Учебно-методический центр по образованию в сфере культуры

«Музыкально-педагогические принципы и вопросы технического развития пианиста в практике выдающихся педагогов и исполнителей отечественной пианистической школы»

Методическая работа преподавателя МБУДО «Ковровская детская школа искусств им. М.В. Иорданского»
Н.Б. Сычевой

г. Владимир
2018 г.

СОДЕРЖАНИЕ

I. Пояснительная записка.
Вступление. «Техника - это ....»

II. Музыкально - педагогические принципы и вопросы технического развития пианиста в практике выдающихся педагогов и исполнителей отечественной пианистической школы.

1. Нейгауз Генрих Густавович;
2. Гольденвейзер Александр Борисович;
3. Игумнов Константин Николаевич (в воспоминаниях учеников);
4. Оборин Лев Николаевич (ученик Игумнова);
5. Фейнберг Самуил Евгеньевич (ученик Гольденвейзера);
6. Педагоги центральной музыкальной школы при Московской консерватории:

а) Бобович Т. А.;
б) Артоболевская А. Д.;
в) Кестнер Т. Е.;
г) Ховен Е. П.;
д) Сумбатян А.С.;
е) Тимакин Е. М.

Ш. Заключение. Либерман Евгении Яковлевич о возможностях ускорения работы над техникой.

Ч А С Т Ь I
ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА. ВСТУПЛЕНИЕ. «ТЕХНИКА – ЭТО…»

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В представленном реферате я не ставила своей задачей рассмотреть еще ряд способов работы над фортепианной техникой, т.к. на данный момент достаточно много выпущено методических пособии: Алексеева А.Д., Любомудровой Н.А., Буасье А., Либермана Е.Я., Штепановой - Курцовой и т. д, и каждый интересующийся вопросами технического развития пианиста может обратиться к их помощи.

Меня же интересует практико - педагогическая сторона в решении этого вопроса в работе различных корифеев и просто известных пианистов и педагогов, мне интересно, как, каким образом они решали задачи практической педагогики в техническом развитии ученика, каким образом добивались прекрасных результатов в своем труде.

Конечно, не менее интересны и музыкально-педагогические принципы в вопросах воспитания и развития слуха, музыкальной памяти, ритма, интеллекта, музыкального мышления, соотношения интеллектуального и эмоционального в практике преподавания великих.

Однако, все эти вопросы лежат в глубине, и требуют детальной научной проработки всего педагогического наследия выдающихся деятелей нашей пианистической школы. Ближе к поверхности, как мне кажется, лежат только две проблемы - это техническая и ритмическая, в одну из которых я и попыталась заглянуть, хотя вычленить тему техники в «стерильном», чистом виде из целого музыкально-педагогического процесса довольно трудно, поскольку, как известно, все музыкально-педагогические задачи решаются комплексно.

Поэтому мой реферат построен на двух темах - методической и педагогической, чем объясняется его достаточный объем.

ВСТУПЛЕНИЕ

Прежде всего следует выяснить, что такое техника музыканта- исполнителя. С точки зрения большинства обучающихся музыке, это скорость и точность пальцев, беглость и ловкость их, коль скоро речь идет о технике музыкантов-инструменталистов. Бесспорно, и скорость, и ловкость, и точность пальцевой "работы" - все это входит в понятие "техника" музыканта-исполнителя. Но лишь, как часть целого. Есть техника в широком (в плане эстетическом) и в узком (как говорят, в ремесленническом) смысле слова. В узком смысле - это все то, что характеризуется словами: ловко, четко, с блеском, без видимого напряжения и т.д.; количество определений в этом ряду нетрудно множить. Техника музыканта-исполнителя в широком обще-эстетическом понимании этого термина есть нечто иное. Это умение художника выразить то, что он хочет выразить. Это способность его материализовать задуманное в звуках, если речь идет о музыке в красках, если эта касается живописи, в словах - у писателей и т.д.. «Техника есть умение делать то, что хочется...» - говорил, имея

в виду творческую практику, Б.Асафьев. При всей простоте и безыскусности этой формулировки, она, по сути, очень близка к истине.

«...Техника - средство - утверждал А.Н.Серов, когда же она пре вращается в цель, она становится на степень весьма низменную, на степень фокусничества, скоморошества, плясанья на канате, хождения по проволоке, игранья ножами, глотанья шпаг и т.п., доказательств ловкости, выучки, более или менее рискованной, удивляющей толпу. С искусством истинным тут уже нет ничего общего.»

Подобных высказывании величайших художников можно привести множество. «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью «только там, где она служит высшим целям", - пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов». Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку».

Не надо думать, однако что повседневная техническая работа никак не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нем.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста их последовательность можно сформировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы к более высокому пониманию музыки. В тех случаях, когда изучаемая пьеса «выходит», эти две, так ясно различимые вначале стороны работы пианиста сливаются в единый исполнительский процесс.

Теперь перейдем, непосредственно, к рассмотрению технико-педагогического процесса в работе известных музыкантов.

Ч А С Т Ь I I .
МУЗЫКАЛЬНО - ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИПЦИПЫ И ВОПРОСЫ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ПИАНИСТА В ПРАКТИКЕ ВЫДАЮЩИХСЯ ПЕДАГОГОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

ГЕНРИХ ГУСТАВОВИЧ НЕЙГАУЗ. ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ.

Имя Генриха Нейгауза -выдающегося советского пианиста и педагога, широко известно культурному миру. Оно уже давно олицетворяет собой многие лучшие черты искусства музыкального исполнения; оно неотделимо от успехов советской пианистической школы.

Личное обаяние Нейгауза, его огромная эрудиция, яркий художественный талант привлекали к нему учеников, которым может позавидовать любой педагог. Достаточно назвать имена Святослава Рихтера, Эмиля Гилельса - двух выдающихся пианистов современности, или упомянуть такого пианиста как Яков Зак, или, наконец, сослаться на Эммануила Гроссмана, Теодора Гутмана, Марка Мильмана, Берту Маранц, Семена Бендицкого, Анатолия Ведерникова, Евгения Малинина, Станислава Нейгауза, Льва Наумова Юрия Муравлева, Веру Горностаеву и еще ряд даровитых музыкантов.

Г.Нейгауз о своем знаменитом ученике писал: «Рихтер стал в силу особенности его дарования неким важнейшим событием в моей музыкальной и педагогической жизни. Неужели этот факт я обязан скрывать, замалчивать или прятать его под маской «благонамеренной» мнимой объективности? Один видный будапешский критик написал после концерта Рихтера: «Собственно, есть два пианиста - Франц Лист и Святослав Рихтер. Первого я не слышал. Второго знаю. «До такой забавной формулировки я не дошел, мне достаточно «феодальной» (простите!) формулы «Первый среди равных».

В Нейгаузе полностью отсутствовало высокомерие, присущее иным деятелям искусства, которые мнят себя «избранными», а свои дела и идеи недоступны для всеобщего понимания. Он считал, что истинно прекрасное нужно всем и воздействует на всех. Вместе с тем он отлично понимал и теневые стороны педагогической работы музыканта и с горечью признавался: «Одно из самых тяжелых переживаний для педагога-сознание как мало(сравнительно) может он сделать несмотря на все его честные усилия, если ученик малоспособный... И если состояние мое до урока напоминало лучезарный майский день, то после урока оно походило на ноябрьскую лужу. Правда такие переживания лежат в прошлом; теперь у меня уже давно нет учеников, которые бы действовали на мою психику подобным образом. А вообще можно сказать: талантливый педагог и бездарный ученик - столь же малопроизводительное сочетание, как бездарный педагог и талантливый ученик. Подобное к подобному - это один из самых разумных принципов при разрешении проблемы «учитель и ученик». Мудрая латинская пословица подчеркивает, что «подобный подобному рад», антитеза гласит ,что неподобные не рады друг другу. Возможно полное

взаимопонимание учителя и ученика - одно из важнейших условий плодотворности педагогического процесса».

Главная цель педагогической работы по Нейгаузу - воспитание музыканта и человека личности, воспитание через музыкальное обучение и развитие, через общение. Показательной для него была мысль, что самый прямой путь музыкального развития - постоянное общение с музыкой ,ознакомление с ней в слушании, в собственном музицировании.

Вспомним его убеждение ,что учить надо всех, что необходимо изучать и учитывать все степени одаренности учащихся – «от музыкально почти дефективных до гениальных со всеми промежуточными звеньями».

Таким образом, сущность и специфика педагогической работы Нейгауза, его системы, определяется сознанием важности стоящей задачи. Отсюда вытекает и следующее, едва ли не важнейшее положение нейгаузовской педагогики - он верит в силу педагогического воздействия, видит социальный смысл труда музыканта-педагога.

Соответственно, и **задачи обучения музыке** тоже следует понимать широко: «С одной стороны - обучение музыке и музыкальной грамоте..., есть общекультурное дело, что... так же обязательно для культурного человека, как изучение языка, науки об обществе, математики, истории, естественных наук... С другой стороны - музыкальное воспитание охватывает также тех исключительно одаренных, призванных, которым суждено быть производителями музыки - творцами и исполнителями».

Нейгауз был последователен в своих поступках, идеи свои стремился претворять в жизнь, В его работе с учениками воплощены главные направления и основные принципы, от которых он не хотел и не мог отступить. Отношение Г.Г.Нейгауза к музыкальной педагогике в целом естественно вытекает из его художественного кредо. Он говорит: «Недостаток большинства книг по методике в том, что они не ставят основные эстетические вопросы во главу угла, не ставят их на первом плане. Все должно исходить из музыки, от ее понимания. Надо направлять внимание ученика в сторону музыки; и не просто музыки, а всего того, чем она живет, в сторону чувств, душевных переживаний, мыслей. «И далее: «Цель, ясное понимание рождает средство. Мы обладаем невероятным количеством органических возможностей ... Сообразно с художественными требованиями надо применять свои возможности».

Итак, **первое определяющее звено** в выстроенной цепочке проблем - овладение художественным образом, постижение содержания музыки. Вывод Генриха Густавовича: «Учитель игры на любом инструменте... должен быть прежде всего учителем **музыки,** то есть ее разъяснителем и толкователем», естественно вытекает из этой позиции. Так, Нейгауз подводит к идее комплексного метода преподавания, при котором учитель «должен быть одновременно и историком музыки и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано».

В этих словах установка Нейууза - педагога специального класса.

Когда в специальном классе изучается какое-либо произведение, ближайшей видимой целью является исполнение, в котором, как говорил

Нейгауз, художественно-музыкальное намерение играющего должно быть доведено до полной ясности. Этим определяется второе звено - звуковое решение художественного образа, музыкально-звуковые намерения исполнителя.

Следующее **третье** звено - это техническая работа. Ведь на пути к воплощению музыкально-слухового представления пьесы много внимания, времени и сил отнимает преодоление трудностей - сопротивление материала. «Однако Нейгауз не допускает даже мысли о том, чтобы учить в первую очередь фортепианной технике. Систематизируя последовательность в работе исполнения он утверждает: «...Первое - художественный образ. (То есть смысл, содержание, выражение, то «о чем речь идет») Второе - звук во времени - овеществление, материализация «образа», и наконец, третье - техника в целом как совокупность средств нужных для разрешения художественной задачи, игра на рояле «как таковая», то есть владение своим мышечно-двигательным аппаратом и механизмом инструмента.»

Особое внимание Нейгауз уделял в своей педагогической работе взаимосвязи «музыкального» и «технического». Так, преодоление технической неуверенности, скованности движений ученика он прежде всего искал в сфере воздействия на психику ученика, на путях самой музыки.

Нейгауз осознавал необходимость воспитывать музыкальную и психическую свободу ученика, что при комплексном методе позволяло раскрыть широту интересов, целей и обязательств, которыми и определялась для него деятельность учителя музыки. Специально отметим, что протест против обучения фортепианной игре «как таковой», столь резко выраженный Нейгаузом, начисто исключает в его представлении тот вид работы с учениками, когда все заботы учителя ограничены «получше сделать вещь». Нейгауз всегда (именно всегда, хотя в начале педагогической деятельности это делалось, как он признает, бессознательно) стремился стимулировать духовное развитие учеников, максимально поднимать их творческие возможности, добиваться, чтобы исполнение обрело определенную художественную ценность.

Под этим подразумевалось нечто значительно большее, чем простое выучивание, когда «все выходит». Нейгауз говорит: «Я думаю, что задача укрепить и развить талантливость ученика, и не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким (продолжать не буду) есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства в любое время диалектически оправданная задача.»

В результате многолетних размышлений Нейгауз пришел к знаменательному выводу: «Достигнуть успехов в работе над художественным образом можно лишь «непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а следовательно, и пианистически, иначе воплощения-то не будет!»

В этих словах Нейгауз фактически изложил программу работы педагога, наметил все аспекты воздействия на ученика. Так глубоко понимаемый комплекс целей учителя музыки приводит Нейгауза к идее всестороннего воспитания ученика -важнейшей идее педагогики.

К этому высказыванию, определяющему направление и смысл занятий с учениками, примыкает одна из самых плодотворных идей педагогики Нейгауза, своего рода «требование максимума», которое гласит: «Только требуя невозможного, можно добиться всего возможного», - и характеризует «методический тонус» всей и всякой работы Генриха Густавовича Нейгауза.

Как видно из сказанного, воспитательная платформа Нейгауза была достаточно широка. Он утверждал, что способы воздействия на ученика в практике педагогической работы беспрерывно меняются и бесконечно разнообразны. Но требовал при этом неуклонного сохранения направленности к цели и всегда оставался верен принципам, которые впрочем, осуществлял в очень свободной, подчас неожиданной форме. Эти принципы суть фундамент его педагогики, высшим смыслом и главной целью которой было воспитание человека и музыканта.

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ

Известно, что за Нейгаузом прочно укрепилась слава великого педагога-музыканта, который, однако, недостаточно времени и внимания уделял техническому развитию учеников. Это мнение глубоко ошибочно, но причину возникновения подобных толков можно объяснить.

Главной заботой Нейгауза было воспитание музыканта. Воспитание пианизма как такового было «вторичным» (но не второстепенным!), оно вытекало из главной задачи и обуславливало ее выполнение. Он, разумеется, превосходно понимал, что вне пианистического мастерства музыканта-исполнителя не воспитаешь.

Конечно, техника была в классе Нейгауза предметом постоянной, настойчивой, кропотливой работы и **целиком подчинялась художественной задаче**. Эту установку можно сформулировать иначе: техника есть средство воплощения содержания.

Отсюда вытекают два важных следствия:

1. Техникой необходимо овладеть, а, значит, постоянно развивать и совершенствовать ее.

2. Техника как средство нужна разным музыкантам в различной степени и в разных формах.

В чем смысл разной направленности технической работы в зависимости от будущей деятельности музыканта?

Нейгауз утверждает, что заниматься развитием техники в «глобальных масштабах» следует лишь тем, кто в перспективе имеет реальную возможность стать концертирующим исполнителем. Всем остальным студентам (будущим концертмейстерам, педагогам и пр.) лучше использовать резерв времени для знакомства с музыкой, музицирования, чтения с листа, игры в ансамбле.

В Свердловске на уроке Нейгауз рассказывал об одной из своих учениц: «Очень скромные способности, добросовестная, старательная. Сколько часов, и, казалось, почти безуспешно мы бились с ней над сонатами Шумана и Скрябина. Не раз руки опускались... Но много лет спустя мне довелось попасть на собрание ее класса. Как она играла детские пьесы! И затем так же великолепно показывала отрывки из пьес, занимаясь с учениками .Это было настоящее творчество, и до-

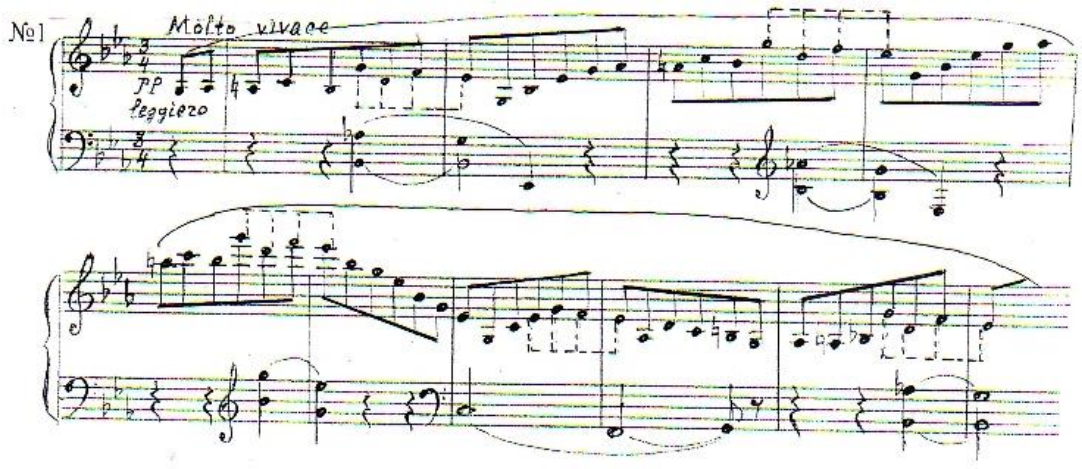
бавил: «Как важно найти свое место в жизни, то к чему имеешь призвание!» В его словах звучало глубокое удовлетворение, даже гордость.

Верно ли, что Нейгауз мало внимания уделял техническому развитию учеников? Нет, неверно. Безусловно этот вопрос «мучил» самого Нейгауза до конца жизни. В опубликованных материалах последних лет (Нейгауз Г. "Размышления, воспоминания, дневники». Избранные статьи. Письма к родителям, 1975г.) он оглядывал свой путь, снова и снова возвращается к проблеме развития техники пианиста и утверждает свою позицию порожденную его художественным кредо.

Система технического воспитания пианиста была досконально разработана Генрихом Густавовичем и постоянно приводилась в жизнь.

Как пианист он накопил большой опыт умной, тонко рассчитанной и даже изощренной технической работы, сам умел преодолеть и «обойти» трудности и учил этому студентов. Тем не менее не всякому (особенно слушателю «со стороны») эта техническая работа была видна и понятна. «Незаметность» работы над техникой определялась отнюдь не ее отсутствием, а особым характером технических заданий, которые Нейгауз ставил перед учениками. Все предопределялось музыкальной необходимостью, виртуозные «показатели» как таковые были не нужны. Но что значит музыкальная необходимость при реализации замысла? Это значит: нужный характер и тембр звучания в необходимом темпе; не только чистая, но ровная четкая игра с единой артикуляцией; точность скачков, изящество фразировки, сила, блеск... перечисление можно продолжать. Все эти условия входили в решение музыкальных задач, их ставила сама жизнь. И чем выше музыкальное задание, тем сложней техническое решение и тем беспощаднее был Нейгауз в своих требованиях.

Примеров можно привести множество. Так, настоящей тонкой и именно техническое работы требовало чуть слышное, легкое и ровное звучание короткой гаммы в начале концерта Соль мажор Бетховена и «шелестящее» leggiero, pp в скерцо из сонаты си минор Шопена.

Здесь, к тому же следовало «высветлить» мелодическое звено в пассажной фактуре;

Не менее важная техническая задача заключалась в требовании, чтобы не пропал ни один звук в аккомпанементе главной темы, Баллады фа минор Шопена и каждый, кто проходил в классе эту балладу, немало часов посвятил заботе одной левой рукой, добиваясь точности звучания аккордов, в которых Генрих Густавович не прощал ни одного пропавшего звука («опять дырявые аккорды» - сердился он). Еще большую и несомненно техническую трудность представляло короткое diminuendo в конце вступления. Не обладая мастерством, это diminuendo не выполнить.

Самое совершенное исполнение вступления к балладе фа минор не может вызвать энтузиазм массы слушателей и быть столь эффектным как блестящее исполнение октав в концерте си бемоль минор Чайковского, терций в «Мазепе» Листа. Но незаметное это достижение все же приносило громадную пианистическую пользу. Не менее важно было требование добиться грандиозного звучания fortissimo в коде финала «Аппассионаты». Тут уж использовались все средства: и аппликатура, и прием игры (резкий рывок всей рукой, поднятая кисть и нацеленные вниз прямые «стальные» пальцы), и все-возможные способы упражнения.

А Нейгауз и здесь не отступал – (показывал, подгонял, воодушевлял и повторял на каждом уроке свое требование: еще сильнее, еще быстрее, еще четче...)

Все упомянутые примеры - образцы подлинно технических заданий, которые ставил Нейгауз перед учениками. Все они - иллюстрация тезиса: «Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, значит, помогает выявлению содержания наиболее общего в системе технического воспитания и всей исполнительской работы пианиста.

Последующий ряд принципов технической работы располагался так:

1) проблема свободы;

2) общая организация двигательного процесса соответственно из-любленному Листовскому: «Гибкость прежде всего»;

3) пианистический прием (в процессе решения музыкальной задачи).

Пожалуй, этими тремя пунктами главные принципы технической работы исчерпываются.

Итак, о свободе.

Начнем с того, что речь идет о свободе двигательной. В главе «О работе над техникой» в книге «Об искусстве фортепианной игры» есть два раздела, посвященные вопросам свободы. Изложение проблемы Нейгауз начинает с общепринятого определения: «Все мы знаем, что свобода есть осознанная необходимость. Отсюда прямой вывод: свобода есть антипод произвола, враг анархии, как космос-враг хаоса (пользуясь древнегреческими понятиями), порядок -враг беспорядка и т.д..

Так как предпосылкой свободы является **уверенность**, то надо прежде всего упорно добиваться именно ее. Многим неопытным играющим свойственна робость, выражающаяся в том, что они часть берут не те ноты, которые нужно, делают много лишних движений, легко бывают скованны, не умеют пользоваться естественным весом руки и предплечья (держат руку на весу «в

воздухе») - в общем проявляют все признаки неуверенности с ее неприятными последствиями. Как бы ни казалось, что эта неуверенность чисто физическая, двигательная, верьте моему опыту: она прежде всего психическая - или чисто музыкальная или это свойство характера («конфузливость», неопределенность, нерешительность – все, чем так легко отличить «смиренника» от «наглеца». Человека в котором глубоко гнездятся эти недостатки, невозможно научить хорошо играть одними только, пусть даже самыми лучшими и верными техническими приемами; надо, уж если он должен быть пианистом, параллельно с воздействием на его «физику» воздействовать на его психику, то есть попросту но мере сил перевоспитывать его».

Всю систему воспитания музыканта и его техники Нейгауз строил на основе своего убеждения в том, что правильное техническое воспитание должно постоянно апеллировать к слуху, а через него к чувству, к музыкальной интуиции.

«Чем больше уверенность музыкальная, тем меньше будет неуверенность техническая»

- Я бы не говорил этих трюизмов, если бы не видел ,как часто еще и сейчас,некоторые педагоги и их ученики считают, что одной зубрежкой, «долбежкой», бесконечной двигательной тренировкой без всякой тренировки музыкальной, главное без непрерывного духовного развития, движения вперед, можно добиться хороших успехов, научиться «хорошо» играть. Нет, нельзя!»

«Чтобы дать наглядный пример и высший образец того способа обучения, о котором я говорил выше,- полной согласованности музыкального и инструментального воспитания (при гегемонии первого) - я должен вспомнить великого Баха. Ведь все его инвенции, маленькие прелюдии и фуги, тетрадка Магдалины, ХТК, искусство фуги преследовали в равной мере задачу обучения музыке и игре, как и высшую задачу изучения музыки, изучения самой **природы** музыки...

Неумение или незнание ученика побуждало Баха иногда тут же на уроке сочинить для него инвенцию или прелюдию, которые он в своей деловой скромности считал учебным пособием, но которые благодаря его гению становились произведением высокого искусства. Золотое время! Какой путь сверху вниз совершило учебное пособие (упражнение) от инвенций Баха до сборников Ганона, Пишны и т.д. Правда упражнения Брамса, даже «Школа» Филиппа, в которой к каждой чисто технической задаче приложены соответствующие примеры из художественной музыки, подлежащей изучению, обозначают новый подъем фортепианного учебного пособия. Линия подъема идет от баховских инвенций через ряд этюдов Клементи и Крамера к этюдам Шопена, Листа, Скрябина, Рахманинова.

Надо до конца понять, что **метод Баха** состоял в том, что он согласовывал технически (двигательно) полезное с музыкально прекрасным, что антагонизм между сухим упражнением и музыкальным произведением он сводил почти к нулю. Я не сомневаюсь ни минуты, что Бах давал своим ученикам все необходимые технические, точнее двигательно-инструментальные советы (как держать пальцы, какими пальцами играть, как держать руку, сколько силы

давать, в каком темпе играть и т.д.) советы, которые в большинстве случаев не дошли до нас, но несомненно также то, что он давал их не низводя музыку и фортепианную игру до уровня простого ремесла».

Здесь же, рискуя оказаться непоследовательным в глазах читателя, он говорит о другой стороне достижения свободы и уверенности: о длительной и упорной физической тренировке (способе выработки силы и выносливости, скорости и точности), о разумном решении связанных с ней узкотехнических проблем. Но ведь этот путь, только что отвергнутый как негодный. А Нейгауз прямо признает его. Значит, свобода, уверенность, владение материалом и своим аппаратом при исполнении есть **синтез** двух как будто взаимоисключающих форм работы:

«Возвращаясь к вопросу о приобретении уверенности, скажу, что старинный принцип «медленно и сильно» в отношении техническом не только не потерял своего смысла, но пожалуй, даже приобрел новый, так как возрастающие требования композиторов, а значит и исполнителей к мощности фортепианного звучания (вспомним Третий концерт Рахманинова, Вторую сонату Шимановского, Вариации Регера на тему Баха и т.д.) настойчиво диктуют эти «силовые» упражнения. Только не надо забывать, как это делают некоторые молодые пианисты, что принцип «медленно и громко») или, если возможно, «быстро и громко» - всего лишь **один из многих** верных принципов технической работы. Когда он становится монопольным, главенствующим, пианист и его игра неизбежно тупеют и глупеют. Но что он необходим, доказывают факты и яркие факты. Эмиль Гилельс в детстве и юности много занимался(технически) этим способом. Результаты, как всем известно, блестящи: «Я с трудом нахожу другого пианиста, в звуке которого было бы столько благородного «металла», который мы слышим в голосах величайших певцов (Карузо, Джильи, Шаляпина). Я заметил, что все крупные виртуозы - именно виртуозы больших залов и тысячных аудиторий - некоторое время в молодости чрезвычайно любили и поколотить и постучать: это так сказать «ослиный мост» будущего большого виртуоза. Поколачивал и Рихтер, когда начинал свою концертную деятельность, а Владимир Горовиц в возрасте 17-18 лет стучал так безбожно, что его в комнате нельзя было слушать. Гилельс, правда, никогда не «стучал», но очень любил в этом возрасте играть очень сильно и очень быстро, и только за этими(правда, покоряющими) качествами первого плана вырисовывались не вполне еще ясные очертания будущего замечательного художника и пианиста - виртуоза, того Гилельса, каким мы его теперь знаем.

Мне кажется, я недаром указал, что самая трудная(чисто пианистическая) задача - играть очень долго, очень сильно и быстро.

Настоящий стихийный виртуоз инстинктивно смолоду «набрасывается» на эту трудность - и преодолевает ее успешно. Тут нужны смелость напор, темперамент, страстность, энергия, быстрота соображения, а это и есть талант или существенные элементы таланта. Вот почему так часто мы слышим у молодых виртуозов, которым предстоит быть крупными пианистами, преувеличения в темпах и в силе.

Конечно, этим порокам страдают и те молодые люди, которым не предстоит столь блестящее будущее. Но они часто застревают на этом этапе, в то время как крупные таланты быстро его проходят.

О таких талантах можно сказать словами Пушкина: «Но юность нам советует лукаво - и **шумные нас радуют мечты**».

Итак, лозунг «играть сосредоточенно, крепко, сильно, глубоко и точно» - правильный лозунг. При такой работе надо соблюдать следующие правила: следить чтобы рука, вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не «застывала» не зажималась, не «затвердевала», не теряла своей потенциальной гибкости при соблюдении полнейшего спокойствия к пользовании только теми движениями, которые строго необходимы: осуществлять полностью **принцип экономии** - один из важнейших принципов во всяком труде, и особенно психофизическом. Дальше: прибегать к нажиму, давлению только тогда, когда простого веса инертной массы уже не хватит для получения звука желаемой силы».

«Все мы постоянно говорим о том, как необходима пианисту так называемая «сила пальцев». В этом понятии надо немного разобраться, чтобы не впасть в возможные ошибки.

То, что мы часто ошибочно называем «силой пальцев» на самом деле есть только **устойчивость** пальцев и руки, выдерживающих любую **нагрузку**. Всякий анатом - физиолог вам скажет, что **сила пальца** (в собственном смысле слова) чрезвычайно мала в сравнении с той силой, какую пианист умеет в случае надобности развить на рояле.

Когда надо говорить о **двигательном** процессе, я лично пользуюсь главным образом метафорами, уподоблениями, сравнениями, вообще всякой «символикой», которая превосходно помогает ученику не только разобраться в своих ошибках и недочетах, но и выправлять их.

Я предлагаю рассматривать пальцы не только как самостоятельно двигающие «живые механизмы», какими они должны быть, особенно в случаях «жемчужной игры", p, non legato и т.д., повсюду, где нужна четкость и ясность, ровность, гладкость при **небольшой силе звука**, а также во всех случаях, когда в кантилене нужен очень большой певучий звук и когда рука, в следствии абсолютного legato связана с клавиатурой (ни на секунду не покидает ее), другими словам - когда нужен максимальный **размах** пальца) конечно при содействии всей руки**. Все это** и многое другое - царство пальца «как такового», т.е. пальца активного главным образом от пясти или запястья до его кончика («подушечки» на клавише). Вес всей руки (и предплечья) естественно будет регулироваться требованиями динамики от минимального до очень большого, когда надо исполнять мелодию «полным голосом».

Но у пальцев есть и совсем другие функции. Если нужна очень большая сила звука, для достижения которого необходим максимум (как я уже говорил, иногда участвует в ней все тело вплоть до опоры его на стуле), итак, если нужна большая, огромная сила звука, то пальцы превращаются из самостоятельно действующих единиц в крепкие подпорки, выдерживающие любой вес, любую тяжесть, в стройные колонны ,вернее арки, под сводом руки, сводом, который в

принципе можно нагрузить тяжестью всего нашего тела, и всю эту тяжесть, этот огромный вес колонны - пальцы должны уметь нести и выдерживать! Вот в чем **главное назначение пальцев!**

Пианист должен был бы уметь проделывать следующее физкультурное упражнение: упереться своими десятью пальцами в пол и поднять все свое тело вертикально вверх - вот полная нагрузка, которую должны выдерживать пальцы - подпорки (колонны, арки, поддерживающие свод).

Устройство нашей руки с точки зрения использования ее на фортепиано идеально. К сожалению, некоторые играющие никак не могут поладить с рукой и поэтому совершенно не знают ее цены.

Одно из самых законных требований, предъявляемых пианисту - это требование **ровности звука**. Хороший пианист должен уметь сыграть ровно все что угодно, от простейших элементов техники - гаммы, арпеджии, любые пассажи, терции, вообще двойные ноты, октавы - вплоть до сложнейших аккордовых сочетаний. Когда-то делали ложный вывод, что раз нужно уметь **ровно** играть, то и **пальцы** должны быть **ровные**. Как это сделать, когда пальцы от природы все разные, остается тайной. Но если поставить вопрос так: любой палец должен уметь и может извлечь звук любой силы, то все становится ясным, так как из этого определения следует, что все пальцы сумеют извлечь звуки равной силы.

Опытный пианист больше всего ценит в своих пальцах то, что каждый из них есть определенная индивидуальность, что каждому свойственны некоторые функции, предпочтительные перед другими, но каждый в то же время может в случае надобности заменить своего собрата.

«Я сознательно не говорю здесь много о предплечье, руке от кисти до локтя и руке от локтя до плеча и т.д., «еще меньше о «супинаторах и пронаторах», которые я сильно невзлюбил, - не столько их самих невзлюбил, сколько те методические книги, в которых так много о них пишется и которые приносят так мало пользы и педагогам и учащимся. Я уже говорил, что решающий момент в фортепианной игре - это прикосновение кончика пальцев к клавишам, и та реальная звуковая картина, попросту говоря – музыка, которая при этом получается. Откровенно скажу, что если я умею добиться того, что замыслил, если мою идею могу воплотить в исполнение, то мне в высокой степени безразлично, как в это время ведет себя локоть, что делают мои друзья супинаторы и пронаторы и участвует ли в моей работе поджелудочная железа или нет, не подумайте, что это тупоумие крыловской «свиньи под дубом вековым» - попросту те знания, которые дает изучение пронации и супинации - это доказано - никак не помогает искусству фортепианной игры, и главное, почти всегда возникает там, где **нет настоящих** знаний, и которые действительно помогают совершенствовать фортепианную игру .Если не верят моим словам, то, может быть, поверят моим делам, то есть моим ученикам».

Нейгауз помогал играющему всевозможными метафорами, образами, сравнениями понять и ощутить, что такое свобода: «Я сравнивал всю руку от плеча до кончиков пальцев с висячим мостом, один конец которого закреплен в плечевом суставе, а другой - в пальце на клавиатуре. «Мост» гибкий и упругий,

опоры же его крепкие и устойчивые (как только рука с пальцем поднимается над клавиатурой , то образ «моста» уже неверен; тогда лучше представить себе «кран»). Этот самый «мост» я заставлял иногда раскачивать во все стороны, вправо, влево, вверх и вниз - вертеть его однако так, чтобы палец, державший клавишу при этом ни на секунду не покидал ее. Проделывающий этот простой мост практически убеждается в том, как велика может быть гибкость, упругость и свобода в движении всей руки (от плеча до пальца) при полной уверенности, точности и устойчивости кончика пальца на клавише: палец, вернее кончик его должен вцепиться в клавишу, причем надо понять, что для этого вовсе не нужно ни много давления, ни много «силы», а ровно «столько веса, чтобы удержать клавишу на «дне» клавиатуры».

Это упражнение, безусловно, полезно - и не столько, конечно, в технической смысле (двигательном), сколько в чисто познавательном. Оно является еще протестом против «учения» некоторых старых методистов, по которому идеальным положением руки на клавиатуре считается такое положение, когда от кончика пятого пальца до локтя можно провести прямую линию. Вреднейшая метафизика! Тут можно воочию убедиться, как бессмысленна «метафизика» в применении ко всякому практическому действию. Я утверждаю: наилучшее положение руки на фортепиано то, которое можно **легче и скорее всего изменить**. Одним из частных случаев будет и тот ,когда от пятого пальца до локтевого сгиба можно провести прямую, вот и все. Почему же это «идеал»? А вообщем... поменьше думайте о всяких положениях, а побольше о музыке, остальное «образуется».

«Для достижения техники, позволяющей исполнять всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности начиная от еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, в общем, всей верхней части туловища, начиная от одной точки опоры - кончиков пальцев на клавиатуре - и кончая другой точкой опоры - на стуле. Это как будто трюизм. Однако могу доказать, что очень многие пианисты не пользуются **всеми** возможностями, заложенными в нашем теле. Ноги тоже работают, так как нажимают педали. Зрелый пианист знает хорошо, какие «силовые установки», скрытые в его теле, включать в работу и когда и какие выключать и почему. Незрелый - или стреляет из пушек по воробьям, или выходит с «детским револьвером против батарей». Нейгауз говорил, что играть на рояле легко, если иметь ввиду физический процесс, но не вершины пианизма как искусства. «Ясно, что очень хорошо играть на фортепиано также трудно, как делать любое дело очень хорошо. Зная, как **легко** играть, то есть как легко извлечь самый тихий и самый громкий звук, установить нижний и верхний пределы реальной фортепианной динамики, можно тоже сразу сказать, что является **самым трудным** в фортепианной игре (опять-таки только с точки зрения **физического процесса**): самое трудное - играть очень долго, очень громко и очень быстро. Между этими двумя пределами (я уже говорил, что люблю устанавливать «начала» и «концы» любого явления) лежит в сущности

вся фортепианная техника, рассматриваемая как физический двигательный процесс».

Исходной точкой воспитания необходимых двигательных ощущений - началом контакта с инструментом - для Нейгауза является «гениальная формула» - первый в систематическом отношении урок, который давал своим ученикам Шопен. Генрих Густавович отмечает далекие и богатые перспективы развития пианизма, заложенные в этой формуле.

№2

«С течением времени (далеко не сразу) я пришел к заключению, что с этих-то пяти нот и надо начинать всю методику фортепианной игры, изучение фортепиано, что это и есть краеугольный камень, «колумбово яйцо», пшеничное зерно, дающее тысячный урожай. Одна эта маленькая формула, поистине «томов премногих тяжелей» (имею ввиду «тома» Штейнгаузена, Брейтгаупта, Мальвины Брэ и др).

Что же так привлекает меня в этой формуле?

Шопен, как известно, ставил руку ученика на эти пять нот, представляющих самое удобное, самое естественное, самое непринужденное положение руки и пальцев на клавиатуре, т.к. более короткие пальцы - первый и пятый попадают на белые клавиши, расположенные ниже, а более длинные пальцы - второй, третий и четвертый - на черные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного «природного» нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение. Каждому понятно, насколько менее удобно и естественно положение пяти пальцев на одних белых нотах: До, Ре, Ми, Фа, Соль.

Шопен заставлял играть эти пять нот подряд не legato (это могло бы у неопытного начинающего вызвать некоторое напряжение, зажатость), но как легкое portamento с участием кисти, так, чтобы чувствовать в каждом суставе полную гибкость и свободу.

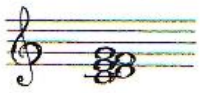
Этот простой прием заставляет играющего сразу подружиться с инструментом, почувствовать, что фортепиано и клавиатура - не чужая, опасная или даже враждебная машина, а существо близкое ,родное и понятное, при ласковом и свободном обращении с ним идущее навстречу человеку.

А вместо этого - сколько сотен и тысяч достойных сожаления новичков в продолжении стольких лет но указанию педагога при первом прикосновении к клавиатуре старались превратить свою живую руку с нервами, мышцами, гибкими суставами и пульсирующей кровью в кусок дерева с загнутыми крючками и извлекать этими крючками обидные для слуха звуковые сочетания вроде:

№3

Поистине нет лучшего средства воспитания слуха, как приучать ребенка с самого начала к таким прелестным созвучиям как:

№ 4



Отсюда до формализма прямая дорога!

Как мы знаем от Микули, Шопен предлагал ученикам сперва играть гаммы со многими черными клавишами (самая удобная для начала в правой руке гамма H - dur, в левой соответственно Des – dur) и затем лишь постепенно убавляя количество черных клавиш, дойти до самой трудной гаммы - на одних белых До мажор. Так рассуждает настоящий реалист, практик, знающий свое дело не понаслышке, а изнутри, по существу. И несмотря на то, что гениальный композитор, пианист и учитель Шопен жил так давно, после него (не говоря о том, что было до него) были написаны сотни и тысячи упражнений, этюдов и инструктивных пьес в излюбленном До мажоре с явным пренебрежением к другим, многодиезным и бемольным тональностям.

Не думайте, что я так наивен и не принимаю во внимание логику квинтового круга, вначале которого стоит С и в соответствии с которым построена наша клавиатура только подчеркиваю, что теория фортепианной игры, имеющая дело и с нашей рукой, ее физиологией, имеет свою специфику, отличную от теории музыки. Шопен как учитель фортепианной игры был диалектиком, а авторы «инструктивных» сочинений - схематиками, чтобы не сказать «схоластиками».

В стремлении найти емкую формулу развития (на всех этапах) двигательного аппарата учеников Нейгауз нередко обращался к буквенным обозначениям, всем понятны страницы (из «Искусство фортепианной игры»), где он пишет о символах F, h, v, m и т.д. и показывает зависимость энергии звукоизвлечения (F) от высоты(h), скорости(v) и массы(m) падения руки на клавиатуру. Все это - величины переменные, изменение одной из них должно вызвать соответствующие изменения других. Результат - звук определенной силы, тембра, интенсивности - может быть достигнут благодаря разным комбинациям значений членов формулы.Формула помогала следить за своими двигательными ощущениями, управлять процессом игры. Разумеется, начало и конец действия, то есть, соответственно, представление цели и художественный результат, измерялись достигнутой выразительностью звучания.

«Меня могут спросить: а для чего вся эта математика в соединении с музыкой, ведь все это можно выразить не так сухо и рассудочно? Вот мой ответ: я уже выше говорил, что чем лучше пианист знает те три слагаемые, о которых говорилось, то есть - во первых - музыку, во вторых - себя самого и в третьих - фортепиано, тем больше гарантий, что он будет **мастером**, а не дилетантом. И чем больше он сумеет привести свои знания к точным формулировкам,

имеющим силу закона, хотя бы и отдаленно приближенным к математическим, тем прочнее, глубже и плодотворнее будет его знание. Кто с этим сразу же не согласится, тому помочь нечем».

Раз и навсегда прошу помнить, что под словами «знание» и «познание» у художника я подразумеваю активную **силу**: понимать плюс действовать на основе правильного мышления.

Вопросы, связанные с общей организацией двигательного процесса Генрих Густавович стремился решать на высоком уровне обобщения. К его пониманию свободы тесно примыкает требование гибкости, пластичности движений. «И вновь и вновь хочется напомнить: гибкость прежде всего! Из всего, что я говорил о звуке, можно сделать вывод, какое значение я придаю legato (связной игре): реальному акустическому и физическому legato, т.е. формулируя точнее, приему, когда только после взятия ноты (клавиши) предыдущая опускается, но ни на йоту раньше. Как известно, Бузони отрицает этот способ игры ,считая, что legato на фортепиано только воображаемое (ввиду непродолжительности фортепианного звука). Legato не мыслимо без гибкости, это всякому ясно.

Что же такое **гибкость** и как работать над ней?

Пока пианист играет такие технические формулы, как трели, пятипальцевые упражнения и всякие комбинации их на **месте, без переноса** руки (в переводе на язык скрипачей - в одной позиции) до тех пор проблема гибкости почти не возникает: пальцы должны «хорошо работать», рука - сохранять полное спокойствие, непринужденность, вот и все. Но как только мы перейдем к фигурациям, требующим подкладывание первого пальца или перекладывания, то есть как только мы переносим (перекладываем) руку вверх и вниз (вправо и влево) по клавиатуре, то проблема гибкости уже налицо.

Гибкость недостижима без участия в игре предплечья и плеча (обычно первого больше чем второго). Это видно уже на простой гамме.

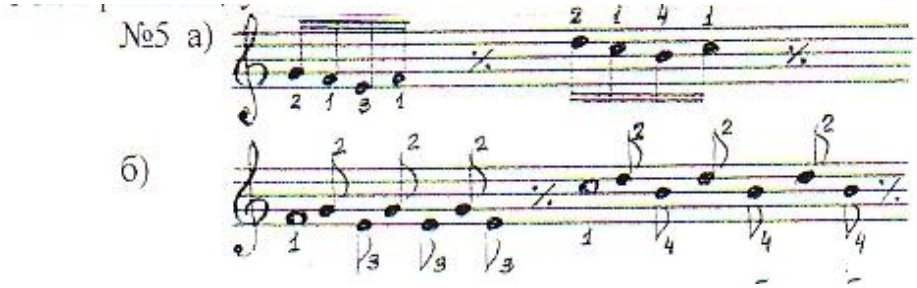
Я еще знал учителей, которые заставляли ученика обязательно при исполнении гаммы правой рукой сверху вниз (справа - налево) держать руку с постоянным наклоном от пятого пальца ко второму и к первому. Это считалось «красивым» и удобным.

На самом же деле ничего более непрактичного нельзя себе представить. Вернее, этот прием приемлем только в порядке исключения из правила.

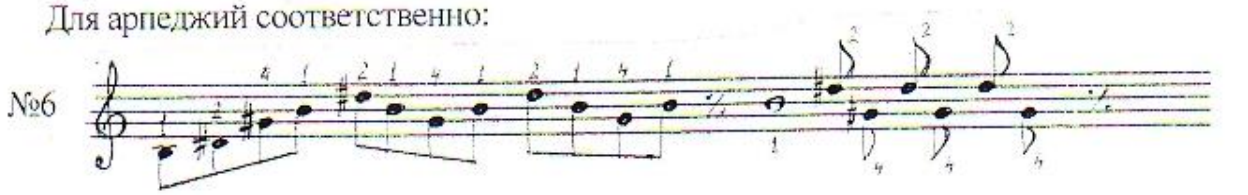
Предлагаю желающим поиграть гаммы указанным способом ,а затем правильным, т.е. прямо противоположным, а именно: по мере приближения к первому пальцу (т.е. при перекладывании 4,3,2) держать руку с наклоном от второго к пятому пальцу, а при подкладывании, переходя к следующему положению трех пальцев подряд (3,2,1) описывать рукой поверх первого пальца, как некой оси небольшую дугу или «петлю», и в этот момент, конечно, рука, (точнее линия пясти, косточек, «откуда пальцы растут») наклоняется от 5-ого ко 2-ому пальцу (на миг!) с тем, чтобы в следующий миг выпрямиться, а еще в следующий занять первое положение (с наклоном от второго к пятому). Как трудно точно описать эту простую процедуру и как легко показать ее на рояле, снабдив только несколькими пояснительными словами!

Если сыграть этим способом гамму быстро и громко, то получится совершенно ясная для глаза волнистая линия. Особенно крупной будет эта, «волна» в гамме на одних белых клавишах.

Ясно, к чему ведут мои рассуждения: понятие **подкладывания** первого пальца **под руку** заменяется более жизнеспособным и натуральным перекладыванием руки через первый палец. Сосредоточившись на основном элементе этого перекладывания, получим упражнение, которое очень рекомендую:



Играть от медленного темпа до возможно более быстрого.

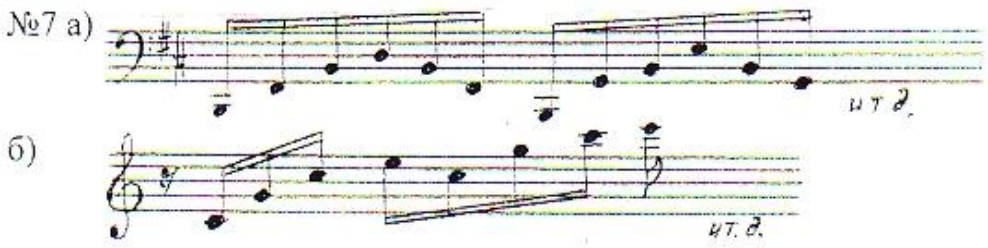
Для арпеджий соответственно:

Для начала лучше играть восьмые на черных клавишах, впоследствии и на белых клавишах.

В этом движении участвуют и предплечье («волна» получается благодаря естественной работе лучевой кости и соответствующих мышц), в первом же случае при **неизменном** наклоне руки от 5-ого ко 2-ому пальцу, предплечье делается искусственно неподвижным, почти «атрофируется».

У опытных, вышколенных пианистов все эти движения («волны», «петли») еле уловимы невооруженным глазом, но они **есть**, они существуют и сохраняют всю свою силу благодаря правильно, хорошо организованной работе.

Это один из простейших примеров гибкости.

Легче показать, в чем состоит механизм гибкости на примерах широко расположенных пассажей, когда предплечье, локтевой сустав и плечо неизменно участвуют в движении руки от ноты к ноте (от клавиши к клавише).

Это пассажи шопеновского типа (у Шопена их тысячи), например:

Очевидно их отличие от баховских арпеджий и бетховенских:

№ 8

а) И.С.Бах Прелюдия G-dur I т.

б) Л.Бетховен Соната ор.57,III ч.

Если заснять «замедленной киносъемкой» исполнение (в надлежащем темпе) опытным пианистом такого пассажа, как в примере № 9, то окажется, что предплечье пребывает в постоянном равномерном движении, кисть вращается в меру необходимости, и **благодаря этому** пальцы берут нужные им клавиши, находясь в каждый данный миг в более выгодном, удобном для этого положении.

Нейгауз описывал так мелочно всем известные вещи только для того, чтобы сделать один важный в методическом отношении вывод: «Внимание играющего во время работы» - и особенно в технически трудных случаях - должно быть направлено на то, чтобы пальцы «производители звука», находясь всегда в наиболее выгодном, естественном положении, «производственно полезном» положении.

Об этом положении заботится весь «тыл» - начиная от непосредственно примыкающих к «фронтовой полосе» руки, кисти и кончая, как я уже не раз говорил спиной и точкой опоры тела на стуле.

Но прежде всего заботится об этом разум, вернее рассудок.

Стремление к самому выгодному положению пальца в каждый данный момент немыслимо без гибкости, осуществляется благодаря **предусмотрительности**».

Важнейшим элементом технического воспитания является **пианистический прием**. В понимании Нейгауза пианистический прием - это не просто способ звукоизвлечения, а обобщающее движение, которое дает техническое решение и главное, звуковой художественный результат. Целесообразный и экономный прием - это подчас и есть решение музыкально-звуковой и технической задач. Поэтому начало работы - поиски приема в его целостности. Освоению нужного приема Нейгауз уделял много внимания. Он постоянно повторял: «Различное звучание достигается благодаря использованию разных приемов игры; или: «По разному возьмете - по разному и прозвучит». И ученики знали: чтобы рояль звучал разнообразно, нужно владеть множеством приемов исполнения, нужно уметь находить прием игры в зависимости от поставленной музыкальной задачи.

Интересные высказывания есть в «Показательных уроках» (№ 6). Так, пианисту, манерно играющему первую часть сонаты ор.101 Бетховена, Нейгауз говорит: «Много лишних движений. Здесь должно быть спокойствие и полная свобода. Лишние движения портят замысел... При таких приемах не может быть простой фразы. На фортепиано надо играть фортепианными способами без вибрато, без ложных актерских приемов». И далее, по поводу Adagio из этой сонаты: «На таких вещах надо учиться приемам игры. Это надо играть как бы коленопреклоненно. У вас же слишком жесткая рука.»

Каждый прием вызван какой-то идеей, стремлением дать определенную выразительность, определенное звучание. Надо найти самый подходящий прием, как актер находит самый подходящий жест».

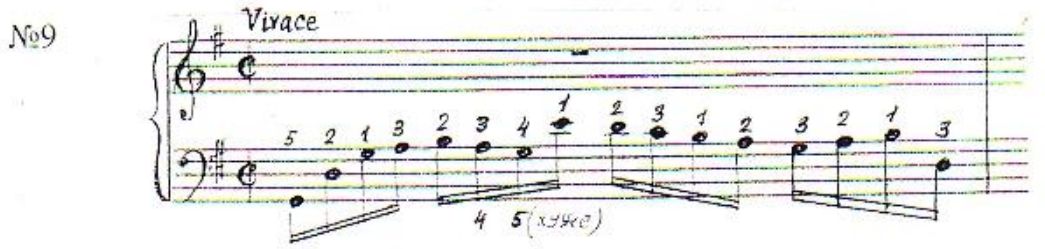
Конечно, прием легко показать, но трудно описывать. Так, например, чтобы таинственно и глухо прозвучал «мотив судьбы» в «Аппассионате» следовало добиться ощущения полной свободы в мягко повисшей кисти. Вся рука как бы отключалась, в концах пальцев - та же мягкость, но вместе и настороженная точность свободного прикосновения. Главная трудность заключалась в быстрой смене ощущений. (Прим. № 52)

В следующем примере специфическое легкое звучание достигалось тоже благодаря использованию особого приема: все три восьмые, берутся как бы одним "взмахом" кисти (используется ее вращение), каждая группа отдельным «вспорхнувшим» движением. При этом важно сохранить чуткость, остроту в концах пальцев (в них как бы сосредоточено опущение звучания, они и контролируют результат).

Показывая прием, Генрих Густавович находил образы, вызывающие внутреннее ощущение движения. Добиваясь от исполнителя легчайшего звучания pp в трелях, Нейгауз говорил: «Представьте себе, Вы идете у стены по «неровной почве в полной темноте. Ваши глаза прикрыты, руки вытянуты вперед, к стене, чтобы не потерять ее, чуткие, «невесомые» пальцы (в них сосредоточена вся связь с окружающим!) готовы в любое мгновенье встретить препятствие, предупредить об опасности.» Конечно, учить трель все равно приходится, однако, найденное ощущение (легкое трепетание концов пальцев, без дифференцированных прикосновений) вело прямо к звуковому решению.

Подобных находок было множество. Поиски игрового приема отнюдь не исключали необходимости «тренировочной» работы. Но формы этой работы определялись конкретной ситуацией. В иных случаях прием удается сразу. Тогда путь работы прост: в медленном темпе прием как бы рассматривается в лупу, и все особенности движения (в том числе «предвидение» нового положения руки), которые будут иметь место при игре в быстром темпе, тщательно проверяются и подготавливаются, конечно, прямая отработка в медленном темпе, который дает прообраз быстрого движения, как бы его «проекцию» - естественный путь «кристаллизации приема».

«Пока у ученика наблюдаются «рывки» там, где нужна плавность, угловатость вместо гибкости, я люблю его помучить упражнениями в духе, «замедленной киносъемки». Превосходный объект для таких экспериментов - третий прелюд Шопена Соль мажор

ор.28 (конечно их найти можно бесконечное множество):

Многим ученикам нелегко дается быстро и ровно исполнить эту сложную фигурацию. Я заставляю тогда ученика очень медленно, так сказать шаг за шагом, проиграть эту фигурацию, тщательно следя за тем, чтобы необходимые передвижения руки, кисти и предплечья совершались совсем плавно, постепенно, без единой задержки, без малейшего толчка; и главное здесь – «предусмотрительно», т.е. с точным учетом (заранее обдуманным намерением) готовить положение каждого пальца на нужной ему следующей клавише. «Критическим» местом этой фигурации являются ноты:

«Непредусмотрительный» пианист после нот:

оставит кисть руки слегка выгнутой влево (вовне) ибо таково было нужное ему предыдущее положение и внезапным рывком (вот он «задний ум»!) изменит положение для того, чтобы отправить первый палец, который только что был занят на ноте соль, на нужную ему клавишу - ми, - вот и получится неровность, угловатость, вместо закругленной линии - зигзаг, вместо дуги -острый угол. «Предусмотрительный» пианист постепенно повернет руку и кисть, в то время, как он играет ноты:

направо (вовнутрь), заранее приготовит первый палец (придаст нужное растяжение на сексту четвертому и первому пальцам), и тогда первый палец

спокойно, гибко и плавно возьмет нужную ему ноту ми. При работе описанным приемом - тоже скорее познавательным, чем двигательно-полезным (впрочем, я настаиваю на том, чтобы **подолгу и помногу играть так**), главное внимание уделяется работе и **движениям руки**, также кисти и предплечья. Пальцы при такой игре ведут себя очень спокойно, «ложатся» без лишней активности на клавиши.

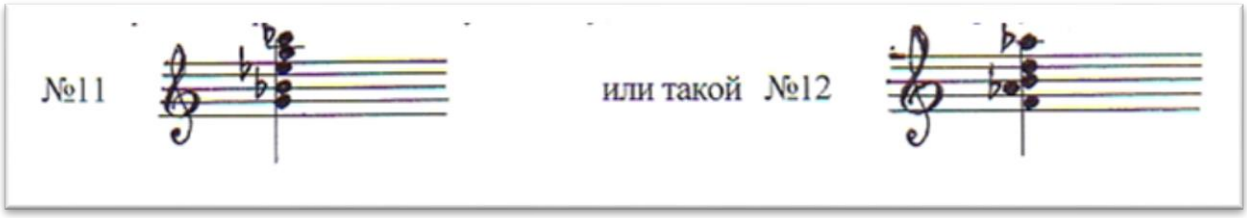
Указанный способ есть **один** из двух главных возможных способов усвоения связной техники (legato) в пассажах.

Другой столь же важный, противоположный по смыслу прием состоит в том, чтобы ту же фигурацию из шопеновской прелюдии Соль мажор играть, соблюдая возможное спокойствие руки (кисти и предплечья), доводя до минимума их движения, то есть стараясь, сколько возможно, всю работу проделать **только пальцами**, которые в данном случае должны проявлять максимум дееспособности, живости и энергии.

Синтез этих двух контрастирующих приемов гарантирует разрешение задачи. Попросту, играя достаточно долго эту прелюдию этими двумя «в принципе» различными приемами и доведя быстроту до настоящего темпа, требуемого Шопеном и смыслом произведения, вы сами заметите, что выходит нечто третье - синтез двух антагонистических начал, единство противоположностей. Этот момент и есть разрешение задачи.

Проблема гибкости особенно важна, т.к. труднее разрешима для пианистов с небольшими (или маленькими) и жесткими руками.

Большим гибким рукам (конечно, если ими управляет хорошо организованная голова) гибкость, свобода даются гораздо легче. В этом отношении не знаю лучшей руки, чем С.Рихтера: он берет свободно дуодециму, может пятью пальцами сразу схватить такой аккорд:



растяжение между пальцами огромное, но а об устройстве головы говорить не приходится.

Небольшими руками с небольшим растяжением это само собой очевидно, гораздо больше приходится прибегать к движениям кисти, предплечья и плеча. Но самое трудное для небольших рук с малым растяжением - это достижение свободы (и точности!) в крупной аккордовой технике.

Конечно, очень небольшая рука никогда не достигнет того ощущения свободы (и той мощи!), я бы сказал «могущества» и «власти», которые большим рукам, без стеснения и натуги хватающим самые большие и многозвучные аккорды присущи, так сказать по праву от рождения. Маленькие руки не смогут в таких случаях отказаться от выработанной годами (не без участия умственных способностей) «хитрости», умение, «устроиться в трудных условиях»; короче

говоря, они превращают свои недостатки в достоинства, а это, конечно, победа духа над плотью и поэтому особенно ценно.

Но все-таки они не смогут никогда сравняться полностью с руками, которым не нужна никакая хитрость, которые интуитивно, сразу, действуя, как сама природа, подчиняют себе фортепиано и безраздельно властвуют над ним.

Знаю, что меня будут ругать за эту «обескураживающую» и «непедагогическую» фразу. Но, в сущности, ничего обескураживающего тут нет. Надо трезво рассуждать и не отворачиваться от истины.

Я часто проповедую ученикам, что **играют на рояле прежде всего головой и ушами, а затем уже руками** и что с «плохими» руками можно играть очень хорошо, а с «хорошими» очень плохо.

В этом уже большое утешение для тех, кто в нем нуждается. Но тут же я прибавляю, что исключительные **уникальные пианистические** достижения возможны только тогда, когда между духовными и телесными данными пианиста существует полная гармония, то есть когда и талант исключительный и руки исключительные.

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ТЕХНИКИ.

Г.Нейгауз: «Технических проблем ровно столько же, сколько фортепианной музыки. Не только каждый композитор, но и разные периоды его творчества представляют совершенно разные пианистические проблемы и по своему содержанию, и по форме, и по фортепианной фактуре. Но наблюдение не имеет почти никакого отношения к проблеме становления пианиста, его роста зрелости и мастерства. Постепенность развития музыкальных и пианистических данных молодого пианиста, по мнению огромного большинства педагогов должна базироваться на постепенности возрастающих музыкально - технических трудностей фортепианной литературы.

Некоторые педагоги придают даже решающее для успеваемости ученика значение этой постепенности, строгости и неуклонности в ее соблюдении! Для музыкального середняка, густо напоминающего наши многочисленные школы и училища, это, пожалуй, верно. Но для наших консерваторий, особенно Московской, и даже для Центральной Музыкальной школы при консерватории, в которой учатся преимущественно очень одаренные дети, строгая постепенность в силу естественных причин подвергается большим колебаниям вплоть до полного ее нарушения».

Нейгауз не согласен и спорит «с той старинной педагогической тенденцией, которая любит стричь учащихся под одну гребенку и имеет весьма «жесткие» представления о законах развития пианиста».

Генрих Густавович говорит: «...С одной стороны, проблем столько же, сколько музыки, с другой - в самых разнообразных проблемах вы можете уловить общее, можете сводить бесконечное богатство форм фортепианного изложения к все более простым элементам, пока в силу обобщения не дойдете до «основного ядра», до «центра всего явления в целом».

И так, систематики ради, которая, однако, вовсе не так уж обязательна для талантливых и даже для технически ловких, способных, двигательно одаренных,

- ради системы будем считать, что на пути между той «первичной ячейкой», о которой я говорил выше, и универсальной фортепианной техникой, которой обладают все действительно крупные пианисты, лежит-как один из самых полезных видов организации пианистического труда - та самая система (или таблица) различных видов техники, о которых я собираюсь поговорить.

Эти «виды» я часто называю в классе «заготовками», «сырьем», «полуфабрикатами», из которых в конечном итоге создается здание фортепианной игры как целого. (Пока вы учите, например, гамму Es - dur, это «полуфабрикат», когда вы ее играете, допустим, в конце Пятого концерта Бетховена - это готовый продукт, ибо это музыка).

Этих основных видов - назовем их лучше элементами - не так уж много.

1) ПЕРВЫЙ ЭЛЕМЕНТ - я предлагаю взятие одной ноты. Одинокий звук еще не есть музыка, музыкальная речь; музыка начинается по меньшей мере с двух звуков.

Например: Знаменитое одинокое соль - бемоль ночного сторожа во втором акте «Мейстерзингеров» Вагнера - это музыка, и даже гениальная, но только благодаря предыдущему и последующему. Если представить себе это соль бемоль без «прошлого» и «будущего», как звук в себе, это не музыка».

Но на фортепиано можно один единственный звук взять столькими разными способами, что это уже интересная техническая задача.

Даже на одной единственной ноте можно исследовать весь колоссальный динамический диапазон фортепиано, кроме того, можно одну эту ноту брать разными пальцами, с педалью и без педали. Кроме того, можно ее брать как очень «длинную» ноту и выдерживать до полного исчезновения звука, затем как более короткую - вплоть до самой короткой.

Если у играющего есть воображение, то он в этой одной ноте (как сделал это Вагнер) сможет выразить массу оттенков чувства - и нежность , и смелость, и гнев и одиночество, пустоту и многое другое, конечно, воображая при этом, что звук этот имел «прошлое» и имеет «будущее».

Если вы музыкант, и при том пианист, а значит любите звук рояля, то и эта возня с одним единственным звуком, прекрасным фортепианным звуком, это вслушивание в чудесное дрожание «серебряной струны» - уже великое наслаждение, вы находитесь у преддверья Искусства.

Даже ребенка можно заинтересовать этой, на первый взгляд механической и не музыкальной задачей, внушая ему впервые, как указал выше, любовь к опыту, исследованию, познанию, впервые направляя его на путь артистического техницизма.

Естественное и закономерное стремление к обобщению сложного явления, приводит иногда к забавным недоразумениям. Так я слышал иногда от педагогов, не чуждых методических запросов, что надо как-то уметь «хорошо» сыграть одну ноту, и тогда можно все хорошо сыграть. Если это не черная магия, то пусть я умру на месте. Здесь правильное в основе наблюдение привело к совершенно ложным выводам. Верно будет противоположное утверждение: если пианист умеет играть все очень хорошо, то он сумеет и одну ноту сыграть очень хорошо. Этим высказывается убеждение, что даже по одной ноте можно отличить очень

хорошего пианиста от плохого. Я привел это ошибочное рассуждение как пример того с чем мне приходилось сталкиваться во время моих путешествий по Союзу и частных встреч с педагогами и учащимися.

2) ВТ0Р0Й ЭЛЕМЕНТ

После одной ноты (клавиши), естественно, идут две, три, четыре, затем все пять (все чем рука богата!) - тут мы приходим к шопеновской формуле, от которой один шаг до изучения преполезных двух первых «Этюдов» Клементи из «Yradus ad Parnassum».

Многократное повторение двух нот дает трель. Советую трель учить в основном двумя контрастирующими способами:

а) играть трель **только** пальцами, подымающимися от пясти, при абсолютно спокойной, непринужденной - неподвижной руке (никакой «окаменелости», застылости, сжатия!) .Играть от pp до возможного f (безучастная рука, кисть и т.д.) медленно до возможно быстрого темпа. Играть всеми пальцами (1-2, 2-3, 3-4, 4-5, также 1-3, 2-4, 3-5, 1-4, 3-1, 4-1, также 1-4-3-2 и т.д.) играть на одних белых клавишах, на одних черных, на белых и черных. Играть медленно и быстро! При non legato приподымать пальцы над клавишами - чувствовать их свободный, но легкий размах. Играть также (и это, пожалуй, самое трудное, ибо требует изрядного опыта) совершенно не поднимая пальцев над клавишами так, чтобы даже папиросную бумажку или бритвенное лезвие нельзя было просунуть между кончиком пальца и поверхностью клавиши.

Такая трель звучит в некоторых пьесах (например, в ноктюрнах Шопена, вообще во множестве произведений - у Дебюсси, Скрябина, Равеля, Шимановского и т.д.) исключительно красиво (конечно, на педали!) и почти напоминает скрипичное vibrato на одной струне.

б) противоположный описанному: максимальное использование быстрой вибрации кисти, предплечья, осуществимой благодаря нашим великолепным костям - лучевой и локтевой - и прилегающим к ним мышцам.

Особенно удобоприменим этот способ, когда трель должна звучать очень сильно, но также и в других случаях, т.к. он всегда более естествен и удобен, чем **первый**, исключающий участия руки и кисти, что является с точки зрения природы некой искусственной мерой пресечения». (Но первый способ – все - таки незаменимое средство развития самостоятельности пальцев).

В практике пианистов второй способ, вернее синтез первого и второго, конечно, самый употребительный.

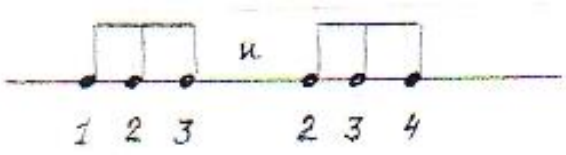
Поступенные гаммовые сочетания из трех, четырех нот, которые «до тошноты» разработаны классической фортепианной школой (Черни, Шмидт и т.д.) я предлагаю рассматривать (и разучивать) с одной стороны, как «подступы» к пятипальцевому упражнению, с другой - как слагаемые гаммы (диатонической).

3)ТРЕТЬИМ - по ряду элементов я считаю все возможные гаммы. Новое - по отношению к предыдущему – в гаммах состоит в том, что рука не остается в одной позиции, как было до сих пор, а переносится на любое расстояние вверх и вниз (т.е. направо и налево) по клавиатуре. Об этом переносе (подкладывании и

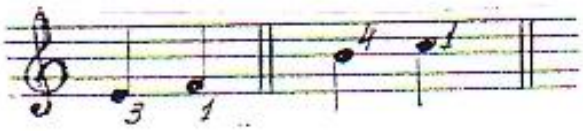
перекладывании) говорилось раньше. К упомянутым упражнениям можно прибавить следующее:

№ 13 и обратно.

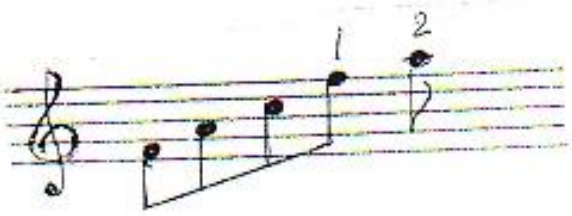
Задача подкладывания первого пальца или перекладывания всей руки через первый палец (вернее того и другого вместе) здесь выделяется из общего изучения гаммы. Гамма дифференцируется, распадается на 2 элемента: с одной стороны, «неполные» пятипальцовки:



с другой - перенос (изменение положений), переходы из одной позиции в другую. Это упражнение является переходом от гаммы к арпеджио в его самой легкой форме, т.к. положения:

№14 

«проще», чем более «трудные», требующие уже повышенной вращательной способности кисти:

№15 

4) ЧЕТВЕРТЫИ ЭЛЕМЕНТ – арпеджио (ломаного аккорда) во всех его видах (по трезвучиям и всевозможным септаккордам).

«Об этом уже столько написано, что я умолкаю. Напоминаю только, еще раз (о гибкости и предусмотрительности, а также полнейшей равномерности движения, если оно протекает в равных долях).

Следует работать также над другими видами аккордовых пассажей для изучения которых написано тоже несметное количество упражнений и этюдов. Не надо забывать, что начав изучение арпеджий, например этюдами Черни, закончить его надо первым этюдом Шопена из ор.10 До мажор, двадцать четвертым из ор.25 до минор, этюдом f – moll Листа (из «Трансцендентных» для

левой руки) и другими подобными произведениями) вплоть до Скрябина, Рахманинова, Дебюсси, Стравинского.

5) ПЯТЫМ ЭЛЕМЕНТОМ техники я считаю всякие двойные ноты от секунд до октав, а кому это дано, до нон и децим.

Различие между двойными нотами на разных интервалах все-таки велико и приемы игры здесь сильно отличаются друг от друга.

Особенно часто, например у Листа - мы имеем дело с октавной техникой, которая для многих представляет значительные трудности, больше всего для учеников с очень маленькими руками. Кроме неизбежной грязи в быстром темпе на f или ff маленьким рукам приходится особенно бороться с опасностью зажима кисти.

Что же тут можно посоветовать?

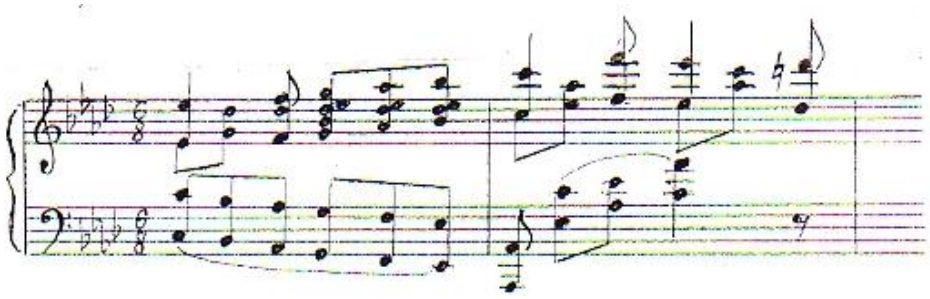
Так я советовал некоторым девушкам с маленькими руками, желавшим во что бы то ни стало играть h-moll-ную сонату Листа, играть труднейшие октавные места, особенно же место после экспозиции, предшествующее органному пункту на «а» (в басу) перед второй темой в D - d u r . И г р а т ь это место **долго**, в темпе не быстрее andante-andantino и силой не больше, чем mf, но абсолютно точно и свободно. Это помогало, создавалась база, на которой можно было строить дальше. Потом разрешалось часть этого трудного отрывка играть уже скорее и громче, потом две части и больше, пока не доходили до приблизительно желаемого результата (в виртуозном отношении) этого отрывка в целом.

Хочу подчеркнуть, что:

Всякая работа над техникой есть работа над звуком и всякая работа над звуком есть работа над техникой.

Очень распространенный недочет, пагубно отражающийся на качестве звука и встречающийся у учеников с небольшими или даже маленькими руками - это преобладание (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) и в тысячи подобных мест.

№16



В этих случаях я рекомендую ученику тщательно учить каждый голос отдельно, а кроме того, поиграть великолепные упражнения для двойных нот (начиная от хроматических секунд, т.к. они встречаются в фортепианной литературе, например у Равеля и Шимановского и кончая октавами), упражнения, которые приводит Годовский в примечаниях к gis-moll-ному (терцовому) этюду из ор. 25 Шопена в своей обработке для левой руки.

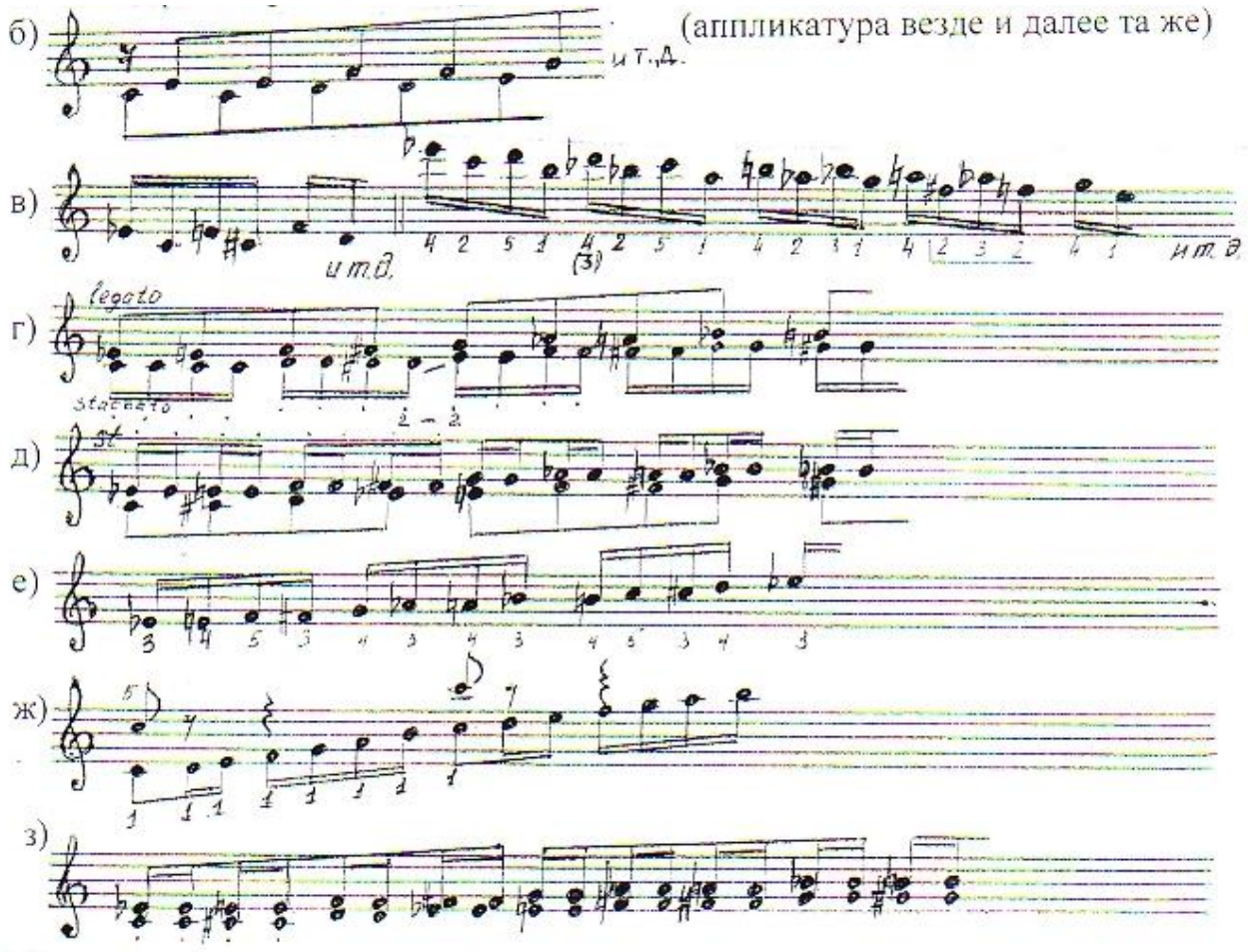
Главный смысл этих упражнений состоит в том, что они здесь рассматриваются как упражнения полифонические, двухголосные; это не только двойные ноты, но и два голоса, которые надо уметь сыграть по-разному.

Приведу эти упражнения, т.к. этюды Шопена в обработке Годовского очень трудно достать.

Возьмем для примера хроматические малые терции (точно такие же упражнения, естественно, рекомендуются для октав, секст- вообще как я уже говорил, для любых двойных нот):

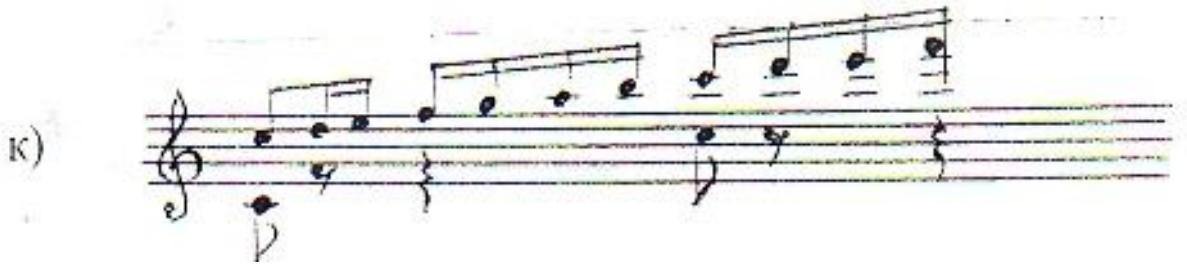
№ 17 а)

и т.д. на 2 октавы вверх и вниз

То же можно играть legatissimo

Это упражнение имеет целью **упрочить** терцию на месте, добиться точного **созвучия,** и наконец, просто терцовая хроматическая гамма:

(Это упражнение, как и везде - вверх и вниз на две или три октавы, сперва небыстро, потом presto possibile).

При восходящем движении хроматическими терциями применяется соскальзывание второго пальца с **ре-диеза (ми-бемоля)** на **ми** и с **ля-диеза (си – бемоля)** на **си** при нисходящем – с **фа-диеза** на **фа** и с **до-диеза** на **до**.

Если играть по этой системе упражнения для октав, то примеры будут выглядеть так:

(Играть и хроматически и по трезвучиям, и по септаккордам см.упражнения Листа в двенадцати тетрадях. Смысл остановки на первой октаве состоит в том ,чтобы рука, играя в дальнейшем только один звук октавы, сохраняла **растяжение на октаву**, а не сжималась «нечаянно» в кулак.)

Самое важное - это создать некий крепкий «обруч» или «полукольцо», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при **обязательном** куполообразном положении кисти (т.е. запястья) ниже, чем пясти.

Это совсем нелегко дается маленьким рукам и совсем нетрудно для больших рук.

Маленькие ,особенно женские руки, стремятся при октавах, особенно в f, поневоле поднять кисть (запястье) значительно выше пясти, создавая именно в ней, а не в вышеописанном «обруче» упор для пальцев ,играющих октавы. Но средние пальцы в этом случае опять слишком близко опускаются к клавишам, возникает опасность появления «сочувствующих», а первый и пятый (или при надобности четвертый) в значительной мере теряет свою самостоятельность, свою индивидуальность, «двухголосие» октавы становится неосуществимым, пальцы превращаются в «тыкалки». Нетрудно на деле убедиться в правильности сказанного. Я упорно добиваюсь у учениц с маленькими руками, чтобы кисть была ниже пясти и весь упор сосредотачивался в «обруче», а не в приподнятой кисти. Иногда проходит много времени, прежде чем этот прием усваивается, но усвоить его может всякий, это доказано.

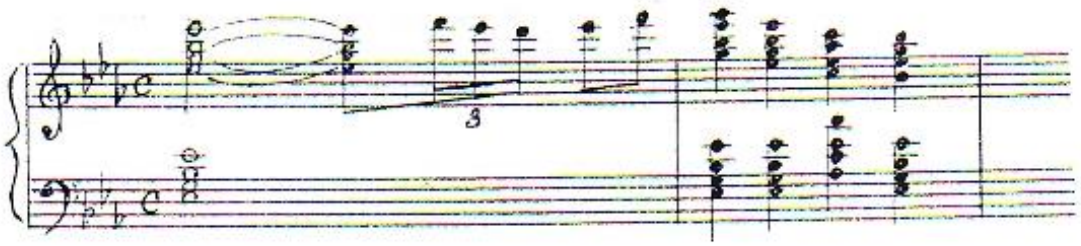
Разницу в звуке – а это решает! - между октавами; взятыми первыми и вторым способом, также услышит каждый».

6) ШЕСТЫМ ЭЛЕМЕНТОМ, подлежащим изучению, Нейгауз считал аккордовую технику, т.е. трех-четырех, пятизвучные сочетания нот в каждой руке.

Главное в аккордах как и в терциях и секстах, полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделить, то есть, взять сильнее любой звук аккорда в других случаях.

Ученикам, которые склонны излишне «трудиться» на рояле, надо напоминать, что упорядоченная игра пианиста с точки зрения физического процесса есть непрерывная ритмическая смена труда и отдыха, напряжения и освобождения. Много приходится показывать и объяснять ученикам, что взять ряд аккордов legato (конечно, при помощи педали) не стоит никакого труда ,если только суметь на каждом взятом аккорде хотя бы один миг «отдохнуть», как бы «посидеть на стуле», ощущая покой и полную свободу и естественный вес руки от плечевого сустава до кончиков пальцев, и ловко, быстро, близко над клавиатурой переходить от аккорда к аккорду.

Хороший пример, на котором можно всему этому научиться раз и навсегда, понять в чем дело - начало экспозиции Пятого концерта Бетховена (после tuttl).

№ 18

Некоторым ученикам это нелегко дается, и вот тут-то надо прочесть маленькую лекцию о покое, свободном весе руки при сосредоточенных, «умных» пальцах.

Так как очень часто- вернее почти всегда ряд аккордов содержит кроме гармонии и мелодию, играемую пятым пальцем (как в указанном выше примере), то особенное внимание следует обратить на него, играть им ясно, певуче.

У хорошего пианиста есть этакое особое чувство, которое рождается в слухе и передается руке, это чувство **пятого пальца.**

В p ли, в f ли, но оно при аккордовых сочетаниях никогда не покидает его. (Например, прелюдия Шопена до минор из op.28 и сотни, тысячи других случаев). Напоминать о ведущей роли пятого пальца в аккордах приходится особенно часто ученикам с очень маленькими руками.

Один из лучших советов, какой можно дать играющему аккорды - это совет Листа: хватать аккорд ,слегка втягивая пальцы внутрь, к ладони, не отпускать их, как мертвые «тыкалки» на рояль.

Нейгауз на уроке вводит шутливый термин «хапандо». Показывает и движение: рука падает сверху, но пальцы при этом максимально активны - хватают аккорд. Этот прием рождает тут же на уроке подходящий способ работы: рука лежит на клавиатуре, мягкая ладонь касается поверхности клавиши, а пальцы (только пальцы!) подымаются распрямляясь, берут аккорд, а затем опять распрямляются, и ладонь «переползает» по клавишам на позицию следующего аккорда. Так, чисто пальцевыми движениями «схватывается» каждый аккорд. После такой работы при игре пассажа целиком возникает особая пальцевая готовность, внутреннее предощущение каждого аккорда в хватающих его «слету» пальцах. Проделанная работа сказывается и на качестве звучания

(достигается чистота, компактность). Последующий этап работы - окончательное оформление приема - включает уже не только взятие каждого аккорда, но и мотивное объединение коротких аккордовых групп обобщающим движением всей руки.

(Показ на первых аккордовых пассажах из концерта Листа Ми бемоль мажор).

7) СЕДЬМОЙ ЭЛЕМЕНТ - переносы руки на большие расстояния, так называемые «прыжки» и «скачки» (название, которое не вполне меня устраивает).

«Главное по этому поводу я уже сказал: кратчайшее расстояние между двумя отдаленными точками на клавиатуре есть кривая, Чистота же зависит от внимания, зоркости, воли и тренировки. Кроме внимания, чувства полнейшей свободы, разумной экономии движений и высшей требовательности слуха к звуку, тут ничего не посоветуешь.

Последнее особенно важно, т.к. быстрые скачки аккордами в f'-именно та область игры, где легко появляется стук ,треск, хруст и хрип. Я много-много раз показывал ученикам, когда возникали эти неприятные осложнения, что их можно всегда избежать, достаточно только сделать пальцами, а иногда и всей рукой небольшое движение вовнутрь, к себе (только не вовне, от себя!) и ни в коем случае не брать ноту (клавишу) «сбоку». Как бы ни был стремителен скачок, в последний момент пальцы перпендикулярно опускаются на клавиши. Перпендикуляр этот настолько мал, в быстром темпе, что неразличим невооруженным глазом, но он есть, должен быть и достигается он именно тем небольшим хватательным движением пальцев, о котором только что шла речь. При ударе сбоку или от себя, клавиша сильно ударяется о соседнюю клавишу (вернее, соприкасается со всей системой соседних клавиш). Простите метафоричность этого выражения. На самом деле, физическое столкновение невозможно. Я хотел только подчеркнуть неправильность при ударе «сбоку» отношения пальца к клавиатуре.

Именно так появляется стук вместо звука.

Пусть не смешит вас, если я придаю значение выбору **слов** означающих то или иное действие; лучше сказать (при «скачках») - **взять** ноту, чем **попасть** на ноту, ибо брать что-нибудь человеку свойственнее и приятнее, чем попадать куда-нибудь (например, можно «попасть впросак», а ведь именно этого и хочешь избежать в скачках). Не люблю выражения: рука **падает** предпочитаю - рука **ложится, опускается,** или хватает ,т.к. первое выражение отдает мертвечинкой, а остальные подразумевают живое действие.

8) В0СЬМ0Й ЭЛЕМЕНТ - ПОЛИФ0НИЯ. «К счастью в этом разделе не надо говорить об упражнениях и этюдах, ибо они благодаря великому труженику и учителю И.С. Баху (и не только Баху, конечно) совпадают с самой музыкой в лучшем ее виде, с чистейшим, благороднейшим искусством.

Как известно, Бах писал свои инвенции, чтобы научить играющих, певучести. Но сколько ни учи, а фортепиано не поет, как хотелось бы, чтобы оно пело, у фортепиано короткое дыхание. Но когда я требовал от рояля невозможного, терзая и его и себя, и только вследствие этого достиг на нем того возможного (в смысле певучести), что позволяет и мне и моим слушателям

наслаждаться фортепианным Бахом безо всякого чувства досады на несовершенство инструмента.

Тогда-то и зародилось в моем уме эта формула: только требуя от фортепиано невозможного, «достигнешь на нем всего возможного».

"Каждый раз, когда я пытаюсь дать какой-нибудь «школьный» совет, я не могу отделаться от чувства ненужности этого начинания - **во-первых,** так как систематика нашего обучения фортепианной игре разработана в общем очень хорошо (чуть ли не по курсам); **во-вторых** - так как разнообразие учащихся и их дарований настолько велико, что требует несмотря на правильность общих установок, в каждом данном случае **индивидуального подхода.**

АЛЕКСАНДР БОРИСОВИЧ ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕР

«СОВЕТЫ ПЕДАГОГА - ПИАНИСТА»

(из указаний в классе и архивных материалов) комментарии Д.Д.Благого

"Произведение можно сыграть много раз, но каждый раз - это другой раз".

А. Гольденвейзер

«В отличие от некоторых крупнейших музыкантов педагогов, например Г.Г.Нейгауза или С. Е. Фейнберга, А. Б. Гольденвейзер не оставил специального труда, с достаточной полнотой обобщающею его исполнительские и педагогические принципы. Большинство материалов по этому вопросу было опубликовано в различных изданиях после его смерти. Однако материалы эти еще не исчерпаны. Приводимые ниже высказывания заимствованы как из устных замечаний в классе, бесед с артистической молодежью, - в основном застенографированных Е.И. Гольденвейзер, - так и архивных заметок.

Думается, что все публикуемые высказывания - в том числе и те, что на первый взгляд могут показаться слишком краткими и отрывочными - в состоянии помочь решению различных проблем, касающихся исполнительского искусства и педагогики побудить читателей к собственным размышлениям. Говоря или записывая свои мысли А. Б. Гольденвейзер не редко прибегал к полемически заостренной форме. Но нет сомнения, что даже те высказывания, которые сами по себе могут показаться дискуссионными, представляют большой интерес для понимания взглядов и принципов одного из корифеев советской фортепианной педагогики».

Д. Д. Благой

ТВОРЧЕСКОЕ ОТНОШЕНИЕ К ИСПОЛНЯЕМОМУ.

СТИЛИСТИКА

Одной из самых важных и сложных проблем исполнительского искусства является воспитание чувства стиля. Крайне трудно точно определить, что такое стиль художника, также неверно думать, что в отношении музыкального искусства стиль - не столько в самом произведении, сколько в его исполнении - всякому станет ясно, что это не так, только заиграй любого хорошего (создавшего свой стиль!) композитора. Безусловно, что и исполнитель должен обладать собственным стилем. Зачастую это очень нелегко определить словами,

но главным критерием оценки всегда остается **соответствие** или, наоборот, **противоречие** стилю самого произведения.

Хороший исполнитель вовсе не должен прожить десяток лет или состариться, чтобы заиграть то же произведение иначе. Можно через десяток лет сыграть очень близко к прежнему и через 10 минут - совершенно иначе. Здесь у настоящего артиста проявляется художественная интуиция, часто на эстраде опрокидывающая «вверх дном» первоначальный замысел, главное при этом: играть так, чтобы все было убедительно; можно играть даже парадоксально - и все-таки заставлять себе верить!

ОТНОШЕНИЕ К АВТОРСКОМУ ТЕКСТУ

Часто говорят и пишут о приблизительности нотной записи. Но если нотные знаки только приблизительно указывают намерения автора, то их-то уж, по крайней мере можно не изменять без крайней необходимости!

В последнее время в науке много говорят о бесконечно малых величинах, которые, несмотря на то, что они бесконечно малы, способны оказывать решающее влияние на целые миры. В искусстве мы наблюдаем нечто подобное: всякая «мелочь» приобретает огромное значение; чрезвычайно важно видеть эти «мелочи» в тексте произведения и выявлять их в исполнении.

Правда, умение **видеть,** что написано в нотах, дается не сразу. Вообще крайне важен осмысленный подход ко всему написанному в нотах.

Или вопрос об отношении к украшениям, мелизматике. Даже если происхождение и обилие таких украшений связано с краткостью звука старинных клавишных инструментов. Сочинять для нашего инструмента так теперь никто не станет, но **играть** стариков возможно и должно не искажая.

При этом неверно думать, что в орнаментике нет ничего решающе точного; а еще ошибочнее думать, что можно играть как кому вздумается, а то и просто изменять и пропускать.

Часто встречается пренебрежение к точному исполнению текста и в других отношениях.

Например, общее свойство множества людей, играющих на фортепиано - от учеников музыкальных школ до зрелых пианистов, выступающих на эстраде - то, что они с большой точностью **берут** ноты там, где они написаны, и с такой же неточностью **снимают** их. Не утруждают себя и изучением динамических указаний автора. А между тем, надо знать текст так, что если бы у меня были ноты, в которых не было бы никаких оттенков, я сам, судя лишь по исполнению пианиста, мог их расставить.

ЗВУЧАНИЕ

Есть несколько истин, касающихся звучания исполняемой музыки, которые следовало бы записать на магнитную ленту и постоянно заставлять слушать в классе. Вот некоторые из них.

Когда правая рука играет мелодию, то очень важны крайние верхние звуки, а когда левая рука играет сопровождение, то не менее важны нижние басовые ноты. Вообще, свойство нашего слуха таково, что мы обычно

воспринимаем верхние звуки как главные. Между тем они обычно поручаются пятому пальцу - самому слабому, и поэтому по отношению к нему надо проявлять особую заботу и уметь «раскрыть» его на верхах.

Очень важно, чтобы во всех пассажах и мелодических фразах ясно звучали концы и в то же время отчетливо были слышны все начала.

Раз и навсегда необходимо запомнить: **все** звуки даже третьестепенные должны быть слышны, вместе с тем, среди этих звуков надо уметь находить и отмечать те, которые имеют **особо важное значение**. Нередко также бывает, что слышишь ноты, которые играет правая или левая рука пианиста, но не слышишь при этом голоса, (Это замечание теснейшим образом связано со стремлением к «пению на фортепиано», столь характерным для русской пианистической школы, воспитавшем А. Б. Гольденвейзера). Играя мелодию на фортепиано, пианист должен создать иллюзию власти над каждым звуком, но власть не в том, что он - этот звук **ведет**, как скрипач или певец, а в том, что он его **слушает.**

Встречается, порою, ложная установка у играющих на фортепиано: играть чем громче, тем напряженнее. А между тем наоборот: напряженность мышц скорее допускается в pianissimo, а в forte надо стараться играть свободно.

Необходимо помнить о большой разнице в работе педагога над звуком с взрослыми и детьми. Ребенка нужно прежде всего приучить **слышать** звук, говоря о нем с максимальной конкретностью. Так, например, взрослому, достаточно зрелому учащемуся можно предложить сыграть верхний голос «другим звуком» по отношению к нижнему (скажем, при сочетании обоих голосов в партии одной руки). Но что может значить такое выражение для ребенка? Он поймет, если ему сказать: «громче», «яснее», но вряд ли такие, например, характеристики: «светлее», «глубже», «несущийся звук» и т.п.

РИТМ

Ритм - это своего рода первооснова, играющая громадную роль в музыкальном искусстве. К сожалению, в том случае, когда люди, имеющие хороший слух, не обладают чувством ритма, борьба с этим недостатком оказывается особенно трудной. Причем, тем, кто лишен ритма при игре на фортепиано, обыкновенно и в жизни его не хватает.

В области распределения звуков во времени есть также немало истин, которые постоянно приходится повторять в классе.

...Торопливая и скорая игра - разные вещи. Можно играть в темпе presto и не торопить, а можно торопить и в темпе adagio. (Особенно часто предостерегал А. Б. Гольденвейзер от торопливости в кульминационных моментах произведения, считая это большой художественной ошибкой).

...Ритм легче «держать» той рукой, в которой меньше нот.

...Не надо торопить фигурацию, если при этом в другой руке выдержанная нота. По этому поводу вспоминаю, что когда-то я играл с одним скрипачом, очень интересным и хорошим, но если он тянул ноту длинную, он меня всегда просил «играть поскорее», и, когда я не соглашался, - обижался...

...Нельзя забывать мудрого правила (Э.Петри): играй конец пассажа так, будто вы хотите сделать ritenuto, - тогда он выйдет точно в темпе.

...Надо почувствовать в себе текучесть, ритм движения, и только ощутив его, начать исполнение пьесы. Иначе сперва обязательно получится ряд беспорядочных звуков, а не живая линия. Ведь если, скажем, приходится вспрыгивать на ходу, надо всегда пробежать рядом какой-то отрезок пути, включиться в движение - и лишь потом делать прыжок...

...При соединении трех и четырех не нужно считать до двенадцати, а следует считать четыре раза «раз-два-три», что помогает быстро и без промаха. Учиться этому нужно **раз навсегда,** и не на той музыке, где это встретилось, а на простейшем, элементарном упражнении.

...Мучительно слушать неритмичное исполнение, но уж вовсе непереносимым становится, когда играют **метрономично**! Но сначала текст надо поставить на точные «ритмические рельсы», а потом уже приступать к свободному живому ритму. Иначе неминуем беспорядок, анархия. Прежде чем отступать от схемы, **нужно ее осознать**, что касается начинающего исполнителя - ребенка, то с ним вообще не следует говорить о «свободном» ритме: нужно сделать так, чтобы он сам незаметно его почувствовал, подчинился этому чувству.

...Если имеется широко арпеджированный аккорд, то известная ритмическая неточность - оттяжка - допустима и даже нужна. Вместе с тем каким бы свободным ни было исполнение, **триольный ритм** никогда не должен превращаться в **пунктированный.**

Вспоминаю, что даже Рахманинов, который обладал железным ритмом, признавался, что когда он в концерте играет и есть остановка на длинной ноте, он про себя считает. Правда, вопрос в том - как считать. Были, например, такие оркестранты, которые на пять считали так: «раз, два, три, четыре, **и** пять»...

ФРАЗИРОВКА

Декламационные погрешности при исполнении музыки действуют на меня так же, как неправильности языка: когда произносят молодежь, мне кажется, что меня кто-то по затылку ударил...

Всякая мелодия имеет опорные точки, к которым она стремится и которые ее характеризуют.

Краткий звук мотива или фразы может быть или предъемным, или относиться к предыдущему построению. Решению этого вопроса часто могут помочь соображения гармонического порядка, если данный звук является разрешением диссонанса или гармонически относится к предыдущей фразе - он представляет собой заключение ее; если же он гармонически относится к следующему мотиву - более естественно играть его как предъем.

Надо также помнить, что декламационные соотношения не «снимаются» динамическими оттенками: как бы фраза не игралась – forte, piano, с акцентами или без них, - в ней всегда должен быть декламационный смысл. Если при игре marcato скандировать каждый звук, никакой декламационной линии не получится. Фраза всегда должна оставаться **фразой.** В акцентированных нотах надо различать рекламационный смысл: иногда акцент более всего относится к главной ноте, иногда к вспомогательной, иногда к затактной и т.д. Часто та или

иная тема состоит из повторения одной ритмической фигуры. В этих случаях надо особенно стараться, чтобы не было механичности и все звуки составляли **единую линию**. (Подобное замечание особенно часто вызывалось исполнением учениками сочинений Бетховена (например II ч. сонаты ор.101 или Шумана (напр. средняя часть «Фантазии» ор.17 До мажор).

РОЛЬ ДВИЖЕНИЙ И НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

Не думаю, чтобы кто-либо когда-нибудь полагал, что сам по себе двигательный процесс может заменить для исполнителя художественный замысел и звуковой образ; но что в процессе их воплощения движение играет первенствующую роль - не подлежит сомнению.

Порою у пианиста так много «возни руками», что музыки почти не остается... А между тем то, что я вижу, когда смотрю на играющего, должно помогать моему слуховому восприятию, а не мешать ему. При этом если **движения рук** отражаются на **психологическом состоянии исполнителя,** то, разумеется еще более существенно обратное.

Одним из важных принципов фортепианной игры является экономия в средствах, движениях (к сожалению, она встречается не у всех даже больших артистов). Теоретики и педагоги часто рекомендуют сотни приемов, но мудрое самоограничение «эстрады» опрокидывает это нагромождение. То же на практике происходит и с так называемой «постановкой» рук. «Ставить» руку ... Само это понятие угнетает психику и создает ложную идею о противопоставлении «фортепианной» руки – живой. (Аналогично А. Б. Гольденвейзер относился к понятию постановки голоса у певцов).

На руке не должно быть «написано», что она будет сейчас играть и что она играла. Вообще, девизом исполнителя должно стать: «**не учить** тело движениям, а **учиться** у него!»

Вот несколько наблюдений и советов, связанных с конкретными приемами фортепианной игры, использованием пианистами определенных движений.

...Обычное при legato «передерживание» звуков - величайшее заблуждение! Между **додерживанием** и **передерживанием** дистанция огромного размера.

... Порою надо снять руку с клавиатуры так, как спрыгиваешь с трамвая - на ходу ...

... При игре октавами не надо держать очень вытянутыми средние пальцы, это очень огрубляет звучание.

... Движение подгибания пальцев в staccato виртуозно применялось и признавалось Метнером, с которым едва ли кто из пианистов может конкурировать в отчетливом исполнении быстрых пассажей с использованием приема отрывистой игры.

... Полное отрицание «подкладывания» первого пальца в арпеджио же крайность, как отрицание «скольжения». Вместе с подкладыванием должен происходить и соответствующий небольшой наклон кисти навстречу первому пальцу.

Чередование 5-го и 4-го пальца (на черных клавишах) в октавах делается для экономии движения и вовсе не требует очень больших рук, будучи неудобным только рукам исключительно маленьким.

... Хроматическая гамма - один из труднейших видов пассажа и введение при быстром ее исполнении большого числа пальцев очень рационально.

... При тремолировании (особенно на forte) можно часто рекомендовать сначала взять целиком тремолируемый аккорд или интервал.

... Нащупать клавиши прежде их нажатия - прием, скорее вредный, чем полезный.

... Двойные ноты полезно разбивать сверху вниз и наоборот, придерживая первые звуки.

ПРОЦЕСС СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ

Я нередко замечал, что трудные места учащиеся играют лучше, чем легкие. Причина в том, что заметив трудность, они стараются ее преодолеть и часто им это удается. А вот относительно легких мест они решают, что учить их вообще не нужно и поэтому играют совсем плохо.

Другая беда - недооценка важности детальной работы при повторении уже игранных, ранее сочинений. А между тем необходимо помнить, что работа над вещью, которую только начинаешь учить, и над той, которую уже давно играешь, должна быть совершенно одинаковой. Разница только в количестве времени, затрачиваемого в том и другом случае, а **способ работы совершенно тот же**. Когда проиграешь уже исполнявшиеся целиком, кажется - все выходит, а копнешь - оказывается: тут грязь, там неточность, здесь забыл...

Часто также играющие быструю пьесу считают, что для того, чтобы она вышла в нужном темпе, надо работать, добиваться этого, но редко кто-нибудь думает о том, что играть **очень медленно** тоже весьма трудно, и что над этим также надо много трудиться.

При работе над произведением **опасно добиваться всего сразу**. Необходимо фиксировать внимание поочередно на различных задачах. В первую очередь нужно почувствовать основную линию, упрощенно представляя себе фортепианную ткань. Так, если имеется мелодия с сопровождением фигурацией, стоит сначала поиграть ее в более простом гармоническом обрамлении. Затем, яснее представив себе характер звучания основной линии, полезно начать работу именно над второстепенными трудностями. (Следует помнить, что понятия «главного» и «второстепенного» существовали для А. Б .Гольденвейзера лишь в определении функций, которую несет тот или иной элемент музыкального в целом, но отнюдь не в плане **отношения** к нему исполнителя). Лишь после этого можно добиваться воплощения целостного музыкального образа.

Когда учишь какое-нибудь произведение, надо прежде всего расставить «знаки препинания». (Поучительным считал А. Б. Голденвейзер пример Н.Метнера, пользовавшегося запятыми в тексте своих произведений). Более того, если при работе над вещью не получается фраза, полезно ее немного отделить, делая остановку! Разумеется, надо следить, чтобы это потом не сохранилось в исполнении.

Далее. Во всяком пассаже, во всяком быстром месте всегда есть опорные точки. Когда играешь в спокойном движении, на них необходимо обращать внимание, заботиться о них и тогда они не пропадут и в быстром движении.

Часто спрашивают: как учить **скачки**? С остановками, но **быстрым** движением надо найти неторопливое движение и ритмичное минимального размаха. Ничего судорожного, отрывистого (определяющим условием для правильной работы над «скачками» А. Б. Гольденвейзер считал стремление слушать каждый «скачок», как движение мелодического голоса и предостерегал от излишнего внимания к тому, что делается «скачок»).

Хотя я не являюсь сторонником отвлеченных упражнений в работе пианиста, но когда в старину я хотел выработать в себе умение, играя аккорд, сильнее всего брать ту ноту, которую хотел выделить, я придумал следующее: кладу пять пальцев на клавиатуру (нажимая 5 клавиш) и поднимаю один из пальцев, потом второй и так далее, и когда остается один палец, я должен ощутить на нем увеличивающийся вес руки (это можно делать и на закрытой крышке рояля).

Нет ничего полезнее в работе, как съехать с накатанной колеи привычного «наболтанного» темпа. И право же, когда я слышу игру быстрых пьес в таком «наболтанном», не контролируемом движении, хочется заказать большой плакат и повесить его на стене в класс; «Из хорошей игры скорая получится, а из скорой хорошая - никогда!»

ПРОЦЕСС ИСПОЛНЕНИЯ

Нередко учащиеся жалуются на усталость, возникающую в процессе исполнения. Здесь нужно сказать, что **утомительность** игры связана отнюдь не только с характером произведения, но и с умением исполнителя «находить» моменты отдыха, характерно большое внимание, которое уделял той же проблеме ученик Александра Борисовича С. Е. Фейнберг. Умение находить подобные моменты отдыха он образно называл «дыханием на лету». Это «искусство» дается прежде всего эстрадным опытом. То же в известной степени относится и к **силовым эффектам** в игре пианиста, которые больше зависят от умения распределять силу, чем от абсолютной ее величины.

Впрочем, иногда исполнители страдают не от недостатка, а от избытка сил, что всегда напоминает мне о сказочном богатыре, который возьмется за руку - рука долой, положит руку на плечо - по пояс в землю втолкнет. Таким пианистам с большой виртуозностью и физической силой полезно подумать над тем, чтобы обуздать себя. Помнится, был я однажды в кузнечном цеху и видел огромный паровой молот, которые может что угодно раздробить в лепешку; но он раскалывает крохотный орешек с тонкой скорлупкой так, что ядрышко остается целым. Вот так надо уметь обращаться и со своей силой!

Не менее важно уметь обуздать и собственный темперамент, избыток которого нередко отражается на технической стороне исполнения. Так например, я думаю, что в отдельных фальшивых нотах даже такого великого пианиста как А. Рубинштейн, виноваты были не технические возможности (поистине первоклассные!), а излишняя горячность и недостаточное по-видимому, чувство

меры по отношению к движениям, от наличия которого по преимуществу зависит чистота игры.

Но конечно, гораздо хуже - безучастность, отсутствие инициативы. Часто бывает, что ученик играет, словно отсутствующий... Между тем, когда пианист сел за инструмент и начал играть, надо, чтобы никто не сомневался, что он действительно заиграл; иногда же бывает непонятно: начал он играть или просто нечаянно задел ноту. Подобные впечатления могут возникать и в конце исполнения. Помнится, Танеев о каком-то сочинении сказал, что оно прекратилось, а не окончилось. Так и исполнение может прекратиться, а не окончится...

Труднее всего на свете играть просто и естественно. Только если у исполнителя есть **ясное художественное намерение,** если **музыка звучит у него внутри**, он сумеет использовать и свои технические ресурсы, и, по возможности, преодолеть несовершенства инструмента, и главное - - увлечь слушателей, не прибегая ни к каким вычурам и ухищрениям.

НЕКОТОРЫЕ ОШИБКИ «ТЕОРЕТИЗИРОВАНИЯ»

«Искалеченных» игрой на фортепиано из-за нерациональных методов обучения вовсе не так много, как иногда утверждают. Главная беда в том, что слишком многие стремились не просто играть на фортепиано (что доступно почти всякому), а стать пианистами, к чему призваны немногие. От этого - разочарования и разбитые жизни. Катастрофы, постигшие **даровитых пианистов**, далеко не часты (Шуман, Скрябин ?). Что же касается массы «бесплодно играющих», то все они - вовсе не жертвы «ненаучных методов», а просто нормальное явление нерационально использованных сил.

Горы книг написаны о том, как надо играть на фортепиано. Каждый придумывает один прием и старается делать его всеобъемлющим. (Каждый новый, неповторимый образ музыкального сочинения, по мнению А. Б. Гольденвейзера, должен наталкивать пианистов на поиски новых приемов и движений. Этим объясняются его возражения против увлечения «Универсальными рецептами»).

Например, Штейнгаузен говорил: вращайте предплечьем - и все у лас получится! А наши пальцы - самое чувствительное и живое в нашем теле - он рассматривал как «спицы колеса»! Подобные книги скорее трактуют о том, как **не надо** учиться играть на фортепиано.

Конечно, знать о физиологии движений или нервно-мозговых процессах полезно всякому образованному человеку. Но что дает это пианисту «как таковому?». Думаю, что точно узнать практическую причину, вызывающую «забалтывание», гораздо нужнее, чем анатомофизиологическое описание этого явления. Как раз в результате неумеренного теоретизирования и происходит, что неопытный исполнитель, начав читать специальные книги, нередко разучивается играть на фортепиано...

Вообще, как будто нам только и дело, что толковать о мышцах, нервах и технические приемах игры, а между тем, все это - **вторичное** и приложится, если будет **воля к главному**.

Кроме того, говорить о частях, слагаемых движения, по-моему, великая ересь, живое движение непохоже на сумму элементов, из которых оно якобы складывается: это все равно, что по тиканию карманных часов стараться постигнуть сущность временного потока! Едва ли возможно абсолютно точное лабораторное изучение живого процесса движения, даже в ремесле, а тем более в искусстве. Не поможет и кинематограф, совершенно не дающий непрерывности. Вообще, записи даже сотен перемещение в секунду бесполезны, так как дело ни в количестве.

Но если возможности точного анализа движений при восприятии чужой игры крайне ограничены, то осознавать и наблюдать **свои** движения и возможно и следует. Хуже всего, когда ученик бессознательно следует указаниям педагога, а сам не думает. Такое, «подражание» проповедуют лишь те, кому во всяком случае подражать не стоит... задумываться учащийся должен обязательно, но где должен находиться центр тяжести этих размышлений, вот в чем вопрос!

Что же касается сожалений о том, что все еще остается неразгаданным до конца процесс художественной игры на фортепиано, то абсолютно не понимаю, подобного сожаления: ведь это знаменовало бы собою смерть искусства.

НЕКОТОРЫЕ МЫСЛИ О МУЗЫКЕ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ И ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКЕ

– Учить играть на фортепиано - не механическое дело. Музыка тесно связана со всеми душевными переживаниями человека, в ней обязательно отражается ого духовный мир. Обучение музыке неразрывно связано с воспитанием человека, воспитывать же другого можно только воспитывая самого себя.

– Признаюсь, что, будучи человеком довольно начитанным, я, пожалуй меньше всего начитан, в области фортепианной педагогики, однако, в довольно все же многих прочитанных мною книгах я находил главным образом рассуждения об анатомии и физиологии ,строении и работе различных мышц о посадке и т.д., но не о музыке - том самом первом и главном, чем должен заниматься каждый исполнитель, каждый педагог.

– Ничего не может быть труднее, чем обучать одаренного ученика, и глубоко неправы те, кто думает иначе. Не надо говорить: «Если бы ученики у меня были одареннее, тогда я их лучше бы учил»; правильнее сказать: «Если бы я учил лучше, то большему научил бы и самого бездарного ученика».

– Ученик может простить педагогу вспышку гнева, раздражительность, но никогда - равнодушие.

– Детям свойственно играть слабым звуком так же, как говорить детским голосом. Поэтому, опасно приучать их слишком рано добиваться полного звука - это приводит к напряжению, подгибанию пальцев и т.п.

– Развитие самостоятельности учащихся должно начинаться как можно раньше, очень вредной педагогической ошибкой я считаю «натаскивание» ученика, когда, проходя с ним какую-нибудь простенькую пьесу, от него стараются добиться всего на свете, вымучивая каждый такт, каждую ноту.

Миллион делаемых при этом указании в состоянии только запутать учащегося. Между тем чем раньше освободить его от «помочей», тем лучше.

– В репертуаре учащегося следует опасаться как слишком трудных, так и слишком легких вещей. Я обычно даю ученикам пьесы немного легче их возможностей, но иногда дам вещь значительно труднее; так, если больному предписана строгая диета, он шесть дней ее соблюдает, а на седьмой ему разрешают ее нарушить, и это нередко дает хорошие результаты.

– Надо давать репертуар, так сказать, «в сторону наибольшего сопротивления», т.е. такой, который помогает преодолению слабых сторон учащегося, однако, для выступления в концерте или на экзамене нельзя подбирать репертуар из подобных вещей, это может нанести ученику только травму. Надо приготовить такие произведения, которые он может хорошо сыграть.

– Бывает, что ученик вроде бы и может сыграть трудное для него сочинение, но часто это как-то «изнашивает» его душу. Мне кажется, что нередко феноменально одаренные дети становились впоследствии далеко не тем, чем обещали стать, именно потому, что их недостаточно берегли в детстве.

– Неприятно, когда после исполнения учеником какой-нибудь вещи слушатели говорят: «Когда он будет лет на пять старше, он это хорошо сыграет»...

– Одна до конца доделанная вещь в тысячу раз полезнее, чем пятнадцать недоделанных; нет ничего вреднее кидания от одной пьесы к другой. Каждое сочинение только тогда следует оставить, когда оно доведено до возможной степени совершенства...

– Порою мне кажется, что у своих учеников я научился большему, чем у своих учителей.

– Я бы сказал, что из всех дел, которые способен делать человек, игра на фортепиано - одно из самых трудных. Главная трудность заключается в необходимости как бы расчленения своего сознания для того, чтобы вести несколько линий, зачастую имеющих совершенно различный характер.

– Я всегда настаиваю на том, что сначала надо выучить пьесу на память, а потом уже учить технически, а не наоборот.

– Ни в коем случае нельзя менять положение по отношению к инструменту перед техническим трудным местом - это обязательно кончится провалом.

– Ужасно, когда приемы самоцель! Ужасно, когда пианисту нечего сказать по существу! Но владение техникой основанной на самых разных формах движения, никогда никому не мешало. Совершенно напротив.

– Процесс музыкального исполнения - это процесс постоянного движения и скорее преодоление всякой так называемой «постановки». Необходимо исходить из естественного положения руки, учитывая, что руку надо не «ставить», а двигать ею.

– Помню, в молодости, когда я впервые попал в ясную Поляну, Лев Николаевич предложил мне проехаться с ним верхом, хотя я к тому времени никогда еще верхом не ездил, я храбро согласился. Но как только мы поехали, я сделал какое-то неосторожное движение рукой и лошадь вдруг круто повернула.

Тогда я понял, что сидя на лошади, нельзя делать какие попало движения. Это применимо и к пианисту, сидящему за фортепиано. Нельзя безнаказанно делать руками движения, не соответствующие звуковому образу исполняемого произведения, - это всегда отражается и на качестве исполнения и на восприятии слушателя.

КОНСТАНТИН НИКОЛАЕВИЧ ИГУМНОВ

(по воспоминаниям учеников)

Л .Оборин

Я в 1921 году окончил Училище имени Гнесиных в Москве и хотел поступить в Московскую консерваторию. Н.А.Орлов, который был учеником Константина Николаевича, посоветовал мне идти в его класс, сказав: это прекрасный музыкант, но имей в виду, что техникой с учениками он заниматься не будет, поэтому сам занимайся техникой во всю мочь.

Как педагог, он считал, что ученику можно и нужно давать сочинения несколько более трудные, чем то, что он играет в настоящий момент, но ни в коем случае нельзя давать вещи значительно более трудные. Это было бы небесполезно знать некоторым нашим молодым педагогам. Игумнов был очень последовательным в своих педагогических взглядах.

Я играл «выразительно», т.е. старался как можно сильнее нажимать пальцами на клавиши, он сказал: «Если ты хочешь, чтобы лучше звучал рояль, никогда не жми.»

Для меня его слова были совершенным открытием, ведь мне тогда было четырнадцать лет, а то что он говорил о кульминациях, о каких-то больших кусках, о свободе звучания фортепиано без давления, без нажима, заставляло призадуматься серьезно и давало новый стимул для работы.

Константин Николаевич в ту пору действительно увлекался звуковой стороной, может быть больше, чем технической. Вообще, для него было характерно не стоять на одном месте; как педагог, он все время экспериментировал, все время что-то искал. Когда я занимался с ним в 1921/22 году, это был сначала один период, который потом сменился в 1923/24 году, явным увлечением техницизмом. Причиной был, вероятно приезд Эгона Петри, первого приехавшего к нам зарубежного пианиста, и тогда его принципами, как и бузониевскими установками Константин Николаевич очень заинтересовался и побудил своих учеников также призадуматься о постановке и методике игры на фортепиано.

После окончания консерватории мне приходилось бывать в классе, и я тогда стал замечать, что манера преподавания и манера отношения Константина Николаевича к ученикам претерпела изменения.

При этом выкристаллизовывались определенные понятия и представления постепенно становившиеся для него незыблемыми. Эти представления, мне кажется, и создали его школу, хотя школы в узком смысле слова у него не было. Ведь он не писал методических трудов и не имел системы.

Занимался он тоже по-разному.

Он великолепно умел соединять с одной стороны, подлинно творческое начало, с весьма скрупулезным разбором материала, т.е. он мог без конца показывать, где снять педаль, где взять педаль, где снять легато, причем это даже по отношению к музыкантам достаточно зрелым.

Что было наиболее характерно в его взаимоотношениях с учениками?- то, что он умел смотреть немного изнутри своего собственного ученика. Когда ученик что-нибудь ему играл, он не проявлял догматизма, для него догма существовала в виде исключения. Когда он был в чем-то окончательно убежден и мог что-либо категорически доказывать; если же нет - то мог сомневаться, мог пробовать и спрашивать совета своих собственных студентов.

В отношении природы звучания фортепиано - известно, как он часто менял свои педагогические принципы, но звучание фортепиано оставалось на первом месте.

В классе К. Н. Игумнова я услышал то, чего прежде не понимал и не чувствовал: глубину простоты и ясности. Совершенство простоты.

Был такой курьезный случаи, которой я вспоминаю с удовольствием. Прошел какой-то конкурс, и на этом конкурсе играл с большим апломбом молодой пианист с периферии. В программе были До-мажорная «Токката» Баха-Бузони, «Токката» Щумана, «Токката» Прокофьева, «Исламей» и еще какая-то токката - пять токкат. После концерта пианист имел очень большой успех, часть студентов восхищалась, а другая часть возмущалась. Мне же очень понадобился Константин Николаевич по какому-то делу. Я долго не мог его найти и когда нашел, то спросил, где он был.

- Я посидел, поиграл минут двадцать – играл pianissimo, - сказал он.

На этом я закончу.

А. Гольдэнвейзер

... Константин Николаевич, как все настоящие педагоги, не писал книг о педагогических приемах - эти книги я бы большей частью назвал книгами о том, как не следует играть на фортепиано. Это был живой педагог, вероятно поэтому его ученики всегда останутся его учениками, в то же время сохраняя свою индивидуальность.

Он никогда своих учеников не расхваливал, а напротив, о недостатках их говорил открыто. На всех обсуждениях после экзаменов и концертов обычно первый говорил о недочетах своих учеников. А это далеко не всегда бывает; наоборот, очень часто педагог теряет критерии и хвалит своих учеников тогда, когда они далеко не на высоте.

Он не только не превозносил себя и не только не преувеличивал свои достижения, а напротив, первый охотно и больше других говорил о своих недостатках и неудачах. Когда же Константин Николаевич играл превосходно, он об этом молчал, а когда случалось ему почему-то играть менее удачно или просто неудачно, он при встрече первый начинал рассказывать, не стараясь скрывать свои неудачи.

Я. Флиер

Начну с того, о чем говорили Лев Николаевич Оборин и Александр Борисович Гольденвейзер, - о скромности и строгости Константина Николаевича. Я имею в виду строгость не только к себе, но и к своим ученикам, к своим детищам, думаю, что не преувеличу, если скажу, что не знаю другого педагога, который с такой осторожностью, с такой скупостью раздавал бы похвалы своим студентам.

Любимым словом Константина Николаевича было, когда ему что-либо нравилось: «Складно!» И если он говорил: «Складно!» - мы знали, значит все довольно хорошо.

В этом определении для нас всегда было много прелести и какой-то большой педагогический притягательности.

Строгость Константина Николаевича выражалась и в другом. Мы часто говорим о том, что нельзя с первого курса отправлять своих питомцев на конкурсы, все же положение не меняется. Константин Николаевич был вероятно единственным человеком, который относился к этому серьезно. На пятом курсе, в 1933 году, когда я был уже довольно зрелым пианистом (мне было 20 лет), я пробовал поговорить с Константином Николаевичем об участии в предстоящем Первом Всесоюзном конкурсе (том конкурсе, на котором так блистал Гилельс). Но когда я сказал: Константин Николаевич, как бы Вы отнеслись, если бы я попробовал принять участие в конкурсе?» - мне до сих пор стыдно вспомнить, как он меня ругал: «Ты человек с самомнением, тебе нужно учиться, нужно работать, достигнуть настоящих вершин, прежде, чем идти на конкурс!»

Только когда я уже учился в аспирантуре и вторично обратился к Константину Николаевичу за советом - не попытать ли мне счастья на Втором Всесоюзном конкурсе, а впоследствии на венском, он сказал: «Теперь ты можешь пойти без риска».

Таково было мудрое педагогическое поведение Константина Николаевича.

Мы знаем, что бывают педагоги, которые показывают, дирижированием, разговорами, иногда пением, а есть педагоги, которые больше любят играть. В идеале надо соединять все, а Константин Николаевич умел это делать, но все же самое ценное для нас было когда он садился за инструмент.

Хочу подчеркнуть отсутствие у него и каких бы то ни было заученных педагогических рецептов. Нередко, когда я на уроке обращался к Константину Николаевичу с тем или иным вопросом, он говорил: «Не знаю, давай посидим, поищем». Константин Николаевич был особенно замечательным педагогом для способных людей. Когда же в классе попадали люди баз живой музыкальной натуры, он не был даже педагогом. Он понимал, если то, что он может сказать, не будет понято, то лучше это и не высказывать. Зато наоборот, чем тоньше и глубже были его отношения со студентом, тем поразительнее он растворялся в своей педагогической работе.

Особенно ценил он в студентах наличие настоящей индивидуальности, когда Константин Николаевич не видел этой индивидуальности, то по-настоящему занятия его не увлекали.

Константин Николаевич особенно по-настоящему занимался, когда чувствовал творческое - может быть, это слишком громко сказано, во всяком случае, живое начало в своем студенте.

Я. Зак (из беседы с Г. М. Цыпиным)

Я. Зак: Мне в свое время посчастливилось учиться у двух замечательных музыкантов. Правда у Константина Николаевича Игумнова значительно меньше - всего лишь несколько месяцев. Был болен Генрих Густавович, мой руководитель в аспирантуре при Московской консерватории; в это-то время я и посещал игумновский класс. Вы спрашиваете, кого из них помню лучше? Уроки с Нейгаузом вырисовываются в памяти, пожалуй, с большей отчетливостью. Просто потому, хотя бы, что их было больше. Забудется ли когда-нибудь блестящий, искрометный артистизм Нейгауза - педагога? Ослепительно яркие вспышки его творческой фантазии? На редкость своеобразная и пленявшая нас, учеников, способность мыслить в музыкальном искусстве - словно бы протягивая во все стороны прихотливо переплетавшиеся и резонировавшие самым неожиданным образом нити богатейших художественных параллелей и ассоциаций?

Как-то раз еще в молодые годы, я сыграл ему, помнится, одну из последних сонат Бетховена и вдруг слышу его укоризненно - вопрошающее: «Вы не читали Канта?!»

Позволю себе предположить, что от Игумнова вы бы в аналогичной ситуации такой фразы не услышали; он, скорее, с головой, ушел бы в работу над звуком, техникой, фразировкой, педализацией и т.д. Что ж, каждый из них оказывался прав в подобных обстоятельствах - на свои лад...

Генрих Густавович ведь кропотливой скрупулезно - детализированной работы над материалом, бывало, избегал, особенно в довоенные годы. В его педагогической манере было иное: свободный, размашистый творческий жест... Он, скажем мог сесть за клавиатуру рояля, показать какое-нибудь поистине волшебное звучание или колорит, что-нибудь из печальной «магии» и тому подобные; но вот как конкретно этого добиться - доискиваться предоставлялось самому ученику.

Г. М. Цыпин: «То, о чем вы рассказываете, вызывает в памяти слова Иосифа Гофмана, описывавшего в книге «фортепианная игра» - как его учил великий Антон Рубинштейн: «Он указывал мне вершину, с которой открывался прекрасный вид, но как я на нее взберусь, это было мое дело; его это не касалось». Таков уж тут, по-видимому, сам стиль преподавания. Могу себе представить: в трактовке такого большого и самобытного мастера, как ваш учитель, этот стиль выглядел, наверное, действительно впечатляющим.

Я. Зак: Иногда я думаю: была ли собственно педагогика Нейгауза **научением** в общепринятом толковании этого понятия.? Я лично всегда воспринимал ее просто как общение с крупным и оригинальным художником, творческие контакты с которым необыкновенно увлекали, окрыляли, разжигали воображение.

Г. М. Цыпин: Ведь утверждают, что талантом можно **заразиться**. Наверное, в этом «заразиться» вообще самое важное из того, что может дать педагогика в области искусства - будь то музыка, живопись или театр... Общение с Игумновым - преподавателем так же «**заражало**» как и с Нейгаузом?

Я. Зак: Может быть и не так же. Хотя в принципе безусловно - тем же. Здесь надо учесть, что сама обстановка в классе Константина Николаевича была во многом иной. Как и стиль работы. Игумнов мог часами засиживаться за инструментом, шлифуя и оттачивая с учеником какую-либо звуковую деталь, оттенок, частность, нюанс (не утрачивая в то же время поразительно верного ощущения гармонии звукового целого).

Если Нейгауз был мастером «фрески» в музыкальной педагогике, то Игумнов вызывал у меня ассоциации с искуснейшим ювелиром.

Г. М. Цыпин*:* Вы проводили различия между двумя этими художниками. Не могли бы вы указать на общее между ними?

Я. Зак: Общее? Ну разумеется, оно заключалось прежде всего во внутренней творческой неуспокоенности, отличавшей того и другого. В извечной неудовлетворенности собой, делом своих рук...И Нейгауз, и Игумнов - оба всю жизнь искали.

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ОБОРИН

(из бесед Л. Оборина с С. Хентовой)

Беседы проходили в шестидесятые годы, в период подготовки монографии «Лев Оборин» (1964г.)

Поскольку Оборин Лев Николаевич (ученик Игумнова) полвека занимался не только концертной, но и педагогической деятельностью, возглавлял одну из ведущих кафедр фортепианного факультета московской консерватории, он охотно касался в беседах воспитания пианистов, вспоминая и свои фортепианные занятия.

– У меня иногда спрашивают, в каком возрасте лучше всего начинать обучение фортепианной игре. История знает примеры, когда игрой на музыкальных инструментах овладевали четырехлетние дети: Моцарт, Сен-Санс. Но это исключения. Предостерегайте родителей, старающихся как можно раньше усадить детей за фортепианные уроки. Это приводит к преждевременному истощению эмоциональных сил, износу здоровья: фортепианные занятия - тяжелый труд.

Я начал обучаться фортепианной игре в девятилетнем возрасте и вполне успел и технику развить и репертуар накопить. В раннем возрасте еще трудно определить музыкальные перспективы ребенка. Природа музыкальных способностей капризна: Дмитрий Шостакович до девяти лет никакого тяготения к музыкальным занятиям не обнаруживал.

Когда я пришел впервые в школу Гнесиных, руководитель школы Елена Фабиановна Гнесина не нашла у меня ярких данных для пианистического обучения. И действительно, у меня были слабые неловкие руки. Но прошло совсем немного времени, и выяснилось, что фортепианная техника дается мне очень легко.

Не будем торопливы в оценке данных для обучения музыке.

– В начальном воспитании мне кажется неправильным ограничивать интересы какой-либо одной музыкальной областью. Ученик сочиняет музыку, а фортепианный педагог требует: «Не отвлекайся. Играй на фортепиано». Чтобы не упустить технику. Пусть ученик и не обнаруживает яркого композиторского дарования, но если он хоть немного сочиняет, радуетесь. Развивается фантазия, инициатива, музыкальный кругозор, слух, я долго не мог решить, кем быть: хотелось стать композитором, и пожалуй, такое желание было сильнее пианистического стремления.

– В двадцатые годы к шопеновскому конкурсу в Варшаве мы готовились всего несколько недель, без всякой надежды на успех, с нынешней точки зрения такой конкурс - еще одно проходящее событие. А тогда? Тогда о нем писали газеты во всех странах; художник Борис Ефимов поместил в «Известиях» рисунок, где я был изображен с дипломом конкурса в руке, а Черчиль хватался за голову, удрученный успехами Москвы.

Для меня очень был дорог отзыв Кароля Шимановского: «Если говорить о русских пианистах, выступивших недавно у нас в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани, Вильно, то… они просто покорили музыкальный мир. Пришли, поиграли, победили... Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф! В особенности это относится к молодому Оборину». Первый успех советской пианистической молодежи взволновал всех. Вот так и вышло, что Гинзбург, Брюшков, Шостакович и я - все мы неожиданно, можно сказать, попали в историю.

На конвертной эстраде постоянно появляются еще не известные публике молодые пианисты и, однако, все чаще сетуют, что таким мастерам, как Рихтер, Гилельс, не видно смены...

- Еще одна сложная проблема. Пианиста формирует не только обучение, формирует время, окружающий коллектив, вся жизнь. Уровень фортепианного обучения необычайно вырос. Во всех странах, особенно в Советском Союзе. На фортепиано теперь все хорошо играют. Технично, грамотно, выразительно. Как же избежать некоторой нивелированности игры, заметной у молодежи, некоторой исполнительской стандартизации? Выскажу несколько соображений, отнюдь не исчерпывающих вопроса. Я против ранней «профессионализации», когда уже шестилетний ребенок твердо предназначается к музыкальной карьере. Дайте ребенку расти и развиваться без такого профессионального пресса. Чем богаче будет его детский мир, тем больше шансов, что он станет своеобразным художником - пианистом.

САМУИЛ ЕВГЕНЬЕВИЧ ФЕЙНБЕРГ

(ученик А. Гольденвейзера, из беседы с А. Вицинским)

Я никогда не отличался пианистической самоуверенностью и очень внимательно относился к тому, как другие работают, занимаются. В свое время мне многое давали учителя, но учился я, может быть не только у учителей. И как раз период резкого совершенствования в смысле техники совпал с самостоятельной работой.

Например, Александр Борисович заметил, что у меня есть пробел в пальцевой технике. И он засадил меня за этюды Черни. Но несмотря на то, что я занимался с достаточным прилежанием, это не дало результатов. Позже оказалось, что эти этюды настолько не представляют затруднений, что их и не стоит играть. А я ведь переиграл в своз время почти все этюды Черни ор.740. Очевидно, тут имеет значение что-то другое.

Вопрос: А что же могло быть это другое? Какой-нибудь особый вид упражнений или совершенно иной подход?

– Совершенно другое отношение к пальцам, к пальцевой технике. Дело в том, что для меня сейчас огромное значение имеет такая вещь: если мне представляется что-нибудь трудным, я всегда стараюсь найти что-то более простое. Я не могу себе представить, чтобы были какие- -то трудности, в основу которых не может быть положен какой-то более простой прием. Если у меня что-нибудь не выходит, я обдумываю, в чем тут дело. Представляю себе, ищу, каким можно это сыграть движением, любая пальцевая трудность в конце концов, таким образом снимается.

Потом умение играть с листа, чтение нот - все это развивает технику. А иногда сидишь над каким-нибудь этюдом, сколько не думаешь - поднимать пальцы, не поднимать пальцы - этот листобузониевский комплекс ничему не помогает.

Настоящая техника должна быть связана с настоящим представлением, может быть, с настоящим представлением звукового образа, с настоящим знанием своих собственных достоинств и недостатков. Возможно, композиторы, которые недостаточно хорошо играют, легче представляют звуковой образ, но недостаточно сознают свои пианистические возможности и свои недостатки. А такие крупные композиторы, как Рахманинов, Метнер, Скрябин - прекрасные пианисты и пришли они к пианизму через свои сочинения.

Очень многие пианисты достигают больших вершин не благодаря тому, что они много занимаются, а несмотря на то, что они много занимаются. Особенно, если вы возьмете старинные системы пианизма. Эти системы представляли собой комплексы самых неудачных приемов, и можно только удивляться, как пробивались через них настоящие пианисты. Если представить себе как Лист занимался у Черни - эта система накладок на руки всяких вещей, чтобы фиксировать неподвижность кисти! Я недавно видел одну школу, где рекомендуют так поставить локти и играть (показывает). Я и так пытался играть. Меня все интересовало.

Вопрос: А как складывается ваш непосредственный подход к пианистической работе?

– Я обыкновенно стараюсь просто играть. Причем далеко не все, что даже представляется довольно трудным, у меня плохо выходит. Иногда очень сложные места получаются более или менее сразу. А в дальнейшем появляется новый ряд трудностей. Вообще, я бы сказал, что моя работа над вещью - это, скорее борьба с последующими затруднениями, чем стремление сперва овладеть трудностями. Многие пианисты жалуются, что их не столько затрудняет вопрос

об овладении трудностями, сколько вопрос о сохранении тех навыков, которые они приобрели.

Вопрос: Какие-нибудь специальные упражнения, техническую работу в вашем повседневном обиходе вы проводите?

- Я принципиально не отрицаю возможности хороших упражнении, даже думаю, что может быть, и лучше этим заниматься, но, к сожалению, не располагаю временем для такой работы.

Техническую работу, я думаю, надо так понимать, что если какое-нибудь место не удается, надо найти такие способы и приемы при которых оно удается. Ведь всегда не выходит какой-то данный эпизод.

Если у меня не выходит трель в «Аппассионате», то я учу конец «трели», это и есть техническая работа. Совершенно медленно я шлифую эти семь нот, чтобы знать, что в конце есть эти семь нот. Тогда начинает выходить. Затем, один из приемов - это заучивание концов пассажей, разучивание звена, из которого состоит пассаж. При каждой трудности, надо обратить внимание на то, из чего состоит эта трудность, какие моменты в ней являются самыми ответственными. Я бы сказал - изучение того, более простого, что лежит в основе этой трудности...

НЕКОТОРЫЕ СТОРОНЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВЕДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЦССМШ.

(центральной средней специальной музыкальной школы) – в прошлом просто

ЦМШ,- заслуженных учителей РСФСР: Т. А. Бобович, Т. Е. Кеснер, Е. П. Ховен, А. С. Сумбатян, А. Д. Артоболевской, Е. М. Тимакина.

Трое из них: Т. А. Бобович, Т.Е.Кестнер, Е.П.Ховен работают в школе со дня ее основания - более полувека.

Тамара Александровна Бобович - работает в ЦМШ с 1932г. За 50 лет работы воспитала около 120 учеников. В их числе Лауреаты Международных конкурсов: Д.Алексеев, О.Бошнякович, Е.Малинин, В.Носов, Т.Рюмина и многие другие. Т.А.Бобович главной целью своей практической работы считает воспитание музыканта и человека - это задачи, тесно связанные между собой. Через весь учебный процесс - начиная с первого урока и вплоть до дипломного экзамена - проходит стремление привить навыки самостоятельной работы.

Отсюда и вытекают и основные требования к ученикам: умение 1) думать, 2)слушать, 3)понимать, 4) видеть(нотный текст).

Эти требования с первых же шагов обучения направлены на организацию внимания учащегося. Тамара Александровна считает более эффективным проведение урока, в виде наводящих вопросов, больше спрашивает ученика, чем сама рассказывает. Даже знакомство с нотной грамотой можно построить, по ее мнению в форме вопросов и ответов. Полезно поиграть ученику и спросить, какой характер носит исполненное произведение, какая пьеса ему больше нравится и почему. Тамара Александровна не записывает домашнее задание, обычно не пускает на уроки родителей. Заданное на дом должно быть посильно для данного учащегося, точно конкретно. В конце урока ученик должен

суммировать все сказанное педагогом. Хорошо, если дома он сумеет пересказать задание родителям. Надо, чтобы ученик никогда не уходил с урока без умственной нагрузки, определенного багажа знаний. Со временем, требования к нему возрастают, круг его музыкальных обязанностей расширяется.

Тамара Александровна утверждает, что не нужно форсировать, искусственно подстегивать учеников в младших классах, когда закладывается фундамент основных пианистических и музыкальных навыков.

Она категорически против воспитания «вундеркиндов»,что по ее мнению влечет за собой такие нежелательные явления как нарушение планомерной работы, натаскивание, зазнайство и часто горькие разочарования в более старшем возрасте.

«Нельзя забывать о хрупкой нервной системе ребенка, нельзя его опустошать эмоционально. Музыкальное воспитание должно быть прежде всего здоровым. Не стоит раньше времени поддаваться его исключительному обаянию, надо подводить прочную профессиональную базу, а эстрадный размах и масштаб придут с возрастом, уже в старших классах» .

Т.А.Бобович с ранних лет приучает правильно обращаться с текстом, видеть в нем ключ к пониманию содержания музыкального произведения. По ее мнению, педагог должен разобрать пьесу прямо на уроке вместе с ребенком, чтобы приучить его видеть в нотах все, от ключевых знаков до аппликатуры. Она рекомендует ученикам самостоятельно разметить музыкальные фразы, подписать удобные пальцы, внимательно просмотреть динамические указания, запомнить их и тщательно выполнять. Так постепенно закладываются элементы исполнительских навыков.

«Очень важно приучить учащегося к непрерывному слуховому вниманию и контролю, воспитать умение слышать свои недостатки. Это один из самых трудных разделов в педагогической работе. Ученику гораздо легче бывает услышать то, что плохо у других, чем у себя. И от учителя требуется длительное педагогическое упорство, чтобы научить ученика хорошо слышать себя со стороны».

Не менее сложный раздел обучения - воспитание свободы пианистического аппарата, воспитание двигательных навыков.

Элементы технической подготовки – опять-таки закладываются с самого раннего детства.

Тамара Александровна подчеркивает, что самое трудное в технических навыках - это плавное движение по горизонтали. Гибкая, подвижная кисть должна управлять этой горизонталью. Надо стремиться к активности пальцев, но звучание при этом не должно быть механическим, звуки нужно соединять мелодично, с опорой на кончики пальцев. Все технические задания должны быть настолько проработаны, чтобы их можно было использовать потом на художественном материале. Играя этюды разной степени трудности надо суметь передать их характер, добиваться хорошего звучания. «Техника в помощь художественному замыслу».

Т.А. Бобович любит проходить с учениками в классе много произведений, приучая быстро осваивать новый музыкальный материал, свободно

ориентироваться в нотном тексте. Часть этого материала прорабатывается с учащимися очень тщательно(дабы не прийти к дилетанизму), другая часть программы лишь проверяется в классе (чтобы привить навыки самостоятельной работы). Она очень ценит проявление у детей инициативы, их понимание сущности исполняемых произведений.

«К выполнению заданий нужно относится со всей строгостью, но распознать индивидуальность ребенка, уметь ее направить в правильное русло-дело чуткости педагога».

В заключении слова профессора Московской консерватории Е.Малинина (все школьные годы проучившегося у Т.А.Бобович): «Если я с мальчишеских лет до беспамятства полюбил музыку, в этом, конечно большая заслуга моей учительницы Тамары Александровны Бобович.»

Анна Даниловна Артоболевская - работает в ЦМШ с 1944 года. Более двадцати учеников Анны Даниловны - Лауреаты Всесоюзных и Международных конкурсов и среди них шестикратный Лауреат Алексей Наседкин, трехкратные Лауреаты - Любовь Тимофеева, Алексей Любимов, двукратные: Татьяна Федькина, Евгений Королев и, наконец, получивший свою вторую и высшую награду - Лауреат 7 Международного конкурса им. П.И.Чайковского Владимир Овчинников.

А. Д. Артоболевская убеждена, что занятия с детьми можно и нужно начинать с трех, четырех, пяти лет. «Память детства - самая драгоценная память. То, что узнал в детстве, остается на всю жизнь. Надо только не переступать порога, свойственного детям игрового метода, стремиться держать ребенка в заинтересованном состоянии, будить его воображение всеми доступными вам и ему способами».

Анна Даниловна говорит, что «очень важно, и это, пожалуй, наиболее трудно,- вводить занятие музыкой в жизнь ребенка естественным путем, нисколько не отрывая его от привычной детской жизни, тем более не вытесняя из детского бытия ничего, что кажется малышу приятным и необходимым (вроде игры в куклы для девочек или в солдатики для мальчиков)».

Анна Даниловна приучает своих маленьких учеников с первых шагов овладевать широким кругом произведений, накапливать большой репертуар. Она не раз доказывала, что ученик 1-ого класса может держать в своей памяти и играть большое число (до 8 пьес). «Зажечь», «заразить», ребенка желанием овладеть языком музыки - **главнейшая из первоначальных задач педагога**.

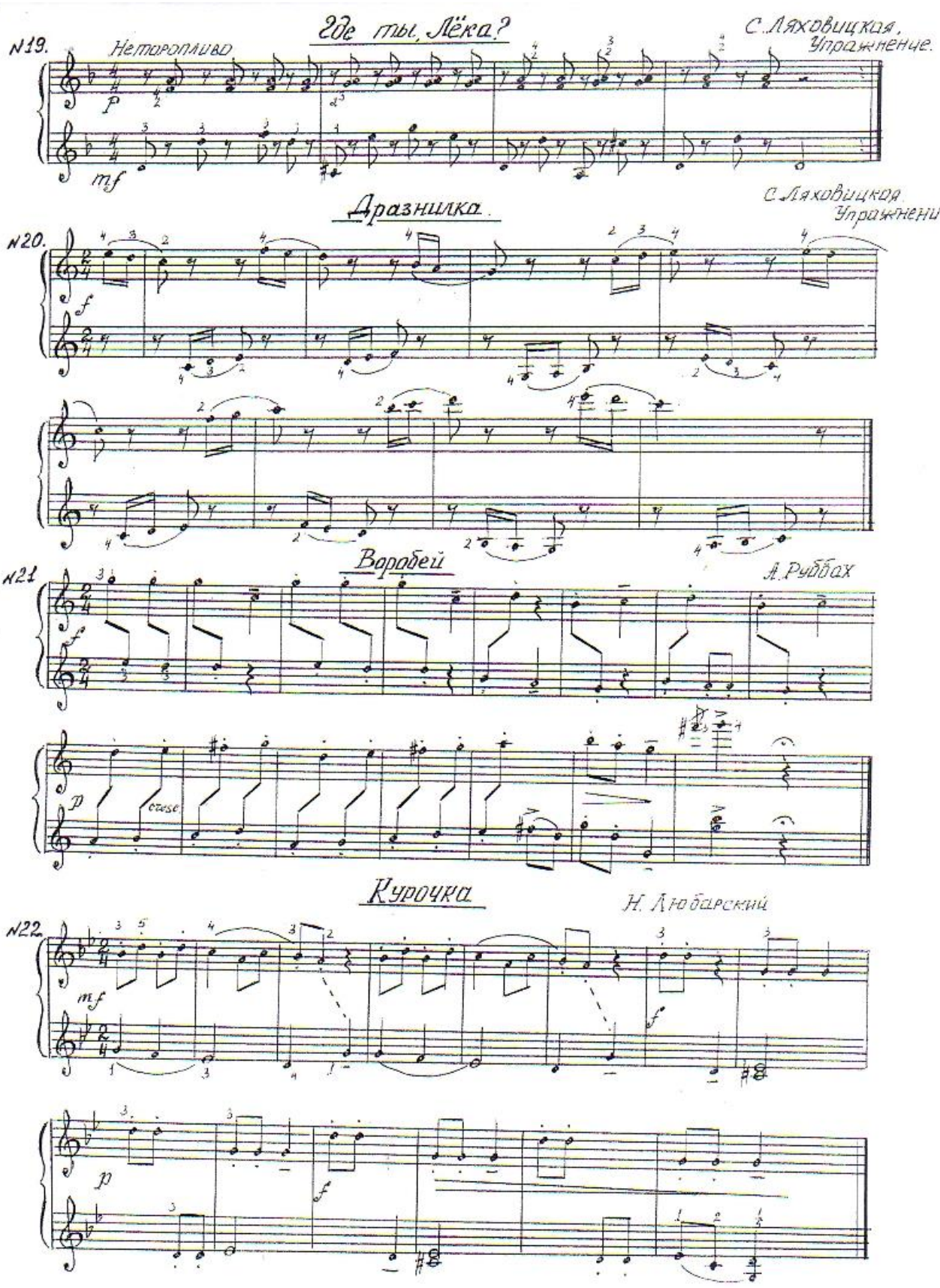
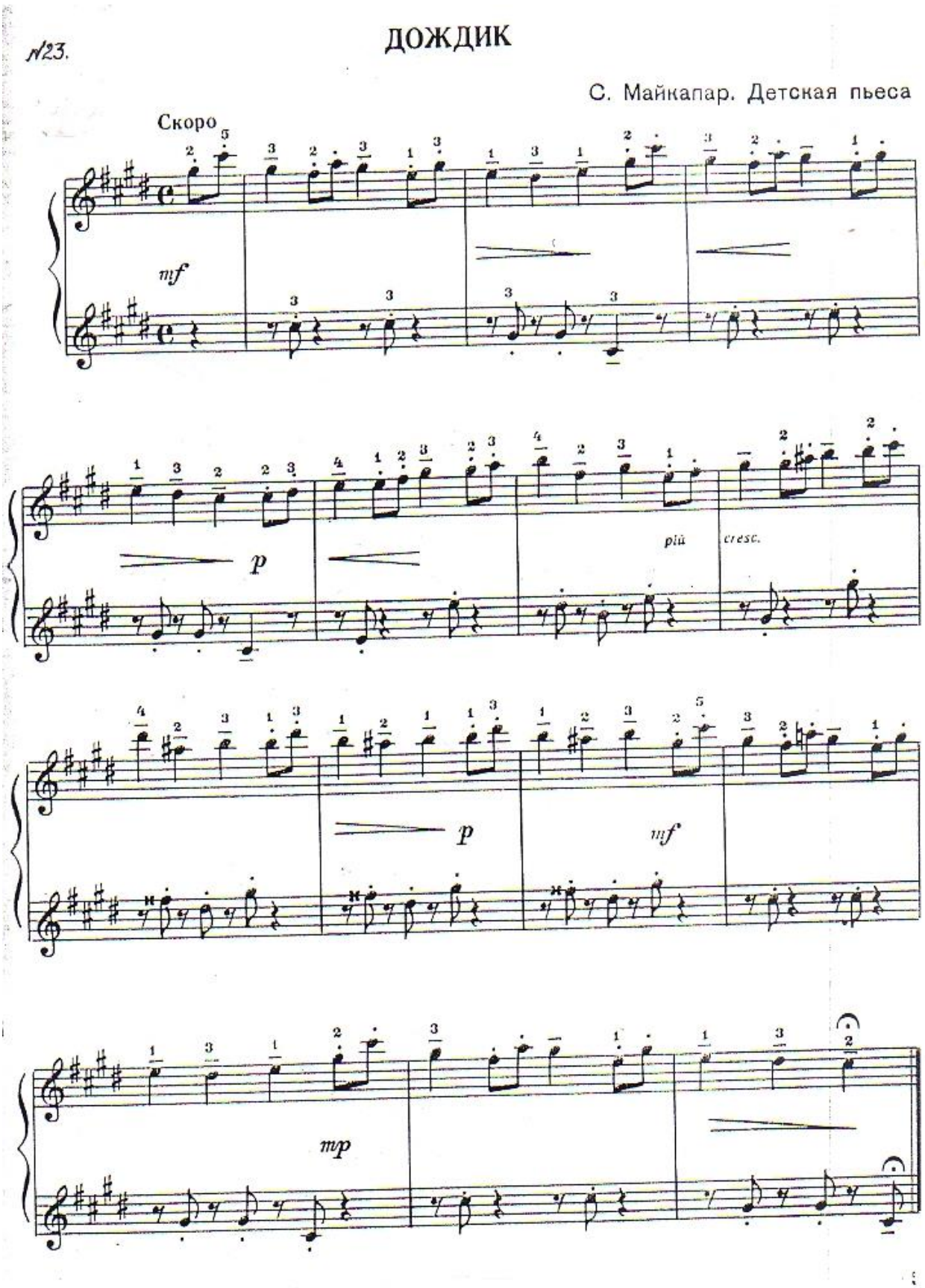
Анна Даниловна учит, что занятия музыкой - это труд для музыканта, как и всякий труд, он должен быть радостью. «Учение - труд, и его нельзя превращать в игру. Но нельзя ставить китайскую стену между трудом и игрой, особенно в дошкольном возрасте. Для ребенка игра - это серьезное дело. В игре раскрывается перед детьми мир, расцветают творческие способности».

«Воспитание малышей начинается с воспитания и самовоспитания взрослых». В отличие от педагогов, которые не любят вмешательства родителей в занятия ребенка, А.Д.Артоболевская считает помощь родителей не только желательной, но и весьма полезной: «Родители ежедневно прорабатывают со

своим ребенком задание педагога. Хорошо, если они хоть немного сведущи в музыке, чаще же бывает, что они только любят музыку, но начинают учиться одновременно со своим сыном или дочкой.

Поэтому я обрабатываю сознание не только ребенка, но и матери (особенно в первом полугодии занятий, пока ребенок слабыми ножками вступает в музыку и ему нужна в виде ходунков подпорка от матери). Мы входим в страну музыки, плотно взявшись за руки, - родители и ребенок. Я говорю, что учу их обоих и мама, такая же ученица. Кто скорее все поймет и сделает? Ребенку интересно и доставляет удовольствие следить за успехами матери. Гимнастика для освобождения рук (особенно кистей) дается взрослым, ранее никогда не игравшим рукам, гораздо труднее, чем мягким и гибким детским рукам. Детям же становится понятнее, что от них требуется, когда они видят неудачные пробы своих мам. Первые две недели обучения к клавиатуре я провожу на простом показе с рук педагога, с «подсказки». Важно проследить за тем, как ребенок опускает руки на клавиши, чтобы извлекаемый им звук был именно таким, каким требуется. Это надо делать ненавязчиво, почти незаметно, корректируя движения с помощью рук педагога, иногда помогая словами.

Надо освобождать по возможности всю руку ребенка, приподнимая опускающиеся или прижимающиеся к телу, к бокам локти малыша. Вначале можно даже несколько преувеличивать отведение локтей, чтобы привлечь его внимание к своим рукам, к их положению и работе.

Но с первых моментов обучения необходимо пристально следить за качеством звука... Самое главное - постоянно пополнять источник нервной энергии ребенка. Психоз погони за отличными отметками - это психоз рождается в семье и захватывает педагогов - калечит души школьников».

№19.
Где ты, Лёка?
Неторопливо
С. Ляховицкая,
Упражнение.
№20.
Дразнилка.
С. Ляховицкая
Упражнение.
№21
Воробей
А. Руббах
cresc
№22.
Курочка
Н. Любарский

«Очень страшно, если общение с музыкой превращается в «топтание на одном месте», в нудную зубрежку нотной грамоты, в упражнения на развитие техники».

«Я шла от музыки к технике - говорит она, а не наоборот и это определяет весь мой путь и сейчас». Вот почему ее ученики могут сказать, как сказал это в письме к Артоболевской ее бывший ученик, а ныне известный советский композитор Сергей Слонимский: «Музыка никогда не была у Вас школьной задачей или сухой тренировкой техники. И почему-то при этом 99 процентов Ваших ребят - редкие виртуозы с блестящей техникой. А как Вы научили меня читать ноты – ей - Богу не помню. Кажется, это было раньше букв. Но это не так, а только кажется, потому что было интереснее букваря».

«Самая распространенная «опасность» - зажатость рук. Для того, чтобы избежать ее в самом начале обучения, я раскладываю какую-либо известную ребенку мелодию между правой и левой руками и даю играть ее одними третьими пальцами. Главное при этом - свобода рук, их естественное движение для передачи музыкальных мыслей и чувств.»

«К примеру, давая «Леку», мы добиваемся свободы снятия и переноса левой руки после глубокого погружения на главную ноту мелодии. В «Дразнилке» используем впервые легато «длинными» пальцами - 4, 3 и 2 в правой руке, при полной симметрии идущих навстречу 4, 3 и 2 пальцев в левой руке. «Воробей» возвращает и закрепляет прием погружения веса руки на центральный третий палец - самый длинный, который первым прикасается к клавиатуре («богатырь Гвидон» - так его назвали дети, знающие «сказку о Царе Салтане»).

«Подбирая материал для переноса руки через руку, «полеты» на разные интервалы, я стремлюсь развить в ребенке мобильность, быструю реакцию. При использовании противоположных штрихов (легато в одной руке, стаккато - в другой) ,а также противоположных оттенков, хорошо развивается координация рук и внимания (в пьесах «Курочка», «Дождик»).

«Каждое, даже самое маленькое произведение, должно запечатлеться в сознании ученика как **целостный образ**, который может заинтересовать и пробудить фантазию ребенка. А каждый образ диктует определенные исполнительские приемы. Более того, от яркости возникшего образа у ребенка подчас как бы сама собой рождается способность передать его необходимыми для этого движениями рук».

«Я убедилась, что дети иногда гораздо успешнее двигаются вперед на более трудном для них материале, если он их эмоционально затронул, чем на легком, доступном им, но не увлекшем, ничем их не заинтересовавшем.

Когда материал для ученика труден, я не требую предельной отделки его. Я уверена, что исполнение будет совершенствоваться с ростом самой личности ученика, накоплением новых исполнительских приемов.»

«Г.М. Коган, некогда учившийся в Киеве у моего любимого профессора В.В. Пухальского (у которого я впервые кончила консерваторию), вспоминал, что некоторые «шероховатости», которыми грешила в свое время игра иных учеников Пухальского, не помешала им вырасти впоследствии в более или менее - соответственно таланту - видных исполнителей...»

«Он, - пишет Г.М. Коган, - полагал, что естественное и нормальное развитие ученика важнее показного совершенства отдельных его выступлений:

преждевременная «законченность» игры казалась ему столь же бесперспективной, как те цветы без корней, которые в руках японских фокусников пышно расцветают за 2-3 минуты, чтобы тут же увянуть. Исполнение говорил Пухальский, - должно зреть вместе с исполнителем: многое, что сегодня ученик еще не чувствует, не слышит и **потому** не выполняет в произведении, он должен - если развитие его идет нормально – **сам услышать и почувствовать** завтра, через месяц или через год: тогда и придет время выполнить почувствованное и услышанное...»

«Давая большое количество вещей, я считаю обязательным требованием к ученику- помнить и держать на вооружении» большую часть пройденного репертуара. Мои ученики, как и я сама, помнят почти все, что они учили со мной за долгие 11-15 лет занятий. Если не регулярное повторение пройденного, то хотя бы изредка возвращение к старому закрепляет полученные навыки, происходит осмысление на новом этапе недосказанного ранее.

При повторении пройденного у ученика появляется потребность разнообразить звукоизвлечение, и **новые звуковые представления** неизбежно рождают новую технику в пройденных ранее вещах».

«Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля - вот что движет в работе учащегося. Не ради техники он должен заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда - и саму технику.

Татьяна Евгеньевна Кестнер - работает в ЦМШ с 1932 года. В числе ее учеников пианисты: А. Гаврилов, Н. Гаврилова, Н. Петров, Т. Шебанова и другие.

Она действует очень осторожно, исподволь, не форсируя событий, не стремясь к ранним и быстрым успехам своих питомцев, бережно развивает все наиболее интересные и ценные задатки ребенка, прививает ему необходимые профессиональные навыки. В классе ведется кропотливая серьезная работа, которая поначалу даже не очень заметна! Татьяна Евгеньевна не терпит слишком ранних выступлений ребят, не стремится к тому, чтобы они много концертировали. Какое-то время они находятся «в тени», занимаясь обычными учебными заботами и делами. Но потом в старших классах, вдруг выясняется, что в школе появился яркий, талантливый пианист, который сразу привлекает к себе внимание, как было в свое время с Николаем Петровым или позднее с Андреем Гавриловым. И в той метаморфозе немалая заслуга их мудрого и чуткого педагога .

Ее педагогические принципы основываются на стройной системе взглядов. Сама она вкратце формулирует их следующим образом:

Отправная точка- изучение индивидуальности, личности ученика вера в его возможности.

Рассматривая этот тезис Т.Е. Кестнер говорит о двух типах учащихся, наиболее часто встречающихся:

К первому; относятся ученики очень способные, с яркой инициативой и темпераментом, но, как правило, с неустойчивым вниманием к работе. Они трудны для педагога, они как бы все время забегают вперед.

Второй тип учащихся с более высокой интеллектуальностью и менее яркой эмоциональностью. Работать с ними легче. Следует строить занятия исходя из особенностей «типа»: не пытаться переделывать ученика, а опираясь на его сильные стороны, подтягивать и развивать более слабые.

Если, например, ученик первого типа не может справиться со своей эмоциональностью, то в результате может пострадать форма произведения, целостный его охват, возможны технические небрежности, погрешности вкуса, не разрушая общего представления о произведении нужно заставить «углубиться» в музыку, понять ее суть, осмыслить логику построения формы и гармоническое развитие, - иными словами, для работы над данным сочетанием необходимо привлечь интеллект учащегося.

Ученики второго типа подчас играют умно, но сухо: им не хватает ощущения стихийности в музыке, непосредственности, теплоты. Их исполнение не «захватывает», у таких пианистов надо стремиться вызвать чувство образности, обращаясь к их жизненному опыту, их приходится «зажигать», «подхлестывать», заставляя эмоционально переживать исполняемую музыку.

Для любого типа учеников важнейшую роль играет выбор репертуара. Нужно подобрать пьесы, близкие по духу, вызывающие жгучий интерес и стремление их освоить. Желательно не разрушать собственного представления ученика о трактовке произведений, прислушиваться к его мнению, по возможности расширяя и углубляя это представление, тонко и ненавязчиво внося необходимые коррективы. Педагог должен быть помощником ученика, стимулятором его творческих поисков. Основой их взаимоотношений должно быть уважение и признание ценности мыслей учащегося. При этом не следует превышать возможности юного музыканта, чтобы не было срывов. Татьяна Евгеньевна критически относится к сложившейся в учебной практике традиции оценок за выступление, считая, что такая традиция мешает нормальному процессу работы, ибо провоцирует педагога на необходимость натаскивания и нежелательной форсировки в занятиях. Она убеждена, что оценку лучше выражать словами.

В основе процесса воспитания и обучения игре на фортепиано лежит развитие мышления, осознанности и интуиции.

Т. Е. Кестнер подчеркивает взаимосвязь интуиции и мышления: «Мышление не убивает интуицию, а питает ее; на разных этапах работы преобладает то одно, то другое. Нужно уметь управлять этими двумя силами, временно «отключать» интуицию во время работы над преодолением трудностей - с тем, чтобы потом вернуться к непосредственному эмоциональному ощущению. Интуиция, поддержанная мышлением, есть то, что жизненно необходимо исполнителю – профессионалу».

Очень важный вопрос - воспитание у ученика самоконтроля, требовательности к себе как необходимых качеств совершенствования. Исходный момент - постоянное внимание к качеству звучания (в первую очередь), к ритмической устойчивости, охвату формы исполняемого произведения и всем прочим аспектам художественно пианистического процесса.

КАК НАУЧИТЬ РАБОТАТЬ:

1. С первых лет обучения надо прививать ученику навыки профессионализма. В чем суть профессионализма? Это отношение к игре на фортепиано, как к серьезному делу. Это не только удовольствие, но и обязанность. Регулярность занятий, которые не должны зависеть от вдохновения и настроения. Ясность поставленной цели, критический отбор средств, поэтапно планировать работу.

2. С ранних лет необходимо воспитывать внимание:

а) к звуку, к слышанию конкретного звучания, к звукоизвлечению.

б) к достижению цели в каждый данный момент. Педагог должен помочь направить внимание, концентрируя его на каком-то **одном действии** из множества происходящих.

3. Воспитание отношения к тексту как к осмысленному живому действию. Текст - это живая ткань музыки.

4. Работать над целесообразностью движений. Педагог помогает найти движения необходимые для достижения того или иного звукового результата, помогает осуществить связь «слышу - делаю».

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ОБУЧЕНИЯ.

1. Педагог должен привить элементы исполнительских навыков: всячески поддерживать умение «настроиться» прийти в состояние «образной готовности», «войти» в него и удерживать это состояние на протяжении всей пьесы, умение идти за музыкой, «вести музыку».

2. Развитие качеств, необходимых для эстрадной устойчивости. Одно из главных условий - осознанность исполняемого музыкального материала. Непрерывная работа над расширением и всесторонним развитием эрудиции ученика - общей и музыкальной. Должно происходить постоянное обогащение слухового опыта.

Не менее важны вопросы взаимоотношений учителя и ученика и атмосфера урока. Т. Е. Кестнер призывает не забывать при этом три важных положения:

1. Учитель - помощник ученика;

2. На уроке должна быть атмосфера взаимного творческого поиска;

3. Условием успешной, самостоятельной работы дома является конкретность поставленных на уроке задач, «доминантность требований».

Конечный результат сложного учебного процесса - это воспитание музыканта-исполнителя, понимающего высокое назначение искусства.

Елена Петровна Ховен - работает в ЦМШ с 1932 года. Она воспитала плеяду молодых музыкантов, среди которых Лауреаты Международных конкурсов: Д.Благой, А.Гинзбург, Т.Колосс, А. Мндаянц и другие.

Самым сложным периодом Елена Петровна считает начальный этап, конечной целью -воспитание всестороннего музыканта - исполнителя.

Извечный вопрос, вызывающий разногласия между педагогов – с чего начинать занятия, с non legato или legato? Она считает, что лучше начинать с non legato, но долго задерживаться на этом этапе не стоит.

«Как только ученик свободно положит руку на клавиатуру, почувствует ощущение кончика пальца, надо переходить к соединению двух, а затем и большего числа звуков. Очень важный момент - научить ребенка слышать плавный переход одного звука в другой; не просто осязать, не только физически его ощущать, но именно хорошо слышать протяженность звучания. Очень полезно такое упражнение: пусть малыш вслушивается в переход одного звука в другой, совершаемый сначала двумя соседними пальцами, например, третьим пальцем во второй или, наоборот, вторым в третий, затем четвертым во второй и вторым в четвертый, пятым в первый и наоборот, первым в пятый.

При этом надо добиваться плавного движения и хорошего мягкого звучания. Затем можно перейти к более сложным комбинациям по 3 и более звука. Можно использовать простые мелодии, небольшие песенки, соединяя техническую задачу с музыкальной (стремясь к выразительности интонации). Вначале ребенок поет песенки со словами, привыкая к правильному и осмысленному интонированию мелодии с текстом. Затем он должен перенести эту интонацию на инструмент. Нужно приучить его слышать сильные доли в словах (ударения), а потом, - в музыкальной фразе, разъяснить, что в музыке тоже есть сильные и слабые доли, составляющие пульсацию музыкальной фразы, мелодии.

Звук вначале может быть небольшим, но красивым. Помимо первоначальных упражнений на legato и non legato необходимо работать над этюдами, умело подбирая их и намечая в каждом конкретном случае определенные технические задачи. Полезно вычленить из пьес или этюдов отдельные трудные места и составить упражнения, которые помогут преодолеть эти трудности. Ученик должен учиться свободно координировать свои движения, успевать прослушать, внутренне как бы пропевать каждую ноту, ощущать прикосновения кончиков пальцев к клавиатуре. Учить этюды нужно, начиная с медленного движения, затем постепенно увеличивать темп, не переставая внимательно следить за качеством звучания. Быструю игру также надо практиковать ибо, как известно, для того, чтобы научиться бегать, надо тренировать бег, а не ходьбу. Надо лишь знать меру своего предельного темпа - он должен быть удобен, нельзя переходить границ, которые нарушают ясность и отчетливость звучания, идут в ущерб его качеству.

Нужно только внимательно следить за тем, чтобы игра этюдов не превратилась в пустую беготню пальцев по клавишам

На вопрос, нужно ли играть гаммы, Елена Петровна отвечает утвердительно. Она предлагает вначале научить ребенка подбирать их по слуху от

разных нот. Затем, необходимо освоить аппликатуру работать над хорошей пальцевой беглостью и технической свободой. Гаммы надо учить по квинтовому кругу, требовать твердого знания знаков, умения их называть по порядку. Для того, чтобы легче запоминать аппликатуру, стоит разбить гаммы на группы:

Например, все гаммы от белых клавиш: 1,2,3,1,2,3,4 (исключение составляют гаммы Фа мажор в пр. руке: 1,2,3,4,1,2,3, Си мажор - левая рука начинает с 4-ого пальца. В мажорных гаммах от черных клавиш в правой руке на си бемоль (или ля-диез) всегда приходится 4-ый палец, в левой - каждую такую гамму начинает 3-ий палец (за исключением гаммы фа-диез или соль - бемоль мажор).

Конечно, можно отослать ученика к изучению специальных пособий по этому вопросу, но практика показывает, что предложенная выше группировка, облегчает усвоение детьми аппликатуры в гаммах и позволяет гораздо быстрее ее запомнить.

Большое внимание в своей педагогической деятельности Е. П. Ховен уделяет вопросу воспитания музыканта - исполнителя. Она считает, что в учебном процессе важно все: умение наиболее полно и интересно раскрывать содержание музыкального произведения, донести это содержание до публики, добиться выразительности музыкальных интонаций, мелодии, гармонии, развить ощущение музыкальной формы, но самое главное - это научить юного пианиста по-настоящему любить музыку, быть готовым посвятить ей всю жизнь.

Елена Петровна много лет работает над тем, чтобы ее ученики свободно чувствовали себя на эстраде, были артистичны, умели заставить публику себя слушать.

Непременное условие эстрадного поведения - наличие мышечной свободы, то есть такого состояния, при котором на определенное движение затрачивается ровно столько энергии, сколько требуется на данное действие. При мышечной свободе движения естественны, красивы. Они не должны быть расслабленными, ибо для преодоления трудностей требуется определенное напряжение. Если же чересчур расслабиться, то нужной свободы движения не обретешь.

При исполнении трудных мест, например при игре ff, аккордов, скачков и т.д. отсутствие мышечной свободы может привести к тому, что будут уставать и даже болеть руки, появятся случайности, грязь, жесткое звучание, возникновение скованности в руках, но главное - исчезнет работа мысли, внутреннее следование музыкальному развитию исполняемого произведения.

Различают два вида скованности («зажима») на сцене: внешний и внутренний. Внешняя скованность устраняется тренировкой тела, правильной посадкой, верными техническими приемами, умением найти хорошую физическую опору и т.д. Внутренняя скованность преодолевается, если управлять своей волей, научиться мыслить, направлять мысль на непрерывный музыкальный рассказ. Если сам исполнитель будет увлечен и заинтересован развитием музыкальных событий в данной пьесе, то это непременно облегчит ему преодоление технических трудностей и вызовет отклик в сердцах слушателей.

Анаида Степановна Сумбатян - работает в ЦМШ с 1943 года. Воспитала большое число молодых музыкантов, которые в дальнейшем заняли достойное место среди представителей Советской фортепианной школы. В числе ее учеников пианисты : А.Егоров, З.Игнатьева, В.Крайнев, Д.Сахаров, Г.Сирота и др.

Приведем некоторые ее высказывания по поводу многочисленных педагогических проблем. ... «Наше воздействие «обусловленное индивидуальностью ученика и степенью его одаренности, должно быть очень гибким. Каждый ученик - сложный организм, который мы должны с огромным терпением и умом изучить, направить и обогатить. Без преувеличения могу сказать, что я не только много работаю с учениками, но и много о них думаю, особенно о тех, которые ярко одарены, так как работа с ними требует глубокой продуманности, особых методов и приемов».

А.С. Сумбатян считает в некоторых случаях вполне допустимым метод форсированной профессионализации наиболее одаренных учеников. «'Такие ученики обычно проходят вдвое больше сочинений, чем их сверстники, легко разбираются в гармонической и полифонической структуре; развитие их интеллекта и эмоциональности в большинстве случаев идет параллельно с количественным накоплением репертуара. Часто это называется «завышением репертуара», но в некоторых случаях риск бывает оправдан, т.к. эти ученики обладают блестящим слухом, отличной памятью, быстро осваивают новые произведения, хорошо разбираются в методической и гармонической структуре сложных сочинений».

В своей педагогической практике А.С. Сумбатян большое внимание уделяет развитию звукового мастерства, виртуозной свободы, подчеркивает важность вопросов, связанных с аппликатурой, педализацией, целесообразностью движений, умением самостоятельно работать и многими другими проблемами.

Говоря о техническом развитии учащихся, она настаивает на необходимости играть гаммы и арпеджии, которые по ее мнению способствуют гибкости рук, естественности движений, выработке внимания.

На первом году обучения она проходит гаммы отдельно каждой рукой, заостряя внимание на наиболее трудном момента - подкладывании первого пальца. Она считает, что этот момент подготовки подготавливает игру legato и воспитывает мягкие, плавные движения, необходимые для развития хорошего пианизма.

Во втором классе она требует от своих учеников игры гамм во всех видах, разъясняя при этом, что свободное беглое исполнение гамм и арпеджий позволит в дальнейшем быстро приспособиться к техническим трудностям, встречающимся в музыкальной литературе (особенно у высоких классиков). Помимо гамм, ученики Анаиды Степановны проходят много этюдов, при чем каждому ребенку она тщательно подбирает такие, которые помогут избавиться от присущих именно ему недостатков.

«Все движения должны быть разумными, целесообразными, должны соответствовать рисунку фразы, содержанию музыки, мысли автора». Анаида

Степановна категорически возражает против зубрежки технически трудных мест ритмическими вариантами, уверяя, что чем менее музыкален ученик, тем опаснее для него такой метод занятий. В этюдах, как и в пьесах, надо добиваться красивого звучания, разнообразной нюансировки, гибкости движений, плавного legato.

Фортепианное legato - явление интонационное, складывающееся из динамических и ритмических соотношений между звуками. Что такое **интонация**? Это соединение нескольких звуков, имеющих смысловое значение. Отсюда следует, что чем ученик музыкально одареннее, тем правильнее он чувствует интонацию и физически чувствует легатность.

С первых уроков Анаида Степановна начинает работать над ощущением физической свободы, приучая играть с опорой, чувствовать клавиатуру. Основой для достижения хорошей техники она считает развитие гибкости аппарата учащегося, пластичности, правильной и естественной приспособляемости к игре не рояле.

У одних хорошая природная приспособляемость (то, что мы называем «отличными виртуозными данными»), у других ее нет, тем не менее педагог должен работать над развитием перечисленных выше качеств - свободы, естественной гибкости.

Некоторые неопытные педагоги, понимая всю важность этих проблем, бесконца твердят ученикам о свободе движений, требуют освободить руку, спину, локоть, кисть, подчас повергая бедных детей в полное отчаяние. К сожалению, этот вопрос не так прост, он требует больших практических занятий, интуиции и определенной «хватки» со стороны педагога.

Анаида Степановна против перегрузки ученика обильными указаниями. «Надо показать, как, где, во имя какой звуковой краски нужно сделать соответствующее движение, и, уверяю Вас, умный, способный ребенок это поймет и с течением времени приучится к правильным, свободным приемам, соответствующим именно его индивидуальности. Почти у всех моих отличных учеников были в свое время крупные двигательные недостатки: у одного - грубый первый палец, у другого - проваливались фаланги, у третьего - висели локти, у четвертого стабильно низкая или наоборот, высоко поднятая кисть - всего не перечислить! От всего этого постепенно не осталось и следа. Один все понял в шестом классе, другой - в восьмом, а некоторые прозрели только к десятому. Одним словом, капля и камень долбит...»

А.С.Сумбатян подробно останавливается на так называемой «пальцевой дикции», добиваясь ясности, отчетливости и в то же время мягкости звучания. Игра на рояле должна быть живой, как бы разговаривающей - тогда она доставляет нам истинное удовольствие. Чтобы достичь этого, надо уметь в медленном темпе проследить за правильными действиями пальцев, которые не должны быть вязкими и «ленивыми». Анаида Степановна не устает повторять, свое требование поднимать пальцы, причем ровно на столько, насколько требуется для данного звучания: надо заставить пальца быть активными ради далекой цели, ради того, чтобы они приобрели идеальную чуткость, ведь в каких - то случаях кончики пальцев должны быть стальными, а в иных - мягкими и

нежными, способными извлекать еле слышные звуки. Нужно учитывать дозировку силы каждого извлекаемого звука, которая и создает необходимую «дикцию». Огромное значение Анаида Степановна придает умению слышать правильное соотношение звучания правой и левой руки. Этот сложный процесс, по ее мнению, надо также начинать с азов, ибо развитие внутреннего слуха - дело не легкое. Надо убедить ученика, что выразительность правой руки (мелодии) в огромной степени зависит от мастерства левой руки. «Воспитательное значение преодоления трудностей, направленных на эстетические цели, исключительно велико в деле формирования творческой активности, волевой закалки и умения в будущем ставить перед собой высокие художественные задачи». Вместе с тем «педагог вправе многого требовать от ученика только в том случае, если на уроках в классе он тщательно проработал с ним данный музыкальный материал, поставил конкретные задачи и подсказал пути их выполнения.»

Она призывает учеников внимательно всматриваться, вслушиваться и вдумываться в нотный текст, разъясняя, что нотные знаки - всего лишь символы и раскрыть их глубокий смысл совсем не просто. И, наконец, А. С. Сумбатян подчеркивает необходимость воспитания истинного трудолюбия ученика, ибо без него все старания педагога бесполезны.

Евгений Михайлович Тимакин - работает в ЦМШ с 1952 года. Среди его многочисленных учеников - Лауреаты Международных конкурсов пианистов Н.Айрапетян, В. Камышов, М.Плетнев, Погорелич и др.

Е.М.Тимакин делится своими мыслями по поводу начального фортепианного обучения.

...В период начального обучения игре на фортепиано перед педагогом стоят самые разнообразные **задачи**. Важно не упустить **основную** - на этом ответственном этапе не только сохранить любовь к музыке, но и привить интерес к музыкальным занятиям.

В процессе обучения не следует подчеркивать недостатки учащегося, например внушать ему, что он лентяй. Методом внушения лучше пользоваться для воспитания положительных качеств. Педагог обязан найти у ребенка положительные стороны, пусть самые незначительные на которые следует опираться в своей работе, поощрять их и развивать. Тогда и с недостатками будет легче бороться, ибо на фоне хорошего они становятся гораздо заметнее, на фоне же беспросветно унылой картины, они теряются.

Нельзя забывать, что ребенку свойственно конкретное мышление. Каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих формах «игровых движений». Излагать задачи нужно ясно, конкретно и метко.

Еще одна **задача** учителя, избавить ученика от ощущения нудной и однообразной работы, при разучивании пьес, добиться, чтобы труд доставлял радость, а время проходило незаметно. Для этого мы должны напомнить процесс разучивания осмысленными, интересными и доступными ученику заданиями и прежде всего научить разбирать музыку. Недостаточное внимание педагога к разбору и преждевременная самостоятельность ученика в этой области часто

замедляет и затрудняет дальнейшую работу. В этом случае уроки заполняются так называемой «черновой работой», домашние задания обычно не выходят за пределы исправления одних и тех же ошибок. В результате атмосфера на уроке становится напряженной и взаимно недоброжелательной. Контакт педагога с учеником нарушается, интерес к музыкальным занятиям падает. Чтобы этого не случилось, мы должны учить детей правильно разбирать новые пьесы, начиная с азов. Заниматься этим следует систематически, прямо на уроке. Музыкальный материал должен быть доступным по трудности, разнообразным по характеру, ясным по строению музыкальной ткани.

Главная цель при этом - как можно быстрее перейти к слитному процессу исполнения.

Только в условиях связного исполнения (хотя бы одной фразы) формируется художественно - музыкальная задача, которая определяет конкретные пути дальнейшей работы. Это цель первого этапа работы - над произведением, а никак не заключительного.

Одна из важных проблем обучения музыке - постоянное фиксирование внимания учащегося на необходимость слушать всю музыкальную ткань. Для исполнительского слушания нет разницы между главными и второстепенными элементами. Если главные линии обрисовывают контур музыки, то остальные наполняют ее живой материей.

Умение слушать себя нужно прививать также с самого начала обучения; надо прослушивать звук до конца и вместе с тем ощущать горизонтальное движение музыкальной ткани. Дослушивание - это не покой, а движение звука, именно в нем заключено зерно развития музыки. Уже в первоначальных упражнениях ученик должен до конца дослушивать, а при переносе через октаву – «нести» звук. В результате создается непрерывный процесс слушания и переноса звука. Кстати, это ощущение способствует сохранению более естественной формы руки и помогает ее правильной постановке. В этих целях следует давать пьесы с яркой тембровой окраской, разнообразные по характеру, близкие и понятные ученику. Работая над ними, надо добиваться звуковой выразительности и показывать игровые движения, способствующие ее достижению. (Заметим, что исполнение на первых порах песенок non legato позволяет ребенку пользоваться большим диапазоном красок при слабо развитых пальцах). В дальнейшем, умение дослушивать звук и ощущение горизонтального движения поможет приобретению певучего legato, цельности и выразительности музыкальной фразировки, а также живому развитию музыки.

По мере усложнения репертуара в старших классах все большее значение приобретает умение слышать всю многоплановость музыки уже при ее разучивании. Часто основной причиной бедной, однообразной игры бывает отсутствие звуковой координации.

В этом случае отдельные элементы исполняемой музыки теряют рельефность и, как бы слипаются в одну массу. Значит в работе над произведением уши не принимали должного участия. Для контроля правильности самостоятельной работы педагог должен иногда заставить ученика сыграть

главные элементы музыкальной фразы, например мелодию и бас. Бывают случаи, когда ученик не может выполнить такое задание.

Работа над звуком не должна ограничиваться медленными пьесами. Законы дослушивания и ощущения движения мелодии не менее важны и в более подвижных пьесах.

Внимание к качеству звучания, фразировке, фактуре музыкальной ткани, дыханию организует игровые движения. В итоге **техника** приобретает гибкость, пластичность, ясность и ту естественную свободу, которая может появиться только на основе музыкальной звуковой выразительности.

Один из **главных принципов** в пианистическом развитии ученика – **единство музыкальных и технических задач,** полный контакт между ними.

Конечная цель такого развития - подчинение двигательной системы музыкальной воле исполнителя, подчинение автоматическое. Уже с самого начала обучения каждый игровой прием или навык должен быть не абстрактным, а обоснованным выражением музыкальной задачи. Точно так же музыкальный образ, тот или иной характер звука необходимо увязывать с соответствующей формой движения.

Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли.

На каких же **принципах** следует развивать пианистический аппарат, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки?

ВКРАТЦЕ ОНИ СЛЕДУЮЩИЕ:

1. Гибкость и пластичность аппарата.

2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.

3. Целесообразность и экономия движений.

4. Управляемость техническим процессом.

5.Звуковой результат (как необходимый итог).

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально - звукового представления с игровым приемом, следует в той или иной степени развивать перечисленные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет чрезвычайно затруднителен, а иногда останется только «на словах».

Исходя, из перечисленных принципов рассмотрим сначала некоторые способы развития **мелкой технике** (в условиях длительного непрерывного движения).

ПЕРВОЕ (ГЛАВНОЕ) направление в этой работе.

1) Сначала несколько слов о постановке.

Руки лежат на клавиатуре, но не давят на нее. При этом плечи должны быть опущены (когда они подняты, руки как бы подвешены над клавиатурой). «Пальцы полусогнуты и своими «подушечками» активно сцеплены с клавишами.

«Подушечка» первого пальца находится сбоку и должна занимать больше половины фаланги. В результате между первым и вторыми пальцами образуется «полукольцо».

Сила тяжести разная, но в большинстве случаев средняя.

Хочу особо отметить роль сцепления «подушечек» с клавишами. Это обеспечивает наилучшие условия для извлечения звука, гарантирует от прогибания последних пальцевых фаланг, а так же способствует сохранению наиболее естественной формы руки.

2) Пальцы, чередуясь, «ходят», переступают по клавишам. Движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу (как слепец при ходьбе), не вталкиваются в нее, не ударяют по ней, а активно берут ее. Кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Это действие производится без излишнего напряжения и без дополнительного взмаха, т.к. все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой.

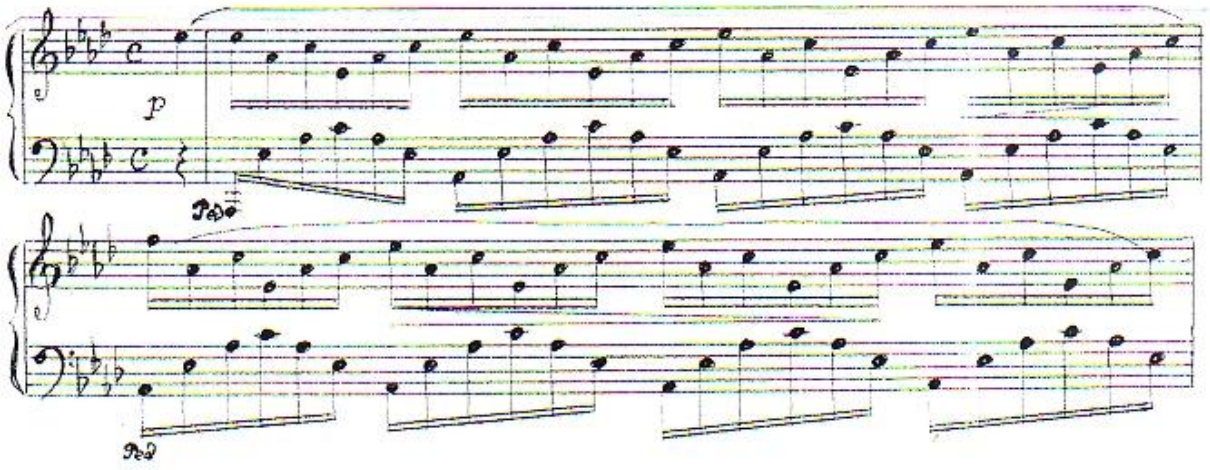
Пальцы всегда смотрят «вниз».

3) Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти. Главное здесь - полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести или точки опоры, внутри руки (центр тяжести - понятие условное: иногда это перемещение почти без тяжести). Тогда возникает совпадение двух сил в одной точке. Перемещение опоры должно достигаться без толчков; в идеальном случае - как бильярдный шар, который катится по ровной поверхности.

В то же время активные ведущие пальцы (пока они активны) строго ограничивают движение кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это и есть **полезная свобода** кисти, упругое и подвижное соединение ее с пальцами.

Ограничение движения кисти рамками полезной свободы необходимо, например, при работе над этюдом соч. 25 №1 Ф. Шопена.

Пример № 25



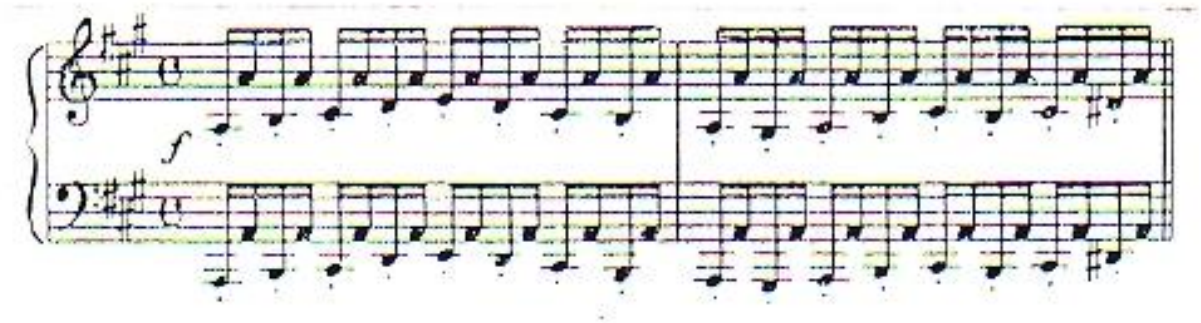
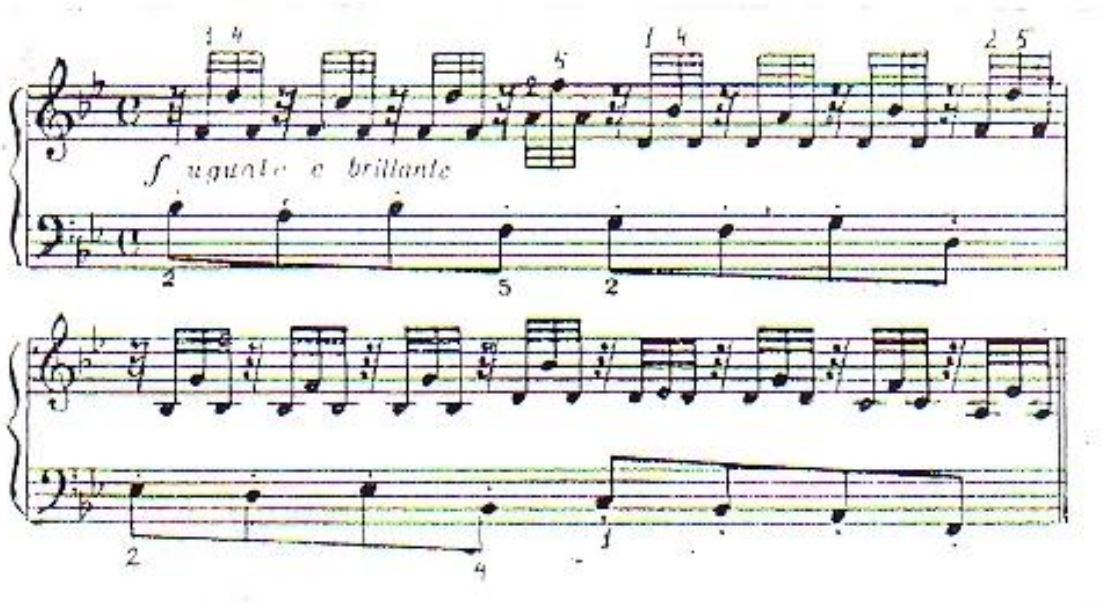
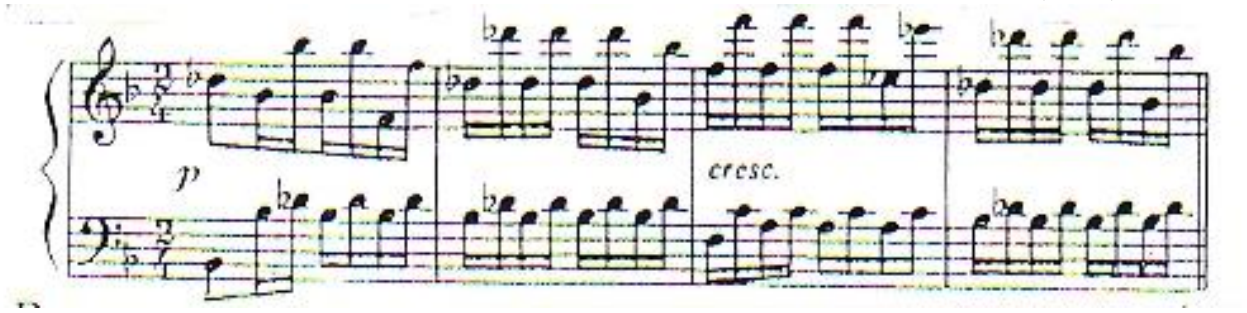
Такое соединение кисти с пальцами представляет как бы мост, через который осуществляется их взаимодействие с остальными звеньями пианистического аппарата - вплоть до плеч и спины. Интенсивность работы тех или иных частей зависит от музыкально-динамической задачи.

4) Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки (нельзя допускать, чтобы пальцы были растопырены).

Благодаря этому первый палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а третий и четвертый пальцы - для перекладывания через первый (при обратном движении).

Описанные принципы перемещения руки. собирания пальцев, подкладывания первого и перекладывания через него третьего и четвертого пальцев избавляют технику пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движении рук и пальцев. Тем самым создаются условия для плановой цельности движения и звуковой ровности.

Взаимодействие пальцев и всей руки является также необходимым условием в работе над фактурой, требующей вращательного движения рук (пронация и супинация). Пример № 26:

Presto non troppo М.Клементи «Этюд».

№ 27 Allegro vivace И.С.Бах ХТК I том Прелюдия

№ 28 Presto Л.Бетховен Соната соч.10, №2, IIIч.

В приведенных примерах перемещение точки опоры способствует подвижности кисти и остальных частей аппарата, а активные пальцы удерживают руку от чрезмерной амплитуды раскачивания.

5) Наконец, этот способ игры облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, как бы уходя «внутрь». На поверхности остается крупное движение всей руки(как смычка).Условия для автоматизации мелких движений создаются уже в среднем темпе, благодаря объединяющему движению руки. Подчеркнем, что движения сокращаются, но не исчезают:

а) остается активная цепкость пальцев, только размах их уменьшается, они почти не поднимаются над клавишами;

б) остается перемещение кисти, следующей за всеми извилинами пассажа (очерчивая его контуры), хотя внешне это перемещение становится мало заметным;

в) остается гибкое взаимодействие между всеми частями аппарата, взаимодействие, меняющееся в зависимости от музыкально - звуковой задачи и регулируемое музыкальной волей исполнителя. Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии трех факторов: активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры (гибкая подвижная кисть) и крупного движения всей руки.

Итак, мы рассмотрели **первый принцип** в развитии мелкой техники. Работа в этом направлении особенно важна, в первые годы обучения. Но это только одна сторона технического развития.

Параллельно с этой работой следует ставить задачи совершенствования отдельных участков пианистического аппарата. Для совершенствования мелкой техники рассмотрим **второе направление**, которое условно назовем **механизация пальцев**.

Вкратце оно заключается в четырех действиях:

1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушечкой).
2. Моментальное освобождение от давления на клавишу.
3. Отскок предыдущего пальца.
4. Быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей. При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия проводились одновременно, в одном импульсе.

Если **задача первого направления** (описанная ранее) состоит в том, чтобы освободить технический аппарат, обеспечить ему способность гибко

реагировать на музыкальное волеизъявление пианиста, то **второе направление** вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническими средствами. Благодаря первому направлению пассажи приобретают связность и цельность; в них появляются очертания контуров музыкальной фразировки. Второе же способствует развитию активности. силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, легкости пассажей, а главное - сохранению всех этих качеств в быстром темпе.

Следовательно, для развития мелкой техники и первое и второе направления имеют одинаково важное значение. Согласование их в практических занятиях с учениками требует от педагога большой гибкости при сугубо индивидуальном подходе.

Обычные недостатки и трудности заключаются в том. что работая над четкими активными пальцами (второй принцип), ученик изолирует их от кисти, которая становится неподвижной, а перемещая руку (первый принцип), он снижает активность пальцев.

Одним из критериев правильного соотношения этих двух видов работы является звуковой результат; это самый надежный «компас».

Другим показателем служит облегчение технического выполнения; приемы не должны вызывать скованность, а наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости и удобству.

Как известно, путь к быстрому темпу связан прежде всего с укрупнением дыхания, ощущением нового пульса. Чем быстрее темп, тем большее количество звуков схватываются одним дыханием, одним импульсом (одной «мыслью»).

Однако для практического выполнения этой задачи необходима соответствующая подготовка двигательно - технического аппарата.

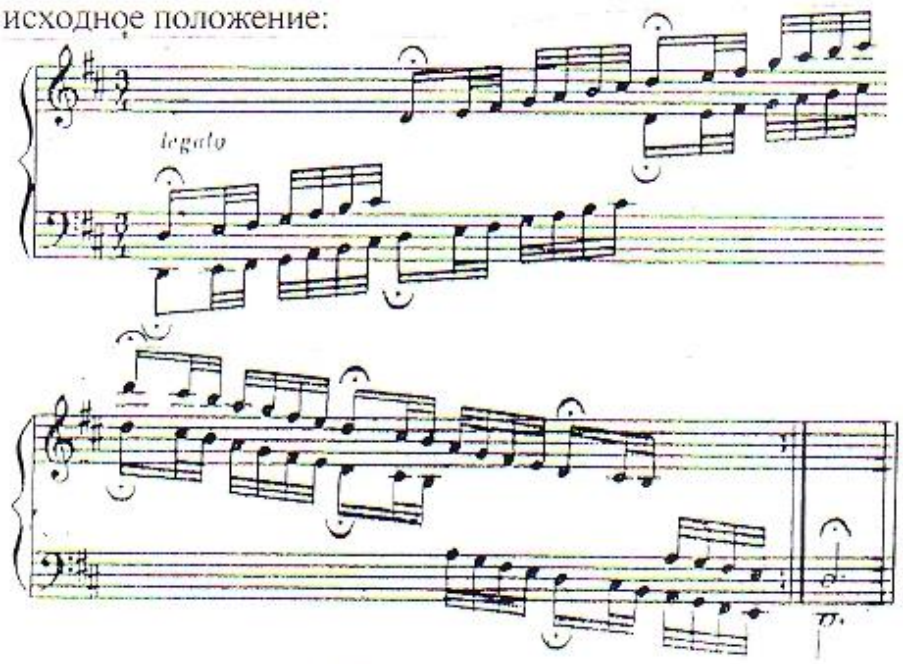
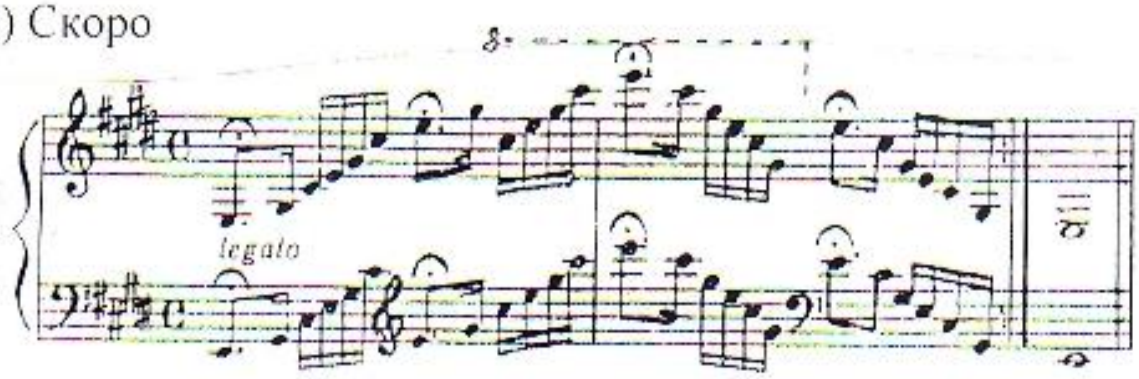
Мы уже говорили, что наша система развития техники облегчает переход к быстрому темпу благодаря крупным движениям руки, объединяющим целые группы мелких нот.

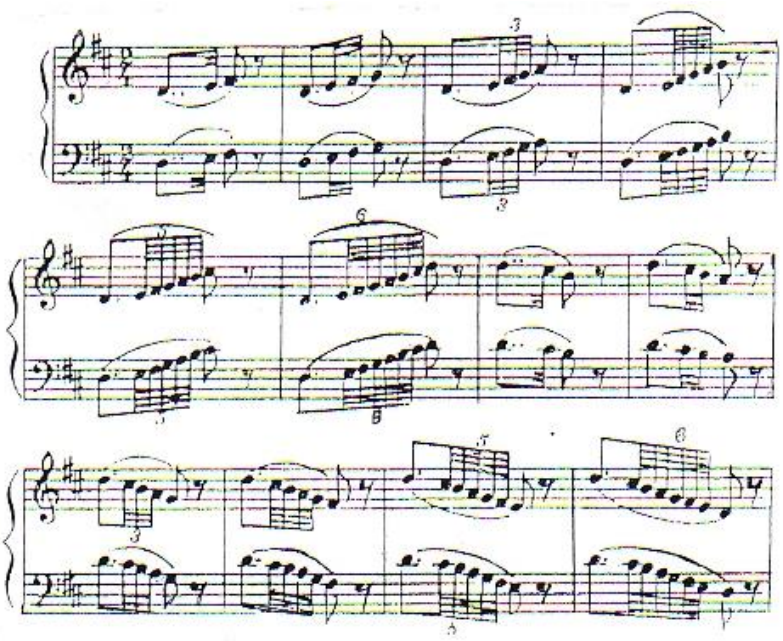
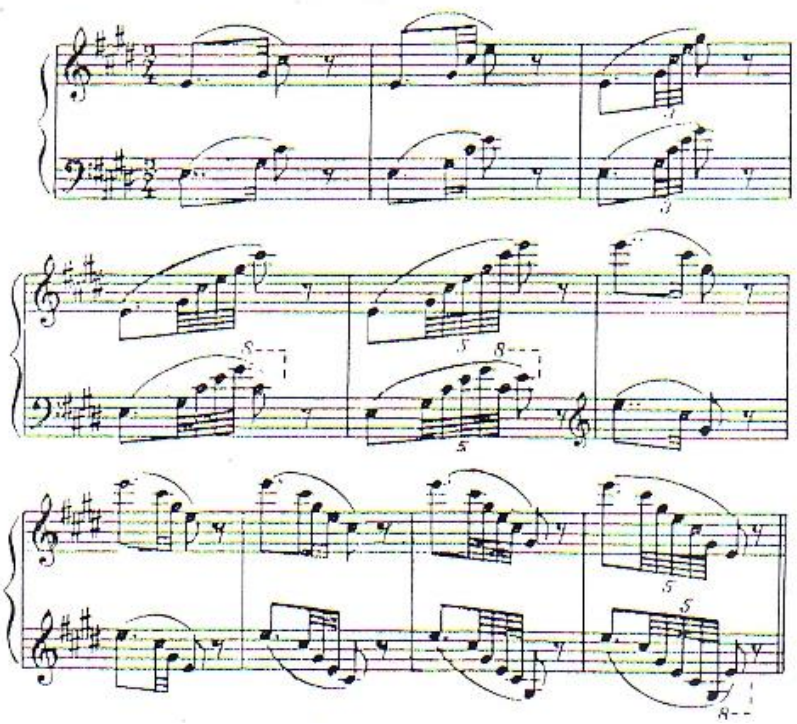
В целях согласования музыкального представления с соответствующими формами игровых движении можно рекомендовать некоторые способы работы над техническим материалом в быстром темпе.

Например:

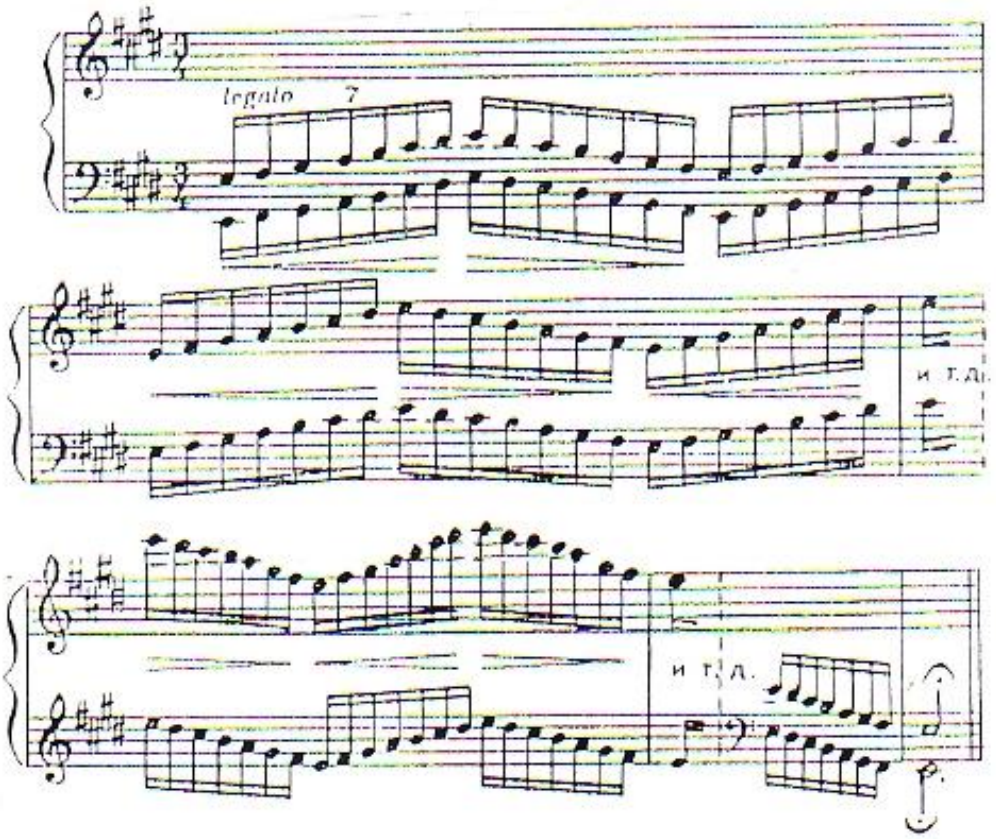
1) Играть гаммы и арпеджио быстрыми, стремительными «перебежками» с остановками на первых нотах каждой октавы (или через две октавы). На остановках с легкими акцентом рука должна мгновенно освобождаться, как бы взлетая вверх и чуть поддерживая клавиши пальцем,

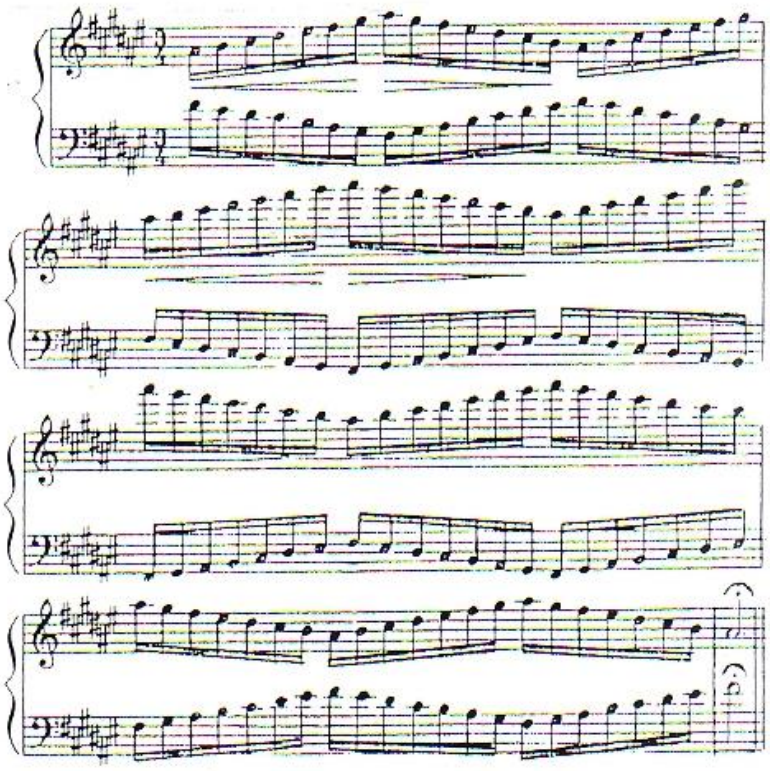
спокойно опускаться в исходное положение:

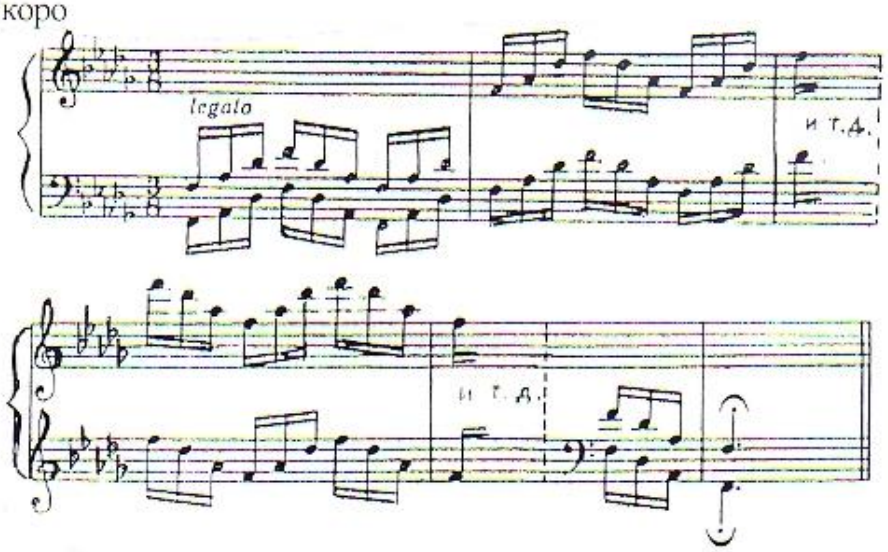
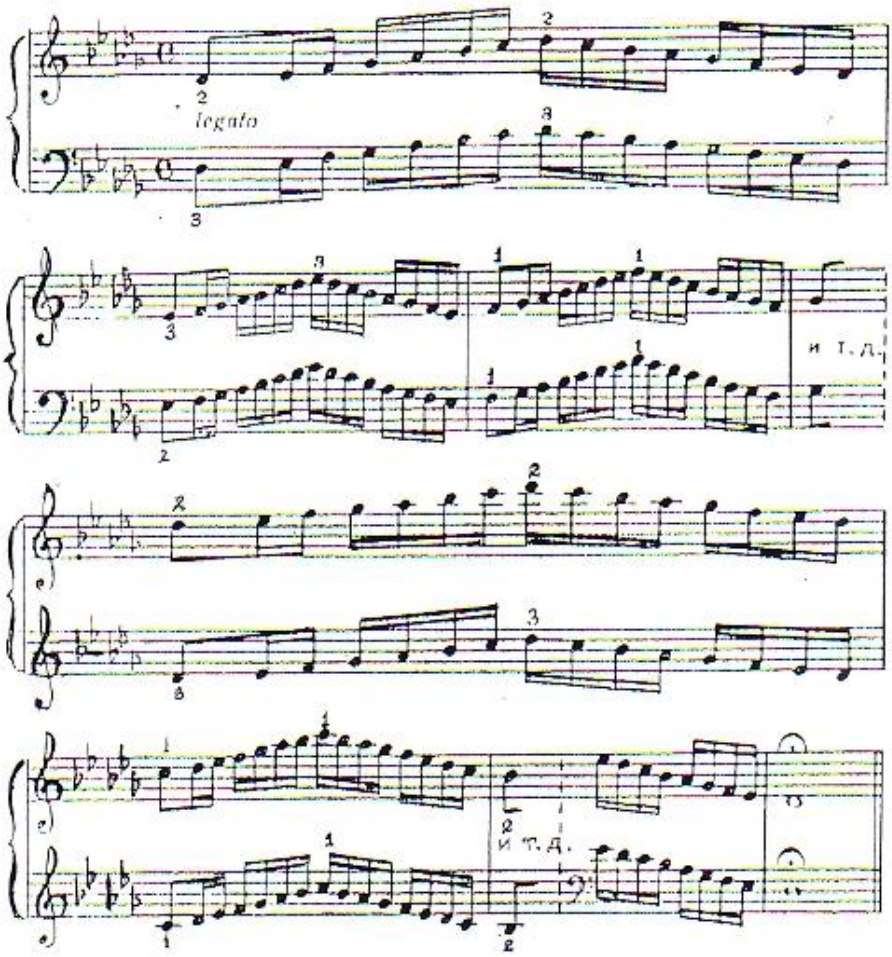
№29 а) Скоро

б) Скоро

Предварительно гаммы и арпеджио можно поучить следующим образом:

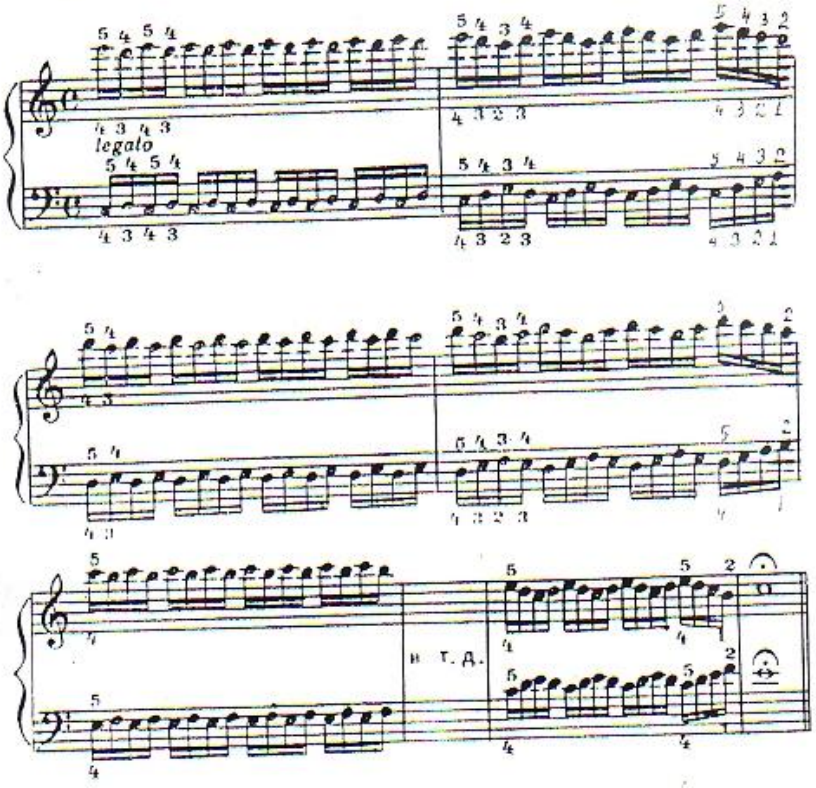
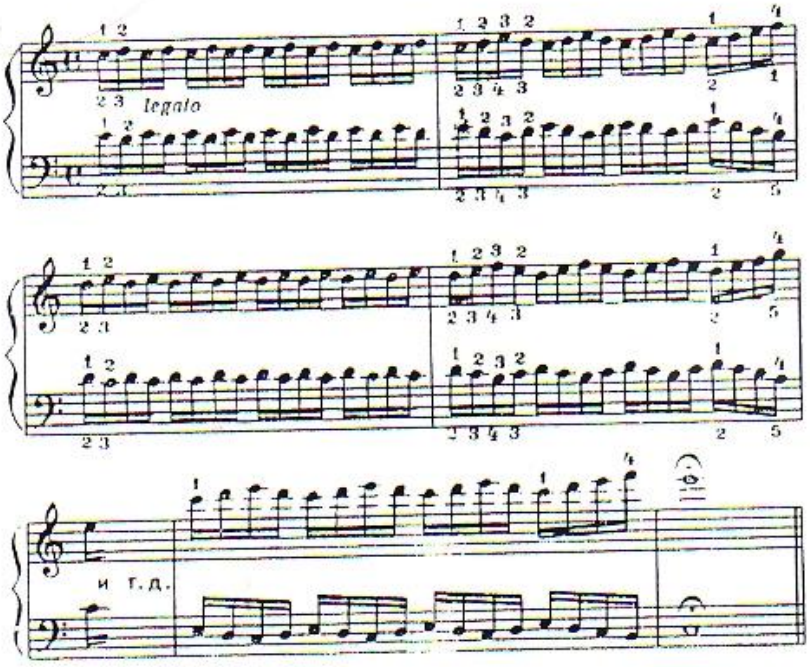
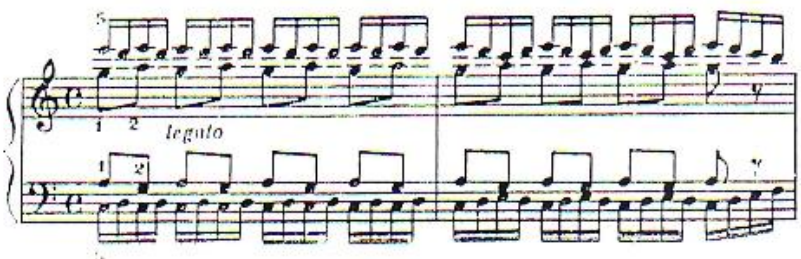
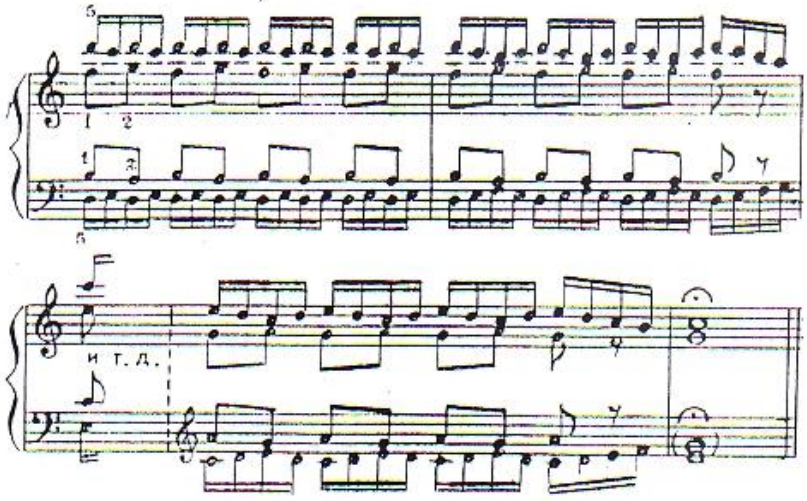
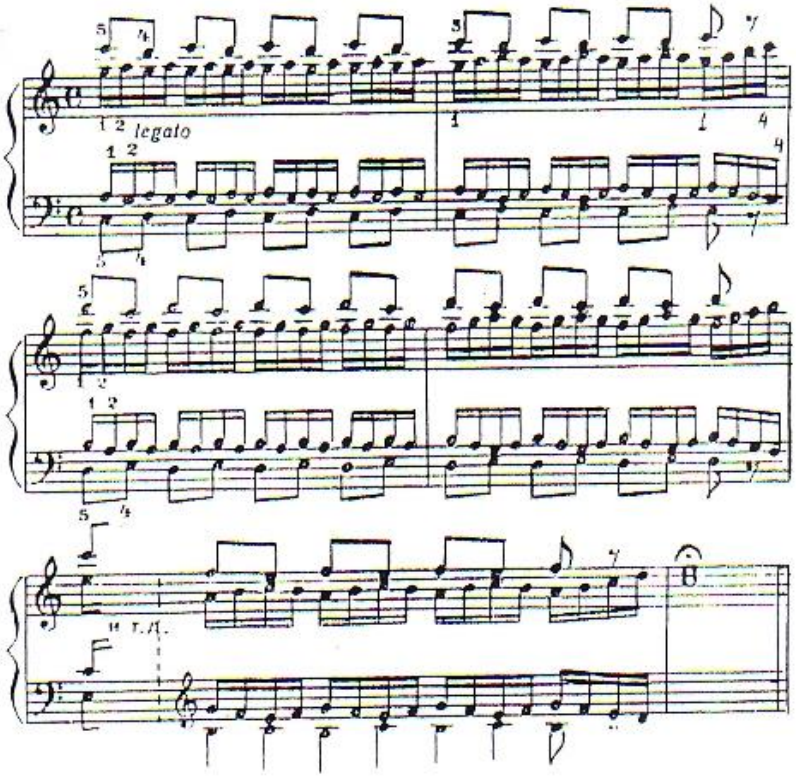
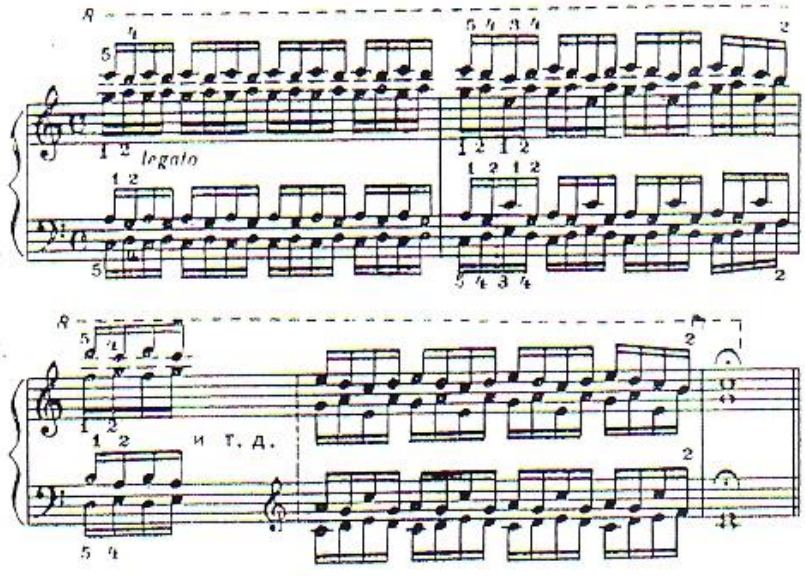
№30 а)

б)

2) Играть гаммы и арпеджио (прямые и расходящиеся) в быстром темпе с возвращениями в каждой октаве или на каждой ступени. Рука и кисть должны огибать все повороты, слегка отталкиваясь от крайних верхних точек, но ни в коем случае не акцентируя нижние звуки построений.

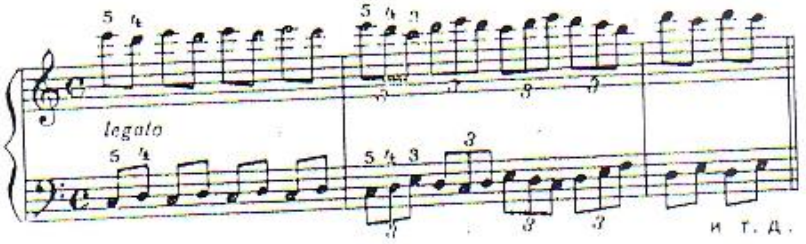
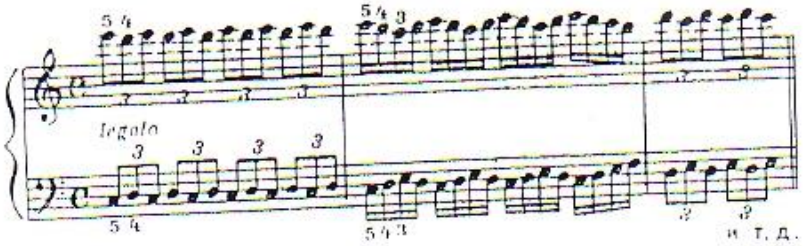
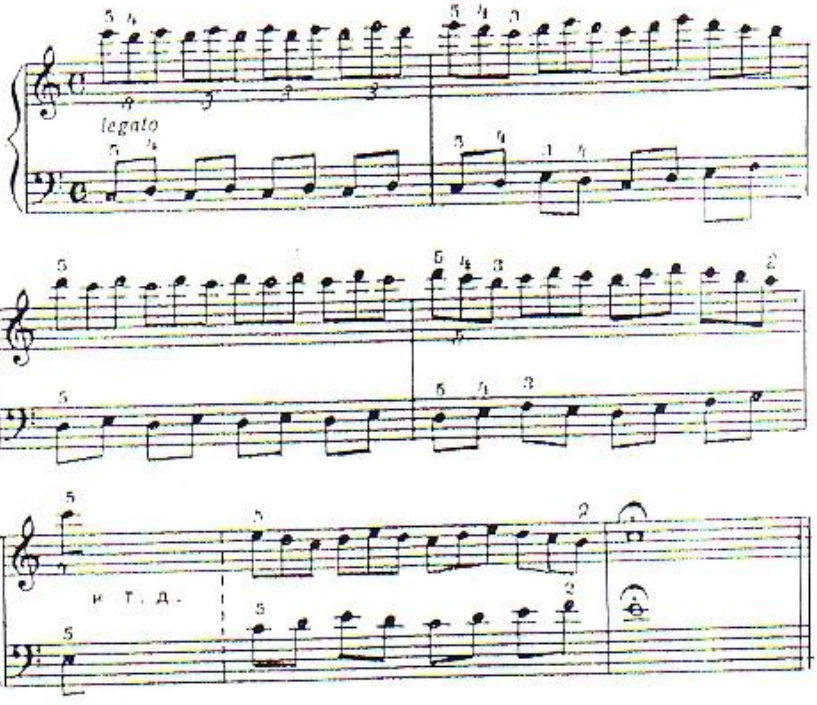
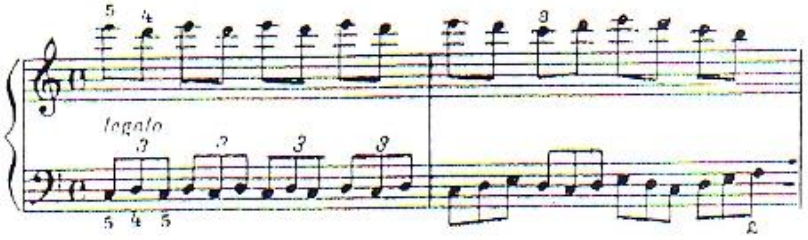
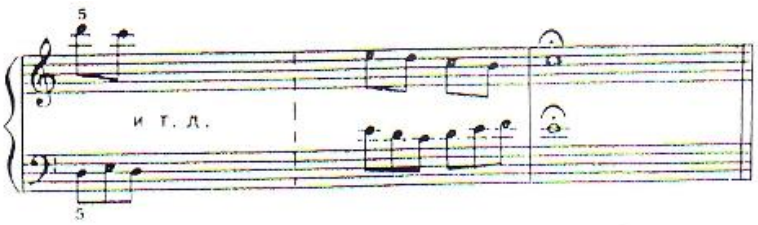
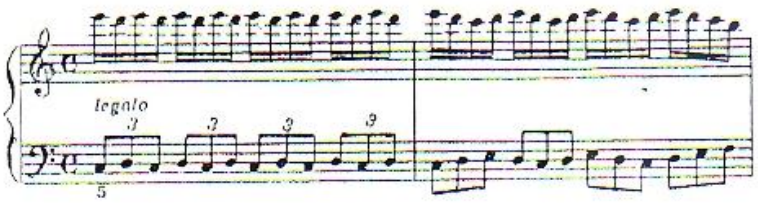
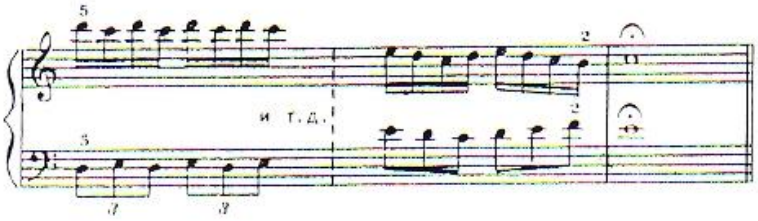
Пример №31

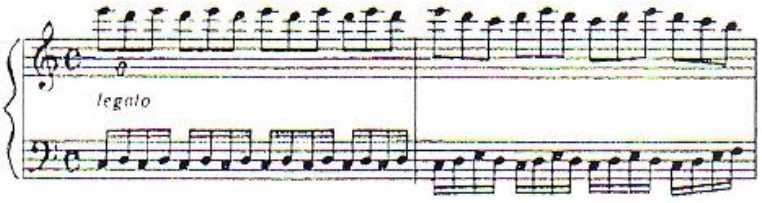
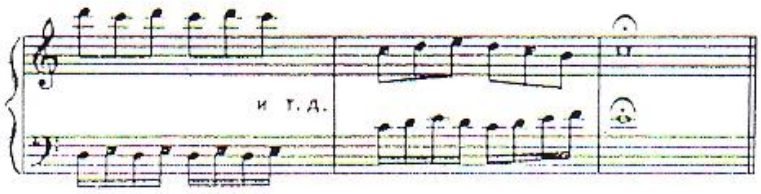
а) Скоро

б) Скоро



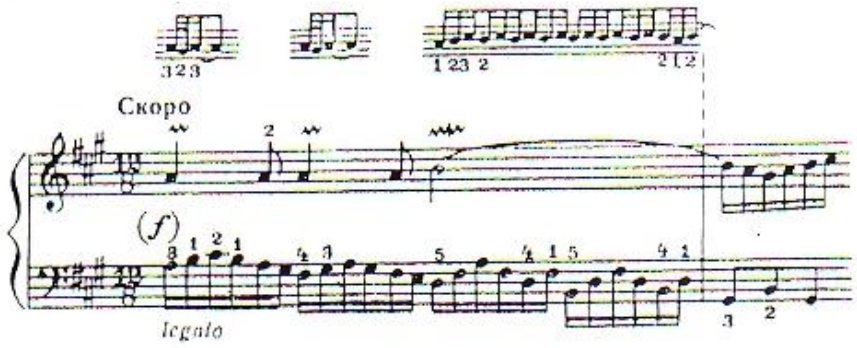
Пример№32 Скоро

Пример№33

В целях совершенствования механизма пальцев (второй принцип работы) и развития отдельных участков пальцевого аппарата (в том числе наиболее слабых) можно вводить в работу упражнения примерно следующего типа:

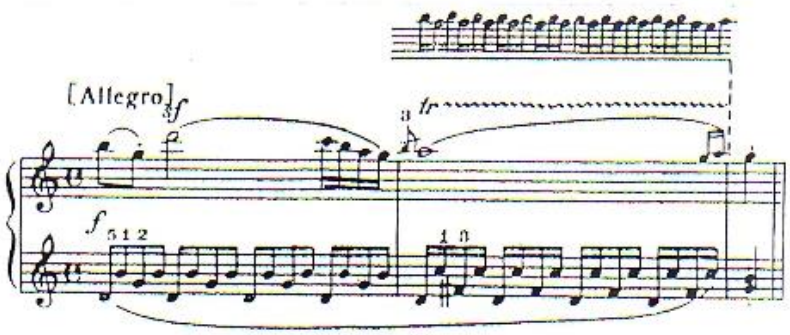
№34.

№35.

№36.

№ 37.

№ 38.

Такие упражнения полезно играть в разных тональностях. Эти же (или подобные) построения можно варьировать в различных ритмических комбинациях:

№39 а)

б)

№40 а)

б)

№41



№42

Полиритмические упражнения подобного рода помогают овладению трелями, особенно в произведениях И.С. Баха (а также других полифонистов и классиков).

И.С.Бах Инвенция № 12 (двухголосная)

№43

В.Моцарт Соната, К-545

№44

Рассмотрим еще один из необходимых первоначальных навыков - **стаккато**. При игре стаккато ведущая роль активных кончиков пальцев не меньше, чем в легато и нон легато.

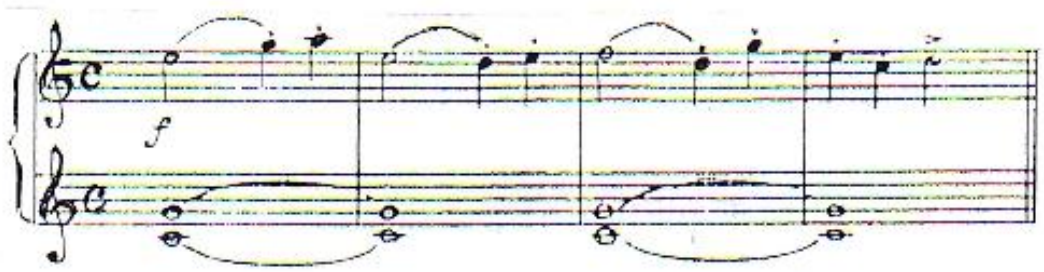
Заметим, что правильные навыки нон легато значительно облегчают работу над стаккато.

Итак, извлекают звук активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой (как мячик) до определенной точки; высота верхней точки зависит от темпа движения, силы и характера звука. В верхней точке без остановки рука закругляется (как бы делая петлю) и начинает опускаться. Опускание – это не свободное падение, а управляемое, заторможенное, как с парашютом движение.

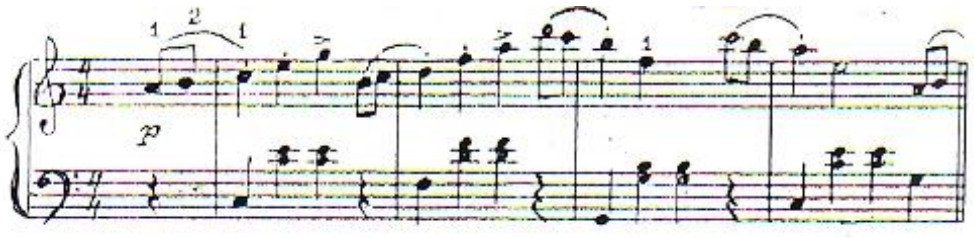
В нижней точки, так же без остановки палец остро извлекает следующий звук и повторяется тот же процесс:

Подвижно Е.Гнесина Этюд

№45

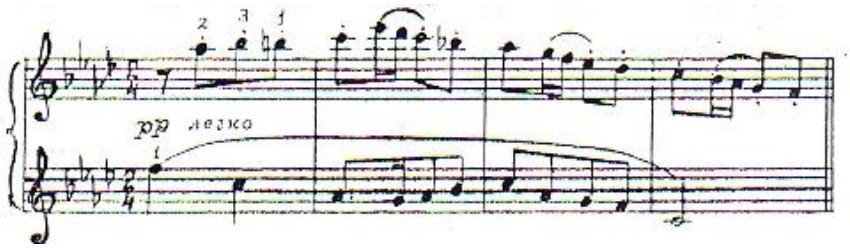


Спокойно, легко Д. Шостакович Гавот

№46

В более быстром движении остается тот же принцип упругого отскока на фоне непрерывного движения руки, только амплитуда вертикальных движения сокращается.

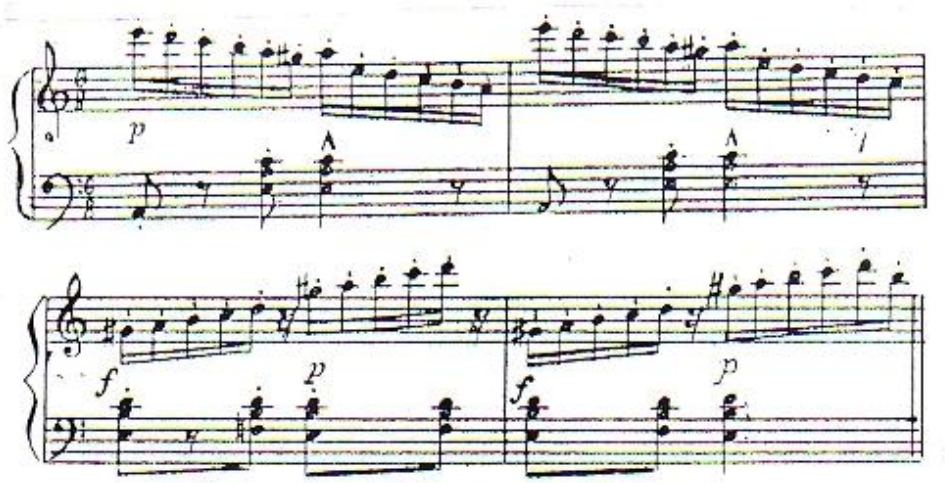
С.Майкапар Вариации на русскую тему. Соч .8№14.

Andantino

№47

Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает, крупное объединяющее движение руки:

Moderato А.Лемуан

Этюд

№48

Как видим, в основе навыка стаккато лежит та же непрерывность и пластичность, те же правила взаимодействия пальцев с рукой, целесообразность и экономия движений.

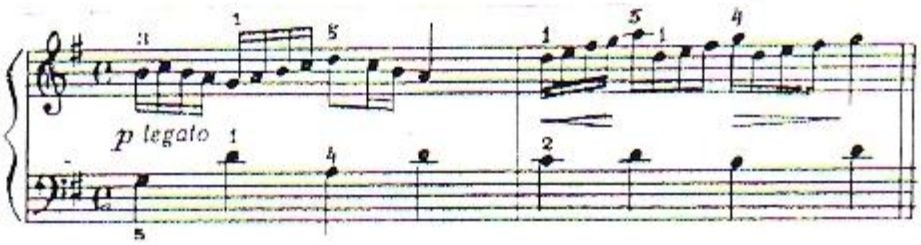
В связи с рассмотренными принципами развития техники нельзя не отметить преимущества нашей системы начального обучения (первоначальные упражнения на перенос руки, исполнение простых мелодий нон легато, переход к легато, приемы стаккато, комбинации стаккато и легато и т.д.). Эта система позволяет с первых шагов фиксировать внимание ученика на звуковых задачах, облегчает выражение характера и построения музыки в то время, когда пальцы развиты еще слабо. Вместе с тем, эти игровые приемы освобождают двигательный аппарат, создавая первые ростки взаимодействия его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию разных видов пианистической техники.

В течение начального периода обучения мы вводим в работу отдельные элементы данной системы в виде простых, доступных задач.

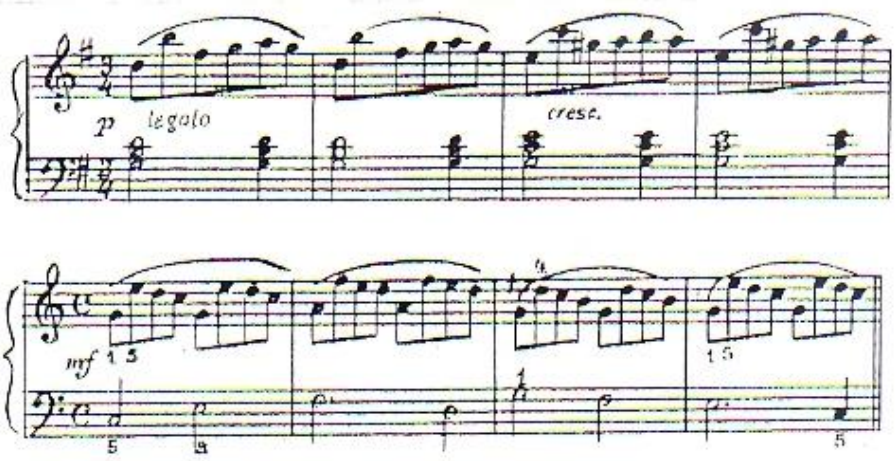
Например, в медленном темпе мы учим готовить очередной палец над клавишей, не поднимать пальцы высоко и не опускать раньше времени. Опускание производится быстрее или медленнее в зависимости от звуковой задачи и от темпа движения. В этой работе намечается экономия движений, дисциплина пальцев и активизируется внимание:

А. Жилинскис Этюд

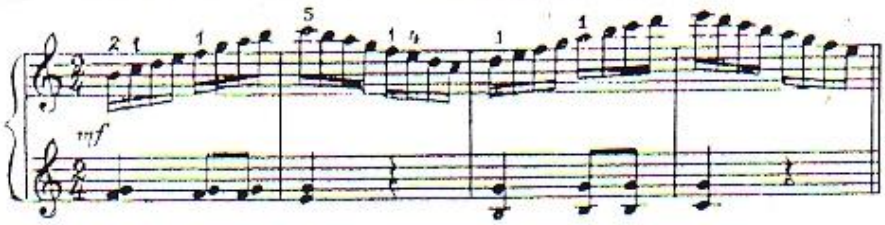
Умеренно

№49

В среднее темпе мы учим вести руку вслед за пальцами, очерчивая контуры фигурации:

№50



а так же собирать пальцы в направлении движения, создавая условия для удобного и плавного подкладывания первого пальца и перекладывания через него:

№51

Эти навыки облегчают переход к быстрому темпу, потому что создают технические условия для реализации более крупного музыкального представления (например, на один импульс несколько звуков).

А так как новое представление всегда связано с характером, настроением и пульсом музыки, то в этом уже есть согласование музыкальной задачи с соответствующими формами игровых движений.

Остается добавить, что многие из рекомендованных выше технических упражнений в более простых и доступных вариантах вводятся уже в начальном периоде занятий на фортепиано.

Таким образом, в первые годы обучения формируются основные принципы технического развития ученика.

Известный пианист, Лауреат Международного конкурса имени Чайковского, Михаил Плетнев рассказывает о том, как проходили его занятия с Е. М. Тимакиным во время учебы в ЦМШ, когда 13-летний Миша приехал в Москву из Казани в 1970 году и 4 года проучился у Евгения Михайловича - начиная с 7-го класса вплоть до окончания школы.

«...Манера Е. М. Тимакина вести урок, чрезвычайно продуманна и в то же время непосредственна, она всегда носит творческий характер. Не припомню, чтобы мне когда-нибудь становилось скучно во время занятий.

...Одно из важнейших качеств Тимакина – педагога - это умение добиться от ученика осмысленности, пробудить стремление к ней во всем: в решении музыкальных и чисто технических задач, в вопросах интерпретации, приемах работы и т.д.

... С каждым учеником Евгений Михайлович занимается по-разному. Он всегда стремится понять подчас еще смутные очертания индивидуальности своего подопечного и умеет вовремя подтолкнуть, направить в нужное русло его лучшие качества. Вместе с тем он умеет прислушиваться к идее, иногда чуждой ему, старается не навязывать свое решение, часто находит в намерениях учащегося интересное зерно и помогает ему выстроить собственную концепцию. Порой возникали споры и не все было легко и благополучно, как можно было бы предположить. Но в основе всегда был заложен высокий профессионализм и безупречный вкус большого музыканта.

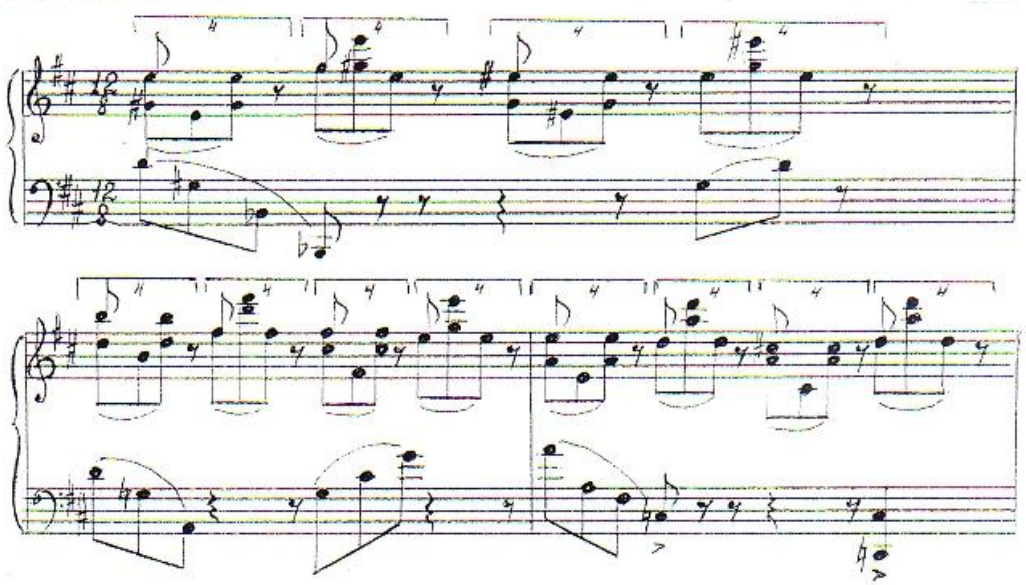
...За четыре года я переиграл в классе Е. М. Тимакина много сочинений – от Скарлатти до Прокофьева, при чем постоянно в работе были Шопен, Бах, Бетховен. Сыграны были концерты Моцарта, Листа, Мендельсона, Прокофьева, Рахманинова. Таким образом, с помощью Евгения Михайловича мне посчастливилось познакомиться с самыми разными стилями и это сыграло огромную роль в формировании моих взглядов».

Таковы, конечно, в очень сжатом виде, некоторые взгляды и методические установки ведущих педагогов ЦССМШ.

Скрябин. Соната Fis-dur IIч.

(Prestissimo volando)

№52



Ч А С Т Ь III
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. ЕВГЕНИЙ ЯКОВЛЕВИЧ ЛИБЕРМАН О ВОЗМОЖНОСТЯХ УСКОРЕНИЯ РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ.

В своем труде «Работа над фортепианной техникой» Евгений Яковлевич Либерман говорит, что есть много различных апеллирующих к зрению технических советов, описаний способов работы. Однако высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. И только вторым по значению будет зрительный контроль.

Чтобы прийти к подобной мысли музыкальная педагогика проделала большой путь.

«Повторение - мать учения». Эта старинная педагогическая мудрость в истории музыкального обучения подверглась, некоторой трансформации и сейчас звучит так «ограниченное но количеству, разумное повторение - метод успешного учения». Когда-то Черни писал о своих входящих в опус 365 упражнениях: «Повторять 20 раз, ... повторять 30 раз». Качество игры считалось производным от количества повторений. Между тем, вся новейшая история технического обучения музыканта - исполнителя, в частности пианиста представляет собой поиски интенсификации упражнений и достижение больших результатов с меньшей затратой труда.

Общий технический уровень за последние несколько десятилетий неизмеримо вырос. То, что когда-то было доступно единицам, теперь могут многие. Как в спорте, уровень технических «рекордов» растет и молодеет. Школьники играют то, что раньше играли в училище; в училище -то, что играли только в консерватории, этим всем известным фактам можно дать лишь одно объяснение: система обучения, система упражнении стала гораздо более действенной и разумной.

Достигнут ли предел, вершина в интенсификации технического обучения? Резервы есть немалые. Находятся они в сфере изучения и использования природного психодвигательного механизма человека и его взаимосвязи с задачами содержательного исполнительства; более точной направленности упражнений на то, что именно подлежит тренировать.

Многие крупные исполнители и педагоги, с одной стороны, и ученые физиологи и психологи, с другой, обращали внимание причастных к той или иной технике людей на механизм ее приобретения и функционирования.

Здесь надо выделить очень содержательные и глубокие мысли Иосифа Гофмана. Еще в 1907 году (дата выхода первого издания «Фортепианной игры») он в очень лаконичной форме обратил внимание пианистов на проблемы, значение которых до сих пор недостаточно осознано в педагогической практике. Его взгляды конретизируют и проецируют на фортепианную игру следующие слова И. И. Сеченова из труда «Кому и как разрабатывать психологию». «Кто не знает, что при заучивании движении, вызывающих звуки, каково, например, заучивание слов, песни или музыкальной пьесы, главным регулятором движений,

служит не мышечное чувство, а слух. Это значит, что мышечное действие и мышечная память подчинены памяти музыкально-слуховой.»

Со своей стороны и, не зависимо от Сеченова, Гофман также стремился направить внимание играющего не на руки, а на слух. «Хорошенько следите за тем, чтобы Вы действительно слышали каждый извлекаемой вами звук, - пишет он в «Фортепианной игре». - Всякий, пропавший звук пятном отразится на вашей фотографической пластинке в мозгу. Нет никакой надобности упражняться громко для того, чтобы поддерживать постоянство впечатлений. Пусть лучше внутреннее напряжение заменит внешнюю силу; откликаясь на него, в такой же степени втянется в работу и ваш слух».

Вот это «внутреннее напряжение» концентрация внимания на **слышание звука** (а не на удар пальца) и есть резерв интенсификации упражнения.

Гофман придает огромное значение свежести психики пианиста во время упражнений. Требование утренних занятий, их ограниченной продолжительности; совет менять порядок упражнении, наблюдение за поведением памяти в непривычной обстановке - за всем этим стоит глубокое понимание сущности игры, как двигательного процесса пусковой педалью которого является психика и сложившиеся слуховые представления. Отсюда идет требование активного, напряженного слухового постижения фактуры, как наиболее действенного, прямого, экономного пути в технической работе пианиста. Близко к Гофману мнение Литнера, который так же считает, (в работе «Повседневная работа пианиста и композитора») что «каждая неловкость, узел, ошибка, замешательство пальцев происходит главным образом от психологических причин, от нервозности, от неверного слушания».

Можно привести доказательства того, что игровой процесс происходит именно так, как его понимали Сеченов, Гофман, Литнер. Вот некоторые.

Все сталкивались со случаями так называемого «забалтывания» исполняемых произведений. Механизм его происхождения таков. При преждевременной быстрой игре большими разделами сочинения или целиком на возникновение небольших неточностей внимания не обращают. Маленькая ошибка, даже замеченная, пока не исправляется. При дальнейших проигрываниях неточность повторяется. Постепенно ошибка становится привычной, автоматизируется. Когда учащийся расслышит, наконец, что некоторые отрывки он играет невнятно, плохо, появляется желание исправить ошибку. Проверяя себя, играет медленно, пробует быстро и замечает, что опять 4-й, (или 3-й, или 2-й) палец проскакивает мимо нужной клавиши; звука нет, он «проглочен», «проболтан». Рука привыкла играть небрежно. Небрежная игра запечатлелась в соответствующих центрах мозга. Мозг привык управлять руками так, что 4-й (3, 2) палец проскакивает, не играет. Это и есть «забалтывание».

Палец, сам никогда не исправит неточность, если слух и воля играющего не потребуют от него внятной игры. Исправить «заболтанное» место помогает медленная игра, при которой усилием сознания и слуха снимается ошибочная автоматизация и постепенно налаживается правильная. Но сколько лишнего времени уходит на исправление «заболтанных» отрывков. Другим доказательством решающего значения слуха как регулятора движения могут

служить приводимые С. И. Савшинским в его книге «Работа пианиста над техникой» опыты фортепианного педагога Райфа. Они заключались в том, что группа его учеников в течении двух месяцев учила гаммы одной правой рукой. За это время скорость игры гамм возросла на 50%. Но самое примечательное заключалось в том, что исполнение гамм вовсе, не упражнявшейся левой рукой также возросло, правда, на 30%. Этот опыт - еще одно свидетельство подчиненности мышечных действии слуховой памяти. Та же мысль лежит в основе высказываний скрипача Л. Шпора: «Если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему механические способы ведения смычка, какие требуются для получения такого звука» (цит. по книге Савшинского). О том же говорят первоначальные технические успехи одаренных в слуховом отношении детей, а так же отмеченные выше наблюдения; неумение выделить верхушки аккордов слабым 5-м пальнем правой руки обычно распространяется и на левую руку, когда «слабым» оказывается сильный 1-й палец.

Все это примеры воздействия мозгового звукозаписывающего элемента на игровое движения музыканта.

Из сказанного легко сделать вывод о том, что поиски дальнейшей интенсификации работы над техникой, следует вести в слухопсихической сфере.

Нельзя утверждать, что музыканты прошли мимо психологических трудностей своей профессии. Однако, использование свойств психики, имеющее место в работе отдельных педагогов, пока что широкого распространения не получила.

Причин тут несколько. Главное заключается в том, что многие люди (и ученики в том числе); предпочитают занятия, пусть более долгие, но зато без особого напряжения. Пусть утомляются руки, лишь бы не утруждать голову, возможность стимулировать активность и точность пианистического движения, возможность ускорить процесс запоминания движений действеннее всего идет через мобилизацию слухового внимания. Слуховая установка в занятиях дает возможность влияния на двигательные центры, двигательный инстинкт пианиста, минуя сознание. При таком трудном и утомительном методе занятии человек становится как бы одареннее.

Другой причиной известной инертности в занятиях является связанное с действительными физическими трудностями игры на рояле представление о необходимости «вбивать» произведение в пальцы. Эта установка выступает как «теоретическое» обоснование слуховой лени, расслабленности, внимания. Сиди себе и играй покрепче! Конечно, пианисту приходиться посвящать определенный период занятий развитию своих физических данных. Однако, это все же относительно ограниченный период в жизни пианиста. После приобретения основных физических навыков, поддержание пианистической формы не требует особенно большого времени, вся работа сосредотачивается над художественными и психическими аспектами техники. А процесс «вбивания» в пальцы, автоматизации их работы быстрее и надежнее идет через «вбивание» в слух и в мозг.

Уже на занятиях с ребенком, когда он ошибается и не попадает на нужную ноту (например не берет случайный знак текста), лучше заставить его услышать верных звук (самому сыграть или добиться, чтобы он нашел его), чем стыдить, доказывать знак диеза в нотах, или подходящий поворот руки. Внимание ученика - на слух, а не на пальцы! Звуки должны пронзать уши маленького пианиста (нахождение приемов для этого - дело педагога!)

Слуховой метод наиболее целесообразен и на высоких ступенях обучения и в пору зрелости. Восприимчивость слуха зависит не только от природной чуткости. Человек может мобилизовать свой слух, насторожиться (как в минуту опасности). К такой настороженности нужно стремиться во время занятий. И тогда, особенно по мере увеличения профессиональной подготовленности и технического опыта игры, все ярко услышанное будет воспроизводиться в двигательно точных действиях рук и пальцев. Главное слух, слух, слух!!! Если он утрачивает должное внимание, - записывает Метнер, - перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расползается и пальцы перестают повиноваться. Играть больше слушая (с закрытыми глазами) - тогда пальцы больше повинуются».

Обращая внимание на роль слуха в технической работе пианиста, не нужно зачеркивать и другие ее слагаемые: зрение, мышечное чувство, эмоциональный тонус. Важно то, что только в единстве всех психических механизмов игры на рояле слух является ведущим «колесиком», и потому на него в первую очередь нужно воздействовать в процессе упражнения.

Еще одним действенным резервом интенсификации пианистического труда является **работа над произведением** (в частности, над (техникой) **без инструмента**. «Умственная техника предполагает способности составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, ни прибегая вовсе к помощи пальцев» - писал Гофман. «Мы советуем изучать наиболее трудные места сначала глазом», - говорил Сазонов (в работе «Новая формула»).

В чем преимущество беззвучных занятий? Представляется совершенно очевидным, что мысленное проигрывание, обдумывание, слышание невозможно без крайней сосредоточенности слухового внимания. Реальная же игра, как это ни парадоксально, отвлекает часть внимания от звучания на физические действия, и, главное она не нуждается в особой сосредоточенности: ведь слышать реальное звучание гораздо легче, чем мысленное.

Именно, в связи с трудностью, этот способ не приобрел еще широкого распространения. О нем знают, но им пренебрегают, педагоги не очень настаивают на такой мысленной работе, предпочитая, иметь «синицу в руках» (4-5 часов игры), чем «журавля я небе» (неопределенное время, когда ученик будет сидеть и невесть чем заниматься). Конечно, мысленная работа предполагает высокий уровень профессиональной настроенности. Однако, отдельные элементы можно вводить и в школе, и в училище.

Слуховой и мысленный методы занятий таят в себе возможность существенного сокращения сроков приобретения двигательных навыков и количества занятии, длительные занятия через силу неэффективны. «Помнить, - писал Метнер, - что утомленный слух так же, как утомленные пальцы, не может

контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее раздражение и тошноту к работе».

Добавим, что слух должен уставать быстрее рук, т.к. профессиональная работа слуха предполагает напряжение в то время, как профессиональная работа рук предполагает его отсутствие. У плохих профессионалов все происходит наоборот.

Несмотря на большие успехи в методах технической работы, она все еще остается очень трудоемкой и забирает у музыканта много душевных сил. Обдумывание выдвигаемых новым сочинением музыкально-технических задач в сочетании с имеющимся опытом приводит к изобретательности в технической работе, этой высшей степени рационального пианистического труда.

И Т О Г

В данном реферате представлены взгляды разных педагогов на музыкально-педагогические принципы и вопросы развития техники пианиста. В чем-то они похожи, в чем-то различны, но при всем различии педагогических индивидуальностей, таланта, опыта, всех этих настоящих музыкантов-педагогов объединяет одна важнейшая черта - высокая требовательность к технике, качеству игры, законченности воплощения художественного замысла своих учеников.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. А.Артоболевская «Первая встреча с музыкой», М., «Сов. Композитор», 1985г.
2. «Вопросы музыкальной педагогики» вып.5., М., «Музыка», 1984г.
3. «В классе А. Б. Гольденвейзера» сост. Д. Д. Благой и Е. И. Гольденвейзер»., М., «Музыка», 1986г.
4. Б. Кременштейн «Педагогика Г.Г.Нейгауза», М., «Музыка», 1984г.
5. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», М., «Музыка», 1987г.
6. Я. Мильштейн, «Генрих Нейгауз», Очерк.
7. Е. Тимакин «Воспитание пианиста», М., «Сов. Композитор», 1989г.
8. Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой», Изд. второе, М., «Музыка», 1985г.
9. Г.Цыпин «Обучение игре на фортепиано», М. Просвещение, 1984г.
10. Сборник «Пианисты рассказывают», сост. М. Соколов М., «Сов. Композитор»,1979г.