

УДК: 37.022

DOI: 10.25629/НС.2023.06.24

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ Г. НЕЙГАУЗА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТОВ С. РАХМАНИНОВА, С. ПРОКОФЬЕВА И Д. ШОСТАКОВИЧА

Ху Цзясинь

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

АННОТАЦИЯ

В данной статье приведен анализ методики школы Г. Нейгауза и определены аспекты его интеллектуального и эстетического подхода к преподаванию, которые могут применяться в контексте изучения фортепианных концертов С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. Автором исследования выделяется ряд проблем в изучении данных произведений, таких как понимание многоплановости композиции, особенно в поле полифонии, создание интерпретации художественных образов, а также обращается внимание на достижение баланса между изучением содержательной и технической частей в педагогическом процессе.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Методические принципы Г. Нейгауза, музыкальная педагогика, исполнительское мастерство, методика, художественный образ.

ВВЕДЕНИЕ

В данном исследовании рассмотрены возможности применения методики преподавания фортепиано Г.Г. Нейгауза для работы над исполнением фортепианных концертов композиторов XX века, в частности, произведений С.В. Рахманинова, С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича. Обращение именно к методике Нейгауза неслучайно: великий преподаватель видел постижение искусства фортепианного исполнения в работе со звуком, объединяющей технические, психологические и физиологические аспекты, где практические занятия по игре на фортепиано сочетаются с занятиями по восприятию и созданию авторской интерпретации художественных образов. Подобная комплексная работа в классе фортепиано особенно актуальна для иностранных студентов, к примеру, у китайских студентов существуют сложности в понимании и интерпретации русских национальных художественных образов и, как следствие, интерпретация средств художественной выразительности фортепианных концертов происходит без должной художественной глубины, психологической подготовленности.

ОБСУЖДЕНИЕ

Методику школы Г. Г. Нейгауза анализировали в своих работах многие исследователи, такие как И. П. Марченко, Б. Л. Кременштейн. Биографии композитора, обзору и анализу его интервью посвящены работы В. Ю. Дельсона, А. В. Вицинского, А. В. Малинковской. Особое место среди трудов занимает диссертация Т. А. Хлудовой, непосредственно работавшей с великим преподавателем.

Прежде всего необходимо выделить общие педагогические принципы Г. Г. Нейгауза. Так, как мы уже упомянули выше, в основе его преподавательской методики лежит разделение занятий на практические, предполагающие непосредственно музицирование, и на отдельные занятия, посвященные пониманию и интерпретации художественных образов. На наш взгляд, большую важность имеет педагогическая работа над сложными художественными образами фортепианных концертов Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича, так как произведения данных композиторов объединяют русские художественные традиции с новыми художествен-

ными образами жанров и форм, появившихся в XX веке. Таким образом, понимание и восприятие художественных образов, созданных композиторами, становится сложной задачей для ученика, требующей изучения ретроспективы создания художественных образов в русских фортепианных концертах.

По мнению многих именитых преподавателей фортепиано и пианистов, глубокое понимание исполнительской задачи предполагает единство техники исполнения с внутренними психологическими и физиологическими ощущениями. И школа Нейгауза предполагает пошаговое обучение, после которого исполнитель получает четкую физиологическую и психологическую опору. Во-первых, работа со звукоизвлечением, по мнению преподавателя, рождается с уверенного звукоизвлечения одной ноты, и только потом ученик может приступать к изучению сочетания звуков, гамм. Во-вторых, Нейгауз с начала обучения стремится к развитию у пианиста интуитивного ощущения, которое помогает подобрать верную аппликатуру даже для тех произведений, где она не указана. По мере освоения более сложных произведений каждый палец пианиста словно становится отдельным механизмом, обеспечивающим свободу и вместе с тем равномерность исполнения, в то же время на психологическом уровне пианист уже способен ставить и выполнять сложные художественные задачи.

Более того, сама задача определения аппликатуры связана не только с удобством, но и с поиском благозвучных интерпретационных решений, в которых, помимо всего прочего, находит отражение стилистика конкретного композитора или исполнителя. Так, Нейгауз приводит в пример аппликатуру пассажей в кадении первой части Второго Концерта, где для исполнения финальных акцентных нот композитор третий палец вместо четвертого, подчеркивая экспрессивность исполнения [7, с. 127].

Таким образом, исполнительская практика на занятиях по методике Нейгауза предполагает обучение звукоизвлечению от одной ноты до изучения ложных арпеджированных техник, аккордовой техники, полифонии. Так уже на примере звуковой интерпретации одной ноты у пианиста закрепляется внутреннее физиологическое чувство, позволяющее в дальнейшем интуитивно выбирать верный метод звукоизвлечения, к примеру, степень нажатия клавиши при разной динамике произведения.

Уверенное ведение разных голосов невозможно без внутренней свободы и уверенности, которая достигается в работе по методике Нейгауза на занятиях, посвященных ритму. Когда мы говорим о таком сложном фортепианном произведении, как концерт, прежде всего важно отметить, что понимание ритма здесь тесно связано с динамическими контрастами в разных частях произведения. В свою очередь Нейгауз особенно подчеркивал различие между ощущением и интерпретацией времени, чем и является ритм, с понятием динамики. В форме фортепианного концерта ритм постоянно словно претерпевает трансформацию, изобилует контрастами крещендо-диминуэндо. Похожая опасность существует, по мнению Нейгауза, и в соотношении темпа и ритма. Для работы над произведением важно понимать, что исполнении разных частей фортепианного концерта в разном темпе ритм также трансформируется. В XX веке в концертах Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича ритм, темп и динамика становятся одними из ключевых композиторских методов достижения музыкальной выразительности и высокой экспрессии.

К примеру, это особенно заметно во Втором Концерте Рахманинова, где проведение мелодии осуществляется на фоне динамически контрастного аккомпанемента. Задачей преподавателя в таком становится работа с учеником над такой исполнительской интерпретацией, которая не смещает и не деформирует ритмический рисунок в угоду эмоциональности исполнения отдельных частей фортепианного концерта. Здесь мы не можем не вспомнить динамическую ремарку «Colossal» в первой части Второго концерта Прокофьева, где в штормовой кульминации исполнителю может быть сложно придерживаться ритмического рисунка произведения.

Нельзя не отметить, что школа Нейгауза, хоть и выделяет общие принципы эталонного фортепианного исполнения, тем не менее оставляет пространство для развития индивидуальности пианиста на уроках фортепиано. Во многом именно поэтому на уроках, посвященных

анализу художественных образов, Нейгауз ставит такие педагогические задачи, как развитие эрудиции, творческого и образного мышления. Данные качества, раскрываемые преподавателем в студентах, помогают исполнителям проявить себя в музыкальной интерпретации фортепианных произведений. Так, к примеру, об использовании педали Нейгауз пишет: «Правильной педалью «вообще» нет» [7, с. 140]. Безусловно, необходимо изучать разные способы звукоизвлечения, которые обеспечивает педаль, однако, то, что подходит для исполнения произведений одного композитора категорически не подойдет для композитора другого. И именно развитая эрудиция и общее понимание фортепианного искусства помогает исполнителю «подобрать» правильные способы звукоизвлечения.

Таким образом, методика Нейгауза определяет развитие индивидуальности, художественного вкуса и интеллекта как главные факторы воспитания пианиста. В творческом взаимодействии педагога и ученика проявляется личность и исполнительский артистизм. В педагогическом процессе, согласно Нейгаузу, преподаватель выступает, прежде всего, как учитель, а не как исполнитель: уделяется внимание личной индивидуальной интерпретации ученика, пониманию им произведения и его художественной целостности, а не тому, как данное произведение воспринимает педагог-исполнитель. Это позволяет в полной мере проявиться способностям ученика.

Нельзя не отметить, что взгляды Нейгауза на развитие личности и индивидуальности в процессе практики фортепианного исполнения разделяли и другие великие педагоги, такие как М. В. Юдина, Е. Ф. Гнесина, С. Е. Фейнберг и др. Однако, именно личный пример Нейгауза можно в чем-то назвать уникальным. Карьера Нейгауза-пианиста является наглядным подтверждением того, как, даже при определенных физиологических ограничениях (у пианиста была маленькая ладонь), способности у такого исполнителя к критическому и аналитическому мышлению, развитый интеллект, художественная индивидуальность и вкус помогают создавать полные высокой художественной ценности интерпретации фортепианных произведений.

Дискуссия о том, что же является приоритетным для работы на уроках фортепиано над исполнительской интерпретацией, содержательная часть или же техническая, особенно актуальна, когда мы говорим об изучении произведений Рахманинова, Шостаковича и Прокофьева. Их фортепианные концерты музыковеды и критики часто характеризуют как «виртуозные», и данная характеристика накладывает отпечаток на процесс изучения данных концертов. Так, к примеру, композиторский стиль Прокофьева, по словам исследователя И. Г. Вишневецкого, отличает «мужественная виртуозность» [2, с. 75], где музыкальное движение от начала до конца концерта обусловлено экспрессивной дуэлью оркестра и солиста, подчеркнутого полиритмией (к примеру, в Первом Концерте). Виртуозность исполнитель может продемонстрировать и в интерпретации пассажей, динамики и темпа. Другим ярким примером является Третий Концерт Рахманинова, ставший своеобразным эталоном виртуозного концерта.

Между тем, многие исследователи отмечают, что современной фортепианной культуре зачастую не хватает художественной глубины и содержательности, духовного смысла. Так, исследовательница Г.В. Мурадян анализирует феномен «виртуозности» с точки зрения потери неких художественных критериев, произошедших с ростом конкуренции среди профессиональных исполнителей на конкурсах и в целом конкуренции за внимание слушателя. «Критики все больше отмечают однообразность их исполнительских трактовок», – подчеркивает Мурадян [5, с. 2].

Здесь мы ни в коем случае не хотим сказать, что виртуозное исполнение обязательно будет менее осмысленным и глубоким. Другой вопрос, что существует проблема «механической» трактовки фортепианных концертов, где пианист, хоть и способен физически и технически повторить композиторский замысел, при этом упускает важную часть интерпретации художественных образов, демонстрацию контраста лирического и грандиозного.

Ярким примером концерта, где легко допустить такую ошибку, является Третий Концерт Рахманинова. Так, в данном «виртуозном» концерте в то же время присутствуют лирические настроения и музыкальные интонации, и, если исполнитель в своей интерпретации отдает дань

исключительно виртуозной стороне произведения, он упускает саму суть лирико-эпического стиля композитора. Это проявляется в работе над динамикой, кантиленой, в ведении мелодий.

Именно данный аспект анализирует Нейгауз, выражая свое мнение о принципах преподавания фортепианных произведений, и его методика в полной мере отражает художественные и эстетические принципы преподавателя. В собственных исполнительских интерпретациях Нейгауз практиковал метод замедленной игры, где становятся видны совершенно другие оттенки исполнения, как бы «под увеличительным стеклом» [1, с. 65]. По мнению преподавателя, упор в обучении только на бравурность, скорость, виртуозность означает отсутствие работы над художественной стороной музыкального произведения. Именно поэтому использование методик Нейгауза предполагает интеллектуальный и эстетический подход к фортепианной интерпретации. И, как мы видим, данный подход имеет большое значение для передачи содержательной и интонационной части концертов Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича.

Нейгауз в своей методике сравнивает работу над звуком с той работой, которую производит художник над картиной [7, с. 66] (следует отметить, что преподавателю в целом были близки идеи синтеза разных искусств). Важным аспектом, который подчеркивает методика Нейгауза, является сопоставление возможностей художественной интерпретации фортепианного концерта с индивидуальными возможностями пианиста. Приводя в пример исполнительские возможности Рахманинова с его широкой палитрой динамики и силы звука, Нейгауз отмечает то, как правильная нюансировка и качество звука могут создать исполнительскую интерпретацию с такой «богатой палитрой», которая может посоревноваться с пианистами-виртуозами.

В качестве одним из важнейших способов педагогической помощи в создании индивидуальной интерпретации фортепианного произведения и фортепианного концерта, в частности, Нейгауз видит работу по пониманию и созданию многоплановости. Так, в первую очередь педагогический процесс создания многопланового произведения состоит из проработки индивидуальных мелодий и голосов в полифонической ткани музыкального произведения, особенно, если голоса проводятся в противоположных направлениях [7, с. 70]. Именно такие места в музыкальных произведениях, по мнению Нейгауза, требуют дополнительного педагогического внимания, важно научить ученика отделять процесс чисто технического исполнения, отработки от вдумчивого и глубокого прослушивания и анализа музыки. Интересно то, что именно Рахманинова, Прокофьева и Шостаковича преподаватель упоминает в контексте изучения и анализа многоплановости современных фортепианных произведений.

И данное упоминание не случайно. Многие исследователи, к примеру, С. В. Надлер, О. В. Георгиевская выделяют полифонию как особую черту композиторского стиля, определяющую логику музыкального произведения, наличие повествовательных и композиционно-драматургических линий. Так, Надлер посвящает труд полифонии Шостаковича как определяющему фактору его стилистики, где композитор сочетает различные приемы полифонии – от характерных для фуги и эпохи барокко до диссонансных звучаний, пришедших из жанров и форм музыки XX века [6, с. 9]. Мы не можем не выделить в качестве яркого примера использования полифонии сольную каденцию фортепиано во Втором Концерте Шостаковича.

В свою очередь Георгиевская характеризует полифонию Рахманинова как проявление композиторской интуиции, высоких навыков слушания музыки, где полифонические композиторские решения рождаются в поле бессознательного, нежели в намеренном сочетании определенных приемов [3, с. 5]. Кроме того, исследователь Келдыш анализирует полифонию во втором концерте композитора как фактор композиционного единства произведения и развитие его синтетической структуры [4, с.180].

Многоголосные структуры в концертах Прокофьева и Рахманинова, берущие начало в народных песенных мотивах, являются основой тематизма данных произведений. Само по себе изучение подголосочной полифонии, на наш взгляд, должно проходить параллельно с процессом понимания и интерпретацией художественных образов. Таким образом, именно применение методики Нейгауза при изучении фортепианных концертов данных композиторов

может сыграть важную роль в педагогическом процессе, так как именно обращение к художественным образам и мелодиям народной песни помогает ученику понять более сложные принципы организации музыкальной ткани, одним из которых как раз и является подголосочная полифония.

Таким образом, понимание многоплановости музыкальной ткани в концертах Рахманинова, Шостаковича и Прокофьева также является определяющим фактором для создания художественной интерпретации. И методика Нейгауза предлагает именно ту педагогическую работу, которая необходима для исполнения данных концертов. Согласно методике Нейгауза, достижение многоплановости исполнения – это комплексная работа, состоящая из интерпретации художественных образов, работой над полифонией и ведением голосов, работа с динамикой произведения, использование педали, в том числе быстрая смена полупедали и четвертьпедали.

Анализируя труд Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры» можно также выделить педагогические аспекты создания современной исполнительской интерпретации. Так, Нейгауз отмечает, что законы создания и исполнения музыки меняются, по сути, не существует понятия «устаревшей» музыки, есть лишь некачественное исполнение, лишённое исторической перспективы [7, с. 185]. Методика Нейгауза предполагает понимание эволюционного начала в музыке, что помогает применять произведения композиторов-предшественников как некие упражнения для отработки произведений более современных композиторов. Среди примеров, которые сам педагог применял на своих занятиях, изучение фуг Баха для понимания полифонии, а также изучение произведений Бетховена перед исполнением произведений Прокофьева. Подобный подход помогает научить понимать особенности гармонического мышления композиторов разных эпох.

Эволюционное начало ярко проявляется в фортепианных концертах Прокофьева и Шостаковича. Нейгауз отмечает, что именно эти композиторы ушли от революции «атонализма» и «монотонализма» к мелодической эволюции, раскрывающей новаторскую перспективу мелодии как основу структурного единства фортепианного произведения [7, с. 164]. Ярчайшим примером новаторства являются так называемые «лады Шостаковича», в которых обращение к народным мелодиям создало уникальный пример гармонического мышления, где мелодии трансформируются и синтезируются [8, с. 77–78].

ВЫВОДЫ

Таким образом, изучение школы Нейгауза даёт в том числе важное философское обоснование новаторского подхода Прокофьева и Шостаковича в рамках процесса эволюции мелодий русских фортепианных концертов. Таким образом, Нейгауз выстраивает педагогическую систему, характеризующуюся единством художественного развития личности (проявляющегося в понимании и интерпретации художественных образов, в эрудиции, в знании исторического контекста произведений, в умении проследить эволюционный путь отдельных составляющих фортепианных произведений) и развития технических способностей пианиста (чистоты интонирования, применения аппликатуры, соотношения темпа, ритма и динамики), где педагог выступает в качестве проводника в музыкальную культуру и приветствует собственные исполнительские интерпретации ученика.

Мы выделили в методике Г.Г. Нейгауза ряд аспектов, которые позволяют педагогу эффективно применять её для изучения фортепианных концертов С. В. Рахманинова, Д. Д. Шостаковича и С. С. Прокофьева. В первую очередь это методическая рекомендация к созданию отдельных занятий для анализа художественного содержания концертов. В современное время существует проблема создания «виртуозных» интерпретаций концертов данных композиторов (к примеру, Третьего Концерта Рахманинова), лишённых глубокого понимания смыслового содержания исполнителем. Методика Нейгауза может стать основой для создания программы работы над художественными образами произведений, обсуждения отдельных мелодических решений, понимание их исторических истоков (особенно это касается изучения народных рус-

ских мелодий иностранными студентами). Концерты Рахманинова, Шостаковича и Прокофьева требуют понимания эволюционного развития гармонии и мелодий в традиции российских фортепианных концертов. К примеру, отдельной педагогической работы над истоками народных мелодий требует понимание «ладов Шостаковича».

Во-вторых, полифония играет ключевую роль в концертах данных композиторов, определяя композиционное и смысловое единство произведения. Методика Нейгауза предлагает изучение полифонии на примере фуг И. С. Баха, для исполнения композиторов XX века педагогом может быть создан комплекс упражнений по интерпретации разных произведений Баха для понимания конкретных полифонических структур в концертах Прокофьева, Рахманинова и Шостаковича.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. М.: Классика-XXI. 2004. 100 с.
2. Вишневецкий И. Г. Сергей Прокофьев. Жизнь замечательных людей: сер. биограф.; вып. 1200. М.: Молодая гвардия, 2009. 703 с.
3. Георгиевская О.В. Полифония Рахманинова как звуковой феномен: автореф...дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2004. 24 с.
4. Келдыш Ю.В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 470 с.
5. Мурадян Г.В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий XX и начала XXI века // Современные проблемы науки и образования. 2013. №6. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=10836> (дата обращения: 23.12.2022).
6. Надлер С.В. Полифония Шостаковича в свете эволюции авторского стиля: автореф... дис. канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2013. 30 с.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
8. Холопов Ю.Н. Лад Шостаковича: структура и систематика // Шостаковичу посвящается: Сборник статей к 90-летию композитора (1906-1996) / сост. Е.Б. Долинская. М.: Композитор, 1997. С. 62-78.

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF H. NEUGAUSE IN THE CONTEXT OF STUDYING PIANO CONCERTOS OF S. RACHMANINOV, S. PROKOFIEV AND D. SHOSTAKOVICH

Ню Jiaxin

The Herzen State Pedagogical University of Russia

ABSTRACT

This article provides an analysis of the methodology of the school of G.G. Neuhaus and identified aspects of his intellectual and aesthetic approach to teaching, which can be applied in the context of studying piano concertos by S. V. Rachmaninov, S. S. Prokofiev and D. D. Shostakovich. The author of the study highlights a number of problems in the study of these works, such as understanding the versatility of the composition, especially in the field of polyphony, creating an interpretation of artistic images, and also draws attention to achieving a balance between the study of content and technical parts in the pedagogical process.

KEYWORDS

Methodological principles of G. Neuhaus, musical pedagogy, performing mastery, methodology, artistic image.