

ПУТИ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ФОРТЕПИАННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА

© 2008 Н.А.Фролова

Самарский государственный педагогический университет

Проблема совершенствования исполнительской подготовки учащегося-пианиста рассматривается автором на основании изучения и творческой адаптации опыта выдающихся музыкантов прошлого, осмысления филиационных процессов между достижениями предыдущих поколений и новейшими исследованиями в области музыкального исполнительства и педагогики. В статье проводится анализ основных направлений работы по развитию пианистических умений и навыков в исполнительском классе, выявляются основные причины разного рода двигательного-моторного затруднения, раскрываются факторы, влияющие на развитие технического потенциала будущего педагога-музыканта.

Проблема фортепианно-пианистических умений и навыков является узловой и принципиально важной в целостном процессе подготовки учащегося-музыканта, будь то будущий учитель музыки в общеобразовательной школе, преподаватель фортепиано или концертирующий артист. «Пианисту нужны три качества: первое – техника, второе – техника, третье – техника», – с этими, ставшими крылатыми словами великого немецкого пианиста Ганса фон Бюлова трудно не согласиться. Именно техническая раскрепощённость является необходимым условием свободы музыкального выражения.

В рецензиях на фортепианные конкурсы молодых исполнителей часто проскальзывает мысль о преобладании технической виртуозности над глубиной и убедительностью исполнения, но это мнение правомерно, прежде всего, по отношению к студентам престижных музыкально-исполнительских учебных заведений, а не к основной массе учащихся, где наблюдается дисбаланс в сторону недостаточной профессионально-технической оснащённости. В широкой преподавательской практике проблема исполнительской подготовки выпускников музыкальных факультетов педвузов и других учебных заведений аналогичного профиля решается подчас недостаточно успешно. За пятилетний период обучения студент, далеко не всегда имеющий достаточный уровень технического развития, должен в полной мере овладеть всем комплексом пианистических умений и навыков, необходимым ему для самореализации в будущей профессио-

нальной деятельности.

Лучше понять исполнительские проблемы поможет небольшой исторический экскурс. Следует заметить, что в истории развития фортепианной техники нет чётко обозначенных ступеней, позволяющих расположить в строгой последовательности имена педагогов, внесших новое в развитие этого вопроса. Чаще всего, искания многих педагогов-практиков и теоретиков пианизма велись параллельно.

Уже на ранней стадии становления клавирного искусства делаются попытки сформулировать принципы исполнения. Актуальными и сегодня остаются такие проблемы, как: удобство аппликатурных приёмов (Ж.Дени); отказ клавириста от лишних движений (Д.Дирута); индивидуальный подход к ученику, развитие его природных задатков (М.Сен-Ламбер, Ж.Ф.Рамо); воспитание мышечно-слуховой ориентировки, развитие умения играть, не глядя на клавиатуру (Ф.Куперен). И всё же главным в традициях клавирной игры была минимальная подвижность руки при максимальной беглости пальцев, что совершенно естественно при исполнении на старинных инструментах, обладающих лёгкостью клавиатуры и небольшим диапазоном.

С появлением фортепиано клавесин окончательно вытесняется с концертной эстрады, а ведущее место в формировании европейского фортепианного искусства занимают лондонская (М.Клементи), парижская (Л.Адам) и венская (Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л. ван Бетховен) фортепианно-испол-

нительские школы. В конце XVIII – начале XIX вв. происходит форсированное развитие виртуозно-технического начала, а целью преподавания становится развитие силы и беглости пальцев пианиста путём многочасовых тренировок. Такой «механический» подход к формированию техники: сначала тренировка – потом музыка, к сожалению, не изжил себя и сегодня.

Революционным поворотом в истории пианизма стало творчество композиторов-романтиков. Исполнять музыку Ф.Листа, Ф.Шопена, Р.Шумана старыми приёмами и способами было невозможно. И хотя эти музыканты не оставили после себя методических трудов, но их сочинения – эта та книга, в которой заложены новые принципы и правила исполнения, коренным образом меняющие всё двигательное искусство пианиста.

Новый этап в развитии техники связан с развитием науки – анатомии, физиологии, психологии и т.д. Итогом явилось возникновение анатомо-физиологической¹ или «новой» немецкой школы, которая сыграла большую роль в истории пианизма. Вопросами построения новой методики игры были заняты представители разных профессий, в число которых входили: композитор и пианист Л.Деппе, педагог Р.Брейтгаупт, врач-физиолог Ф.Штейнгаузен. Техника игры изолированными пальцами была провозглашена ошибочной, на первое место выдвинулась идея максимального использования всех природных ресурсов организма исполнителя. В начале XX века в США были открыты первые в мире лаборатории по исследованию движений пианистов, где учёные записывали и тщательно анализировали игру выдающихся музыкантов, пытаясь перевести на язык физиологии и механики чудо исполнительского мастерства. Подобные серьёзные научные исследования велись в 20 – 30 гг. и у нас в стране, но, поскольку анатомо-физиологическая школа была признана буржуазной и глубоко ошибочной, многие исследования не были продолжены².

¹ Термин «анатомо-физиологический» был введён в СССР Г.М.Коганом.

² Значительный интерес представляют работы Г.П.Прокофьева «Игра на фортепиано», А.С.Шевеса «Объективное исследование моторики начинающего

пианиста», С.В.Клещёва «Два пути развития техники пианиста», В.А.Гутерман «Осознательно-двигательный метод при профессиональных заболеваниях рук», А.П.Щапова «Опыт анализа фортепианной техники в её зависимости от механических факторов» и др.

На смену анатомо-физиологической пришла психотехническая школа³. Основной пафос теоретических деклараций и практических усилий тех, кто стал во главе нового направления (Ф.Бузони, И.Гофман, В.Гизекинг, А.Корто, К.А.Мартинсен – на Западе; Г.Р.Гинзбург, Г.М.Коган, Л.А.Баренбойм – в СССР) состоял в том, чтобы доказать приоритетную роль психических процессов (внутреннеслуховых представлений) в деятельности музыканта-исполнителя. «Образ первичен – двигательные операции вторичны», «от слуха к движению, а не наоборот», – таковы были базисные установки школы, которые нашли поддержку у ряда крупных педагогов-практиков. Будучи в принципе верными, они требовали определённых дополнений и корректив. Отстаивая (и вполне правомерно) приоритет психического начала в действиях музыканта-исполнителя, представители психотехнической школы часто недооценивали место и роль самооценки музыкантом своих игровых действий, не придавали должного значения сенсорике. В статье А.Алявдиной мы читаем: «Напряжением воли мы должны стремиться к беглости исполнения. Основой и источником фортепианной техники является не повторное движение рук, а наша психика»⁴.

Значительный вклад в развитие проблемы технического мастерства исполнителя внёс О.Ф.Шульпяков, который доказал, что музыкант приближается к нужному ему художественному образу не только опираясь на деятельность своего мыслительного аппарата, но и учитывая сигналы, поступающие в мозг из кончиков пальцев. «Мысль и действие – непреременные участники построения художественного образа», – пишет О.Ф.Шульпяков, – «с помощью активной поисковой деятельности, опираясь на физи-

пианиста», С.В.Клещёва «Два пути развития техники пианиста», В.А.Гутерман «Осознательно-двигательный метод при профессиональных заболеваниях рук», А.П.Щапова «Опыт анализа фортепианной техники в её зависимости от механических факторов» и др.

³ Термин «психотехника» был введён К.С.Станиславским в книге «Работа актёра над собой» и использован Г.М.Коганом для определения данного направления в теории пианизма.

⁴ Алявдина А. К проблеме фортепианной техники // Советская музыка. – 1934. – №2. – С. 77.

ческие (игровые) действия»⁵ можно достигнуть художественно значимых итогов. Методологическая установка «от слуха – к движению» должна иметь принципиально важное дополнение: при одновременном и пристальном внимании играющего ко всему комплексу кинестетических и тактильных ощущений, возникающих в процессе исполнения. Общеизвестная формула К.А.Мартинсена «вижу-слышу-играю» становится более полной «вижу-слышу-чувствую-знаю-играю».

Техника музыканта – категория более широкая и ёмкая, нежели принято считать в учебно-педагогическом обиходе. Техника – это не только хорошо разработанная пальцевая моторика, владение различными элементами фортепианной фактуры, но и обладание тонко дифференцированной палитрой «красок». В широком смысле слова, техника – это способность музыканта реализовать на фортепиано свои художественные замыслы и намерения. Обобщая взгляды представителей различных национальных школ и направлений на основные детерминанты технического развития молодых музыкантов, можно выделить приоритетные направления работы в классе фортепиано по совершенствованию исполнительской подготовки учащихся: развитие координации пианистического аппарата; достижение экономности и целесообразности движений; выработка навыка чередования моментов напряжения и расслабления руки; развитие пальцевой техники; активизация взаимосвязи между слухом и моторикой; достижение разнообразной звуковой нюансировки; учёт индивидуальных особенностей учащихся.

Развитие координации пианистического аппарата. Проблема координации различных компонентов и звеньев, образующих в совокупности сложносоставную структуру двигательно-моторных действий музыканта, – одна из главных в музыкальной педагогике, поскольку преобладающая часть технических дефектов, возникающих при игре, является прямым следствием несогласованности в работе основных звеньев психофизиологического аппарата учащегося. Как пока-

зал Н.А.Бернштейн, основная задача координации движений состоит в «преодолении избыточных степеней свободы движущегося органа, т.е. превращение последнего в управляемую систему»⁶.

Одним из самых ценных терминов, изобретённых пианистами, стало выражение «лёгкая рука». Именно ощущение лёгкости руки возможно при том её идеальном состоянии, которое мы называем рабочим тоном. Рабочий тонус обеспечивает необходимую быстроту реакций, двигательную точность, приспособление движений к выполнению поставленной задачи. Созданию необходимого рабочего тонуса помогают образные сравнения и специальные упражнения⁷.

Для более полного освещения исследуемой проблемы представляется интересным обратить внимание на работы американских и английских музыкантов. Основоположник американской теории пианизма Отто Ортман вопрос о координации решает в нескольких измерениях – это координация всего пианистического аппарата, мышечная координация, координация движений и самое главное – координация музыкально-слуховой сферы и механики движений.

Многие мысли Отто Ортмана разделяет его последователь – американский музыкант Арнольд Шульц, который справедливо замечает, что экономия энергии – это результат хорошей координации, а не её причина, и те педагоги, которые путают причину и следствие могут дойти до абсурда и заключить, что «для самого лучшего исполнения совсем не

⁶ Бернштейн Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. – М.: АМН СССР, 1966. – С. 69.

⁷ К.Н.Игумнов в работе с учениками часто использовал выражение «крыло летящей птицы»; В.А.Гутерман советовала следующее упражнение на активизацию плечевых мышц и создание единого мышечного тонуса всего исполнительского аппарата, включая осанку, мышцы спины и ног, крупные и мелкие мышцы рук: «Ученик стоя «вдёргивает нитку в иголку», находящуюся на уровне его глаз. При этом всё тело мобилизуется, руки становятся лёгкими, цельными и устремлёнными к кончикам пальцев, держащим иголку и нитку» (Гутерман В.А. Возвращение к творческой жизни: Профессиональные заболевания рук. – Екатеринбург: ГЭЛ, 1994. – С. 51.).

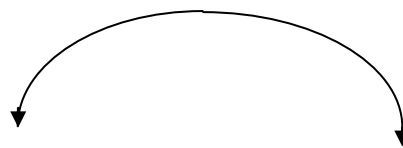
⁵ Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986. – С. 59.

требуется энергии»⁸.

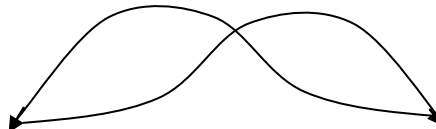
Достижение экономности и целесообразности движений. Техника – это, прежде всего, «минус всё лишнее», – лишнее в движениях корпуса, локтей, кистей, пальцев исполнителя. На необходимость развития внутренних ощущений и связанных с ними внешних форм пианистического движения указывают многие педагоги. Значительный интерес представляют статьи С.В.Клещёва, который одним из первых попытался осветить данными учения И.П.Павлова сложные проблемы пианистической техники, уделив основное внимание становлению первичных двигательных навыков.

Свой вклад в решение этой проблемы внёс основоположник английской теории пианизма Тобиус Маттей. Он создает концепцию о преобладающей роли «невидимого» в фортепианной игре, подчёркивает важность интроспективных наблюдений: «В прошлом диагностики технике ставились при помощи тщательного наблюдения за движением. Несомненно, что это не только рискованный метод, но и совершенно вводящий в заблуждение... Правильные движения... не гарантируют правильных действий»⁹.

С точки зрения практического применения интересны результаты наблюдений О.Ортмана. «Невооружённым глазом невозможно заметить, что действительно происходит в момент игры, – пишет О.Ортман, – это может показать лишь графическая запись пианистических движений, которая «открывает» область потрясающе интересных возможностей, ...помогает педагогу в диагностике движений»¹⁰. В качестве типичного примера О.Ортман берет скачки аккорда. Часто ошибочно говорят, что аккорд совершает свой путь «по дуге», то есть так:



На самом деле движение является несимметричным, и, как показывает О.Ортман, примерно таким:



В основе этого движения лежат правильные механические принципы, в число которых входит инерция, не учитывать эти принципы – значит мешать свободе исполнения¹¹. Асимметрия движений, по мнению О.Ортмана, «в противоположность популярной вере, является неотделимой частью всей фортепианной техники»¹². Экспериментально исследуя «геометрию» движений исполнителя, О.Ортман приходит к важному выводу о существовании общего, связанного с логикой самого пассажа, движения, на которое наслаиваются движения более мелкие, свидетельствующие об индивидуальных особенностях пианистического стиля различных музыкантов¹³.

Выработка навыка чередования моментов напряжения и расслабления руки. Игра на фортепиано, как и на любом другом музыкальном инструменте, сопряжена со значительными мышечными напряжениями и «зажимами». Пытаться освободиться от последних, как это пытаются сделать порой малоопытные музыканты, – задача практически невыполнимая. Нет в ней, к тому же, и реального смысла, поскольку играть на рояле «абсолютно свободной», полностью расслаблен-

⁸ Schultz A. The Riddle of the Pianist's Finger. – New York: 1936. – P. 28.

⁹ *Matthay T.* The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. Being a Digest of the Author's Technical Teachings up to Date / Foreword by Dame Myra Hess. – London: Oxford Univ. Press, 1960. – XV, P. 14.

¹⁰ *Ortmann O.* The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch Upon the Tone of the Piano. – London: Kegan Paul, Tranch, Trubner & Co., and Curwen; New York: Dutton, 1925. – XII, P. – 174.

¹¹ Выводы О.Ортмана подтверждает высказывание пианистки В.В.Горностаевой: «Нельзя обрушиваться на рояль отвесно прямо, ...движение руки по клавиатуре словно идёт по касательной» (*Горностаева В.В.* Монолог о фортепиано // Фортепиано. – 1998. – № 1. – С. 3.).

¹² *Ortmann O.* The Physical Basis of Piano Touch and Tone. An Experimental Investigation of the Effect of the Player's Touch Upon the Tone of the Piano. – London: Kegan Paul, Tranch, Trubner & Co., and Curwen; New York: Dutton, 1925. – XII, P. – 163.

¹³ К такому же выводу приходят англичанин Т.Филден, считая одним из важнейших факторов развития техники пианиста «закон импульсивности»; российский пианист-педагог С.Е.Фейнберг, уделяя особое внимание «нанизыванию» пальцевых ударов на стержень более крупных движений.

ной рукой невозможно. «Рука-тряпка» также непригодна для исполнения, как и «рука-железка», по известному выражению профессора Л.В.Николаева.

Известно, что часто зажимы непроизвольно возникают в группах мышц, непосредственно не занятых в игровом процессе (мышцы спины, шеи, лица и т.д.); в мышцах, закончивших работу, но не получивших необходимого расслабления («скрюченные» пальцы учащихся и т.п.); в группах мышц перед трудным в техническом отношении эпизодом. «Сброс» напряжений, мгновенное освобождение руки могут и должны осуществляться во время пауз, при переносе руки с одного участка на другой, при игре *diminuendo* и т.д.

Обращает на себя внимание исследование А.С.Шевеса, посвящённое исполнению вибрационных октав пианистами. Ряд экспериментов, проведённый музыкантом, показал, что конструкция движений в медленном и быстром темпе различна, причём в быстром темпе пианист утрачивает способность сознательно конструировать движения. Интересен вывод автора о необходимости некоторой фиксации запястного сочленения при быстрой игре, так как чрезмерное расслабление «на практике приводит к совершенно пассивному, висячему состоянию руки»¹⁴ и препятствует виртуозному исполнению октав¹⁵.

Развитие пальцевой техники. Развитие ощущения кончиков пальцев – предмет пристального внимания многих педагогов. Здесь уместно вспомнить В.И.Сафонова, говорившего о «телеграфе» между мозгом и кончиками пальцев; А.Н.Есипову, которая использовала придуманный ею термин – «стальной носок»; «интеллектуальные» пальцы С.В.Рахманинова; «думающие» пальцы американского педагога Г.Майера; «вибрирующую антенну» М.Лонг; «особую интенсификацию ощупи», сосредоточенную в кончиках пальцев С.Е.Фейнберга; состояние «повисания» и «эластичной опоры» в кончике пальца

¹⁴ Шевес А.С. Объективное исследование моторики начинающего пианиста // Развитие пианиста: Статьи за 1931 – 33 гг. – М.: Огиз-Музгиз, 1935. – С. 211.

¹⁵ Проблемой расслабления занимался и английский пианист Т.Филден, который для прояснения понимания термина «расслабление», вводит понятие «эластичность». Подлинное состояние расслабления, по Филдену, это состояние кошки, увидевшей мышшь, состояние совершенной подготовки.

К.Н.Игумнова и т.д.

Считая проблему мускульных связей в пальцевой технике одной из самых трудных и неразработанных в теории пианизма, американский педагог А.Шульц пишет книгу «Загадка пальцев пианиста», где анализирует работу пальцев с физиологической точки зрения. Он выделяет пять типов мускулов пальцев, участвующих в движении, которые влияют на те или иные технические результаты, информируя мозг о точном сопротивлении клавиш. Следует подчеркнуть, что такой анализ является уникальным в музыкально-педагогической литературе и представляет значительный интерес как для музыкантов-практиков, так и для исследователей теории музыкального исполнительства.

Понятие осмысленного преодоления трудности включает в себя еще одно важное требование: постоянного и неослабного внимания к вопросам аппликатуры, поскольку она напрямую связана как со специфическими возможностями и индивидуальными особенностями каждого пальца¹⁶, так и с музыкальной логикой строения пассажа. Тесную связь аппликатурных и двигательных-технических проблем, их зависимость от художественного образа произведения подчёркивают знаменательные слова Г.Г.Нейгауза: «Наилучшая аппликатура – это та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом. Она же будет и самой «красивой» аппликатурой, то есть отражающей стиль, дух и характер музыкального произведения»¹⁷.

Активизация взаимосвязи между слухом и моторикой. Не только хорошее слуховое восприятие стимулирует двигательную сторону игры, но и тонкие тактильные ощущения оказывают благотворное воздействие на слуховое восприятие. В исполнительском процессе каждый элемент стимулирует другой, связанный с ним: зрительное восприятие стимулирует внутреннее слышание, которое в свою очередь вызывает особое эмоциональное со-

¹⁶ Ф.Шопен, считая бессмысленным стремление уравнивать все пальцы в отношении силы и подвижности, предлагал использовать именно природные различия пальцев в соответствии с техническими и художественными задачами.

¹⁷ Мастера советской пианистической школы: Очерки / Под ред. А.А.Николаева. – М.: Музгиз, 1961. – С. 185.

стояние, этим состоянием вызывается определённый мышечный настрой и, как итог, – реализация представленного образа на инструменте. Затем идёт обратная связь: реальное звучание цели, некоторое изменение двигательной настройки пианистического аппарата и новая попытка реализации звукового образа. Этот процесс представляет поиск оптимального варианта движения, необходимого для воплощения звукового образа. Отсюда неизбежность определённой коррекции при непосредственном проигрывании на фортепиано того, что предварительно задумывалось учащимся. Голова повелевает пальцами, пальцы при случае подсказывают голове те или иные конкретные интерпретаторские решения, – так может быть сформулировано кредо ведущих педагогов и музыкантов-исполнителей. Очень точно подмечает А.В.Вицинский: «Руки пианиста – орган его музыкальной речи. Поэтому связь между тонко дифференцированными двигательными ощущениями и слуховыми представлениями должна быть у пианиста очень развита, и на этой основе могут возникать интереснейшие моменты, когда сами движения, их ощущения или представления оказываются помощниками в работе воображения пианиста»¹⁸.

Достижение разнообразной звуковой нюансировки. Убеждение, что каждый исполнитель обладает своей индивидуальной звуковой палитрой, в начале века стало одним из главных в фортепианном исполнительстве. Если наука говорила о бескрасочном механическом характере извлечения звука на фортепиано, то музыканты-практики утверждали, что каждый пианист обладает своей индивидуальной звучностью, своеобразной его психофизиологическому складу, что существует огромное разнообразие приёмов артикуляции и соответствующие им характерные оттенки звука. Не случайно, классифицируя технические сложности, пианисты часто говорят не о скоростных моментах в игре, а о выработке разнообразной звуковой палитры. Как утверждает Г.Г.Нейгауз: «Овладение звуком есть первая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешать пианист, ибо звук есть сама ма-

терия музыки»¹⁹.

Пути решения этой задачи могут быть различными. Если российские музыканты, равно как и многие их партнёры в Западной Европе, шли к раскрытию секретов звукоизвлечения, опираясь на яркость и богатство живописно-образного мышления музыканта, то представители англо-американской школы, расценивая воображение как реальный фактор в научном исследовании, отдавали приоритет организации специальных экспериментов. С помощью электронной аппаратуры лабораторным путём изучались различные приёмы контакта рук исполнителя с клавиатурой рояля и в соответствии с этим фиксировались и анализировались изменения тембро-динамических характеристик звучания. В последние годы к этим исследованиям всё активнее подключаются компьютерные технологии.

Учёт индивидуальных особенностей учащегося. Техника музыканта – категория индивидуально личностная. Она опосредована с одной стороны природными, характерологическими качествами исполнителя, его нервно-психической конституцией, с другой – художественно-стилевыми особенностями исполняемых произведений. Состояние свободы двигательного аппарата исполнителя возможно лишь при соответствии движений его индивидуальности. Чем выше профессиональный класс учащегося, тем заметнее индивидуально личностное начало в его техницизме.

Опыт мировой педагогики подсказывает, что в самом факте различия методологических подходов следует видеть прежде всего позитивные моменты. Никакие пути и способы не должны отвергаться сегодня на том основании, что они отходят от привычных, устоявшихся традиций. Возможно, в будущем следует ожидать синтеза эмпирических методов с методами, выработанными в ходе специальных лабораторных экспериментов. «Большой художник-исполнитель... должен помнить, что никакой запас знаний, приёмов, моторных навыков не может быть исчерпывающим, что истинный художник никогда не теряет готовности упорно работать, искать новое, неожиданное, ещё более совершенное»²⁰.

¹⁸ Вицинский А.В. Психологический анализ работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР, 1950. – N 25. – С. 180.

¹⁹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1961. – С. 74.

²⁰ Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2003. – С. 166.

**THE WAYS OF IMPROVING PIANO-PERFORMING TRAINING
OF A FUTURE MUSICIAN AND TEACHER**

© 2008 N.A.Frolova

Samara State Pedagogical University

The author analyses the problem of improving the performing training of a student-pianist based on the study and creative adaptation of the experience of outstanding musicians, the interaction between the achievements of earlier generations and the last research in the sphere of musical performance and pedagogy. The article analyses the main directions of work aimed at developing the piano skills, the main reasons of different motive problems are singled out, various factors influencing the development of the technical potential of a future teacher and musician are revealed.