

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

К ВОПРОСУ О ЗВУКЕ И ЕГО ИЗВЛЕЧЕНИИ НА ФОРТЕПИАНО.
МЕТОДИКА ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА**Чжоу Цзя***преподаватель Тяньцзиньской консерватории,
Китай, Тяньцзинь
E-mail: zhoujia@tjcm.edu.cn*ON THE QUESTION OF SOUND AND ITS EXTRACTION ON THE PIANO.
HEINRICH NEUHAUS TECHNIQUE**Zhou Jia***Teacher of Tianjin Conservatory,
China, Tientsin*

АННОТАЦИЯ

В статье исследуются детали методики Генриха Нейгауза работы со звуком. Приводятся аргументы приоритета работы над звуком среди других технических задач пианиста. Даются упражнения, нацеленные на преодоления ошибок в извлечении звука, как сформировать глубокий, насыщенный звук и приобрести навык пения на рояле.

Вместе с тем, замечено, что качество звука зависит от слуховых данных и высокодуховной организации личности самого ученика.

ABSTRACT

The article explores the details of the technique of Heinrich Neuhaus working with sound. Arguments are given for the priority of working on sound among other technical tasks of a pianist. Exercises are given aimed at overcoming mistakes in extracting sound, how to form a deep, rich sound and acquire the skill of singing on the piano.

At the same time, it was noted that the sound quality depends on the auditory data and the highly spiritual organization of the student's personality.

Ключевые слова: качество звука, многоплановость, полифония, звукоизвлечение, фортепиано.

Keywords: sound quality, versatility, polyphony, sound extraction, piano.

Нейгауз-исполнитель был для своих современников эталоном подлинной и высокой звуковой культуры. Мастерство пианиста, его владение

кolorистическим богатством звуковых красок проявляли себя и в черной магии позднего Скрябина, и в тонком узоре Колыбельной Шопена, и в живописно-красочной палитре Клода Дебюсси (интерпретация его прелюдий – одна из исполнительских вершин Нейгауза). Здесь высвечивались многие характерные черты его личности, изысканность вкуса, живость воображения.

Вместе с тем, чрезвычайно важную и ценную грань деятельности Нейгауза составляет его искусство музыкального педагога.

В своих учениках-пианистах Нейгауз воспитывал людей большой художественной культуры, возвращал трудное умение передать подлинную

диалектику исполняемого произведения. Как и в собственной художественной работе, он вёл своих учеников от целого к частностям, от идейно-художественного содержания и замысла к техническим деталям, к средствам и условиям его воплощения. Как педагог-артист и мыслитель Нейгауз не только показывал художественным примером, как надо сделать, но также объяснял – что надо сделать и почему именно так, а не иначе.

Нейгауз умел выделять главное в работе над фортепианным произведением. И этим главным было особенно трепетное, трогательное отношение к звуку. «В моих занятиях с учениками, скажу без преувеличения, 3/4 работы — это работа над звуком» [1, с. 205].

В звуках раскрывается идея, сама сущность музыки, её логика и гармония.

Музыка, по словам Нейгауза, представляет собой некую музыкальную ткань со своими законами и структурой, и задача исполнителя воспроизвести замысел композитора «в её органическом единстве, в целостности и конкретности ее материального звучания» [2, с. 54].

Овладение звуком, считал Нейгауз, это наиглавнейшая цель «среди других технических задач, которые должен разрешить пианист», ... ; «облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту» [2, с. 56] и успех господства над звуком напрямую связан со слуховыми данными и личностными качествами ученика, с его душевным укладом.

Нейгаузу был глубоко чужд прагматизм чисто пианистических задач (как, впрочем, и всякий прагматизм). «Шантаж виртуозными данными», которые мы порой слышим в игре предприимчивых молодых конкурсантов, был ему смешон. Раздражала и огорчала «эффектно упакованная» духовная пустота.

Та высшая духовная культура, о которой писал Нейгауз, была присуща ему самому. Именно поэтому он тревожно отмечал ее отсутствие, понимая, что путь развития даже самого яркого таланта в значительную личность возможен только при духовном обогащении.

Г. Нейгауз неустанно зывал к постоянному вниманию слуха: без этого состояния невозможно было добиться как истинного (горизонтального) легато, так и различать и дифференцировать звуковую материю по вертикали.

Без хорошей техники добиться качественного звука тоже не получится – очень хорошее пиано или глубокое форте, или просто звук – необходимые характеристики, которые служили бы реализации внутреннего звукового образа.

Здесь мы сталкиваемся с взаимно плодотворной работой: развивая слух – мы улучшаем звук и, неустанно работая над звуком на инструменте, мы воздействуем на слух и совершенствуем его.

Необходимое требование к исполнителю – пианист должен знать физические возможности своего инструмента.

Для объективного познания звуковых границ фортепиано, Нейгауз предлагает такой метод: «попробовать добиться очень тихого звука, когда молоточек едва прикасается к струне, и медленно усиливая удар и высоту поднятия руки, мы наращиваем силу звука, доходя до предельного форте, которое напоминает скорее стук» [2, с. 57].

Чтобы получить от своих учеников разнообразия в звучании, Нейгауз вынужден был использовать метафорические сравнения, а также различия тембров между инструментами оркестра.

Этот момент, когда то, что едва слышно, и, собственно, звуком назвать невозможно и противоположное состояние, когда то, что исходит из инструмента под влиянием такой силы удара, что

этот грохот звуком также назвать нельзя – эти звуковые пределы фортепиано весьма необходимо изучить пианисту.

Несколько способов звукоизвлечения на фортепиано

1. В приобретении опыта овладения звуковой перспективой звука полезно такое упражнение:

«взять ноту или несколько нот одновременно с известной силой и держать их до тех пор, пока ухо совершенно не перестанет улавливать какое-либо колебание струны, то есть когда окончательно потухает звук» [2, с. 67]. Исполнитель, способный слышать длительность звука во всем многообразии, способен ощутить всю невероятную величественность и живописность фортепианного звука. Осознание, насколько широка звуковая палитра, даст ему преимущество в достижении мастерства для полифонической игры, для создания звукового ракурса.

2. Для упражнения в филировке звука, в развитии певучести на фортепиано плодотворно следующее упражнение: «каждый звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате потухания предыдущего звука, а не его первичного возникновения — «удара» [2, с. 67];

3. Проигрывать мелодические фрагменты в замедленном темпе, как бы очаровываясь их мелодичностью, колоритностью, «для того, чтобы проникнуть хоть немного в таинственную согласованность, гармонию и точность отдельных» [2, с. 66] частей музыкального произведения истинного маэстро.

Искусством пения на рояле обладали многие выдающиеся пианисты, как например: Антон Рубинштейн, Лист, Шопен и другие. Выработка этой певучести звука приобреталась годами упорно работы.

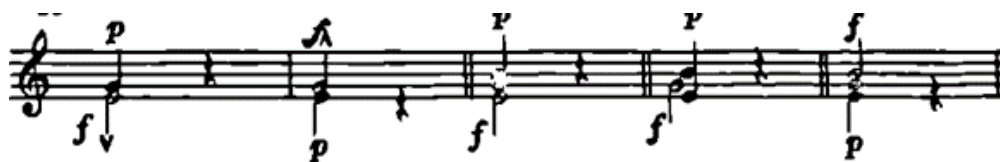
Звук является одним из инструментов воплощения у музыканта, весьма важным, но всего лишь инструментом. Звук зависит от потребностей исполнителя и каждого конкретного произведения.

К слову сказать, великолепный звук – это «организация звука в процессе исполнения произведения» [2, с. 66], и вся работа над произведением и итог её – это сплав работы над разными её составляющими, техникой и присутствием своеобразия звуковой палитры художника, его неповторимой персональности.

Несколько советов имеющим проблемы со звуком

1. Мышцы плечевого пояса и мышцы свободно верхней конечности должны быть расслаблены;

2. Для достижения многоликости звука необходимого при воплощении полифонических произведений, Нейгауз советует нижеследующие упражнения:



Затем повторить на «четырёхзвучных и пятизвучных аккордах; достаточно проработать это в трех-четырех тональностях» [2, с. 67].

Целесообразны также такие упражнения для начинающих:



Эти упражнения следует проштудировать «в нескольких тональностях в медленном, умеренном и быстром темпе, попеременно играя один голос staccato, другой legato» [2, с. 67].

4. Когда пианисту сложно изящно исполнить многоголосие в полифоническом произведении, можно применить способ «утрирования». сложный фрагмент из фуги Баха es-moll (т. I, № 8) исполнять динамически таким образом:



Сложность этого отрывка представляет собой пересечение голосов.

5. Нередкая оплошность у начинающих пианистов это – «динамическое сближение мелодии и аккомпанемента», недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом или между разными планами» [2, с. 68]. Намеренное утрирование динамического расстояния между мелодией и аккомпанементом будет способствовать более глубокому пониманию обучающегося.

6. Наиважнейшая цель любого пианиста образование звуковой «многоплановости», соблюсти основную тенденцию полифонии «(Urform полифонии) — движение голосов в противоположных направлениях» [2, с. 70]. Например, во второй теме второй части Четвертой сонаты Прокофьева:



«Тенденция — тенденция противопоставления, зеркальности — осуществима в полифонии, превышающей двухголосие, главным образом средствами различной нюансировки, то есть динамической многоплановости, точно соответствующей полифонической ткани и ее смыслу» [2, с. 70].

7. У фортепиано есть один существенный недостаток: эффект затухания звука. В связи с этим, длинные ноты необходимо брать сильнее, чем мелкие длительности.

8. Часто встречающаяся ошибка вредно влияющая на качество звука и распространённое у исполнителя с миниатюрными руками, это доминирование «динамическое» в октавах и аккордах первого

пальца над пятым (в правой руке), что особенно недопустимо в случаях, когда октавы являются удвоенной мелодией (например, конец Третьей баллады Шопена)» [2, с. 71]:



Нейгауз в подобных эпизодах советует музыканту скрупулёзно прорабатывать каждый голос по-разному. Кроме того, проигрывать полифонические

упражнения, где два голоса требуется исполнить различно:



То же можно играть *legatissimo*:



The image contains six musical exercises, labeled a) through f), arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

- a)** A melodic line with a complex fingering pattern: И Т Д. 4 2 5 1 (3) 4 2 5 1 4 2 3 1 4 2 3 2 4 1 И Т Д.
- г)** A melodic line starting with the marking *legato*, followed by a section marked *staccato* with a '2 - 2' fingering.
- д)** A melodic line starting with the marking *staccato*, followed by a section marked *legato*.
- е)** A melodic line with a fingering pattern: 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3.
- ж)** A melodic line with a fingering pattern: 1 1 1 1 1 1 1.
- з)** A melodic line with a complex fingering pattern, including some double-fingerings.

Задача данного упражнения имеет целью укрепить терцию на месте, добиться точного созвучия.

Нейгауз, предлагающий классификацию технических проблем игры на фортепиано, основанной на наблюдениях многолетней пианистической и преподавательской практики: указывает, что в числе

приоритетов исполнительства является создание и извлечение художественно осмысленного одного звука. Перечисленные выше способы преодоления проблем направляют к образованию звуковой «многоплановости» – мастерству полифонической игры.

Список литературы:

1. Горностаева В. "Мастер Генрих" в: Рихтер Е.Р., изд.: Вспоминая Нейгауза, - М.: Классика XXI, 2007. – 328 с.
2. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987. – 228 с.
3. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники; Избранные статьи. Письма к родителям / [Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Я.И. Мильштейна]. – М.: Советски композитор, 1975. – 528 с.
4. Перельман Н.В классе рояля. - Л.: Музыка, 1970. - 55 с.
5. Тетерин А.Л. Генрих Нейгауз: Штрихи к творческому портрету//Вопросы фортепианно педагогики и ансамблевого исполнительства. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2016. – 85 с.
6. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 608 с.