

О ВОСПИТАНИИ АРТИСТИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ СТУДЕНТОВ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ

Статтю присвячено актуальним педагогічним і методичним аспектам виховання артистичності виконання музичних творів у студентів музичних вищих навчальних закладів. Подано генезис розвитку «артистичності» у музикантів. На прикладі творчості К. Дебюссі та Б. Лятошинського представлено техніку виконавської інтерпретації музичного матеріалу. Акцентується увага на тому, що в педагогічній практиці розвивати уяву корисно на матеріалі програмної музики, у якій назви творів і певні авторські ремарки є емоційно-психологічними програмами, що заглиблюють виконавця в естетику та стиль композитора.

Ключові слова: *артистизм, музикальність, виконавство, інтерпретація, композиторські ремарки, уява.*

Постановка проблеми. Актуальность данной темы обусловлена современными тенденциями культурной жизни общества, испытывающего острую потребность в подготовке высококвалифицированных специалистов, способных трудиться в обстановке напряжённого, динамично развивающегося процесса трансформации всех сфер социальной жизни страны. В условиях парадигмального сдвига духовных и культурных ориентиров огромная ответственность ложится на искусство, призванное облагораживать внутреннюю эмоционально-интеллектуальную среду человека. В наши дни, когда неизмеримо выросли возможности повседневного общения с музыкальным творчеством, артикулирующим достижения различных школ, течений, направлений, когда широкое распространение получили многочисленные фестивали, смотры, конкурсы, в обществе усилился интерес к фигуре музыканта-исполнителя, музыканта-артиста, владеющего мастерством воздействия на самые тонкие струны души человека.

Анализ последних исследований и публикаций. В среде украинских учёных-музыковедов стали появляться работы, расширяющие исследовательский дискурс проблемы исполнительства и концентрирующие внимание учёных на вопросах интерпретации

музыкального произведения как определяющего компонента артистического исполнения (Н. Давыдов, А. Козаренко, И. Котляревский, Е. Маркова, А. Самойленко, А. Сокол и др.). В этих работах заметно сближение музыкознания с данными психологии, культурологии, герменевтики, синергетики и других областей гуманитарного знания. На этом фоне обнаружился дефицит музыкально-педагогических исследований, отвечающих запросам учебно-исполнительской практики, в частности, в таком важном её ракурсе как исполнительство и артистизм, являющийся важнейшим показателем профессионализма. В связи с этим нами предпринята попытка рассмотрения практики публичных выступлений студентов музыкальных вузов как важнейшего условия формирования артистических качеств исполнения музыкальных произведений, что составляет **цель предлагаемой статьи**. Объект исследования – студенты-музыковеды класса специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Изложение основного материала. В музыкально-педагогической литературе понятие *артистичности* специально не разрабатывалось. Отдельные высказывания выдающихся музыкантов, в том числе пианистов, об артистичности игры того или иного исполнителя не раскрывают сущности этого явления. В исследовании С. Савшинского «Пианист и его работа» автор называет «способность вовлечь в музыкальное переживание слушателей смысловым компонентом артистичности исполнения» [6, с. 106].

В исследовании Е. Марковой присутствует более широкий взгляд на глубинную артистическую способность как «готовность к переключениям ... прежде всего «переключаемость» психики, эмоциональная подвижность – и одновременно глубокий самоконтроль в процессе эмоциональных проявлений» [2, с. 80].

В работах крупных музыкантов-исполнителей и педагогов слово *артистичность* обычно заменяется словом «музыкальность», охватывающим всю сферу музыкального дарования учащегося, высокая оценка его пианистических достижений обычно выражается словами «талантливое музыкально-проникновенное», «ярко-эмоциональное», «захватывающе-виртуозное» и тому подобными определениями.

Музыкально-педагогические системы прошлого вообще не ставили во главу угла вопросы воспитания у учащегося артистических качеств исполнения. Многочисленные «Школы беглости» прошлого (Черни, Клементи, Крамер, Мошковский и др.) были ориентированы сугубо на развитие пианистической техники

(«механическая» и «анатомо-физиологическая» системы в лице их авторов – Р. Брейтгаупта, Ф. Штейнгаузена, П. Рамуля).

С приходом эпохи романтизма перед исполнителем встают новые задачи. Музыка Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана и других гениев требовала художественно-одухотворённой виртуозности, пианистической оркестральной масштабности. В эту пору современников уже восхищает не только техническое совершенство крупнейших пианистов-виртуозов, но и художественность исполнительской техники, в том числе *артистичность* игры. Она проявляет себя, прежде всего, в глубокой убеждённости, быть может даже, в экстатической вере в бесконечную красоту исполняемой музыки. Сила впечатлительности, выразительности внутреннего переживания исполнителя находит и внешнее выражение. Р. Шуман писал о выступлениях Листа: «Слушая Листа, его надо и видеть; он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна» [6, с. 235]. Аналогично говорил П. Чайковский об исполнительском мастерстве А. Рубинштейна, подчёркивая, что для полноты впечатления великого артиста нужно не только слышать, но и видеть. Из этих высказываний вытекает содержание одной из существенных граней артистичности: органическое единство слухового и зрительского воздействий. При этом чрезвычайно важна правдивость внешнего артистического проявления. Один из великих музыкантов далёкого прошлого Ф.-Э. Бах признавал компенсаторную (дополнительную) роль внешнего воздействия: «Нельзя обойтись без мимики, – это может отрицать только тот, кого бесчувственность вынуждает сидеть за инструментом как изваяние. Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, однако настолько полезна хорошая, так как помогает передать слушателю наши намерения» [6, с. 121].

Внешняя демонстрация «взрывов» эмоций в отрыве от внутреннего содержания исполняемой музыки, желание исполнителя казаться «интересным», «темпераментным», «значительным» и т. п., когда он высоко вскидывает руки, показывая этим броском окончание исполнения или очень низко наклоняется над клавиатурой и вдруг резко откидывает корпус назад, уставившись глазами в потолок, трясёт головой, подпекает и т. п. – за этими искусственными «эффектами» не только отсутствие культуры сценического поведения, но и ограниченность общемузыкального кругозора, изъяны в музыкально-профессиональном воспитании.

Говоря о подготовке музыканта-исполнителя к его будущей профессиональной деятельности, Б. Яворский указывал на следующие условия развития профессионализма: постоянное расширение слушательского опыта, пополнение сведений из области литературы, поэзии, изобразительного искусства, театра, а также из истории, философии, эстетики, психологии, т. е. акцентировал внимание на необходимости трудиться над обогащением художественно-интеллектуального тезауруса. Этот запас, наряду с усвоением музыкально-теоретических знаний, стимулирует работу мышления, развивает творческие задатки, приучая, тем самым, к сознательному подходу к музыке, к осмысленному соединению музыкальных элементов в художественный феномен.

В музыкально-педагогической практике артистизм как целостное явление (В. Ражников) проявляет себя в *интерпретации*, выступающей в качестве определяющего фактора артистического проявления личности музыканта. Глубина и неповторимость интерпретации обеспечивается, прежде всего, высоким уровнем профессионализма, ведущим к духовному развитию и приближению к ступеням артистизма.

В исполнительстве путь к этим вершинам простирается через *сближение* исполнителя с музыкальным произведением – «открытым для бесконечного ряда прочтений, каждое из которых вдыхает в это произведение новую жизнь» [9, с. 101]. Многомерность текста является предпосылкой поливариантности интерпретации. В связи с этим перед исполнителем встаёт главная задача – выделить магистральную драматургическую линию и на её основе строить план исполнительских решений. Это оказывается далеко не простым делом, поскольку встают новые трудности. По определению У. Эко, «... исполнение основывается на сложной природе как личности исполнителя, так и произведения, которое надо исполнить. Бесконечное количество точек зрения интерпретатора и бесконечное количество аспектов самого произведения перекликаются между собой, встречаются и друг друга поясняют» [9, с. 101-102].

В реальной учебно-педагогической практике сближение с произведением сопровождается преодолением технических трудностей и постоянным усложнением музыкально-художественных задач. В одном из интервью с Надей Буланже прозвучал вопрос: «Что, кроме таланта, считает Вы главным в музыканте-исполнителе?». Ответ был следующим: «Волю, сосредоточенность и внимание» [4, с. 172].

«Круг внимания» (К. Станиславский) у исполнителя обширный и насыщенный. Он должен вбирать слуховой контроль, охватывающий все элементы звукообразного содержания: артикуляцию, динамику, педализацию, тембровые краски, смену регистров и многое другое. Чтобы всё это охватить целостно неразрозненно, нужна огромная затрата физической и эмоциональной энергии. По мере углубления в континуум музыкальной образности выработка программы действий, её *становящаяся* сложность активизирует творческую настройку мышления. На этом уровне работа сознания, стимулируемая особым состоянием эмоционального подъёма, воодушевления, избыточности положительной энергии, убеждённостью в красоте и истинности создаваемого «ландшафта чувств», эмоций и переживаний, ведёт в сферу интуиции, и интерпретация предстаёт в экзистенциально-личностном измерении. Тогда только возможна артистическая подача исполнительского мастерства как здесь и сейчас творимое чудо. О том, что исполнение на сцене музыкального произведения даёт возможность радостно излиться чувству, искренности, открытости, говорил Г. Нейгауз, приводя в пример успех исполнения им Первого концерта Шопена: «... я очень и очень люблю этот концерт и, пожалуй, это – одна из главных причин, вызывающих одобрение слушателя» [3, с. 229].

Успех концертного выступления во многом зависит от сценического самочувствия, от способности сконцентрироваться на исполняемом произведении. В освоении техники «владения собой» большую роль играет мотивация. Так, атмосфера концертного зала, реакция публики (аплодисменты, цветы), поздравления авторитетных музыкантов вселяют уверенность и вызывают желание ещё и ещё раз выступать, даря радость слушателям и «заражая» их своей вдохновенной игрой.

В исполнительстве музыкант имеет дело с уже созданным произведением, которое нужно озвучить, одухотворить. Произведение является «открытием» для бесчисленных прочтений, разнообразие которых обусловлено сложностью самого произведения и индивидуальной неповторимостью личности каждого исполнителя. Отсюда вытекает поливариантность артистической подачи музыкальной образности, обусловленная в том числе богатством воображения исполнителя.

Однако воображение должно быть строго контролируемо, ибо оно может «перехлестнуть» стилевые и стилистические параметры произведения и в определённой мере исказить художественный образ.

Чтобы «защитить» произведение от произвола исполнителей, композитор выставляет ремарки для обозначения самых существенных содержательных моментов музыки.

В педагогической практике развивать воображение полезно на материале программной музыки, в которой сами названия произведений и авторские ремарки выступают в качестве эмоционально-психологической программы, ведущей исполнителя в глубину эстетики и стиля композитора. Пласт программной фортепианной музыки необозримо велик. Из него мы выбираем две прелюдии К. Дебюсси из Первой тетради, в которых названия и композиторские ремарки дают богатую пищу воображению и артистическому темпераменту исполнителя. М. Лонг называет прелюдии «подлинными поэмами в музыке» [1, с. 48].

«Дельфийские танцовщицы» – прелюдия, написанная композитором под впечатлением скульптурного фрагмента фронтона греческого храма, на котором изображена группа из трёх танцовщиц. Исполнителю дана возможность *вообразить* пластику движений, обстановку, в которой оказались танцовщицы. Это может быть ритуальный танец, требующий спокойных, плавных движений. Можно вообразить и интерьер храма, огонь горящих факелов и торжественную ритуалику священного танца трёх жриц. А. Сокол называет прелюдии К. Дебюсси «симфонией нежности» [7, с. 130]. Действительно, эмоционально-пластическая выразительность музыки «Дельфийских танцовщиц» требует нежного туше, строгого соблюдения ритма и очень умеренного темпа. Артистичность исполнения здесь скажется в красоте бархатного звука, в тончайшей градации динамических оттенков, в цельности музыкального образа и передаче *настроения*, заключённого в эмоционально-художественной программе данного произведения.

Богатую пищу воображению даёт одна из символистски насыщенных прелюдий К. Дебюсси «Шаги на снегу». В тридцати шести тактах произведения заключён целый мир тишины и одиночества. Неразличимые следы на снегу могут вызывать в воображении образ чего-то утраченного, сокровенно-дорогого. Исполнителю нужно передать чувство печали, сожаления об ... Пианист через *переживание* этого чувства дорисовывает образ утраты. Здесь артистический эффект может быть достигнут при владении чрезвычайно тонкой динамикой, колеблющейся в границах тихого звучания от *p* до *ppp*, и даже *riu ppp*. Пианист должен «держат» внимание слушателей полным спокойствием движения,

обозначенным композитором как «медленно», «очень медленно» и на последних аккордах – полное растворение звука, забвение..., тишина...

Мы намерено остановились на двух этих фортепианных шедеврах – нежных, глубоких и меланхоличных, поскольку они по своей фактуре доступны исполнителю (учащемуся, студенту) среднего уровня фортепианной подготовки, в то время как другие прелюдии требуют высокого уровня технической оснащённости и пианистической культуры.

К программной музыке, дающей «подсказку» воображению, относятся также произведения, наделённые эпиграфом, который, как и экспрессивно-стилистические ремарки, выполняет функцию дополнительности и служит эмоционально-содержательным вектором для «вхождения» в душевную и духовную структуру психологической «картины мира» автора [7, с. 130]. Для примера рассмотрим Три прелюдии ор. 38 Б. Лятошинского с эпиграфами из «Кобзаря» Т. Шевченко, так называемую «Шевченковскую сюиту». Фрагменты стихов, предваряющие все три прелюдии, содержат одну общую смысловую линию: это либо воспоминание-грёза – «серцем лину в Україну», либо историческая память об Украине – «в дыму пожарищ» и мечта-ожидание мира и благоденствия на родной земле.

Эпиграфы имеют чёткий ассоциативный ряд воспоминаний композитора об Украине в условиях войны. В стихотворениях Т. Шевченко содержится утверждающая нота, в музыке Б. Лятошинского она присутствует в торжественной колокольности.

Первая прелюдия создаёт прекрасный и печальный образ-видение Украины. Она проникнута тоской по Украине, лежащей в руинах и дыме пожарищ. Б. Лятошинский находит созвучие своему переживанию в словах Т. Шевченко:

«Сонце заходить, гори чорніють,
Пташечка тихне, поле німіє.
Радіють люди, що відпочинуть.
А я дивлюсь ... і серцем лину
В темний садочок, на Україну».

В основе мелодии данной прелюдии – интонации украинской народной песни «Яром, хлопці, яром!». Исполнителю необходимо обратить внимание на постоянство хода кварто-квинтовых «пустых» двузвучий, создающих впечатление ирреальности, прозрачности мерно качающегося фона.

В средней части исполнитель должен переключиться на новый образ: ускорение движения, пунктир и триольность символизируют

взрыв чувств. Артистическое владение экспрессивной динамикой должно передать патетику авторской речи. Страстный монолог требует эмоционального подъёма, волевой активности, сильного звукового наполнения аккордов. После кульминации исполнитель должен точно распределить динамику успокоения, постепенного затихания и растворения звучности в тишине.

Эпиграфом ко второй прелюдии служат такие слова из стихотворения «Чума»:

«Сумують комини без диму,
А за городами, за тиним
Могили горнії ростуть».

Образ чумы, олицетворяющей смерть, имеет символическое значение. Чума для поэта – это неволя, насилие, духовное опустошение. Трагедийный образ стихотворения спроецирован композитором на ритм траурного марша.

Артистизм подачи этого образа будет заключаться в глубокой сосредоточенности на строгом ритме траурной поступи, соблюдении внешнего «замкнутого» артикулирования текста, неукоснительном выполнении ремарки *Lento tenebroso*, подчёркивающей трагедийность образа.

Завершается прелюдия нисхождением мелодии, опускающейся в крайний нижний регистр, звучащий напряжённо-драматично, словно предупреждение, что потери тяжелы и несть им числа...

Финал цикла – третья прелюдия. Ей предпослан эпиграф – слова из стихотворения Т. Шевченко «І Архимед, і Галілей».

В прелюдии слышатся интонации украинских народных песен. Исполнителю следует обратить внимание на остинатную фигуру в басу, цементирующую образ. Пианист должен ощутить суровую решимость и энергию накопления силы, запечатлённой в напряжённо-экспрессивном нарастании динамики, сочетающейся с акцентуацией всех звуковых линий. Венчает цикл величественный финал, напоминающий монументальный портал или грандиозную фреску.

Вывод. Работа над рассмотренными произведениями и исполнение их в открытых концертах не только развивают вкус исполнителей к сценическому воплощению личностно-творчески освоенной музыки, но и значительно расширяют и обогащают их диапазон артистических проявлений в восприятии и интерпретации музыкального творчества в целом.

Список использованной литературы

1. Лонг М. За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской; под ред. Е. Бронфин. – Москва : Сов. композитор, 1985. – 156 с.
2. Маркова Е. Н. Вопросы теории исполнительства / Е. Н. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2002. – 128 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – Москва : Музыка, 1987. – 240 с.
4. Пианисты рассказывают / сост., общая ред. и вступит. ст. М. Соколова. – Вып. 3. – Москва : Сов. композитор, 1988. – 176 с.
5. Ражников В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. – Москва : Музыка, 1989. – 139 с.
6. Савшинский С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Ленинград : Сов. композитор, 1961. – 269 с.
7. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль : монография / А. В. Сокол. – Одесса : Морьяк, 2007. – 276 с.
8. Шуман Р. Избранные статьи о музыке / ред., вступ. ст. и примеч. Д. В. Житомирского. – Москва : Музгиз, 1956. – 400 с.
9. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. П. Шурбелева. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 2006. – 412 с.

Iryna Lysovska, Olga Ryzhova

ABOUT EDUCATION OF MUSICAL ACADEMIES STUDENTS' ARTISTIC ABILITIES

The importance of the theme is caused by modern tendencies of cultural life of society which feels need in the preparing of highly qualified specialists who can work under the conditions of the transformation of all spheres of social life in our country. On this background the deficit of musical-pedagogical investigations has been found especially concerning artistry.

It arose in the epoch of Romantism and included external expression of inner feelings. Artistry appears in the interpretation as the main factor of musician's appearance. In connection with this the first task of the performer – to emphasize trunk drama line. It absorbs auditory control which covers all elements of sound context.

The work of art is "the openness" for countless interpretation. That is why we have poly variety of artistic deliveries of musical imagery. But the performer must strictly control stylistic parameters of the work of art not to distort artistic image.

We has chosen as examples K. Dedjussi's two preludes B. Lyatoshynsky's and three preludes to show that they are available to the performer of middle level of fortepiano's preparation.

Artistry of the delivery of these images will be consisting in deep concentration on rhythm, strict performance of composer's remarks which underline images. The work on these works of art and their performing in the open concerts will develop the taste to scene incarnation and enrich range of artistry showed in perception and interpretation of musical art.

Keywords: *artistry, musical, performance, interpretation, composer's remarks, imagination.*

References

1. Long, M. (1985). *Za royalem s Debyussi [At the piano with Debussy]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 156.
2. Markova, E. N. (2002). *Voprosy teorii ispolnitelstva [The questions of the theory of performance]*. Odessa: Astroprint, 128.
3. Neygauz, G. G. (1987). *Ob iskusstve fortepiannoy igry: Zapiski pedagoga [On the art of piano playing: Notes of the teacher]*. Moscow: Muzyka, 240.
4. Sokolov, M. (1988). *Pianisty rasskazyvayut [Pianists tell]*, 3. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 176.
5. Razhnikov, V. G. (1989). *Dialogi o muzykalnoy pedagogike [Dialogues about musical pedagogy]*. Moscow: Muzyka, 139.
6. Savshinskiy, S. I. (1961). *Pianist i ego rabota [The pianist and his work]*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 269.
7. Sokol, A. V. (2007). *Ispolnitelskiye remarki. obraz mira i muzykalnyy stil [Performing remarks, the image of the world and the musical style]*. Odessa: Moryak, 276.
8. Shuman, R. (1956). *Izbrannyye stati o muzyke [Selected articles about music]*. Moscow: Muzgiz, 400.
9. Eko, U. (2006). *Otkrytoye proizvedeniye: Forma i neopredelennost v sovremennoy poetike (Shurbelev, A. P. ed.) [Open work: Form and uncertainty in modern poetics]*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 412.

Одержано 11.12.2016 р.