

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18

УДК 780.613.432.083.6.071

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

inntasa@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8086-659X

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА¹

Розглядаються проблеми творчого музичного мислення як основи фортепіанного виконавства. Вивчаються процеси та тенденції впливу музичного мислення на виконавський процес, який зумовлений вдосконаленням творчої концепції піаніста, де вирішальну роль відіграють знання про культуру епохи того чи іншого періоду, творчість композитора, авторську концепцію твору, а також збереження і зміцнення єдності виконавського «я» з авторським. Виявлено розуміння музичного мислення як основи фортепіанного виконавського мистецтва, що підтверджується основними педагогічними принципами відомих педагогів піаністів України ХХ ст.

Ключові слова: *фортепіанне виконавство, музичне мислення, традиції виконавства.*

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ОСНОВА ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Рассматриваются проблемы творческого музыкального мышления как основы фортепианного исполнительства. Изучены процессы и тенденции влияния музыкального мышления на исполнительский процесс, обусловленные совершенствованием творческой концепции исполнителя, где решающую роль играют знания о культуре эпохи того или иного периода, композиторе и его творчестве, авторской концепции произведения, а также сохранение и укрепление единства исполнительского «я» с авторским. Раскрыто понимание музыкального мышления как основы фортепианного исполнительского искусства, что подтверждается основными педагогическими принципами известных педагогов пианистов Украины XX века.

Ключевые слова: *фортепианное исполнительство, музыкальное мышление, традиции исполнительства.*

N. Yu. Zymogliad, Cand. of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MUSICAL THINKING AS THE BASIS OF PIANO MUSIC PERFORMANCE

The aim of this paper is to study the influence of musical thinking on piano performance.

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Research methodology. The author suggests the methodological substantiation of the problems of musical thinking as the basis of piano performance drawing on a comprehensive approach to the phenomena of culture. The processes and trends of the influence of musical thinking on the performing culture as an objective regularity and continuity of the spiritual tradition are studied. In this study the author uses historical-cultural, system-functional, psychological-pedagogical and art methods of analysis.

Results. The paper examines the processes and trends of the influence of musical thinking on the performance process caused by improvement of the creative concept of the performer. Knowledge about the culture of the historical period, the composer and his work, the author's concept of the composition play a key role. The paper demonstrates that the main problem of the performance process consists in the fact that the performer should join together the work written by the composer and the audience for which it will be performed. The performer also should overcome the objectivity of the author's intention and the subjective interpreting the original work. The author of this study identifies the idea of musical thinking as the basis of the piano performing art that is confirmed by the basic pedagogical principles of the famous piano teachers of Ukraine of the 20th century.

Novelty. An attempt is made at identifying musical thinking as the basis of the piano performing art.

The practical significance of this study consists in the development of active musical thinking, which is of great importance in implementing the performer's creative ideas both in the process of arrangement and stage interpretation of a musical composition. It contributes to developing original sound images and identifying the artistic content of the work, as well as emerging distinctive individual performance styles.

Keywords: *piano performance, musical thinking, performing traditions.*

Постановка проблеми. Теоретичні та практичні проблеми реалізації виконавської концепції музичного твору завжди залишались одними з основних у фортепіанному виконавстві, яке базується на творчому музичному мисленні. Це надзвичайно складний і багатогранний процес заглиблення в сутність композиторського замислу. Музичне мислення оперує музичними образами, засобами художньої виразності, що призводить до виникнення нових оригінальних ідей та практичних дій із відтворення неповторної художньої ідеї фортепіанного твору. Музичне мислення формує інтелект музиканта й можливість створювати унікальні звукообрази та самобутні інтерпретації фортепіанної спадщини композиторів різних епох.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми музичного мислення зацікавлювали багатьох дослідників — Б. Асаф'єва, Б. Яворського, Б. Теплова, В. Медушевського, В. Москаленко та ін. Різні погляди на цю проблему зумовили відмінні підходи до її трактування. Так, Л. Бочкарьов, М. Петрушин, Г. Ципін наділяють мислення музиканта суто аналітичною функцією. Учені І. Земцовський, Л. Мазель,

О. Маркова, М. Михайлов, Є. Назайкінський доводять, що це поняття є основою музичного виконавства. Незважаючи на значну кількість досліджень, проблема музичного мислення є актуальною і потребує ґрунтовнішого розгляду та подальшого вивчення.

Мета статті — виявити вплив музичного мислення на фортепіанне виконавство.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток самостійного творчого музичного мислення — надзвичайно важливе завдання, що постає перед виконавцем. Традиційною формою розвитку здібностей молодих піаністів до самостійного мислення є процес засвоєння певних музичних творів і створення їх власної оригінальної концепції.

Серед педагогічних принципів визначних педагогів піаністів України віднайдемо підтвердження того, що саме розвиток творчого самостійного музичного мислення є основою їхньої діяльності. Яскравим прикладом слугує діяльність В. Пухальського, Г. Беклемішева, К. Михайлова та ін. Наприклад, учні А. Луфера зазначали, що «основою педагогічного методу вчителя було формування особистості учня, розвиток його інтелекту і світогляду. Він ніколи не пригнічував індивідуальності учня, а дуже тонко й непомітно спрямовував виконання в потрібне професійно-художнє русло» (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 23). Так само Є. Сливак «поступово підводив учнів до цілковитої професійності і творчої самостійності. Заняття його були спрямовані на активізацію ініціативи учнів» як у виконавчому процесі, так і в розширенні їх творчого та фахового бачення (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 29).

Звісно, будь-який педагог або ж виконавець має власний підхід до вирішення певних завдань, однак індивідуальна неповторність творчого процесу є лише формою, у якій закладено загальні закономірності мислення.

Проблема виконавського процесу полягає в тому, що твір, написаний композитором, і глядацьку аудиторію, для якої він буде виконаний, об'єднує своєю творчістю саме виконавець, який зобов'язаний здолати об'єктивність авторського задуму і суб'єктивне прочитання того чи іншого твору. Без творчого самостійного пошуку, що базується на музичному мисленні, подібне завдання фахово вирішити неможливо.

Період остаточного формування у свідомості виконавця творчої концепції часто сприймається як своєрідний стрибок, позначений появою нової якості. Але ж він не можливий без невпинної розумової роботи, поступового якісного накопичення нових елементів і внутрішніх зв'язків, зумовлених тенденцією до чимдалі більшого взаємопроникнення суб'єктивних та об'єктивних чинників творчої концепції.

Вирішальну роль під час «виношування» задуму відіграють такі аспекти, як: уявлення про епоху, музичну культуру того чи іншого періоду, про композитора і його творчість; остаточне формування в найменших подробицях авторської концепції твору; збереження та утвердження єдності виконавського «я» з авторським; обміркування окремих деталей, прийомів, засобів виконання твору і якомога детальніше їх опрацювання; потім прослухування себе «відсторонено», аби відчутти твір цілісно; зрештою — поява чіткої тенденції до зорієнтованості виконавчого процесу на слухача.

Для того щоб досягти всього, про що йшлося вище, під час фахової підготовки піаніста педагог повинен створювати атмосферу творчості, у якій молодий виконавець зможе проявити ініціативу, розвивати творчу уяву та самостійність у вирішенні будь-яких складних завдань. Корисними для вдосконалення музичного мислення є форми відкритих обговорень нагальних проблем фортепіанного виконавства, а також засобів та методів їх вирішення, залучення до дискусії, що базується на практиці концертної діяльності відомих піаністів. Власне, саме така форма допомагає уникнути надто поширеного у фортепіанній практиці хибного методу «натаскування» піаніста перед концертним виступом.

Так, яскравий представник української фортепіанної школи ХХ ст. Б. Рейнгальд, що виховала багатьох відомих піаністів, зокрема Є. Глельса, у своїй педагогічній практиці використовувала багато факторів для розвитку музичного мислення — розширювала кругозір своїх учнів, відвідувала разом із ними концерти, музеї, виставки. Вона прищеплювала молодим піаністам смак до творчості композиторів різних епох та стилів, вчила долати технічні труднощі й критично переоцінювати вже накопичений досвід у фортепіанному виконавстві. Усестороння освіченість, знання літератури і мистецтва дозволяли Б. Рейнгальду узагальнювати, бачити перспективу та кінцеву мету відтворення музичного твору. Комплексний підхід до навчання молодих виконавців сприяв їх успішному фаховому розвитку, що у свою чергу зумовлювало швидке професійне зростання її випускників.

Напевне, на початкових етапах формування музиканта непросто досягти творчої повноцінної дискусії, ймовірніше, це буде монолог викладача, проте в ньому важливо, з одного боку, висловити свої вимоги в максимально зрозумілій та логічно обґрунтованій формі, а з іншого, — суто індивідуальними методами перевірити, чи органічно сприйнято ці вимоги, наскільки вони корисні для розвитку індивідуальності молодого виконавця.

З тією ж метою слід проводити так звані «концертні» уроки, коли атмосфера максимально наближена до виступу на сцені. Так піаніст

здобуває можливість навчитися мобілізувати всі свої творчі сили для створення повноцінного художнього образу. Після таких занять необхідно зробити якісний аналіз виконання, зокрема і самооцінки виконавця, а також думок слухачів.

Чим частіше практикуватимуться подібні заняття, тим критичніше ставитиметься піаніст до своїх задумів, дедалі краще аналізуватиме їх, всесторонньо і якомога об'єктивніше оцінюватиме власне виконання.

Самостійність музичного мислення була основою педагогічної діяльності ще одного відомого педагога — професора Харківської консерваторії середини ХХ ст. М. Хазановського, людини блискучої ерудиції та високої культури. Музикант не просто знаходив індивідуальний підхід до кожного студента, займаючись або спілкуючись зі своїми учнями, він уважно вислуховував те чи інше трактування музичного твору, судження, думки, висловлювання з різних питань фортепіанного виконавства і частіше радив, ніж повчав, пропонував розміркувати спільно, ніж категорично що-небудь заперечував.

Сама по собі стадія концертного виступу, коли реалізується задум, начебто позбавлена контролю викладача, проте структура виконавчого акту на естраді передбачає спеціальні тренування окремих моментів.

Слід зауважити, що зосередження уваги на творі починається ще до виходу виконавця на сцену. Тому піаніст повинен вміти самостійно «налаштуватися» перед виступом на естраді. Для цього корисно, наприклад, безпосередньо перед концертом програвати початкові такти, чергувати початки усіх творів, які виконуватимуться. Така робота потребує від соліста максимальної зібраності, мобілізації усіх інтелектуальних здібностей, концентрування на творові, а також уміння перефокусуватися з однієї образної сфери на іншу, тобто потребує широкого музичного мислення. Такі систематичні тренування сприяють швидшому розвитку означених якостей у виконавця, вкрай необхідних для самостійної роботи над великими концертними програмами.

Так, професор Харківської консерваторії Б. Скловський підкреслював, що концертні виступи потребують, окрім виваженого підходу до вивчення тексту та виконавської витримки, ефективного розподілу енергетичних затрат піаніста. Він намагався не акцентувати на технічних проблемах, які зникали в процесі виучування твору, що допомагало уникнути формування комплексу, від якого складно позбавитися під час виконання програми на концертній естраді. Його талант виконавця дозволяв презентувати музичний матеріал в яскравій, іноді несподіваній формі, а акторські здібності й дотепність сприяли викладу композиторської концепції в такій доступній формі, що піаністи, яких він консультував, успішно виконували великі концертні програми.

Організація процесу формування самостійного й повноцінного мислення на стадії концертного виконання є серйозною проблемою з певними особливостями. Одна з них — виховання такої принципово важливої для будь-якого виконавця якості, як воля. Йдеться не просто про силу волі, а про таке вольове зусилля, що має на меті підпорядкування собі свідомості іншої людини чи групи людей, котрі сприймають виступ. Інша особливість — розвиток музичного мислення виконавця як процесу одночасного усвідомлення та осмислення багатьох площин. Роботу піаніста під час концертного виступу можна охарактеризувати як багатоаспектний і складний процес одночасного сприйняття багатьох чинників — створення «ідеального» образу, концептуальної ідеї, її реалізації, порівняння «ідеального» образу з реальним звучанням твору, можливість вносити корективи у свій задум за допомогою зміни засобів виразності тощо. Іноді під час виконання окремі моменти інтерпретації потребують коригування прямо на сцені, тобто зміни трактування концепції.

Виконавець мусить пам'ятати, що весь процес роботи над твором зорієнтований на можливість і необхідність концертного виконання, публічного виступу, який має специфічну особливість — він унікальний, одиничний у межах одного виконавчого акту, його неможливо змінити або повторити. Відтак, у виконавця немає можливості, як, скажімо, у процесі домашньої роботи, спокійно і неквапно обдумати ту чи іншу ситуацію, розробити й неодноразово перевірити на практиці свою концепцію виконання.

Формування здатності швидко і вдало реагувати на естрадні «перешкоди», безумовно, залежить від таких чинників, як уміння схоплювати основні моменти задуму, досвід репетиційної роботи й концертної діяльності. Однак можна порекомендувати й конкретні форми для виховання в піаністів гнучкішої системи реагування. Наприклад, поставити завдання перед собою виконати якийсь епізод твору не так, як це робилося донині, а з іншим емоційним наповненням. Або створити в момент виконання на репетиції умови, які заважають сконцентруватися — несподівані репліки, шум тощо. Надзвичайно корисна регулярна й повноцінна концертна практика виконавця, причому не лише сольна, але й акомпаніатора та ансамбліста. Необхідність вирішувати складні завдання концертного виступу в умовах спільного виконавства, коли у свідомості піаніста з'являється ще немало образів, пов'язаних із наявністю партнера, позитивно впливає на формування концертного стилю і виконавського мислення.

Завершення концертного виступу не означає «відключення» свідомості виконавця від виконавського процесу. Навпаки, тут розпочинаються аналіз та оцінка інтерпретації. Принципових відмінностей від

поданого вище порядку осмислення виступів у цьому разі немає. Проте слід звернути увагу на один цікавий нюанс: якщо аналіз, виконаний на етапі підготовки твору до публічного виступу, дозволяв виявити можливості переосмислення якихось деталей концепції, то підсумкове осмислення виступу дозволяє, крім того, подивитись на весь процес інтерпретації та на самого себе начебто з боку, з точки зору публіки, і внести певні корективи в глибинні процеси творчості виконавця, у весь перебіг підготовки піаніста, його фахового й загальнохудожнього розвитку. Отже, підсумкове осмислення концертного виступу є джерелом формування нових творчих завдань для виконавця.

Окрім рекомендованих прийомів і способів роботи над концертними виступами, слід згадати й про деякі специфічні «післяконцертні» форми аналітичної роботи піаніста, що дозволяють, з одного боку, здійснити об'єктивний аналіз виступу й виробити рекомендації для подальшої роботи, а з іншого — надати поштовх розвитку здібностей виконавця до подальшого самостійного пошуку. Треба відзначити вдалі моменти й проаналізувати похибки, а також окреслити напрями, за якими надалі відбуватимуться вдосконалення знань, умінь і здібностей виконавця, а також розвиток його як особистості. Піаніст згодом, у сприятливих умовах репетиційних занять, повторивши логіку проведеного концерту й після концертного аналізу, набуває можливості виявити нові, раніше не помічені моменти, пригадати нюанси відчуттів, а потім самостійно внести відповідні корективи у власний задум для подальшого вдосконалення роботи над новими концертними програмами.

Грунтовний аналіз концертного виступу має на меті остаточне формування напрямів подальшої роботи над твором чи усім фортепіанним репертуаром. Програму, виконану на концерті, доцільно «відкласти» і відновити роботу над нею після усунення емоційної напруженості, якою супроводжувалися концертний виступ і період післяконцертного аналізу. Ретельний аналіз концертного виступу виконавцем, збагативши розуміння незамінним досвідом концертної апробації, триває вже на вищому рівні, на наступному етапі розвитку піаніста.

Видатний представник української піаністичної школи Є. Сливак зазначав, що «музичну істину виконавець мусить знайти, збагнути, пережити самостійно» (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 29). У цьому вислові полягає глибокий зміст. Закласти підґрунтя для власного висловлення, навчитися небагатослівно, без перебільшень, точно визначати свої наміри, інакше кажучи, вміти мислити в галузі фортепіанного виконавства свіжо, оригінально, самостійно і водночас у чіткій відповідності до авторського концептуального задуму — одне з ключових завдань справжнього виконавця.

Висновки. У творчому процесі виконавства, який багато в чому визначає загальні закономірності діяльності творчої особистості, основою є музичне мислення. Саме воно сприяє створенню оригінальних звукообразів і розкриттю художнього змісту твору, а також появі специфічних індивідуальних виконавських стилів. Творчий процес, зумовлений музичним мисленням, від вибору твору до виконання його на естраді, передбачає немало творчих завдань, які постають перед виконавцем. Одним з основних є вирішення проблем виконавського процесу, який має об'єднати творчість композитора й слухачську аудиторію, при цьому здолати об'єктивність авторського задуму і суб'єктивне прочитання твору. Наступне, не менш важливе, завдання має на меті формування виразного уявлення про основні змістовні компоненти музичного твору, які утворюють його художню цінність і виконавську значущість. Це знання про культуру епохи, творчість композитора, авторську концепцію, проблеми фортепіанної техніки, що постають перед виконавцем. І, нарешті, проблеми, що передбачають активізацію творчих знань і умінь, коли реалізується виконавський задум на стадії концертного виступу. Необхідно підкреслити також, що здатність критично ставитися до власної професійної діяльності є однією з основних характерних ознак розвиненого самостійного музичного мислення музиканта. Отже, активне музичне мислення має провідне значення в реалізації творчих задумів виконавця як у процесі роботи над твором, так і під час втілення його задуму на концертній естраді.

Перспективи подальшого дослідження розглянутої проблеми пов'язані з подальшим вивченням музичного мислення і впливом його на виконавський процес, що сприятиме розвитку творчої активності піаніста, формуванню професійних умінь, необхідних для оволодіння культурою музичного виконання, а також глибокому виконавському прочитанню творів композиторів різних епох.

Список посилань

- Асафьев, Б. В. (1973). *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании* (2-е изд.). Е. М. Орлова (Ред.). Л.: Музыка.
- Виконавські школи вищих навчальних закладів України.* (1990). Збірник наукових праць. І. Д. Безгін (Ред.). К.: МК УРСР; КДК ім. П. І. Чайковського.
- Гофман, И. (1961). *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре.* Москва: Музыка.
- Коган, Г. (1969). *У врат мастерства. Работа пианиста.* Москва: Советский композитор.
- Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия.* Москва: Музыка.
- Перельман, Н. Е. (2017). *Беседы у рояля. Воспоминания. Письма.* Ф. Брянская, Е. Мовчан (Ред.). Москва: «Арт — транзит».

- Сохор, А. Н. (1974). Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. (с. 62–63). Москва.
- Фейнберг, С. Э. (1983). *Пианизм как искусство. Воспоминания, интервью*. Москва: Музыка.

References

- Asafyev, B. V. (1973). *Selected Articles on Music Enlightenment and Education* (2 nd ed.). E. M. Orlova (Ed.). Leningrad: Muzyka. [in Russian].
- Performing schools of higher educational establishments of Ukraine*. (1990). Collection of scientific works. I. D. Bezgin (Ed.). Kyiv: MK USSR; Kyiv State Chaikovskiy Conservatory. [in Ukrainian].
- Hofman, I. (1961). *The piano game. Answers to questions about the piano*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Kogan, G. (1969). *At the gates of excellence. The work of the pianist*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Nazaykinskiy, E. V. (1972). *On the psychology of musical perception*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Perelman, N. E. (2017). *Conversations at the piano. Memories. Letters*. F. Bryanskaya, E. Movchan (Ed.). Moscow: «Art — tranzit». [in Russian].
- Sokhor, A. N. (1974). Social conditioning of musical thinking and perception. *Problems of musical thinking*. (p. 62–63). Moscow. [in Russian].
- Feynberg, S. Je. (1983). *Pianism as an art. Memories, interviews*. Moscow: Muzyka. [in Russian].

Надійшла до редколегії 20.08.2019 р.