

УДК 78.071.4:005.336.5]:[37.016:781

*Нестеренко Наталія Миколаївна,
викладач-методист по класу фортепіано
Чернігівської музичної школи № 1
ім. С. Вільконського*

ПРОФЕСІЙНА ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЧА В РОБОТІ З НОТНИМ ТЕКСТОМ

*Метою роботи є дослідження особливостей професійної участі викладача в процесі роботи над нотним текстом. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні музикознавчого, системно-структурного, логіко-аналітичного методів, що дозволяє піддати аналізу та розкрити художній зміст музичного твору, охопити всі елементи музичної тканини, зрозуміти специфіку поетапної роботи над нотним текстом. **Наукова новизна** роботи полягає в розкритті професійного підходу в роботі над нотним текстом, що є необхідною умовою розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зростання професійно-технологічної майстерності виконавця. **Висновки.** Робота над музичним твором повинна проходити в творчому діалозі педагога з учнем, обміні думками, почуттями, міркуванням. Серйозне завдання педагога – змусити учня повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування музичного твору приведуть до бажаного результату. Участь викладача повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.*

Ключові слова: викладач, учень, композитор, виконавець, музичний твір, діалог, творчий процес.

*Нестеренко Наталия Николаевна, преподаватель-методист по классу фортепиано
Черниговской музыкальной школы № 1 им. С. Вильконского*

Профессиональная ответственность преподавателя в работе с нотным текстом

*Целью работы является исследование особенностей профессионального участия преподавателя в процессе работы над нотным текстом. **Методология исследования** заключается в применении музыковедческого, системно-структурного, логико-аналитического методов, что позволяет проанализировать и раскрыть художественное содержание музыкального произведения, охватить все элементы музыкальной ткани, понять специфику поэтапной работы над нотным текстом. **Научная новизна** работы заключается в раскрытии профессионального подхода в работе над нотным текстом, что является необходимым условием для уяснения содержания исполняемой музыки и в дальнейшем роста профессионально-технологического мастерства исполнителя. **Выводы.** Работа над музыкальным произведением должна проходить в творческом диалоге педагога с учеником, обмене мыслями, чувствами, соображением. Серьезная задача педагога – заставить ученика поверить, что все рекомендуемые приемы разучивания музыкального произведения приведут к желаемому результату. Участие преподавателя должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену.*

Ключевые слова: преподаватель, ученик, композитор, исполнитель, музыкальное произведение, диалог, творческий процесс.

Nesterenko Nataliia, Methodologist in fortepiano category Chernihiv musical school №1 named after S. Vilkonskyi

Professional responsibility of lecturer in terms of the working with music text

Purpose of Article. *The aim of the research is task analysis which a lecturer faces working with a music text. The methodology of the study consists of using musicological, system-structural, logic-analytical methods which allow to undergo analysis and reveal the artistic content of a music piece, cover all elements of a musical pattern, understand a peculiarity of step-by-step work within a music text. Scientific research novelty lies in revealing professional approach working with music text, what is an important condition of understanding music content and ulteriorly professional performer's growth. Conclusions.* *Work upon a piece of music must be held in a creative cooperation of a lecturer with a pupil, thoughts exchange, feelings, considerations. A lecturer's serious task is to make a pupil believe that all recommended techniques of learning a piece of music will lead to the desired result. Lecturer's participation must be actively creative from the moment of a pupil's appearance on the stage.*

Key words: *lecturer, pupil, composer, performer, a music piece, cooperation, creative process.*

Актуальність теми дослідження. Протягом довгого шляху розвитку виконавського мистецтва роль його головної дійової особи – музиканта-виконавця – сприймалася і оцінювалася по-різному. Як відомо, в кінці XVIII – спочатку XIX століття діяльність композитора і виконавця все більш диференціювалася. Невибагливим вимогам нової, так званої широкої публіки, все більше відповідали зовнішня ефектність, блиск, філігранна обробка виконання музики, яка не мала глибокого змісту, швидше розважальної, яка дивувала або милувала слух. «Самолюбство змушує артиста хизуватися технікою всюди і завжди, при кожному зручному і незручному випадку, – писав наприкінці XIX століття російський композитор, критик і публіцист О. Серов. – Отже, прощай, серйозні цілі і завдання!» [6, 500]. Прагнучи захистити свої твори від подібного виконавського свавілля, композитори стали більш повно і докладно фіксувати в нотному запису бажані деталі виконання.

Актуальність проблематики формується переважно у сфері виконавської діяльності учнів. Відсутність усвідомлення значення професійного підходу в роботі над нотним текстом призводить до відсутності розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зменшення потенціалу зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчий процес роботи над музичним твором розглядався в працях багатьох видатних діячів фортепіанного мистецтва: А. Артоболевської, О. Вицинського, І. Гофмана, А. Каузової, Г. Когана, А. Корто, К. Мартінсена, Б. Милича, А. Мндоянц, О. Ніколаєва, Л. Седракян, Г. Хохрякової, С. Фейнберга, А. Щапова та ін., однак питання професійного підходу в роботі з нотним текстом залишається недостатньо вивченим, чим і обумовлена актуальність цієї роботи.

Мета дослідження полягає у вивченні особливостей професійної участі викладача в процесі роботи над нотним текстом.

Виклад основного матеріалу. Новизна мови та індивідуальність стилю композитора не завжди вірно тлумачилися виконавцями, змушували деталізувати відтворення авторського тексту, вносячи в нього ремарки, словесні пояснення і т.д.

Як справедливо зауважував Г. Коган, «... горе творчої свободи виконавців, звуження їх прав стосовно твору історично стало результатом зловживання цими правами, цією свободою ...» [4, 360]. Грамзапис став ефективним засобом обмеження зайвої свободи виконавських трактувань. Прагнучи уберегти свої твори від виконавських спотворень, композитор з великою точністю і докладністю вписував у нотний текст вказівки для виконавців.

А. Корто писав: «... немає мистецтва, яке більшою мірою, ніж музична інтерпретація, передбачало делікатне поводження, витончене розуміння всіх станів почуттів або вражень, які слід повідомити слухачеві за допомогою таємничого чарівництва звучань» [5, 15]. Поясненням до цих слів можуть служити наступні судження А. Корто, який вважав, що музика «завжди містить точний початок, даний композитором, і початок змінний, доручений виконавцеві» [5, 29]. Недотримання ж цих умов було, на його думку, причиною того, що «деякі твори почали своє життя, обтяжені купою вигадок, що прилипли до них, як пліощ до дуба» [5, 18-19]. Будучи переконаний сам, він переконував інших у тому, що лише завдяки розвиненій творчій уяві і мисленню, а також здатності до переломлення авторського задуму через призму власної індивідуальності і особистого сприйняття, виконавець може досягти бажаних художніх результатів. «Лише за допомогою нескінченно тонкого інтелектуального пристосування виконавець може і повинен за символічною мовою звуків виявити у всій ясності зміст музичного твору» [5, 16], – писав митець.

Г. Коган в статті «Музичне виконавство і його проблеми» [3, 184], розглядаючи полеміку композитора і піаніста з позиції, що захищає творчу свободу виконавця, віддавав пріоритет судженням А. Корто. «Чиста музика», яка стала б лише математикою в часі, не може розраховувати на тривале існування» [5, 22]. А. Корто написав в порадах виконавцям, що «нічого немає важче, як виконати те, що написано в нотах» [5, 204]. Сьогодні ясно, що однаково важливою є творчість композитора і виконавця, причому кожна з них має свою специфіку.

Виконання музичного твору – це співтворчість з композитором. П'єса «живе», коли вона озвучена відповідно до її задуму. Завдання виконавця не тільки «прочитати» текст, а й проникнути в сутність нотного запису. Процес роботи над твором відбувається наступним шляхом: від ескізного відтворення до поступового вимальювання задуму. Величезну роль відіграють тут словесні вказівки викладача і наочний показ твору.

Робота педагога музичної школи дуже складна: ми маємо справу з учнями різного ступеня обдарованості, нам доводиться розвивати складні виконавські навички, вкладаючись в жорстку норму часу занять. Педагог повинен володіти не тільки глибокими знаннями, а й дуже високою технікою педагогічної роботи: вміти правильно підходити до кожного учня, враховуючи його індивідуальні особливості, знаходити правильне рішення того чи іншого питання в різних ситуаціях; нарешті – що дуже важливо, – він повинен вміти гранично доцільно використовувати обмежений час уроку так, щоб встигнути,

переглянути підсумки домашньої роботи учня, дати йому чіткі вказівки і встигнути надати необхідну допомогу.

Шлях до успіху починається з підготовки педагога до уроку. Підібрати програму – це ще півсправи. Викладачеві треба самому освоїти її. Освоїти – це значить ґрунтовно поміркувати над текстом: над особливостями структури твору, його ладогармонічної мови, ритмічної організації, над засобами виконавської виразності. Це означає також прикинути, де учень може зустріти важкі місця і чим йому можна буде допомогти.

Отже, педагог повинен вибрати навчальний матеріал, програти його, проаналізувати і відредагувати, тобто: виявити можливі помилки, які часто зустрічаються в нових виданнях; уточнити позначення артикуляції в старих виданнях, доповнити аплікатурну цифровку; спростити звукову тканину для маленької руки (прибрати один із звуків акорду). Редагування має здійснюватися саме до того, як ноти побачить учень. Виправлення в нотах на ходу, під час гри, привчає учня до нехтування нотним текстом при першому розборі. Це можливо лише з більш розвиненими учнями, які повинні розуміти, що пізні уточнення можуть бути викликані зміною ставлення до тієї чи іншої фрази.

Освоїти програму – це значить також вміти самому її грати. Замислимося в зв'язку з цим над виразом «педагогічний репертуар». На відміну від концертного, педагогічний репертуар – це золотий запас, який музикант накопичує, щоб потім використовувати його на тому специфічному концертному майданчику, який є класний кабінет, перед найвідповідальнішою публікою – своїми учнями.

Крім показу тексту на роялі, в розпорядженні педагога є й інші засоби, і способи впливу на учня при роботі на уроці над його програмою. Виразним жестом, мімікою можна без зайвих слів зрушити темп, подовжити паузу, передбачити акцент, зробити більш яскравим *crescendo*, керувати виконанням учня по ходу гри. Можна, також, не перериваючи виконання підіграти або підспівати кілька нот, «простукати» ритм, підправити рух руки. Головне, щоб це було в міру.

Ще одним потужним засобом впливу на учня є СЛОВО.

Якою ж має бути мова педагога? Грамотною, лаконічною, зрозумілою і яскравою, не книжною, не сухою.

При цьому треба пам'ятати, що урок – це не монолог педагога. Мова не принесе бажаної користі, якщо відповіддю буде мовчання учня. Урок повинен бути діалогом. Потрібен обмін думками, почуттями, міркуваннями з приводу і у зв'язку з досліджуваними творами.

Творчий процес роботи над музичним твором поділяється на певні етапи. К. Черні називав ці етапи «розбором, технічним освоєнням, художньою обробкою» [1, 8]; А. Щапов характеризував їх як початковий, «ранній серединний», «пізній серединний», заключний [8, 79,87,100]; Г. Гінзбург – «зародження образу, елементарна робота, пристосування» [2, 37]; О. Вицинський – початкове формування музичного образу, технічне оволодіння твором, виконавська реалізація музичного образу [1, 16].

У роботі над музичним твором зупинимося на розгляді чотирьох етапів: ознайомленні, роботи над деталями, оформленні (тобто пристосуванні, корегуванні деталей) і підготовки п'єси до сценічного втілення.

Перший етап – ознайомлення.

На етапі ознайомлення з твором *мета* педагогічної діяльності полягає в розвитку синтетичного мислення учнів, формуванні установки на створення первинного образу п'єси, що потребують розширення інтелектуального фону учнів і збагачення їхнього музичного багажу.

Початковий етап роботи над п'єсою ставить перед собою виконання наступних *завдань*: усвідомити контури звукової форми (висотність, ритміка); прочитати і осмислити ремарки; проаналізувати основні технічні моменти (аплікатура, штрихи); виявити найбільш помітні елементи виразності; усвідомити цілісність змісту п'єси на основі музично-теоретичного аналізу.

Знайомство учня з твором слід проводити за допомогою таких методів: читання з листа (ескізне програвання); короткий музично-теоретичний аналіз твору; показ педагога.

Другий етап – робота над деталями.

Мета другого етапу роботи над музичним твором має на увазі детальне вивчення авторського тексту. Скрупульозне вивчення нотного запису прояснює процеси розвитку твору, уточнює внутрішньо слухове уявлення про кожну грань образу, вчить розуміти і цінувати роль окремих засобів музичної виразності всередині художнього цілого.

Завдання другого етапу: розібрати нотний текст; об'єднати всі елементи мелодійної лінії; досягти гладкості і безперервності викладу.

Детальне вивчення авторського тексту доцільно проводити за допомогою наступних методів: повернення на певну відстань; дроблення на ланки; рахунок вголос; простукування ритмічного малюнка окремих голосів до гри на інструменті; «уніфікація ритміки»; прочитання вголос усіх нот; сольфеджування; гра з попередньою назвою кожного пальця; беззвучне контактування пальців з клавішами; вичленення простого із складного; перебільшений, гіперболізований показ; навідні питання; «звук-слово» або підрядковий текст.

Початковий розбір повинен бути в помірному темпі, щоб учень міг, граючи поспіль цілу частину п'єси, не допускати помилок і зупинок.

Третій етап – оформлення.

Мета третього етапу – досягнення цілісності виконання твору, об'єднання вивчених деталей в цілісний організм.

Завдання: розвинути навички перспективного слухового мислення і антиципації (вміння представляти результати своєї дії ще до його здійснення); досягти гладкого і неускладненого виконання (і по нотах, і на пам'ять); подолати рухові труднощі; зчепити ігрові образи; поглибити виразність гри; уточнити звучність (розподілити силу звуку, педалізацію); уточнити ритміку, домогтися єдності темпу.

Аналіз є невід'ємною стадією роботи музиканта над оформленням звукового образу. Він сприяє викристалізуванню в усвідомленні виконавця ясних і чітких слухових уявлень про деталі твору. На основі цих уявлень піаніст осягає найближчі логічні зв'язки творів. Далі, завдяки довгому слуховому мисленню, учень починає охоплювати більш далекі смислові співвідношення. Він поступово починає передбачати, прогнозувати настання того або іншого фрагмента твору, що свідчить про оволодіння навичками антиципації, тобто умінням представляти результати своєї дії ще до її здійснення.

Для вирішення поставлених завдань використовуються такі методи роботи: пробні програвання п'єси цілком; заняття «в уявленні»; диригування; зіставлення між собою невеликих відрізків музики з різних частин; багаторазові повторення; поступове подовження музичної думки; варіанти (ритмічні, силові, артикуляційні).

Використовуючи в роботі перераховані вище методи, необхідно враховувати рекомендації дані С. Фейнбергом: «Вправа приносить користь, якщо вона пов'язана з концентрацією уваги. Вона марна і навіть шкідлива, якщо учень неуважний і розсіяний і сяк-так дотягує покладені йому дві години екзерсисів» [7, 191].

Четвертий етап – підготовка до сценічного втілення.

Мета заключного етапу роботи музиканта над твором полягає в досягненні рівня «естетичної довершеності» інтерпретації.

Охоплення форми можливе лише в тому випадку, якщо музикант зможе піднятися над реальністю і перетворитися з безпосереднього учасника подій, в режисера музичного дійства. Такий підхід до форми дозволить виконавцю досягти в інтерпретації рівноваги між інтелектуальним початком і силою безпосереднього почуття, домогтися необхідного співвідношення між раціонально-логічним і емоційним.

Таким чином, на етапі підготовки п'єси до сценічного втілення ставляться наступні завдання: удосконалювати здібності учня до синтезування; грати п'єсу абсолютно впевнено, переконливо; грати п'єсу в будь-якій обстановці, на будь-якому інструменті, перед будь-якими слухачами.

Досягти цього можливо завдяки подальшому зміцненню навичок перспективного слухового мислення і антиципації, та за допомогою таких методів: виконання твору цілком, який отримує характер сценічного виступу; заняття в уяві; «розсунені програвання».

Гра цілком перед уявними глядачами зміцнює не тільки горизонтальний слух виконавця (перспективне мислення), але і вміння створювати упереджуюче слухове уявлення (навик антиципації). Виконання твору від початку до кінця зміцнює слухову увагу музиканта і в першу чергу таку його якість, як зосередженість. Здатність концентруватися на виконуваному дозволяє інструменталісту за допомогою активного слухового контролю об'єктивно оцінювати реальне звучання і коректувати виконання в бажаному напрямку.

На заключному етапі велике значення має метод «розсунених програвань» [8, 101] як всієї п'єси в цілому, так і окремих епізодів частин. Це означає, що програвання слідує одне за іншим не відразу, а через деякий проміжок часу, достатній для того, щоб безпосередні сліди від ігрових відчуттів встигали згладитися і, таким чином, наступне програвання відбувалося б знову, немов би «заново», тобто носило характер «першого», а не «другого» програвання. У проміжках можна програвати інші епізоди п'єси або ж проводити поточну роботу над іншими п'єсами.

Регулярне тренування синтетичної здатності, здійснюваної на заключному етапі роботи над твором, за допомогою методів виконання цілком і заняття в уяві, призводить до народження в свідомості учня «згорнутої» (стислій) моделі інтерпретації. Ця модель зберігає в собі звуковий еталон форми п'єси і необхідний для його втілення на інструменті арсенал піаністичних рухів. Під контролем творчої свідомості музиканта така модель здатна розвернутися у вибудовану розповідь, яка віддзеркалює логіку становлення художньої ідеї твору.

Наукова новизна полягає в розкритті професійного підходу в роботі над нотним текстом, що є необхідною умовою розуміння змісту виконуваної музики та в подальшому зростання професійно-технологічної майстерності виконавця.

Висновки. Підкреслимо, що наведені методи роботи слід розглядати як приблизний зразок, відштовхуючись від якого, кожен педагог повинен зробити свою особисту схему, узгоджену з його педагогічним досвідом і конкретизувати відповідно до особливостей кожного учня і стадії його розвитку. Творча впевненість тісно пов'язана із загостреною спостережливістю: педагог-музикант повинен не тільки гранично ясно чути гру учня і помічати всі деталі рухів його рук, але і бачити всі зміни виразу його обличчя, ясно розуміти, що він відчуває, якими турботами зайнято його увагу.

Діти за своєю природою реалісти. Тому вони не завжди старанно виконують завдання, якщо не бачать перед собою ясної і досяжної мети. Серйозне завдання педагога – змусити дитину повірити, що всі рекомендовані прийоми розучування приведуть до бажаного результату. Жодна з розглянутих тут установок і форм роботи не буде учнем міцно засвоєна, якщо він не буде достатньо часто практикуватися в ній на самому уроці під наглядом педагога. Для виховання в учнів самостійності корисно, щоб вони час від часу самі, без допомоги педагога, вивчали невеликі твори. Обговорення їх усім класом з наступним виявленням досягнень і недоліків виконання, а бажано і з винесенням оцінки, буде сприяти поліпшенню якості самостійної роботи учнів.

Не є професіоналом той педагог, який задовольняється оповіданнями про «образ», про «зміст», про «настрій», про «ідею», про «поезію» і не домагається конкретного, матеріального втілення своїх висловлювань і навіювань в звуці, фразі, нюансуванні, досконалій фортепіанній техніці. Так само не є професіоналом педагог, який бачить ясно одну лише фортепіанну гру, фортепіанну «техніку», а про музику, про її сенс і закономірності має лише смутне уявлення.

Від педагога-музиканта потрібна постійна чуйність на художній зміст музичних творів, над якими працює учень, творчий підхід до їх трактування і способам оволодіння їх специфічними труднощами. Педагог повинен вміти кожен раз свіжими очима поглянути на художній музичний твір, який виконує учень. Навіть в тих випадках, коли важко знайти нову деталь трактування в давно знайомому творі, – майже завжди є можливість, ґрунтуючись на попередньому досвіді, внести ті чи інші поліпшення в процес освоєння цього твору учнем, прискорити оволодіння його труднощами, – і тим самим зробити роботу цікавою і для себе, і для учня. Роль педагога в процесі розучування музичного твору величезна. Участь його повинна бути активно-творчою з самого розбору тексту до моменту виходу учня на сцену.

Література

1. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ / А. В. Вицинский. – М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.
2. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / Л. Гинзбург. – 4-е. изд. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.
3. Коган Г. М. Избранные статьи / Г. М. Коган. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып. 2. – 264 с.
4. Коган Г. М. Парадоксы об исполнительстве / Г. М. Коган // О музыке. Проблемы анализа: сб. статей / Ред.-сост. Г. Головинский. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 344–365.
5. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / А. Корто / Сост., перевод, ред., вступ. статья и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
6. Серов А. Н. Избранные статьи / А. Н. Серов / Общ. ред., вступ. статья и примеч. Г. Н. Хубова. – Т. 1. – М.-Л.: Госмузиздат, 1950. – 627 с.
7. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Классика-XXI, 2001. – 340 с.
8. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2009. – 176 с.

References

1. Vitsinskiy, A. V. (2003). The process of the pianist's work on a musical composition. Psychological analysis. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].
2. Ginzburg, L. (1981). About work on a musical composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
3. Kogan, G. M. (1972). Selected articles. Moscow: Sov. Kompozitor. (Vols 2). [in Russian].
4. Kogan, G. M. (1974) Paradoxes about performance. G. Golovinskiy (Eds.), About music. Problems of analysis, (pp. 344-365.). Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
5. Korto, A. (1965). On the piano art: articles, materials, documents. (K. Adzhemova, Trans, Ed). Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Serov, A. N. (1950). Selected articles. G. N. Khubov (Ed.). (Vols. 1). Moscow-Leningrad: Gosmuzizdat [in Russian].
7. Feynberg, S. Ye (2001). Pianism as art. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].
8. Shchapov, A. P. (2009). A Piano lesson at music school and college. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].