творческой деятельности.

Кроме того, Шопен уделял значительное внимание сохранению и развитию самостоятельности учащегося и его творческого потенциала. Я. И. Мильштейн в книге, посвященной педагогике Шопена, отмечает, что мастер «никогда не навязывал ему [ученику – *Е. М.*] своего плана интерпретации, не стеснял полета его фантазии. Напротив, если он видел, что исполнение ученика, хотя и не соответствующее его собственному представлению, было все же достаточно одушевленным, убежденным, идущим от глубины сердца, то обычно говорил: “Я сыграл бы не так, но то, что делаете вы, возможно, лучше”» [4, 106].

В своих методических набросках, а также в занятиях со своими учениками Шопен уделяет внимание различным сторонам исполнительского комплекса. Его заметки содержат те педагогические принципы, которые он неизменно проводил в жизнь при занятиях со своими учениками. Важной особенностью школы Шопена является тот факт, что по существу она явилась первой подлинно фортепианной методикой. Именно фортепианные средства выразительности, учитывающие особенности его конструкции, находят отражение в шопеновской педагогике. В этом также заключается существенное отличие от современных Шопену руководств фортепианной игры, поскольку в них в значительной мере наследовалась традиция клавирного исполнительства, что предопределяло использование в них приемов и средств, менее соответствующих новому инструменту и, следовательно, менее эффективных в новых условиях, нежели шопеновские установки.

Новаторство педагогических идей Шопена проявляется на различных уровнях его системы. Так, например, большое внимание уделяется Шопеном посадке за инструментом и положению руки на клавиатуре. Положение руки на инструменте, по Шопену, исходит из особенностей фортепианной клавиатуры и анатомического строения человеческой руки. В отличие от других педагогических школ, предлагавших определенную *постановку* руки, методика Шопена предлагает принцип *организации* руки на клавиатуре с тем, чтобы обеспечить ее максимально рациональное использование. Позиция Шопена, которую он широко использовал в своей педагогической деятельности, основана на естественном положении длинных пальцев руки на черных (более удаленных) клавишах, а коротких пальцев, соответственно, на белых (которые

расположены ближе). В своих методических заметках Шопен рационально обосновывает преимущества такой позиции, а также удобство устройства фортепианной клавиатуры.

Из принципа естественного положения руки логически вытекает принцип подбора соответствующей аппликатуры. В дошедших до нас методических набросках Шопена сохранилось его мнение о том, что каждый палец в силу своей природы обладает теми или иными особенностями и необходимо максимально рационально использовать их, вместо того, чтобы пытаться искусственным путем выровнять их звучание, как предлагалось во многих школах того времени. Шопеновские аппликатурные приемы – подкладывание и перекладывание пальцев, скольжение, беззвучная подмена и особенно использование первого и пятого пальцев на черных клавишах – вызывали негативную реакцию его современников, придерживавшихся аппликатурных принципов, сохранившихся от клавирной эпохи. Тем не менее, время подтвердило эффективность шопеновского аппликатурного принципа в фортепианном исполнительстве. Помимо рассмотренных положений шопеновского метода, новаторский характер имел также педальный принцип Шопена, исходивший из особенностей фортепианной конструкции, принцип ритмической свободы при исполнении (*tempo rubato*), принцип звукоизвлечения, основанный на мелодизации всех пластов фактуры и др.

В силу того, что в шопеновской системе центральным стержнем является художественный образ, определяющий выразительные средства для его воплощения, все элементы шопеновской педагогической системы неразрывно связаны между собой, в отличие от современного Шопену раздельного подхода к их изучению. Шопеновская педагогика представляет собой «образец целостности методической мысли в ее охвате задач и проблем обучения пианиста» [3, 75].

Для современной ситуации в музыкальной педагогике, в частности, в фортепианной педагогике, педагогические принципы Шопена остаются не менее актуальными, чем в середине XIX в. Наряду с развитием виртуозного мастерства исполнителей и большим вниманием к развитию технического комплекса учащихся наблюдается снижение реализации художественно-образного потенциала исполняемых произведений. Остаются значимыми вопросы развития активности и самостоятельности мышления учащихся, связанных с усилением развивающего эффекта обучения. Г.М.Цыпин, исследуя основные принципы развивающего обучения в фортепианной педагогике, отметил, что «наиболее перспективным в воспитании творческой инициативы и самостоятельности учащегося является вступление его на путь собственной, не регламентированной извне интерпретации музыки. Тем самым происходит всестороннее, интенсивное упражнение и его способности самостоятельно мыслить, и его умения самостоятельно действовать» [7, 173].

Произведения Шопена отражают положения его педагогического метода и являются незаменимыми в педагогическом репертуаре. В них находит отражение тот специфически шопеновский пианизм как комплекс фортепианных выразительных средств, который является эталонным для романтического пианизма вообще. Таким образом, изучая произведения Шопена, учащийся-пианист получает представление о пианизме романтического направления в целом, на основании которого в дальнейшем возможно изучение произведений других композиторов-романтиков. Кроме того, творчество Шопена-композитора оказало значительное влияние на целый ряд композиторов последующих лет. Так, влияние шопеновского творчества прослеживается в музыке К. Дебюсси, М. Равеля, в фортепианных миниатюрах А. Лядова, ранних сочинениях А. Скрябина и т.д. Знакомство с особенностями фортепианного стиля Шопена дает пианисту возможность изучать произведения перечисленных композиторов, опираясь на

понимание традиций романтического пианизма и их влияния на создаваемые композиторами последующих лет фортепианные сочинения.

Произведения Шопена отличает яркость и разнообразие музыкальных образов, которые предполагают эмоциональный отклик исполнителя. Выше уже упоминалось педагогическое кредо Шопена – «Играйте так, как вы это чувствуете». Фортепианный стиль Шопена, в свою очередь, требует эмоциональной гибкости, развитого воображения, творческого мышления от интерпретатора. Однако и материал этих произведений дает богатую почву для творческих поисков. Кроме того, в этих сочинениях реализуются и рассмотренные выше педагогические принципы: организация руки на клавиатуре, аппликатурные приемы и т.д. Таким образом, произведения Шопена создают оптимальную среду для реализации его педагогических установок. Особенно важно то, что изучение сочинений Шопена развивает эмоциональную гибкость исполнителя, что приобретает исключительную ценность в свете того факта, что в современном исполнительском искусстве наблюдается существенное преобладание рационального начала. Многие видные фортепианные исполнители и педагоги (Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин, Н.А. Петров и многие другие) отмечают значительное усиление тенденций интеллектуального исполнительства в ущерб эмоциональной стороне исполняемых сочинений. Разностороннее развитие учащегося имеет особое значение в профессиональном обучении музыке; изучение произведений Шопена, таким образом, развивая эмоциональную сферу учащегося, способствует формированию всесторонне развитого музыканта-профессионала.

Использование шопеновских методических установок и включение его произведений в репертуар учащегося позволяет значительно повысить эффективность обучения фортепианной игре. Педагогические принципы Шопена предполагают изучение основных закономерностей музыкального образа, его влияния на музыкальный язык и выразительные средства исполнения. Такой подход позволяет учащемуся переходить от репродуктивной деятельности к самостоятельной, а затем и к творческой, поскольку в процессе его использования формируется базовая модель для работы с любым произведением, работая с которой, учащийся уясняет для себя принципы взаимодействия художественной идеи сочинения и выразительных средств, а также технологии их реализации. Произведения Шопена являются превосходным педагогическим репертуаром, способствуя развитию целого комплекса качеств, необходимых профессиональному музыканту. Осваивая логику внутренних взаимосвязей комплекса выразительных средств, учащийся подводится к пониманию музыкального произведения, что является важнейшей предпосылкой его грамотной интерпретации. Шопеновские педагогические принципы и сочинения Шопена, направляя учащегося по этому пути и охватывая различные стороны исполнительского искусства, сохраняют свое значение и в наши дни. По словам В.А. Николаева, «к шопеновскому методу можно применить определение, относимое к эффективным методам современной педагогики, – это система целенаправленного индивидуального воспитания» [5, 90]. Произведения Шопена, в свою очередь, являются необходимым компонентом педагогического репертуара для профессионального обучения пианиста.

Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч.1–2. М.: Музыка, 1988.
2. Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968.

3. Малинковская А. В. Фортепиано-исполнительское интонирование: Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: Очерки. М.: Музыка, 1990.
4. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М.: Музыка, 1967.
5. Николаев В. А. Шопен – педагог. М.: Музыка, 1980.
6. Сухова Л. Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2004.
7. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.