

ПРОБЛЕМА СТИЛЮ В ПРАКТИЦІ ВИДАТНИХ ПЕДАГОГІВ-ПІАНІСТІВ

Художньо-просвітницька спрямованість підготовки майбутніх фахівців зумовлює необхідність дослідження питань формування навичок професійної діяльності, зокрема, розвитку в учнів музично-виконавських умінь. Серед них значне місце займає здатність майбутніх фахівців до інтерпретації, вірної стилю, або, іншими словами, до виконання творів у стилі. Зокрема, педагогу необхідно знати, якими засобами формувати в учня відчуття і розуміння стилю як особливого світу ідей та образів, щоб світ цей став для нього своїм, а його музична мова в будь-якому стилі – настільки природною, як спілкування рідною мовою. Встановлено, що одним зі шляхів активізації навчального процесу є опора на стиль.

Проблемам стилю особливу увагу приділяли В. Одоєвський, Б. Серов, Б. Яворський, Б. Асаф'єв, Л. Мазель, В. Цуккерман, В. Холопова, а серед українських науковців – С. Шип, В. Москаленко, О. Катрич, Н. Горюхіна, Є. Єркіна, О. Щербініна.

Мета статті – розкрити поняття виконавського стилю, розглянути три піаністичні типи, основи стильового підходу.

Проблемою стилю традиційно займаються такі науки, як естетика, культурологія, мистецтвознавство.

Виконання, вірне стилю, – ознака душевної та духовної культури, а вона не з'явиться сама по собі. Її треба терпляче й уміло створювати, не зламавши органіки внутрішнього світу учня. Складність стильового підходу полягає в тому, що учневі треба навчитися відтворювати в живому звучанні всю глибину і неповторність образного світу, характерного для будь-якої епохи і, звісно, для того чи іншого композитора.

Кілька десятиліть тому цю проблему порушив Я.І. Мільштейн. Він писав: “Розуміння індивідуальних стилістичних рис композитора – ось що необхідно перш за все знати виконавцю, який повинен розуміти характер твору, стиль даного композитора, даного художнього напрямку, а іноді навіть стиль цілої епохи” [5; 6].

Ці слова залишаються актуальними і сьогодні. Сказане породжує проблему, важливу для виконавця і, звісно, для педагога. Мова йде про виконавський критерій, якому педагог повинен навчити свого учня.

Стиль – одна з найважливіших категорій мистецтвознавства; це історично сформована та соціально зумовлена спільність ідейно-художніх принципів, що об'єднує в дану епоху твори майстрів, які працювали в різних видах та жанрах мистецтва.

Термін “музичний стиль” визначає систему засобів музичної виразності, що слугує для втілення певного ідейно-образного змісту. Спільність стильових ознак у музичних творах спирається на соціально-історичні умови й світосприйняття композиторів, їх творчий метод, на загальні закономірності музично-історичного процесу.

Поняття стилю має багато трактувань. У XVII ст. воно означало скоріше “жанровий” стиль, а також стиль новий, сучасний, або старий. Пізніше його зближували з поняттям “манери” і до недавнього часу майже ототожнювали зі словом “форма”. Тепер поняття стилю трактується і як змістовна система засобів (Л. Мазель), і як “вищий вид художньої єдності” (С. Скребков), і як “глибинна інтонація” (В. Медушевський), і як особлива, неповторна “картина світу”. З теоретичного погляду, стиль – це єдність системно організованих елементів музичної мови, зумовлених спільністю системи музичного мислення. Стиль – це передусім єд-

ність і цілісність, саме таке уявлення має бути головним для педагога, адже виконання в стилі повинне породжувати відчуття естетичної гармонії.

Стильовий підхід у навчанні гри на фортепіано має свою історію. Стильовий підхід, яким ми його уявляємо сьогодні, характеризує роботу педагога як спрямовану на свідоме запровадження головних рис стилю композитора в цілісному, творчому, виконавському акті учня.

Опанувати поряд з фортепіанною грою і музичного мистецтва в цілому, зрозуміти, як вони пов'язані, зуміти дати вираз другому через перше, використовуючи можливості всіх наук, передусім естетики і психології, підкорити єдності художньої ідеї й поетичного уявлення і духовно-моральні бажання, і прагнення – все до кінчиків пальців – у цьому полягає естетика фортепіанної гри. Прагнення до цілісного досягнення музичного твору, до підкорення всіх виконавсько-виражальних засобів єдиній художній ідеї і зараз вважається одним із головних принципів стильового підходу в навчанні музиці.

Під стилем виконавства часто розуміють різні теоретичні погляди, з різних точок зору трактуючи питання музичної інтерпретації, але ж ми під стилем повинні розуміти сукупність виражальних та технічних засобів, притаманних майстерності інструменталіста, індивідуальний характер фразування, неповторну манеру інтерпретації і всі особливі прийоми поводження з інструментом.

Прийоми виконавства можуть прямо залежати від стилістичних особливостей твору, від принципів будування форми поліфонічної або гомофонної, яскравої або лінійної, розгорнутої або лаконічної.

У кожен епоху панує та чи інша манера гри. У широкому значенні слова під виконавським стилем ми повинні розуміти всі властивості, особливості та принципи інтерпретації. Таким чином, розрізняють стиль виконання окремого майстра та стиль виконання, притаманний окремій школі, країні або епосі. Стиль виконання залежить від змісту і форми твору, що інтерпретується.

Найчастіше виконавським стилем володіє яскрава та потужна суто творча течія, яка наполегливо потребує нових виражальних засобів. Але інколи трапляється, що талант окремих видатних піаністів втілює в життя нові прийоми авторського викладу. Тоді нові горизонти піанізму відкривають можливості, не доступні для попереднього стилю, чим справляють великий вплив на сучасну їм композиторську творчість та на подальший її розвиток.

Не можна говорити про розвиток виконавського фортепіанного стилю у відриві від історії творчості композиторів, які писали для цього інструмента і в більшості випадків були видатними піаністами.

Ідея виконавської цілісності перебувала в центрі естетичних поглядів видатного піаніста Ф. Бузоні, яку він реалізував як у власному виконанні, так і в теоретичних працях. Для Ф. Бузоні єдність, цілісність виконавської інтерпретації, безперечно, є вищим художнім принципом. Трактуючи зміст того чи іншого твору, він часто підкреслює нероздільність у ньому художньої ідеї, образу, вираженого почуття і форми.

На думку видатного німецького піаніста А. Шнабеля, неможливо зрозуміти який-небудь твір, не знаючи творчості композитора в цілому. Цю точку зору підтримував і Я. Зак.

Новим етапом в усвідомленні стильової сутності музичної інтерпретації, залежності виконавської музики стала теорія німецького педагога-музиканта К. Мартінсена. У двох своїх книгах, які пізніше об'єднав автор, назвавши нове видання "Творче викладання гри на фортепіано", серед багатьох цінних думок він висуває одну центральну: техніка піаніста визначається його індивідуальною "звукот-

ворчою волею”. Характер цієї волі повністю підпорядкований одному з трьох піаністичних типів: класичному, романтичному чи експресіоністичному. Визначаючи названі типи, музикант по суті говорить про певні стилі гри, детермінантою яких виступають ті чи інші властивості людської особистості.

Так, класичний тип, на думку К. Мартінсена, схиляється до ретельної обробки деталей. Його увага спрямована на атомістичні одиниці музики, окремі елементи техніки. Для нього характерні прагнення до педантичної вірності “літері” нотного тексту, до точності ритму, до незалежності пальців, рівності пальцевого удару.

Романтичний тип протилежний класичному. Якщо ілюстрацією класичного типу виступає піанізм Г. Бюлова, то виразником романтичного стилю є мистецтво А. Рубінштейна. Цей піаністичний тип висуває на головне місце вираз поетичної ідеї твору. Піаніста такого типу характеризує “прагнення до органічно цілісного, симфонічного імпровізаційного трактування”, яке одним поривом охоплює весь твір. Різноманітність виконавських напрямів чітко виражена у словах Г. Когана: “Так, класичний піаніст, йдучи від окремого, доходить до загального; так, романтичний піаніст, йдучи від загального, доходить тимчасово до окремого” [3, с. 58].

Третій – експресіоністичний – тип К. Мартінсен пов’язує з іменем Ф. Бузоні. Специфіку цього типу музикант визначає як прагнення до об’єктивізму через подолання суб’єктивізму. Кожний з названих типів, за твердженням німецького педагога, має свій арсенал технічних прийомів. Сильовий підхід К. Мартінсена, таким чином, спирається передусім на виконавський тип самого учня.

Основи стильового підходу в російській фортепіанній педагогіці заклав А. Рубінштейн, який відбудував програму, що відтворює в загальних рисах шлях стильового осягнення музики, до якої звертаються й сьогодні педагоги, що мислять. Це наполегливість вивчення авторського тексту, творче його осягнення та правильна передача ідеї твору. А. Рубінштейн вважав, що осягати стиль слід без допомоги редакцій, які спотворюють наміри автора, а лише виконуючи багато його творів. Він говорив про те, що Бах не записував відтінки та темп, їх треба осягнути своїм розумом і більше грати Баха. Музикант втілював метод, який може бути названий осягненням стилю “від протилежного”, він змінював стиль викладення, показуючи, як змінюється від цього характер музики. Цей цікавий прийом стильового зіставлення може бути використаний і сучасним педагогом для пильнішого вивчення учнем інструментального викладу, який є яскравим репрезентантом стилю композитора.

Сильовий підхід був, безумовно, і в класі великого музиканта, виконавця, педагога Г. Нейгауза. Блискучий знавець музики, живопису, літератури, він вводив учня в безмежний світ культури, розвивав гостре стильове відчуття. На класних бесідах він порушував питання історії стилів, їх спадкоємність чи різноспрямованість, що значно розширювало кругозір учнів, прищеплювало інтерес до самостійних пошуків, виховувало в них справжніх художників-професіоналів.

Г. Нейгауз додержується актуальної теми про необхідність стильових перевтілень, де доводиться заглиблюватись то в один, то в інший музичний стиль, він помічає, як відбувається перебудова психіки, що формує нову стильову установку, і разом з тим змінюється ставлення до нового стилю. Для Г. Нейгауза головним у виконанні творів був вияв музичної ідеї, змісту музики. На розуміння цього змісту, особливого для кожного стилю, була спрямована вся педагогічна робота майстра. Ця мета досягалась шляхом осягнення цілого і деталей.

Е. Ліберман вважав роботу над стилем природною і необхідною складовою педагогічного процесу, музикант вкладає в неї розкриття поетичного змісту твору,

його красу, закономірності структури, форми та інших елементів. Так працювали Л. Ніколаєв, Г. Нейгауз та багато інших видатних педагогів.

О. Іохелес, учень Ігумнова, починав роботу в класі з виявлення художнього образу і звукового ідеалу твору в цілому і в суттєвих деталях. Методи при цьому були різні, залежно від талановитості і загальної культури учня. “Після ознайомлення з п’єсою, – пише учениця О. Іохелеса В. Носіна, – професор розповідав учневі про час і місце створення твору, наводив історичні факти, що супроводжували його написання” [7, с. 42].

О. Гольденвейзер у своїй праці “Про Моцарта і виконання його фортепіанних творів” зазначав, що виконання творів В. Моцарта є для піаніста дуже складним завданням. “Твори його відрізняються виключною прозорістю, тому кожний звук у них на рахунок, нічого неможна прикрити ні педаллю, ні перебільшеною силою – все має бути абсолютно чітко... Інколи думають, що твори В. Моцарта треба грати якимось “зниженим звуком, і мало не “бурмочуть щось собі під ніс”, між тим мелодії композитора повинні звучати дуже співучо, світло. Надзвичайно тонкого виконання вимагають всі супроводи. ...Крім того, треба раз і назавжди запам’ятати, що у В. Моцарта немає пасажів, що всі його гадані пасажі являють собою мелодійну лінію” [1, с. 156]. Останнє твердження подібне до того, яким Г. Нейгауз характеризує фігураційні пасажі Ф. Шопена, називаючи їх “прискореною мелодією”. Це суто виконавське трактування музичної тканини своєрідно підтверджує факт спадкоємності інструментальних стилів В. Моцарта і Ф. Шопена, генетичного споріднення другого з першим.

У книзі С. Фейнберга “Піанізм як мистецтво” проблема стилю є однією з ключових. Він пише про винятково цікаві особливості бетховенського та шопенівського фортепіанного стилю, про кардинальні реформи в прийомах О. Скрибіна, про його прихований тематизм і ритміку. У музичному ритмі починають відокремлюватись нотна метрика і реальний рух музики. У своїй книзі С. Фейнберг наголошує, що саме фортепіанний стиль К. Вебера набуває рис театральності, а окремі партії його сонат звучать як мелодії оперних арій. Методи фортепіанного викладу у К. Вебера ближче до класичних зразків його попередників. Що стосується стилю Р. Шумана, то, вивчаючи його твори, піаніст має бути готовий до подолання внутрішніх суперечностей і контрастів його стилю. Інтерпретатор Р. Шумана має вміти поєднувати у своїй грі віртуозність з проникливим ліризмом. Він має засвоїти і жорстко метричні побудови, і найтонші, свавільні коливання ритму. Виконуючи твори Р. Шумана, необхідно домагатися органічного поєднання ускладнено-матеріальних побудов та вишукано-мрійних форм.

Характерно до стилю С. Прокоф’єва у своїй книзі “Піанізм як мистецтво”, С. Фейнберг указував на те, що саме С. Прокоф’єв зробив повний переворот у долі піанізму й фортепіанного стилю. Пройшло багато часу, поки почали відрізняти в “прокоф’євському” протиборстві конструктивні елементи, міцний фундамент для нових мелодій, гармонії і ритму.

Отже, при єдиному спрямуванні педагогічного процесу на відтворення найбільш характерних рис стилю композитора музиканти досягають цього різними засобами, що диктуються особливостями їх власної індивідуальності. Тому можна сказати, що єдність музично-педагогічного завдання в поєднанні з індивідуальним розрізненням методів – одна з принципових особливостей стильового навчання в класі фортепіано.

Однак, незважаючи на різницю індивідуальних методик, можна побачити дещо спільне в педагогічних установах, що дало змогу сформулювати головні

принципи стильового підходу в навчанні фортепіанному мистецтву, а саме: ставлення до стилю автора як до смислового світу; проникнення в саму суть музичного твору, його ідею, задум; єдність змісту й тексту, об'єктивних основ стилю та їх індивідуального відображення у виконавській творчості; детермінованість усіх виконавських засобів специфікою стилю композитора; врахування історичного фактора, знання виконавських традицій, а також розуміння можливості відхилення від них.

Щодо методів, які втілюють на практиці стильовий підхід, можна виділити такі як: ознайомлення з багатьма творами одного й того самого композитора, причому різних за жанрами; глибоке вивчення стилю композитора на прикладі одного твору за допомогою стильового аналізу структури, музичної мови; ретельний аналіз всіх деталей нотного тексту, авторських вказівок, визначення в них стильових факторів інтерпретації; вивчення редакцій тексту; знайомство з особистістю композитора, з обставинами, у яких був написаний твір; проникнення в “дух епохи” та знаходження проявів в інших видах мистецтва – живопису, літературі.

Висновки. Отже, трактування стилю, яке ми бачимо у видатних музикантів-педагогів, пов'язане з внутрішньою суперечністю самої цієї категорії. Аналіз прикладів стильового підходу в процесі навчання в класі фортепіано дає змогу визначити його суть, а також значення для сучасної педагогіки. Стильовий підхід як повне втілення стилю композитора за допомогою адекватних виконавських засобів має на меті розвиток особистості учня, розширює його світогляд, підвищує загальну і музичну культуру.

Література

1. Гольденвейзер А.Б. О Моцарте и исполнении его фортепианных произведений / А.Б. Гольденвейзер // Пианисты рассказывают. – М., 1990. – Вып. 1.
2. Зак Я.И. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов / Я.И. Зак // Вопросы фортепианного исполнительства. – М., 1968. – Вып. 2.
3. Коган Г.М. Вопросы пианизма / Г.М. Коган. – М., 1968.
4. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. – М., 1988.
5. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я.И. Мильштейн. – М., 1983.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1961.
7. Носина В.Б. Олександр Львович Йохелес – музикант и педагог / В.Б. Носина // Традиции отечественной фортепианной педагогики. – М., 1995. – Вып. 132.
8. Теория и методика обучения игре на фортепиано : учеб. пособие для студентов высших учебн. заведений / [под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой]. – М. : Владос, 2001.
9. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М., 1965.

ДУБОВ А.М.

ВПЛИВ ФІЗИЧНОЇ, ВАЛЕОЛОГІЧНОЇ ТА ЕКОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ НА САМОСТІЙНЕ СТАНОВЛЕННЯ ЗОВНІШНЬО ТА ВНУТРІШНЬО ЗДОРОВОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА

На сьогодні погіршується економічна, соціальна та екологічна ситуація, падає рівень здоров'я населення. Недостатня рухова активність – гіпокінезія, що є передумовою найбільш масових захворювань, уражає не лише молодь, а й старші, свідоміші контингенти дорослих. Багато в чому це пов'язано з тим, що пропаганда оздоровчих знань ведеться у формі рекомендацій, “готових до споживання” без будь-яких розумових зусиль [1; 4].

Різко знизилась фізична підготовленість покоління, що підрастає. Традиційне уявлення про студентську молодь, як про одну з найбільш здорових соціальних