

Е.М. Тимакин

воспитание пианиста

**МЕТОДИЧЕСКОЕ
ПОСОБИЕ**

Издание 2-е

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР ·
1989

В основу данной работы положен опыт более чем тридцатипятилетней деятельности заслуженного учителя школы РСФСР Е. М. Тимакина, педагога по классу специального фортепиано Центральной средней специальной музыкальной школы при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Автор разбирает некоторые вопросы обучения игре на фортепиано и намечает перспективы развития основных пианистических навыков от начального периода до зрелого исполнительского уровня.

Заслуженный учитель школы РСФСР Е. М. Тимакин родился в 1916 году в Ростове-на-Дону.

Музыкальное образование завершил в 1940 году, окончив Московскую государственную консерваторию по классу К. Н. Игумнова.

С 1952 года Е. М. Тимакин работает в ЦМШ в качестве преподавателя специального фортепиано.

Данная книга представляет очень нужный, интересный и своевременный труд, посвященный актуальнейшей проблеме профессионального обучения и воспитания молодых музыкантов.

Хотя работа адресована прежде всего педагогам и учащимся начального и среднего звена, она несомненно интересна и поучительна для студентов и преподавателей высшей школы. За основными положениями, за главными выводами стоит огромный труд, художественная практика учителя, воспитавшего целую плеяду первоклассных исполнителей (в том числе одного из самых ярких представителей современного пианизма — Михаила Плетнева), концертная деятельность которых широко известна. И, наконец, главное — личность и авторитет ученика и последователя К. Н. Игумнова Е. М. Тимакина — великого труженика и талантливого музыканта, связавшего свою жизнь и творчество с благородным делом воспитания советских музыкантов.

Считаю, что эта книга будет ценным пособием для широкого круга преподавателей и учащихся музыкальных учебных заведений.

Л. ВЛАСЕНКО
народный артист РСФСР, профессор

ВСТУПЛЕНИЕ

В этой работе будут рассмотрены некоторые стороны профессионального развития музыканта-пианиста, которые в практике преподавания потребовали к себе особо пристального внимания и нередко являлись необходимыми предпосылками для решения целого ряда других пианистических задач.

Для удобства изложения материал поделен на три части:

1. Значение первоначальных навыков в процессе пианистического развития.
2. Работа над звуком.
3. Развитие техники.

Такое деление чисто условное, так как в практической работе эти проблемы решаются в тесном контакте и неразрывном единстве, гармонично вливаясь в общий процесс обучения игре на фортепиано.

Одна из главных задач работы состоит в том, чтобы показать перспективу развития первоначальных навыков до решения весьма сложных задач пианизма. Этим объясняется большой диапазон музыкальных примеров различной степени трудности (от одноголосных песенок до произведений достаточно высокого пианистического уровня).

В ряде случаев иллюстрация навыка начинается с более сложных примеров с тем, чтобы, постепенно снижая трудность, проследить его путь в обратном порядке до начальной стадии.

Основное назначение данного издания — поделиться с коллегами (главным образом, преподавателями младшего и среднего звена обучения) некоторыми выводами из опыта более чем тридцатипятилетней работы в классе специального фортепиано Центральной музыкальной школы при Московской консерватории.

Эти выводы не претендуют на роль единственно правильных, а отражают лишь одно из направлений в решении задач советской системы музыкального обучения и воспитания.

Раздел I

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В ПРОЦЕССЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1. Развитие музыкальных данных. Контакт учителя и ученика. Интерес к музыкальным занятиям.

Если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии...

Г. Нейгауз

Начальное обучение детей музыке обычно состоит из двух периодов: дошкольного, или подготовительного, в течение которого развиваются музыкальные данные ребенка, и первых классов музыкальной школы, когда ребенок уже обучается игре на инструменте¹.

Рассмотрим сначала особенности и главные задачи дошкольного развития. В этом периоде во многом предопределяется успешность дальнейшего обучения, которое в большой степени зависит от наличия у ребенка желания и интереса к занятиям.

Если мы проанализируем естественный, непринужденный путь развития музыкальных данных у детей, то убедимся, что в основе его лежит интерес, проявляемый к звукам. Ведь только интерес способен остановить, сконцентрировать внимание ребенка на звуках и вызвать ту «наблюдательность», которая способствует запоминанию и точному воспроизведению услышанного.

Однако подлинный интерес возникает не к любому произвольному сочетанию звуков, а только к цельной и ясной мелодии (песенке, мотиву), вызывающей у ребенка либо эмоциональное переживание, либо образное представление, создающее то или иное настроение.

Немалую роль в пробуждении интереса играет и словесный текст песенки.

¹ Заметим, что в настоящее время обучение на инструменте начинается, как правило, значительно раньше школьного возраста.

Такое воздействие оставляет след в памяти ребенка и вызывает желание спеть понравившуюся мелодию или подобрать ее на каком-либо инструменте. При этом чем ярче впечатление, тем сильнее стремление правильно запомнить и точно воспроизвести услышанное. Так музыкальные данные получают главный стимул для своего развития.

В свою очередь музыкальные данные, развиваясь, способствуют обогащению непосредственных музыкальных впечатлений, а следовательно, возрастанию и расширению интереса к музыке.

Этот взаимодействующий процесс представляет собой «спираль» непринужденного и естественного развития музыкальности ребенка. Максимальное приближение к этому процессу должно лечь в основу дошкольного музыкального развития.

Исходя из этого, квалифицированные опытные специалисты по дошкольному музыкальному воспитанию используют в работе с детьми яркие и разнообразные мелодии и ритмы народной музыки, а также пьесы, близкие детям по музыкальным образам и настроениям. В первую очередь они стремятся разбудить воображение, создать настроение, заинтересовать понятными и яркими образами, научить понимать, ощущать и переживать музыку различного характера — веселую, грустную, торжественную, танцевальную, напевную и т. д.

Так создаются условия для естественной концентрации внимания ребенка и появления у него, так называемой, «слуховой наблюдательности».

При таком подходе рост и совершенствование отдельных элементов музыкальных данных (слух, ритм, память) тесным образом увязываются с повышением общей музыкальности детей. Очень важно при этом, что первая реакция ребенка направлена на целое, связное, музыкально осмысленное, а затем уже переходит на составные элементы. Другими словами, в основе детского восприятия, как правило, лежит длительная концентрация, а не короткие отдельные импульсы. Следовательно, восприятие музыки формируется от воздействия целого к усвоению деталей, от содержания и характера к строению ткани.

Положительные результаты данного направления в развитии музыкальных данных не ограничиваются дошкольным периодом. Последовательное проведение этих принципов в дальнейшем обучении может оказать влияние на формирование таких важных качеств, как непосредственность, цельность и содержательность исполнения, а также на приемы и способы технического развития.

Совершенно иная картина возникает там, где в основе музыкального развития детей лежит тренировка элементов музыкальных данных на отдельных звуках или комбинациях их, не увязанных в цельную и яркую мелодию или мотив (то есть когда музыкальные данные развиваются изолированно, вне связи с музыкальным впечатлением и эмоциональным переживанием). При таком подходе зачастую добиваются больших результатов в точности интонации, ритма, а также в развитии памяти. В процессе таких за-

нятий удается выявить у ребенка и концентрацию внимания, и даже своеобразный интерес. Словом, налицо почти все компоненты естественного процесса. Недостает только одного — эмоционального воздействия и переживания музыки. Может быть, оно появится позднее? Вряд ли. Эмоциональное переживание у ребенка не может возникнуть от складывания по частям пусть даже совершенных деталей. Оно появляется только как результат непосредственного воздействия цельной мелодии, как первая реакция на услышанное. А если первая реакция внимания направлена на отдельные изолированные друг от друга звуки, внимание дробится на короткие импульсы, что служит большой помехойциальному и связному восприятию. Воспитанный по такому методу ребенок привыкает: мыслить отдельными элементами, не увязанными в гармоничное целое. Вместо непосредственного восприятия (а в дальнейшем, что чрезвычайно важно, и воспроизведения на инструменте) цельной одухотворенной мелодии он складывает ее из отдельных звуков.

В результате интерес к музыке, лишенный такого важного стимула, как эмоциональное воздействие, быстро погаснет подобно тому, как сохнет ручей, лишенный своего источника. И, несмотря на достижения в развитии важных элементов музыкальных данных, ребенок оказывается не подготовленным для занятий на каком-либо инструменте.

Ведь для начала обучения на инструменте ребенок должен «созреть». Созревание происходит либо естественным путем, либо под руководством опытного специалиста, который, развивая музыкальные данные ребенка, пробуждает в нем интерес к мелодии, к характеру и настроению музыки.

Преждевременное начало обучения на инструменте так же неправильно и опасно, как и искусственное «натаскивание» музыкальных данных. И то, и другое часто бывает причиной потери интереса к музыке.

В практике приемных экзаменов бывают случаи, когда ребенок, которого искусственно «натаскали», довольно хорошо справляется с обычными заданиями по проверке слуха, ритма и памяти. Однако с самого начала занятий на инструменте педагогу приходится много времени тратить, чтобы избавить его от приобретенных «навыков» и вернуть его данные в свое естественное «необученное» состояние.

Опытные экзаменаторы музыкальных школ в большинстве случаев хорошо умеют отличить подлинную музыкальность от натасканной.

Итак, после известного периода созревания в дошкольном возрасте ребенок наконец допускается к инструменту. Сразу появляется масса новых, незнакомых задач: посадка, постановка рук, изучение клавиатуры, способы звукоизвлечения, ноты, счет, паузы, ключи и т. д. Но среди обилия решаемых задач важно не упустить основную — в этот ответственный период не только сохранить любовь к музыке, но и развить интерес к музыкальным занятиям.

Это зависит от многих условий, среди которых немаловажную роль играет личность педагога и его контакт с учеником.

Ведь в течение какого-то времени (чем большего, тем лучше) учитель для малыша становится самым большим авторитетом, олицетворением идеального музыканта и человека.

Ученик верит учителю и через него еще больше любит музыку. Если учитель, показывая простую песенку, сам поддается ее обаянию и умеет воодушевиться ее настроением, ему легче передать это настроение и воодушевление ученику. Такое совместное переживание музыки — наиважнейший контакт, который часто бывает решающим для успехов ученика и в более старшем возрасте.

Протянув эти невидимые нити и пробудив в ученике ответные струны, педагог создает условия для развития ярких музыкальных впечатлений, то есть для работы над художественным образом. И что особенно важно, этот музыкальный контакт учителя и ученика обычно способствует появлению инициативы у последнего, то есть желания самому сыграть, и не просто сыграть, а исполнить, попытаться, пусть неумело, по-своему, донести настроение и смысл музыки — все то, что его воодушевило в этой пьесе.

Это пробуждение инициативы, активного стремления к исполнению является первым успехом в педагогической работе и главным критерием правильного подхода к ученику.

Еще несколько слов о подходе к ученику в начальном периоде обучения. Занятия с учеником — это творческий процесс. Все, чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно как бы заново открывать, включая ученика в активную работу. Умело пользуясь этим методом, можно самые элементарные задачи сделать интересными и волнующими. Иногда мы недооцениваем способность ребенка мыслить и понимать и, желая подделаться под него, впадаем в примитивный и фальшивый тон. Дети моментально ощущают эту фальшь, она их оскорбляет и отталкивает. Бесцельно тогда стараться пробудить у ребенка какие-либо музыкальные ощущения и настроения, ибо все его внимание поглощено неправильно взятым тоном и закрыто для восприятия чего-либо другого. Также неправильно разговаривать с ребенком в духе безоговорочного приказа, строгого и беспрекословного подчинения. При таком подходе основным состоянием ученика на уроке будет страх и скованность, боязнь сделать то, что педагогу не понравится. Естественно, что и в этом случае трудно будет его заинтересовать музыкальными задачами. Ребенок должен почувствовать, что учитель разговаривает с ним как с равным, рассуждает сам и серьезно выслушивает его рассуждения. Тогда ученик испытывает доверие к учителю и у него появляется чувство ответственности, стремление оправдать это доверие. С этого начинается авторитет педагога. Так создается почва для того, чтобы заинтересовать ученика музыкальными уроками.

Далее. Не следует часто подчеркивать ученику его недостатки, например, внушать ему, что он лентяй. В данном случае внушение — опасный метод, которым лучше пользоваться для воспитания положительных сторон. Педагог обязан найти у ученика эти стороны (пусть самые незначительные) и в своей работе опираться на них, поощрять их и развивать. Это не значит, что на недостатки можно закрыть глаза. Наоборот, с ними нужно активно бороться. Однако они, как все плохое, виднее, понятнее и ощущимы на фоне хорошего.

Начало, как правило, во многом определяет дальнейший ход урока. Например, начав свои замечания примерно так: «Мне очень понравилось, как у тебя прозвучала эта фраза. А ну-ка, сыграй это место еще раз», — педагог создает условия для более плодотворной работы, чем если он скажет: «Опять ты не выполнил задание. Ты просто лентяй и бездельник». Конечно, констатировать отрицательные моменты зачастую легче, чем найти положительные. Но исправлять плохое, не найдя в ученике ничего хорошего, значительно труднее. Поэтому найти правильный тон, создать соответствующую атмосферу — это значит обеспечить успешное проведение урока.

Разговария и рассуждая с учеником на равных, в то же время нельзя забывать, что перед нами ребенок, а ребенку свойственно конкретное мышление. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приемах. Говорить лучше меньше, но сказанное должно быть ясным, конкретным и метким. Например, определив характер и настроение пьесы, нужно сразу же найти звуковую окраску, пульс движения, элементарные нюансы, а также технические средства, вытекающие из характера пьесы и помогающие ярче раскрыть ее образное содержание.

Это и будет работой над художественно-музыкальным образом и над приобретением игровых приемов — не абстрактных, а конкретно увязанных с музыкальной задачей. Но, конечно, конкретность не должна переходить в вульгаризацию. Воспитание чувства меры (той границы, за которой вместо эмоциональности появляется чувствительная сентиментальность, вместо решительности — грубость, вместо естественной фразировки — вычурность, а вместо исполнительской свободы — развязность, словом, воспитание вкуса и культуры) — длительный процесс, но начинается он уже на первых порах обучения. Поэтому, решая с учеником самую узкую задачу, мы не имеем права узко мыслить и превращаться в ограниченных ремесленников. Опыт и стаж педагога не должны приводить к раз навсегда найденным и ко всем одинаково применяемым догмам, к шаблону в обучении. Система, включающая в себя основные принципы и главные задачи обучения, должна быть незыблевой. Методика же, определяющая пути к практическому решению этих задач, может быть разной. Чем опытнее педагог, тем больше он видит путей для различных индивидуальностей.

Итак, пробуждение у ученика активного стремления к исполне-

нию — первый успех в педагогической работе. Однако от стремления исполнить пьесу до сачего исполнения проходит известный промежуток времени, заполненный разучиванием.

Как часто именно в этом промежутке ослабляется интерес ученика к данной пьесе и даже к музыкальным занятиям вообще. Ученику хочется получать от музыки удовольствие и радость, но он не согласен достигать этого ценой длительной, нудной и однообразной работы. Избавить его от ощущения однообразия, сделать так, чтобы труд доставлял радость, а время занятий проходило незаметно, — важнейшая задача в педагогической работе этого периода. И путь к этому один — научить ребенка работать за инструментом, то есть наполнить процесс разучивания осмысленными, интересными и доступными ученику заданиями. Только на этой основе можно развить концентрацию внимания и привить интерес не только к результату, но и к самому процессу работы. Ведь ощущение продолжительности времени — понятие относительное. Оно обратно пропорционально продолжительности непрерывного внимания. Последнее же зависит от интереса к данному заданию и степени активности ученика. Если ребенок, сидя за инструментом, в течение небольшого отрезка времени несколько раз прерывал и снова собирая внимание, активность и интерес с каждым разом слабеют, время ему кажется долгим, а труд тяжелым. Результаты такой работы слабые. Если же ему удалось сконцентрировать внимание на весь промежуток времени без перерывов, активность и интерес сохраняются, и время проходит незаметно. Результаты такой работы будут значительно лучше.

2. Навыки разбора и чтения нот. Наполнение смыслом процесса разучивания. Концентрация внимания и слуховой контроль.

...Работать надо так, чтобы не было необходимости исправлять уже сделанное и бороться с неправильными привычками.

А. Гольденвейзер

Уже при первом беглом знакомстве с сочинением нужно стремиться к наилучшему и наиболее точному овладению ритмикой, звучностью и т. п.

С. Фейнберг

В первую очередь [Л. Николаев] добивался предельной осмыслинности.

С. Савшинский

Рассматривая задачу, как наполнить смыслом процесс работы и развить длительную концентрацию внимания ребенка, следует остановиться на одном из главных условий, одинаково необходимом для всех без исключения школ, систем и методов обучения музыке; это условие как бы перебрасывает мост между музыкальным развитием ученика и практикой работы за инструментом; оно помогает донести яркое ощущение музыкального образа до конечного

этапа исполнения, не растрачивая в длинной дороге разучивания силы, настроения, интереса, без которых крайне затруднительно приобретение любых музыкально-пианистических навыков. Это условие заключается в том, чтобы научить разбирать музыку и научить разучиванию. Ведь что такое разбор? Это первое знакомство, первое впечатление, первое ощущение (причем непосредственное). Очень важно, чтобы оно пробуждало интерес, а не гасило его. Можно сказать, что в правильном разборе заключено не менее половины всей работы над произведением, причем половины очень важной для всего остального процесса разучивания. Точно так же в неправильном разборе возникают те трудности, в борьбе с которыми в дальнейшем бесполезно растратываются время и силы ученика и педагога. На таких уроках иногда создается обманчивая видимость активной и полезной работы.

Чем опытнее педагог, тем большее значение он придает навыкам разбора. Он знает, что недостаточное внимание к разбору и преждевременная самостоятельность ученика в этой области в большинстве случаев замедляют и затрудняют дальнейшую работу. Уроки заполняются так называемой «черновой» работой, задания на дом обычно не выходят за пределы исправления одних и тех же элементарных ошибок. В результате атмосфера на уроке становится напряженной и взаимно недоброжелательной, контакт педагога с учеником нарушается, интерес к музыкальным занятиям снижается. Вот почему мы должны учить разбору с первых шагов, занимаясь этим систематически в классе на уроке. В качестве материала следует выбирать пьесы, доступные ученику по трудности, разнообразные по характеру музыкальных и технических задач, ясные по строению музыкальной ткани. Главная цель при этом заключается в том, чтобы как можно быстрее перейти от разрозненного процесса складывания отдельных звуков к слитному процессу исполнения (хотя бы небольшого отрывка музыки). Только в условиях связного и цельного исполнения формируется художественно-музыкальная задача, которая определяет пути дальнейшей работы. Поэтому достижение связного процесса (без ошибок и остановок) должно быть целью первого этапа в разучивании произведения, а не заключительного. Наш педагогический опыт накопил много различных методов развития навыков чтения и разбора. Большинство из них (частью зафиксированных в методических пособиях, а частью существующих только в практике работы) дают хорошие результаты.

Мне бы хотелось подчеркнуть роль мышления и необходимость его развития для успеха в решении поставленных выше задач. Прежде всего, развивая навыки разбора и разучивания пьес, следует с первых шагов добиваться, чтобы ученик воспринимал нотный текст (а значит, и воспроизводил на инструменте) сразу группами по 2—3—4 ноты, в зависимости от того, как они укладываются в мотивы, такты, или слова (если это песенка с текстом). Для иллюстрации приведем два примера разбора простейшей песенки.

Перед нами ученик, который знает клавиатуру и, в известных пределах, нотный стан. Он уже приобрел элементарные навыки звукоизвлечения. Представим, что этот ученик разбирает сам, без помощи педагога маленькую пьеску «Василек»:

„Василек“, детская песенка

1



Процесс будет выглядеть, примерно, так: опознавание ноты, поиски клавиши и, наконец извлечение звука. Этот цикл будет повторяться на каждой ноте (даже если они одинаковые) вне мелодической связи, вне ритмической пульсации. При таком разборе ученик обычно теряет терпение и интерес к пьесе раньше, чем добьется связного и непрерывного исполнения. Кроме того, к концу разбора он приобретет такие «навыки» звукоизвлечения и игровых движений, на исправление которых потребуется больше времени, чем на разбор. Совершенно по-иному будет проходить разучивание той же пьески с помощью педагога. Для ускорения процесса разбора применим способ чтения текста группами нот.

Педагог: «Назови первые три нотки».

Ученик это сделает быстро: «фа, фа, ми».

«Сыграй их!». Выполняется также без затруднений.

«Назови следующие три!»

«Сыграй их!»

«Теперь сыграй целиком!»

«Сыграй и спой!»

«Теперь сыграй без пения. Послушай, как звучит. Тебе нравится?»

«Не забывай, что это цветок — красивый, нежный, да еще любимый. Разве с любимыми вещами так обращаются?»

«А теперь он какой-то бледный и худосочный».

«Это же песня. Пусть твои пальцы споют глубоко и красиво».

«А может быть так лучше?» (Показать). «Послушай. Посмотри.

Немного приподними руку и мягко, но глубоко опустай. Кончик пальца! Слушай, как он звучит. Вся красота звука в нем...»

«А теперь нравится? Мне тоже. Запомнил? Знаешь, как играть дома?».

«Можешь дома поиграть разными пальцами, разными руками. Попробуй от других нот. А в следующий раз скажешь, от каких нот тебе больше понравится, как звучит песня».

Сравнивая эти два примера разучивания простой пьесы, мы убедимся, что в первом случае (самостоятельный разбор) в разучивании недоставало осмыслинности; концентрация внимания и слуховое восприятие были раздробленными, связная музыкальная фраза — далекой, неясной целью, движения рук — разрозненными. Во

втором случае (с помощью педагога) в разборе появилось больше смысла, концентрация внимания стала длительной, повысился слуховой контроль и ученик быстро добился исполнения связной фразы. Цельность исполнения, в свою очередь, определила связный и плавный процесс игровых движений. А главное, помогая ученику охватить пьесу, мы сократили время на так называемую «черновую» работу и получили возможность направить внимание на художественно-музыкальные задачи. При этом в самом разборе сформировались контуры музыкальной фразировки и игровых движений. В результате у ученика повысился интерес к самому процессу разучивания (а не только к результату).

На этом же уроке, применяя метод групповой читки, можно разучить еще две или три песенки:

2

„Дождик“ детская песенка

3

„Петушок“ детская песенка

4

М. Красев. „Журавель“

Неторопливо

Пьесу «Дождик» следует группировать сразу по четыре такта. Следующую пьесу — «Петушок» — благодаря простому строению (в правой руке все ноты одинаковые, а в левой всего две, которые чередуются) можно сыграть целиком с первого раза.

Пьеса «Журавель» состоит из четырех фраз, каждая из которых начинается одинаково (большие интервалы), а оканчивается по-разному. Кроме того, здесь встречаются две черные клавиши. Уяснив эти особенности, следует разбирать текст группами (по 3—4 ноты). При таком разборе добиться связного исполнения будет нетрудно. Слова песенки помогут ритму, а также выражению характера: журавль шагает важно, а лягушка весело скачет.

В домашнее задание, наряду с закреплением пройденного материала, можно включить разбор новой пьесы такого же уровня трудности.

По существу, разбор группами начинается задолго до того, как ученик разучит ноты. Вспомним, что с первых встреч с учеником мы занимаемся с ним разучиванием простых песенок, пользуясь способом «показа с рук» или подбиания по слуху. Приходило ли кому-нибудь в голову при этом дробить мотив песни на отдельные звуки? Никогда! Обычно мы показываем такие песенки целиком или частично (мотивами, фразами), в зависимости от величины песни и от восприимчивости ученика. Почему же, переходя к разбору по нотам, мы зачастую разрушаем этот правильный подход к музыке и превращаем процесс разучивания красивой мелодии в бессмысленное и медленное складывание отдельных звуков? Не напоминает ли это те методы натаскивания на отдельных звуках при развитии музыкальных данных в дошкольном периоде, которые являются одной из причин потери интереса к музыке?¹

Вообще, чем больше (и чем раньше) принцип разбора по нотам будет приближен к подбору на слух или показу с рук, тем лучше, так как тогда в процессе разбора будет меньше промежуточных звеньев, а конечный результат — звучащая музыка — будет достигнут легко и возбудит интерес и желание играть и разбирать новые пьесы.

¹ Естественно, что принципы «группового» восприятия текста (как в горизонтальном, так и в вертикальном направлении) не должны ограничиваться начальным периодом обучения. С повышением уровня пианистических задач и усложнением репертуара эти принципы приобретают еще большее значение, так как они не только облегчают и ускоряют разбор, но и во многом помогают пианисту в работе над формой и содержанием произведения.

Однако это только одна сторона работы — внести смысл в процесс разучивания, сократить время и повысить интерес. Параллельно следует развивать навыки непрерывного чтения нот (а следовательно, непрерывного внимания).

Решая эту задачу, необходимо преодолеть инертность и скачкообразность мышления, свойственные ребенку; надо добиться длительной концентрации внимания и плавной непрерывности мышления, идущего несколько впереди движений рук, тем самым обеспечивая цельность игрового процесса.

Для этой цели уже в начальном периоде (как только ученик усвоил ноты и простейшие ритмические деления) рекомендуется систематически играть легкие пьесы в четыре руки с педагогом¹.

Здесь очень важен умелый подбор материала. На первых порах партия ученика должна быть предельно простой (как мелодически, так и ритмически) и располагаться в удобной позиции. Хорошо, если партия педагога представляет ровную пульсацию, заменяя ученику счет. Например:

5 Спокойно

I

mf non legato

Спокойно

II

mf

¹ Тренировку длительной концентрации внимания можно начинать и раньше, когда ученик еще не знает нотного стана, а только знаком с названиями клавиш. В этом случае педагог медленно произносит названия клавиш (в пределах одной октавы), а ученик плавно и непрерывно извлекает звуки; при этом одновременно отрабатываются элементарные способы звукоизвлечения и игровых движений



Д. Кабалевский. „Про Петю“

6 Весело

I

Весело

II

А. Островский. „Пусть всегда будет солнце“

7

В темпе марша

I

II

1.

1.

17

Переходить к более трудным пьесам следует не раньше, чем будет основательно закреплен предыдущий уровень трудности. Усложнение задач должно быть постепенным и почти незаметным для ученика. Очередная ступень трудности может соответствовать, примерно, следующим образцам:

A. Марэ. Французская песенка

8

В темпе вальса

В темпе вальса

Musical score page 19, measures 1-4. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure 1: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 2: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 3: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 4: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes.

Musical score page 19, measures 5-8. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure 5: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 6: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 7: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 8: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. A dynamic marking "л.р." is placed between the third and fourth staves.

Musical score page 19, measures 9-12. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature is one sharp. Measure 9: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 10: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 11: The top staff has eighth notes. The second staff has sixteenth notes. The third staff has eighth notes. The fourth staff has eighth notes. Measure 12: The top staff has a long note with a curved line above it. The second staff has eighth notes. The third staff has sixteenth notes. The fourth staff has eighth notes.



„Как при лужку“; русская народная песня

9 Певуче

I

Певуче

II

Певуче

1.

2.

1.

2.

В. Моцарт. Ария Папагено
из оперы „Волшебная флейта“

10 Спокойно

8

I

Spокойно

II

p

8

mf



В начальном периоде для чтения с листа в четыре руки можно пользоваться такими пособиями, как «Первые шаги» Майкапара, а также пьесами из многих советских сборников для начального обучения, в которых достаточно широко представлен ансамблевый материал.

В дальнейшем в репертуар по читке нот вводятся и двухручные пьесы.

Вначале процесс читки протекает медленно и напряженно вследствие того, что внимание ученика перегружено (увидеть ноту, узнат ее и найти на клавиатуре), а слух пассивен (воспринимает звук только после его извлечения). В дальнейшем зрительное восприятие ассоциируется с звуковысотным (ученик, видя ноту, начинает «слушать» ее раньше, чем извлекает звук), а нотный знак ассоциируется с соответствующей клавишой. В результате весь процесс проходит значительно быстрее и вскоре укладывается в один импульс (в одно действие).

Работа по чтению с листа не ограничивается начальным периодом обучения. Например, игра в четыре руки (с педагогом или товарищем) должна продолжаться в течение всего времени обучения, постепенно охватывая богатый и интересный материал оркестровых, оперных и других произведений, переложенных для четырехручного исполнения. Помимо совершенствования навыков чтения нот, эта работа будет развивать способность охвата произведения в целом, а также — что очень важно — расширять музыкальный кругозор ученика.

Рассмотренные два направления работы — разбор группами и непрерывная читка — со временем дополняют друг друга: в разбор группами вносятся навыки последовательной читки, благодаря чему ликвидируются неизбежные остановки между группами; в непрерывную читку вносятся элементы комплексного восприятия текста, и ученик начинает видеть и слышать вперед не только одну ноту, а целую группу (мотив, фразу). Назовем это «групповым представлением».

Итак, приобретение навыков комплексного восприятия текста и тренировка в непрерывной читке нот должны проходить параллельно и систематически, начиная с первых шагов обучения.

Для сочетания группового представления и непрерывной читки в едином процессе рекомендуется вначале использовать пьесы (или этюды), построенные на разложенных аккордах:

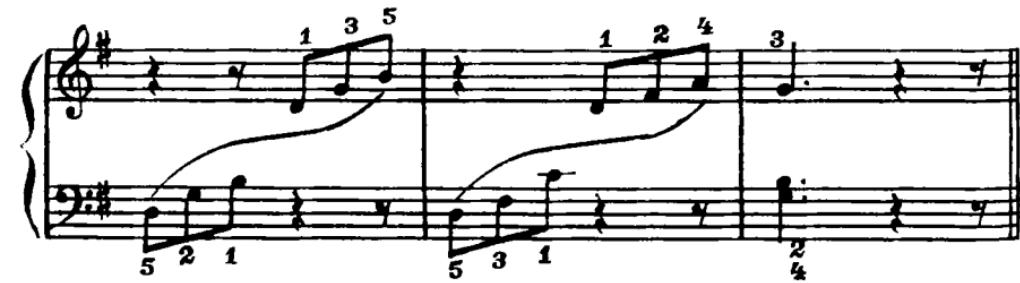
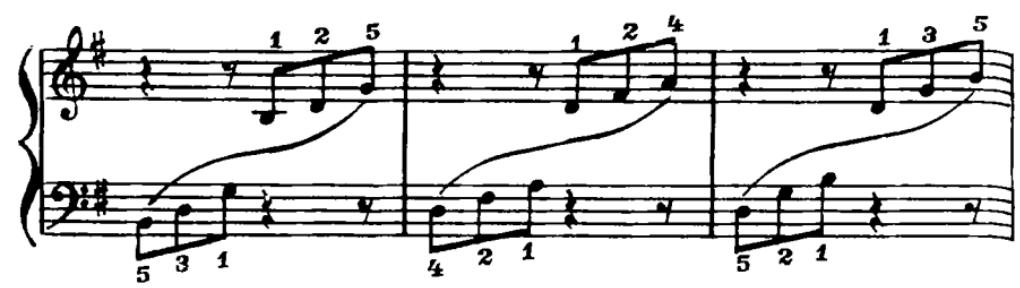
Л. Шитте. Этюд №50

11 **Moderato**

p

11 **Moderato**

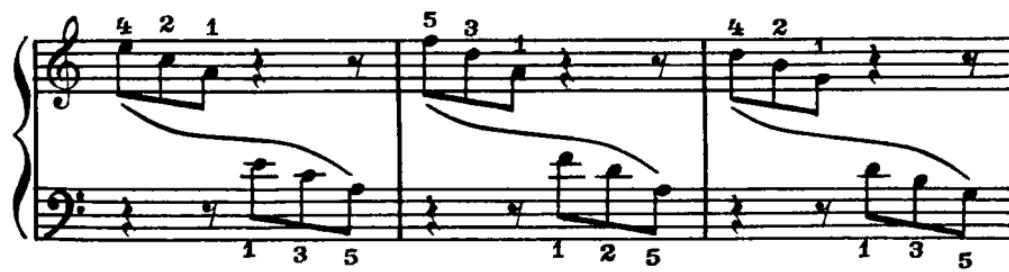
p



Л. Шитте. Этюд №51

12 Moderato





Работу над этими этюдами можно разделить на два этапа. Сначала (после предварительного ознакомления) сыграть аккордами поочередно каждой рукой:

13

и т. д.

Затем двумя руками одновременно:

14

и т. д.

Навыки группового разбора помогут выполнить это задание.

Играть аккорды следует медленно, но без перерывов (не снимать руки раньше времени).

На этом этапе представление каждой следующей группы (аккорда) формируется во время выдерживания аккордов.

Затем начинаем следующий этап работы: играть этюд восьмыми, как написано в нотах. Теперь представление групп, уже знакомых по первому этапу разучивания, будет складываться в процессе непрерывного движения. Здесь сыграют роль навыки непрерывной читки. Таким образом достигается плавный процесс мышления, идущего впереди движений, и закладываются основы координации (поочередного распределения внимания между руками).

В дальнейшем нет необходимости делить работу на два этапа. Например, при разучивании украинской народной песни «Ой ти, дівчино» навыки группового представления позволяют ученику охватывать сразу по три ноты (то есть по такту):

„Ой ти, дівчино“; украинская народная песня

15 Певуче

3 4 1
p legato

5 2

Навыки непрерывной читки помогут готовить каждый следующий такт в процессе непрерывного движения. Тем самым в короткий промежуток времени будет достигнут связный процесс исполнения — главное условие для успешной работы над звуковой выразительностью пьесы.

Вместе с тем в процессе дальнейшего обучения еще не раз придется обращаться к помощи «первого этапа», то есть к собиранию нот в аккорды. Аккордовое мышление помогает усвоению гармонической структуры и облегчает разучивание сложных построений; кроме того, собирание нот в аккорды способствует установлению

правильного соотношения звучности между главными и сопровождающими элементами музыки, а также достижению цельности музыкальной фразировки.

Переходя к разучиванию пьес двумя руками одновременно, рекомендуется вначале выбирать материал, в котором партия одной из рук предельно проста. Например:

„Я на горку шла“, русская народная песня

16 Умеренно



А. Гедике. Песня

17 Умеренно скоро





Д. Левидова. Пьеса

18 Плавно, не спеша

Затем следует играть пьесы, структура которых облегчает поочередное распределение внимания на обе руки:

„Перепелочка“ обработка А. Эшпая

18 умеренно

К. Черни. Этюд

20 Скоро

21

Умеренно

Простота и повторяемость мелодии, а также ясное сопровождение позволяют ученику после краткого ознакомления с партией каждой руки довольно легко соединить их вместе. Начиная с этих примеров, групповое представление, не ограничиваясь горизонтальным направлением, начинает охватывать и вертикальное строение музыки.

В целях активизации слуха и мышления при соединении двух рук и для достижения быстрого результата можно рекомендовать еще один (как бы вспомогательный) способ работы. Для этого отберем несколько одноголосных песенок, которые ученик хорошо знает и умеет сыграть наизусть или по слуху одной рукой:

22

Не очень скоро

„Птичка“

„Во поле береза стояла“
русская народная песня

23 Умеренно

Musical score for 'Во поле береза стояла'. The score consists of three staves of music. The first two staves are in common time (indicated by '2/4') and the third staff is in 3/4 time. The key signature is common (no sharps or flats). The tempo is marked 'Умеренно' (Moderately) and dynamic 'mp' (mezzo-forte). The music features eighth-note patterns with various slurs and grace notes.

„В лесу родилась ёлочка“ детская песенка

24 Умеренно

Musical score for 'В лесу родилась ёлочка'. The score consists of two staves of music. The key signature is A major (one sharp). The tempo is marked 'Умеренно' (Moderately) and dynamic 'mp' (mezzo-forte). The music features eighth-note patterns with slurs and grace notes.

25 Оживленно

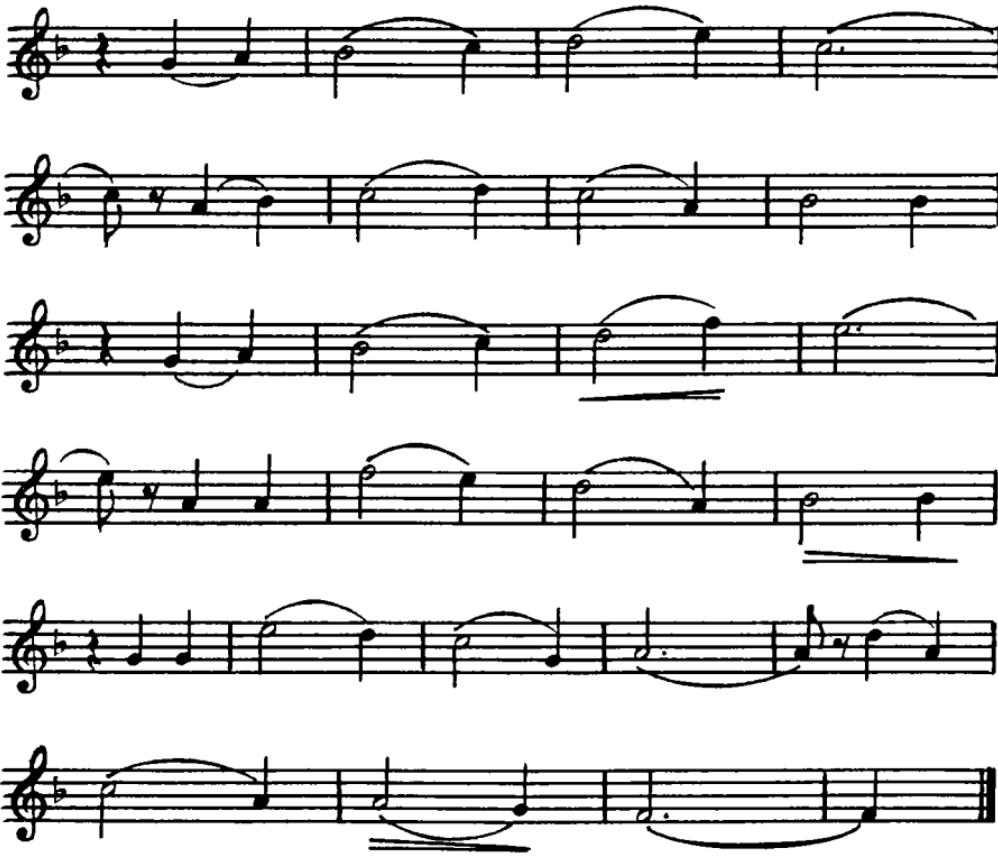
„Казачок“

Musical score for 'Казачок'. The score consists of two staves of music. The key signature is A major (one sharp). The tempo is marked 'Оживленно' (Lively) and dynamic 'mf non legato' (mezzo-forte, non legato). The music features eighth-note patterns with slurs and grace notes.

Д. Кабалевский. „Наш край“

26 Певуче

Musical score for 'Наш край'. The score consists of one staff of music. The key signature is A major (one sharp). The tempo is marked 'Певуче' (Song-like) and dynamic 'mf legato' (mezzo-forte, legato). The music features eighth-note patterns with slurs and grace notes.



Учитель должен написать нетрудное сопровождение для левой руки, не выписывая мелодию. Задача ученика заключается в том, чтобы соединить обе руки, играя мелодию без нот, а сопровождение — по нотам (можно предварительно разобрать ноты в левой руке). Сопровождение может быть или аккордовым, как, например:

27 Не скоро

„Птичка“

The image shows a musical score for piano. It features two staves. The top staff uses a treble clef, has a B-flat key signature, and is in 4/4 time. The bottom staff uses a bass clef, also has a B-flat key signature, and is in 4/4 time. Both staves begin with a quarter note followed by a dotted half note. The melody continues with eighth-note patterns: a dotted half note followed by a quarter note, then a dotted half note followed by a quarter note.

A musical staff in G major (one sharp) and common time. It consists of five horizontal lines and four spaces. The first measure contains a whole note on the second line. The second measure contains a half note on the third space, followed by a quarter note on the fourth space, and a half note on the third space. The third measure contains a half note on the fourth space, followed by a quarter note on the fifth line, and a half note on the fourth space. The fourth measure contains a half note on the fifth line, followed by a quarter note on the fourth space, and a half note on the fifth line.

„В лесу родилась ёлочка“, детская песенка

28

Умеренно

Musical notation for two voices. The top voice is in treble clef, G major (two sharps), common time. The bottom voice is in bass clef, C major (no sharps or flats), common time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Musical notation for two voices. The top voice is in treble clef, G major (two sharps), common time. The bottom voice is in bass clef, C major (no sharps or flats), common time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

или одноголосным:

„Во поле береза стояла“
русская народная песня

29

Умеренно

Musical notation for two voices. The top voice is in treble clef, G major (two sharps), common time. The bottom voice is in bass clef, C major (no sharps or flats), common time. The music includes dynamic markings *mp legato*.

Musical notation for two voices. The top voice is in treble clef, G major (two sharps), common time. The bottom voice is in bass clef, C major (no sharps or flats), common time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Musical notation for two voices. The top voice is in treble clef, G major (two sharps), common time. The bottom voice is in bass clef, C major (no sharps or flats), common time. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Д. Кабалевский. „Наш край“

30

Певуче



или с переносом руки в разные регистры:

„Птичка“

31

Musical score for exercise 31, featuring two staves of music for two hands. The first staff uses a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The second staff uses a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

Continuation of musical score for exercise 31, featuring two staves of music for two hands. The first staff continues from the previous section. The second staff begins with a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

32

Оживленно

Musical score for exercise 32, featuring two staves of music for two hands. The first staff uses a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The second staff uses a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

Continuation of musical score for exercise 32, featuring two staves of music for two hands. The first staff continues from the previous section. The second staff begins with a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

33

Musical score for exercise 33, featuring two staves of music for two hands. The first staff uses a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The second staff uses a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

Continuation of musical score for exercise 33, featuring two staves of music for two hands. The first staff continues from the previous section. The second staff begins with a bass clef and a treble clef, with a key signature of one sharp. The music consists of four measures, each ending with a fermata.

В последних примерах для развития координации движений полезно бывает поменять руки, то есть мелодию играть левой, а сопровождение — правой.

В дальнейшем те же песенки можно усложнять, например перемещать мелодию в нижний голос, а также вводить элементы трехголосия. Например:

„Во поле береза стояла“,
русская народная песня

34 Умеренно

mp legato

Д. Кабалевский. „Наш край“

35 Певуче

mp legato

В этой работе возможны и другие варианты: например, мелодию петь голосом, а сопровождающие голоса играть двумя руками.

Такая работа активизирует слух, заставляет осмысливать взаимодействие элементов музыки, развивает концентрацию внимания и способствует координации движений.

Исполнение мелодии под контролем слуха развивает «горизонтальное представление», которому постепенно подчиняются и голоса сопровождения. Заметим также, что переносы рук в разные регистры связаны с крупными движениями (от плеча), о которых часто незаслуженно забывают после первоначальных упражнений.

В дополнение к этому можно давать ученикам специальные задания на перенос рук примерно следующего типа:

36 Не скоро

n.p.-p.

2

п.р. р.
л. р.

л. р.

пР. Р.

2

п р . р .

пр. р. д. р.

пр. Р. Р.

8

пр. 1

8

1

п р . Р .

п р . п .

4

πP_r E

10

г)

д)

Эти (или им подобные) чередования можно строить также в диапазоне двух октав:

ж)

менять порядок чередования рук:

з)

и, конечно, играть в разных тональностях, закрепляя свободную и уверенную ориентировку в знаках.

В плане развития групповых представлений можно предложить некоторые упражнения на чередование различных (в том числе аккордовых) последовательностей:

37

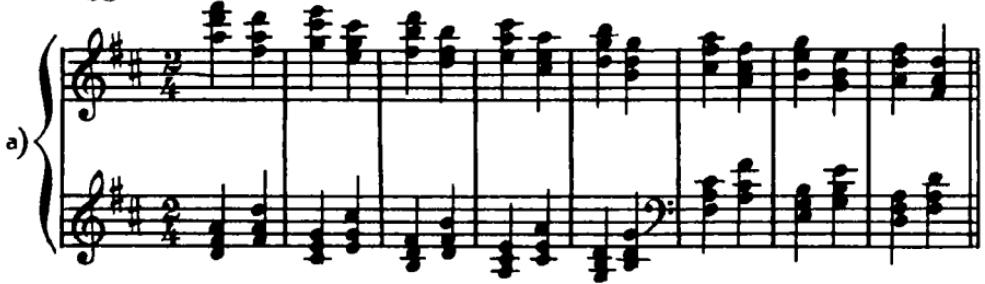


Musical example 37 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and has a treble clef. The bottom staff is also in common time and has a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of eighth-note chords. The first four measures show a sequence of chords: G major (G-B-D), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and B major (B-D'-F#). The second half of the example shows a sequence of chords: E major (E-G-B), A major (A-C-E), D major (D-F#-A), and G major (G-B-D).



Musical example 37 continues with two staves. The top staff is in common time with a treble clef, and the bottom staff is in common time with a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of sixteenth-note patterns. The first measure shows a descending scale-like pattern from G to D. The second measure shows a similar pattern starting from E. The third measure shows a descending pattern from B to F#. The fourth measure shows a descending pattern from A to E. The fifth measure shows a descending pattern from D to G. The sixth measure shows a descending pattern from G to D.

38



Musical example 38 consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2') and has a treble clef. The bottom staff is also in common time and has a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of eighth-note chords. The first four measures show a sequence of chords: G major (G-B-D), C major (C-E-G), F major (F-A-C), and B major (B-D'-F#). The second half of the example shows a sequence of chords: E major (E-G-B), A major (A-C-E), D major (D-F#-A), and G major (G-B-D).



Musical example 38 continues with two staves. The top staff is in common time with a treble clef, and the bottom staff is in common time with a bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music consists of sixteenth-note patterns. The first measure shows a descending scale-like pattern from G to D. The second measure shows a similar pattern starting from E. The third measure shows a descending pattern from B to F#. The fourth measure shows a descending pattern from A to E. The fifth measure shows a descending pattern from D to G. The sixth measure shows a descending pattern from G to D.



39

a)

b)

Подобные упражнения следует играть в разных тональностях, разных темпах, а также в хроматической последовательности:

40

a)

b)

41

Musical score for exercise 41. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves have treble clefs. The key signature changes between measures. Measure 1 starts with a major key (no sharps or flats). Measures 2-3 show a transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 4 shows a return to a major key (no sharps or flats). Measure 5 shows another transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 6 shows a return to a major key (no sharps or flats). Measure 7 shows a final transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 8 concludes with a major key (no sharps or flats). The text 'и т. д.' (and so on) is placed above the 3rd measure and below the 6th measure.

Варианты сочетаний могут быть самыми различными и должны постепенно усложняться. Приводим несколько примеров:

42

Musical score for exercise 42. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves have treble clefs. The key signature changes frequently. Measure 1 starts with a major key (no sharps or flats). Measures 2-3 show a transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 4 shows a return to a major key (no sharps or flats). Measure 5 shows another transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 6 shows a return to a major key (no sharps or flats). The text 'и т. д.' (and so on) is placed above the 3rd measure and below the 6th measure.

43

Musical score for exercise 43. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves have treble clefs. The key signature changes frequently. Measure 1 starts with a major key (no sharps or flats). Measures 2-3 show a transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 4 shows a return to a major key (no sharps or flats). Measure 5 shows another transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 6 shows a return to a major key (no sharps or flats). The text 'и т. д.' (and so on) is placed above the 3rd measure and below the 6th measure.

44

Musical score for exercise 44. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '4') and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves have treble clefs. The key signature changes frequently. Measure 1 starts with a major key (no sharps or flats). Measures 2-3 show a transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 4 shows a return to a major key (no sharps or flats). Measure 5 shows another transition through various keys (including minor keys like A minor and D minor) indicated by '3' under the notes. Measure 6 shows a return to a major key (no sharps or flats).

Такая тренировка в дальнейшем значительно облегчит разучивание многих построений в более сложных произведениях:

46 Скоро

А. Лешгорн. Этюд, соч. 66 №12

В. Моцарт. Соната, К-333, III ч.

47 [Allegretto grazioso]

С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 3 №2

48

Lento

Musical score for piano, page 48, Lento. The score consists of two staves. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). The tempo is Lento. Measure 48 starts with a forte dynamic. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support. Measure 49 begins with a dynamic of *mf*. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support.

Ф. Лист. „На берегу ручья“

Tranquillo

8 - - - -

49

[*p*]

pp egualmente

8 - - - -

Musical score for piano, page 49, Tranquillo. The score consists of two staves. The top staff is in A major (no sharps or flats) and the bottom staff is in E major (one sharp). Measure 49 starts with a dynamic of [*p*]. The right hand plays eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support. Measure 50 begins with a dynamic of *pp* *egualmente*. The right hand continues with eighth-note chords, and the left hand provides harmonic support.

В отдельных случаях (зависящих от способностей ученика) можно применять полиритмические соотношения между руками:

50

a)

b)

c)

Musical score showing measures 49 and 50. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one flat (indicated by a 'B-flat'). The bottom staff is in common time and has a key signature of one flat. Measure 49 starts with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff. Measure 50 continues with eighth-note pairs in both staves. Measure 51 begins with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff.

51

a) Musical score showing measure 51. The score consists of two staves. The top staff is in common time and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time and has a key signature of one flat. The measure begins with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff. The measure ends with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff.

Musical score showing measure 52. The score consists of two staves. The top staff is in common time and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time and has a key signature of one flat. The measure begins with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff. The measure ends with a sixteenth-note pattern in the top staff, followed by eighth-note pairs in the bottom staff.

6)

5 5

B)

5 5

52

a)



6)

Все эти (и подобные) построения можно играть в разных тональностях, а также в обратном направлении, то есть снизу вверх. В результате такой тренировки значительно легче усваивается музыкальная фактура, требующая ритмической координации.

Приведу примеры:

**М. Глинка. Вариации на русскую народную песню
„Среди долины ровныя“**

53 **Adagio cantabile**



Л. Бетховен. Соната, соч. 2 №1, IV ч.

54 [Prestissimo]

[p]

Allegro agitato

55

p

6 6

А. Скрябин. Поэма, соч. 32 №1

56 Inaferando

pp

Итак, мы вкратце разобрали некоторые пути в приобретении навыков быстрого и осмысленного разучивания музыкального текста. Конечно, не всегда структура разбираемой музыки будет состоять из таких ясных построений, как в приведенных примерах; не всегда мелодия будет знакомой песенкой. Но при систематическом и непрерывном развитии ученика в указанном выше направлении он постепенно научится осмысливать и незнакомую, и более сложную структуру, увидит в ней не случайные сочетания звуков, а закономерное развитие музыкальной ткани. Например, в дальнейшем ему нетрудно будет понять логику гармонических последовательностей и движение голосов (а значит, и услышать все элементы музыки) в следующих пьесах:

А. Гречанинов. „В разлуке“

57 Не спеша, выразительно

Musical score for piece 57. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music consists of two staves. The top staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The bottom staff starts with a half note followed by eighth notes. Measure lines connect corresponding notes between the staves. Articulation marks include a 'mf' dynamic and a short vertical line below the first note of the second measure.

Continuation of the musical score for piece 57. The key signature remains one sharp (F#). The time signature changes to 2/4. The music continues with two staves. Measure lines connect corresponding notes between the staves. The bottom staff ends with a half note.

П. Чайковский. „Сладкая греза“

58 Умеренно

Musical score for piece 58. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music consists of two staves. The top staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The bottom staff starts with a half note followed by eighth notes. Measure lines connect corresponding notes between the staves. Articulation marks include a 'p' dynamic and a short vertical line below the first note of the second measure.



В. Моцарт. Соната, К-545, II ч.

59 [Andante]

Musical score for piano sonata K-545, II movement, measures 59-60. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 59 continues from the previous page. Measure 60 begins with a piano dynamic, followed by a forte dynamic. The music includes various note values such as eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 60 concludes with a dynamic marking of *f*.

В. Моцарт. Соната, К-545, II ч.

60 [Andante]



[Agitato]

61

[Larghetto]

62

**Più mosso
fer.**

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 27 №1

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), and 3/4 time. It shows a bass note followed by three eighth-note chords. The bottom staff is in bass clef, C major (no sharps or flats), and 3/4 time. It shows a bass note followed by six eighth notes. Measure 12 begins with a bass note followed by six eighth notes.

A musical score for piano, page 10, measures 11-12. The top staff (treble clef) has a key signature of four sharps and a tempo of 120 BPM. It shows a dynamic 'P' followed by a crescendo arrow. The bottom staff (bass clef) shows a dynamic 'p' followed by a crescendo arrow. Both staves play eighth-note patterns.

[Allegro]

63

Способность держать под контролем слуха и внимания одновременно несколько элементов музыки подготавливает ученика к успешной работе над полифонией, а также над произведениями с элементами полифонии. Например:

П. Чайковский. Старинная французская песенка.

64 Весьма умеренно

65 [Не скоро]

Musical score for piano, page 65. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is also in common time (indicated by '2/4') and has a key signature of one sharp (F#). The music is labeled '[Не скоро]' (Not too fast). Measure 65 starts with a dynamic of [mp]. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 1, 3, 1; 2, 1, 3, 1; 2, 1, 3, 1; 3. Measure 45 is marked with a circled '45' at the end of the measure.

П. Чайковский. Романс, соч. 5

66 [Andante cantabile]

Tempo I

Musical score for piano, page 66. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The bottom staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The music is labeled '[Andante cantabile]' and 'Tempo I'. The dynamic 'p dolce' is indicated. Fingerings are indicated above the notes: 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4.

Continuation of the musical score for piano from page 66. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The bottom staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The music continues the melodic line established in the previous measures.

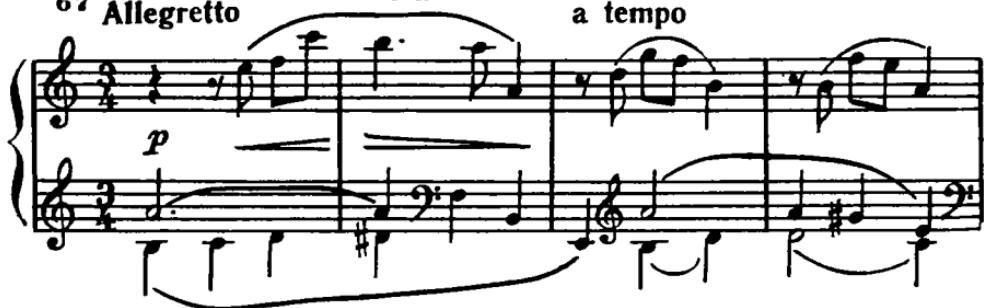
Continuation of the musical score for piano from page 66. The score consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The bottom staff is in common time (indicated by 'C') and has a key signature of three flats (B-flat, D-flat, G-flat). The music continues the melodic line established in the previous measures.

А. Скрябин. Прелюдия, соч. 11

67 Allegretto

rit.

a tempo



rit.

a tempo

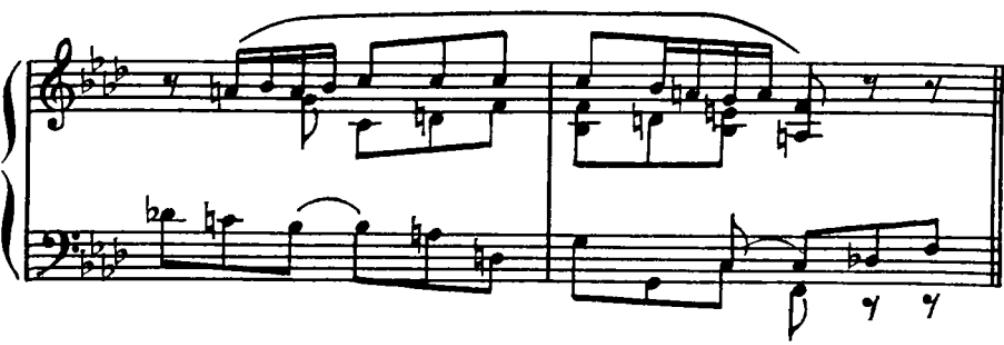


Ф. Шопен. Баллада №4

68 [Andante con moto] a tempo

p legato





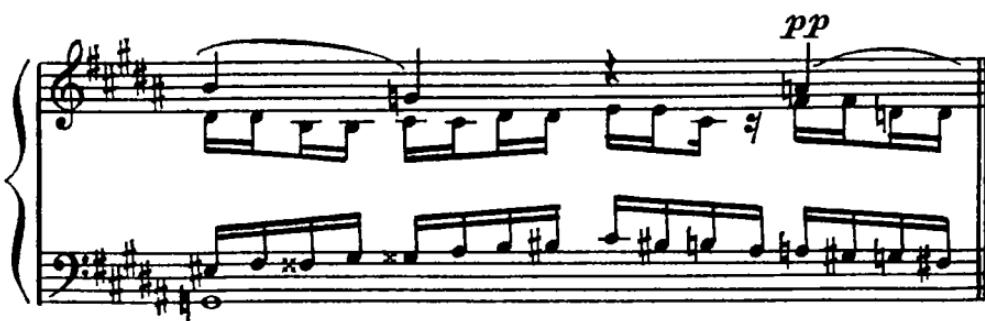
С. Прокофьев. Соната №2, III ч.

69 [Andante]

A musical score for piano, System 1. It starts with a dynamic of *p*. The top staff shows a series of eighth-note chords. The bottom staff shows a bass line with eighth notes. The measure ends with a double bar line.

A musical score for piano, System 2. The top staff continues the eighth-note chords from the previous system. The bottom staff continues the bass line. The measure ends with a double bar line.

A musical score for piano, System 3. The top staff shows a continuation of the eighth-note chords. The bottom staff shows a bass line. The measure ends with a double bar line.



Чтобы проверить, насколько ученик осмыслил музыку и работает ли он под контролем слуха, иногда достаточно попросить его в многограновой пьесе сыграть наизусть одну мелодию или мелодию с басом. Некоторые ученики затрудняются это выполнить, хотя уже давно всю пьесу играют наизусть. В большинстве случаев именно здесь кроется корень недостаточной выразительности исполнения.

Развивая у ученика «групповое восприятие» текста, нельзя забывать, что группы формируются не произвольно, а в соответствии с мелодической и гармонической структурой музыки. Точно так же, добиваясь в короткий срок непрерывного и связного исполнения, мы должны помнить, что это не механическое сложение звуков, а органическое слияние их в мотивы, фразы, эпизоды и т. д., сопровождаемое живым пульсом и дыханием. Поэтому, начиная с элементарных заданий на разбор группами и непрерывное чтение в одноголосных пьесах и последовательно совершенствуя навыки быстрого и осмысленного разучивания, мы одновременно развиваем ученика музикально. Это выражается в растущей способности слышать исполняемую музыку во всем ее многообразии, координировать сочетание всех составляющих ее элементов, открывая путь к яркой музыкальной выразительности.

Тем самым мы даем направление и развитию техники, которая входит в свое естественное русло, целиком подчиняясь выполнению художественно-музыкальных задач. Нечего и говорить о том, что развитие в указанных направлениях повышает интерес ученика к самому процессу работы за инструментом, наполняя его смыслом и содержанием.

Раздел II **РАБОТА НАД ЗВУКОМ**

Звук — эта материя музыки, ее плоть — должен быть главным содержанием наших повседневных трудов.

Г. Нейгауз

1. Дослушивание звука. Ощущение движения и развития музыкальной ткани

Все, решительно все сводится к одному — внимательно себя слушать.

К. Игумнов.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения игре на фортепиано.]

Начало этой работы относится к первым шагам, совершенствование же не имеет предела. Главное условие успешного решения как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань.

С точки зрения исполнительского слушания нет незначительных элементов — для уха все составные части музыкальной ткани имеют равные права. Во многих случаях для более глубокого и тонкого выражения музыки решающей является способность услышать мельчайшие (как бы «второстепенные») детали.

Можно сказать, что если главные линии обрисовывают контур музыки, то остальные элементы наполняют его живой материей, окрашивают живыми красками, тем самым обогащая выразительность музыкально-художественного образа.

Способность слышать музыку во всем ее объеме (от главных линий до мельчайших деталей) зависит от музыкального воспитания пианиста, в частности от его слухового развития.

Остановимся вкратце на двух факторах музыкального воспитания ученика, оказывающих непосредственное воздействие на решение звуковых задач:

- 1) дослушивание звука до конца и
- 2) ощущение горизонтального движения и развития музыки.]

Эти два фактора, свойственные всякому исполнительскому процессу, на первый взгляд противоречат друг другу. [Дослушивать звук — это значит слушать предыдущее, а ощущать движение музыки — это думать и слушать «вперед». На самом же деле эти тенденции должны дополнять друг друга, быть в единстве] Ведь говоря о «дослушивании», мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развития. (Тогда дослушивание предыдущего и движение вперед совпадают в одном сложном процессе, подобно зрению, которое, всматриваясь в близкие предметы, в то же время способно охватить дальние перспективы.)

Исходя из этого, [уже на первых уроках, когда ученик играет упражнения на звукобызывание и постановку рук, следует научить его слушать до конца затухающий звук и ощущать («вести») его кончиком пальца, пока он длится.]

[При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса.] Кстати, это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой.

[Живая рука и живые, активные пальцы — это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук; не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание — такие задания гораздо естественнее формируют руку, чем требования неподвижной (хоть и «правильной») позиции.]

[Для того, чтобы научить слушать звук, нужно давать пьесы с яркой звуковой окраской, разнообразные по характеру и настроению, близкие и понятные ученику. В работе над ними следует добиваться выразительного исполнения и показывать игровые движения, которые облегчают звуковую задачу, помогают выражению музыкального смысла.] (Заметим, что исполнение на первых порах песенок non legato позволяет ребенку пользоваться довольно большим диапазоном звуковых красок при слабо развитых пальцах.)

В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего легато, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани.

[Нельзя забывать, что основные недостатки в исполнении кантилены в большинстве случаев связаны с недослушиванием звука и недостаточным ощущением живого движения мелодии.

Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. В результате фраза становится разорванной, а исполнение статичным.] «Если... нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ним следующий звук, и получится именно та пунктирность, кото-

рая убивает живое дыхание музыкальной линии» (А. Гольденвейзер). При этом неважно, что звуки фактически не прерываются. Если ухо не слышит и не «ведет» звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга, следующий звук берется формально — отсутствует та неуловимая градация звуковой палитры, которая делает мелодическую линию осмысленно последовательной.

Дослушивание звука особенно необходимо для достижения цельности и естественности таких фраз, как, например:

Л. Бетховен. Соната, соч. 31 №2

70 Largo

Allegro



Р. Шуман. „Грезы“

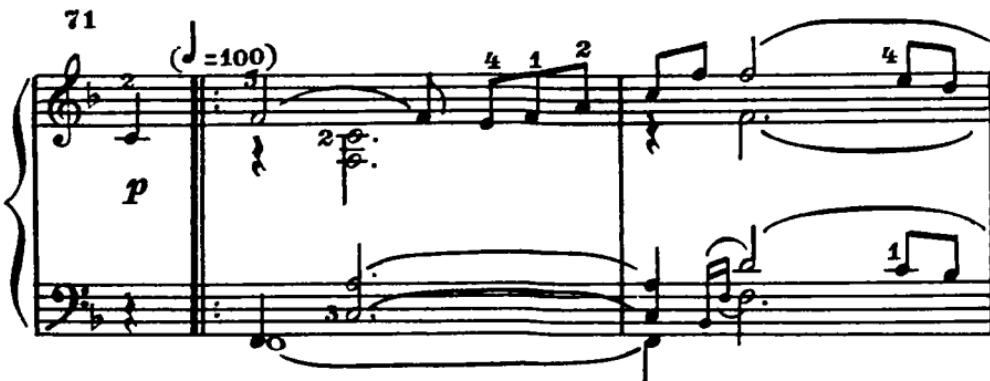
71

($\text{J}=100$)

4 1 2

4

p



72 [Adagio]
molto espressivo

Э. Григ. Песнь Сольвейг, соч. 55 №4

73 Неторопливо

И. Гайдн. Соната Ре мажор, II ч.

74 [Largo e sostenuto]

Л. Бетховен. Сонатина

75 Умеренно

Во всех этих примерах следует не только выдержать (высчитать), но и выслушать длинные звуки мелодии до конца. Только в этом случае отдельные звуки сливаются в цельную фразу, которая приобретает внутреннее движение и музыкальный пульс.

Недостаточное ощущение горизонтального движения музыки, например, в следующих тактах Сонаты № 6 Бетховена часто приводит к тому, что мелодия, попавшая «в тиски» метрических аккордов, распадается на мелкие части и «топчется» на одном месте, разрушая общую линию музыкального развития:

Л. Бетховен. Соната, соч. 10 №2

76 [Allegro]

Только яркая выразительность и активное стремление к горизонтальной цельности мелодии поможет ей освободиться из этих «тисков» и повести за собой сопровождающие аккорды (которые, в свою очередь, должны быть «нанизаны» на стержень непрерывного, объединяющего движения в левой руке)¹.

Если мы обратимся к пьесам, связанным со стаккато, как, например:

¹ Для правильного соотношения звучности рекомендуется поиграть эту фразу с небольшими задержками на длинных нотах мелодии (четвертях) с тем, чтобы яснее дослушать до конца каждый звук на фоне меняющейся гармонии.

77

Allegro di molto e con brio



И. С. Бах. Инвенция (двухголосная)

78 Живо

1

3

5

2



79

Скоро

то убедимся, что главные недостатки исполнения чаще всего заключаются в отсутствии горизонтального движения к «опорным точкам» мелодии. Это вызывает вертикальную тяжеловесность, которая препятствует живому развитию музыкальной фразы.]

[Итак, дослушивание каждого звука мелодии обеспечивает плавный переход в следующий звук и определяет меру звучания аккомпанемента; ощущение движения музыки к опорным точкам и ухода от них способствует живому развитию и цельности музыкальной фразы.]

И то, и другое является необходимой предпосылкой для успешной работы над звуковыми задачами.

2. Технические приемы в работе над звуком

Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища.

Г. Нейгауз

[В решении звуковых проблем большую, хоть и вспомогательную, роль играют различные приемы и способы звукоизвлечения.]

Так, одно из условий достижения кантилены заключается в слаженной работе «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши] (словно в глубокий мягкий ковер).

[Поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу] (этим достигается «вливание» одного звука в другой — легато). Необходимо «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец», — пишет К. Игумнов.

[Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них] и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии.

[Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии — связность] (Хочу особо подчеркнуть, что «переступающие» пальцы должны активно доводить каждый звук мелодии до конца, не ослабляя силу давления, а передавая ее следующей клавише. Таким образом, перемещение опоры происходит как бы «внутри» руки, следующей за пальцами. В этих условиях «внешнее» движение руки, очерчивающей контуры фразы, будет весьма незначительным.)

Работа над приемами звукоизвлечения, в той или иной степени, должна проводиться с самого начала обучения.

[Задачи взаимодействия пальцев и руки для достижения глубины звука и связности мелодии следует ставить при прохождении таких пьес, как, например:

Д. Штейбелт. Адажио

80 Певуче

The musical score consists of two staves. The top staff is for the right hand (melody), and the bottom staff is for the left hand (harmony). The music is in common time (indicated by '2'). Fingerings are shown above the notes: 3, 2, 4, 3, 1, 3, 5, 4, 4, 4, 3, 5, 4, 4, 4, 3, 1, 3, 1, 3, 2. Dynamics include *mf* and *ff*. Measure numbers 1 through 10 are present above the notes.

81 Не скоро



С. Майкапар. Вариации на русскую тему

82 Andantino

*poco calando*

Однако указанное взаимодействие этим не ограничивается. Живые кончики пальцев должны быть связаны со всей системой пианистического аппарата вплоть до корпуса. Такая связь способствует достижению большого диапазона звуковой выразительности, не нарушая при этом слитной певучести мелодии и сохраняя контуры фразировки (так как пальцы получают подкрепление «изнутри», не прибегая к излишним внешним движениям руки и кисти).

Можно сказать, что звук рождается и расцветает всеми красками в кончике пальца, как цветок на конце растения. Но, так же, как цветок, он должен питаться «соками» изнутри, от самого корня. Лишенный этих соков цветок засыхает и чахнет. Лишенный поддержки «изнутри» звук теряет глубину, певучесть и становится сухим и колючим (так как извлекается короткими «рычагами»).

В этом случае пианист старается подкрепить и углубить каждый звук с помощью лишних взмахов руки и кисти, которые разрушают фразу.

В результате исполнение становится статичным; оживить его не могут ни преувеличенная нюансировка, ни излишняя жестикуляция; и то, и другое приводят к вычурности и манерности. «Вихлянием кисти и руки ничего путного не достигают, а лишь создают тощую кантилену» (К. Игумнов).

[Не меньшее значение имеют разобранные выше факторы музыкального развития (дослушивание звука, ощущение горизонтального движения и навыки звукоизвлечения) для соотношения звучности мелодии и аккомпанемента.] Приведем характерный пример:

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 55 №1

83 Andante

В этом Ноктюрне левая рука, создавая гармонический фон и ритмическую пульсацию, должна в то же время помочь мелодии сохранить крупные контуры фразы и целиком подчиниться ей во всех тончайших деталях.

[Поэтому аккомпанемент следует играть тихо и легко, нанизывая басы и аккорды на общий стержень плавного, непрерывного движения.

Выполнить эту задачу поможет ощущение горизонтального развития музыки, а также навыки крупного, объединяющего движения рук.]

Аналогичные задачи, хоть и в меньшем объеме, должны решаться и в более раннем периоде, например, при разучивании таких пьес, как Андантино А. Хачатуряна, Романс Д. Шостаковича, Пьеса Г. Телемана.

А. Хачатуян. Андантино

84 Не спеша

4 1 2
3 4
2
3 5 4 1 2

Д. Шостакович. Романс

85 Умеренно, выразительно

p

Г. Телеман. Пьеса

86 Медленно

p

{ В пьесах с более подвижным сопровождением.

Ф. Шопен. Фантазия-экспромт

87 **Moderato cantabile**

Musical score for Chopin's Fantasy-Extempore, Op. 70, No. 1, Moderato cantabile. The score consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is C minor (three flats). The tempo is indicated as **Moderato cantabile**. The dynamics are *sotto voce*. Fingerings are shown above the notes: 1, 2, 3, 4, 5, 5, 1. The bottom staff features sixteenth-note patterns with grace notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Ф. Лист. „Утешение“

88

Lento placido

cantando

Musical score for Liszt's 'Consolation' (Utешение), Lento placido. The score consists of two staves. The top staff is treble clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is C minor (three flats). The tempo is indicated as **Lento placido**. The dynamics are *pp sempre legatissimo* and *mp*. The bottom staff features sixteenth-note patterns with grace notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. Fingerings are shown above the notes: 5, 2, 1, 4, 5, 2, 1.



Ф. Мендельсон. Песня без слов

89 [Allegretto tranquillo]

часто появляется опасная тенденция аккомпанемента подчинить себе мелодию. Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения.

Чтобы этого не случилось, правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой звуковой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию.

Ощущение горизонтального движения музыкальной ткани, а также взаимодействие мелких и крупных участков пианистического аппарата в значительной мере будут способствовать достижению крупного дыхания как в мелодической линии, так и в сопровождении.

Для правильного соотношения звучности необходимо, чтобы сквозь живое и выразительное сопровождение ухо дослушивало, а палец «доводил» каждый звук мелодии в его продолжении до конца. «Звучит только то, что держится» (К. Игумнов).

Эти задачи должны также в той или иной степени ставиться на более ранней ступени обучения, например, в таких произведениях, как Менуэт Л. Бетховена, Сонатина (II часть) М Клементи, Ариетта Р. Глиэра:

Л. Бетховен. Менуэт из Сонаты, соч. 49 № 2

90 *Tempo di Minuetto*



М. Клементи. Сонатина, соч. 36 № 1, II ч.

91 *Andante*



Р. Глиэр. Ариетта, соч. 43 № 7

92 Довольно скоро





Это относится и к легким сонатинам и пьесам Кулау, Клементи, Кабалевского, Глиэра, Гедике, Берковича и др.

Работая над соотношением звучности, бывает полезно поделить партии правой и левой рук между учеником и педагогом. Это поможет ученику услышать должный уровень звучания, чтобы затем добиться его, играя двумя руками вместе. В некоторых случаях (когда позволяет фактура) полезно сопровождение поиграть выдержанными аккордами, на фоне которых легче дослушать каждый звук мелодии и сохранить ее ведущую роль. Такой способ можно применить, например, при работе над главной темой Сонаты до мажор Моцарта:

В. Моцарт. Соната, K-545

93 Allegro

Более сложные звуковые задачи встречаются в многоплановой музыке, представляющей как бы гомофонно-полифоническую структуру, в которой составляющие элементы (голоса) играют достаточную самостоятельную роль. В таких произведениях, как правило, два (или более) элемента фактуры исполняются одной рукой.

Фортепианная литература богата насыщена подобными примерами (не говоря уже о чисто полифонической музыке). Вот несколько образцов различной степени трудности:

А. Скрябин. Соната-фантазия, соч. 19 № 2

94

Andante

mf

pp

ben marcato il canto

pp

mf

> *Red.*

*

Red.

* *Red.*

С. Прокофьев. Концерт № 1
рого rit.

95

Andante assai

p

mp dolcissimo



С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 №5

[*Alla marcia*]

96 *Un poco meno mosso*

А. Скрябин. Поэма №1, соч. 32

97

Andante cantabile



С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 № 4

[*Andante cantabile*]

Continuation of the musical score from the previous page. The key signature changes to G major (one sharp). Measure 98 starts with a dynamic pp. Measure 99 begins with a dynamic f. The music features eighth-note patterns with grace notes and slurs.

A musical score for piano featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is A major (two sharps). The music consists of eighth-note patterns with various dynamics like forte (f), piano (p), and pp. Measure numbers 99 and 100 are present.

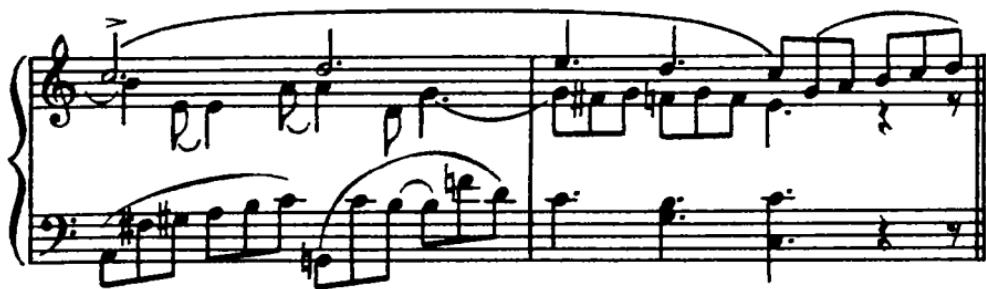
М. Глинка. Вариации на русскую народную
песню „Среди долины ровныя“

99 **Bap. I**

Sostenuto

leggato

Continuation of the musical score from the previous page. The key signature is A major (two sharps). The music consists of eighth-note patterns with grace notes and slurs. The dynamic marking legato is present in the bass staff.



Примеры такой фактуры можно встретить и в репертуаре начальной школы:

Р. Шуман. „Шехеразада“

100 Довольно медленно, тихо

A musical score for piano. The top staff (treble clef) shows a melodic line with a dynamic of *p*. The bottom staff (bass clef) shows harmonic notes with a dynamic of *f*. Measure 5 is indicated above both staves.

fp

3-4

5

6

7

5
2
1

2

П. Чайковский. „Шарманщик поет“

101 [Tихо]

marcato

二

2

Musical score for piano, page 101, section Thxo. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and F major (indicated by a sharp sign). It features a dynamic marking *p* and a tempo marking *marcato*. The bottom staff is in bass clef, 2/4 time, and G major (indicated by a double sharp sign). The music includes various note heads, rests, and slurs. Measure numbers 1 through 8 are present above the top staff.



[Решение звуковых задач в такого рода пьесах зависит от уровня музыкально-слухового развития, навыков переключения внимания и координации (приобретенных ранее), а также от ощущения горизонтального направления составляющих голосов]

[Вместе с тем большое значение будет иметь и гармоничная слаженность всех звеньев пианистического аппарата, которая практически поможет осуществить движение, уровень звучания и соответственную выразительность каждого голоса, одновременно объединяя их под «общей крышей» ведущей линии.]

Совершенно ясно, что работа над звуком и музыкальной фразировкой не должна ограничиваться медленными кантиленными пьесами.

[В произведениях более подвижного характера, например, таких, как Экспромт Ф. Шопена, Арабеска К. Дебюсси, Прелюдия Р. Глиэра, действуют те же принципы звукоизвлечения — дослушивание, ощущение движения музыкальной ткани, формирующейся в контуры фраз, а также принцип слаженных действий всего пианистического аппарата.]

Ф. Шопен, Экспромт

Allegro assai quasi Presto

102

103 Andantino con moto

103 Andantino con moto

p

rit.

Р. Глиэр. Прелюдия, соч. 43 №1

104 Умеренно

104 Умеренно

[*mp legato*]

[Нарушение этих принципов бывает основной причиной статичности, метричности, тяжеловесности и сухого колючего звучания.]

Исполнение, лишенное естественной музыкальной пластики, становится напряженным, неловким («корявым») и технически трудным.

3. Роль дыхания в исполнительском процессе¹

Живое дыхание играет в музыке первенствующую роль.

А. Гольденвейзер

Несоответствие движений рук и тела с звуковым образом... нарушает у исполнителя и у слушателя представление о характере музыки.

А. Гольденвейзер

[Музыка без дыхания мертва. Однако «дышать» нужно вовремя в полном соответствии с музыкальной фразировкой и с характером звуковой задачи. Своевременность дыхания способствует организации связного исполнительского процесса, помогает ярче выразить музыку и облегчает двигательно-техническую задачу исполнителя. Правильное дыхание всегда связано с дослушиванием звука (или «дослушиванием» пауз).]

Например, в Патетической сонате Бетховена первый аккорд (и аналогичные в следующих тактах) следует дослушать до конца, выдерживая его руками (а не только педалью), и только после этого переходить в новую позицию для продолжения фразы. Преждевременное перенесение рук (сразу после взятия аккорда) и додерживание аккорда с помощью педали напоминает певца, который ожидает своего вступления, набрав в легкие воздух. Такое же [нарушение дыхания происходит, если пианист не дослушивает и срывает концы фраз (восьмые в 1-м и 2-м тактах), стремясь быстрее занять новую позицию:]

Л. Бетховен. Соната, соч. 13

105

Grave

fp

Другой пример. В Скерцо си-бемоль минор Ф. Шопена после первых двух коротких таинственных и тревожных триолей нужно обязательно «дослушать» паузы, оставаясь в прежней позиции,

¹ Речь идет о музыкальном дыхании, которое является важнейшим условием живой и выразительной музыкальной речи. В игровом процессе музыкальное дыхание обычно связано с соответствующими движениями рук.

и только после этого (во второй половине 4-го такта) взять резкое, короткое дыхание (взмах рук) для «взрыва» в 5-м такте. Точно также следует дослушать и выдержать аккорд в 6-м и 7-м тактах, не перенося руки преждевременно в позицию 8-го такта:

Ф. Шопен. Скерцо, соч. 31

106 Presto

{ Правильное дыхание объединяет фразу, организует движения пианиста и помогает осуществить динамическое развитие.) Рассмотрим в этом плане начало Сонаты соч. 2, № 1 Бетховена:

Л. Бетховен. Соната, соч. 2 № 1

107 Allegro

Здесь первые ноты 2-го, 4-го, 5-го и 6-го тактов должны быть взяты движением руки вниз (без прогибания кисти), а последние ноты тех же тактов — движением вверх (как указано стрелками). Движением руки вверх достигается естественное дыхание в паузах, отделяющее друг от друга мелкие фразы, и в то же время скрепляет общая линия движения музыки в восьмитакте. Размах руки в паузах способствует также динамическому нарастанию звучности.

Дыхание помогает выразить характер музыки. Например, в Сонате ля мажор Моцарта, играя тему, следует последние восьмые в первых двух тактах (а также третью и шестую восьмые в 3-м такте) играть легким движением руки вверх (как бы немного взлетая). Такое дыхание будет способствовать легкости и грациозности исполнения:

В. Моцарт. Соната, К-331

108 Andante grazioso



В пьесе П. Чайковского «Зимнее утро» стремительное, порывистое дыхание в паузах соответствует возбужденному настроению, а также облегчает нарастание и затухание звучности:

П. Чайковский. „Зимнее утро“

109 Скоро



В «Шуточке» Д. Кабалевского правая рука заполняет «дыханием» промежутки между пятизвуковыми группами (показано пунктиром), как бы объединяя их в непрерывном движении:

Д. Кабалевский. „Шуточка“

Живо, легко

110

Этим достигается легкость и непринужденность, свойственные шутливому характеру пьесы.

Если такое объединяющее дыхание прекращается или ослабляется, на первый план выходят второстепенные элементы (восьмые в левой руке), которые вносят в исполнение тяжеловесность, метричность и раздробленность.

Также «дышать» должны руки в Этюде Гедике:

А. Гедике. Этюд „Перекличка“

Умеренно

111

Здесь острые восьмушки должны быть «нанизаны» на стержень плавного и непрерывного движения рук.

И, наконец, в Этюде Лемуана упругий отскок на последней ноте

лиги и мягкое опускание на первую восьмую следующей группы внесет в исполнение дыхание легкого и живого танца:

В темпе вальса

А. Лемуан. Этюд

112



cresc.



Заканчивая краткий обзор звуковых задач, мы видим, что приемы звукоизвлечения, соотношение звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани — все это немыслимо вне соответствующих игровых движений, то есть теснейшим образом связано с развитием техники. К этой теме мы и переходим в следующем разделе работы.

Раздел III

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ

1. Взаимосвязь музыкального и технического развития

Величайшую ошибку совершают тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения.

К. Игумнов

Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука.

В. Сафонов

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) свойств.

В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, ее ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В нашей педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Еще больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, ее развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. И, наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексами. Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки,

взяты как попало, в последний момент, неподготовленные (даже если они правильные) получают непроизвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика.

Однако нам знакомы и другие случаи неудач, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идет своим, особым путем, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приемы, которые развиваются его технику в определенном направлении; однако эти приемы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности и даже зачастую являются основными препятствиями на пути полноценного исполнения.

Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами.

Например, в гаммах, арпеджио, этюдах ставится узкая цель (скажем, достижение пальцевой четкости и беглости), а вопросы звучания, фразировки, дыхания, гибкости и пластичности игнорируются. В этих случаях, хотя ученики играют инструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественных произведений у них появляется неловкость, угловатость и корявость.

Приведу некоторые примеры отрыва технического развития от музыкально-звуковых задач.

1. «**Изолированные пальцы**». Спору нет, нужно развивать независимость пальцев; но когда в основу технического развития (особенно в начальном периоде) ставится поочередный подъем и опускание изолированных пальцев при застывшей позиции руки, и при этом больше внимания уделяется гимнастике, чем звуковому результату — это в дальнейшем становится основным препятствием как для выражения музыки, так и для свободного владения техникой. Кантанена исполняется отдельными взмахами пальцев и руки, что приводит к разорванности музыкальной фразы и к статичности. В исполнении быстрых пассажей отсутствует пластичность, смена позиций страдает угловатостью и корявостью, да и сама быстрота становится ограниченной; пассажи звучат однообразно без фразировки, без дыхания и пульса.

2. «**Свободная кисть**». Нередко, стремясь избавить ученика от скованности, ему начинают «освобождать кисть». При этом добиваются большой подвижности кисти, как правило, изолированной от пальцев, а главное, вне связи с музыкально-звуковой задачей.

Таким образом, кисть движется сама по себе, ради собственной свободы; активность пальцев при этом снижается, техника становится поверхностной, а звучание — тусклым; в музыкальной фразировке господствуют случайные моменты, исполнение выглядит невыразительным и манерным. Необходимо помнить, что подлин-

ная пианистическая свобода (свобода владения инструментом) появляется как результат гармоничной слаженности всех звеньев аппарата; ее невозможно достигнуть путем пассивного покоя одних участков и разболтанности других.

Известно, что совершенствование заключается как в приобретении необходимых, так и в избавлении от лишних движений.

3. «Чрезмерная быстрота». Иногда, развивая технику, главной целью ставят «быстроту», не придавая должного значения ясности и глубине звука. При этом пальцы «порхают» по поверхности клавиатуры, а иногда даже проносятся по воздуху, не задевая клавиш. В таком вихре ухо не успевает проконтролировать звуки, да и не стремится к этому. Пассажи не звучат.

Поэтому, стремясь компенсировать недостатки звука, исполнитель «наваливается» на опорные точки, обычно связанные с аккордовым изложением. В результате провалы звука в пассажах становятся еще более заметными.

Нечего и говорить о том, что недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев наносит большой вред как музыкальной выразительности, так и технической ясности.

Во всех случаях, описанных выше, пианист по мере музыкального роста и созревания все больше ощущает несоответствие между своим замыслом и исполнением. Со временем он привыкает к этому разрыву и мирится с тем, что музыкальный образ переживается только «внутри», не получая яркого звукового выражения. Исполнение остается бледным и технически несовершенным.

К этим печальным результатам может привести отрыв технического развития от музыкально-звуковых задач.

2. Основные принципы технического развития

Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой.

А. Гольденвейзер

Играть надо не только как музыканту, но именно как пианисту.

Г. Нейгауз

Выше мы говорили о недостатках в развитии техники. Теперь разберем, как надо развивать технику, чтобы она не только не препятствовала, но и помогала яркому, свободному выражению музыки.

Основная цель технического развития — обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу.

В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях, причем подчинению автоматическому.

Итак, назначение музыкальной воли — управлять исполнительским процессом, а технического аппарата — подчиняться музыкальной воле (в конечном итоге — автоматически).

Оба эти процесса (управлять и подчиняться) с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве. Исходя из этого, в практике преподавания всякий игровой прием, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением; точно так же каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений¹.

Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. 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 пластиность 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».

Совершенствуя в дальнейшем все участки пианистического аппарата, работая над независимостью их, следует базироваться на тех же принципах, не разрушая их, а только подкрепляя более высоким качеством.

3. Два направления в развитии мелкой техники. Технические навыки в начальном обучении.

Вспомогательные упражнения

При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жесткой, как палка — она должна быть упругой, подобно пружине.

Л. Николаев

Чем незначительнее средства, затраченные на достижение цели, тем сильнее впечатление от исполнения.

К. Игумнов

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

¹ Нельзя понимать это упрощенно, формально. Навык (для закрепления) может сопровождаться целой системой вспомогательных, инструктивных заданий, но сам он должен быть обоснован музыкально. Более того, каждый даже из первоначально даваемых приемов должен иметь перспективу развития до высокого уровня владения пианизмом.

Разберем 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 не должна занимать больше половины фаланги. В результате между первым и вторым пальцами образуется «полукольцо».

Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, которая образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «куполя». При этом рука должна быть не жесткой и не размягченной, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется легким покачиванием).

Особая роль в сохранении формы «куполя» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция.

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 также способствует сохранению наиболее естественной формы руки и данной высоты кисти.

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, так как все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой. Такой позиции способствует довольно высокий уровень «крыши купола», поддерживаемой соответствующим положением первого пальца.

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 руки¹. Тогда возникает совпадение двух сил в одной точке. Перемещение опоры должно достигаться без толчков; в идеальном случае — как билльярдный шар, который катится по ровной поверхности. .

Итак, рука движется плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. При известных комбинациях с черными клавишами кисть может подаваться вперед и

¹ Центр тяжести — понятие условное: иногда это перемещение почти без тяжести.

вверх. «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т. п.» (К. Игумнов).

Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа. Эти контуры можно проследить на следующих примерах:

Л. Бетховен. Шесть вариаций

113 [Andante con moto]

Var. 1

Musical score for Beethoven's Variations, Variation 1, measure 113. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, G major (two sharps), and 8/8 time. The bottom staff is in bass clef, C major (no sharps or flats), and 8/8 time. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). The music features eighth-note patterns.

И. С. Бах. Маленькая прелюдия

114 Оживленно

Musical score for Bach's Little Prelude, measure 114. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, A major (one sharp), and 3/8 time. The bottom staff is in bass clef, C major (no sharps or flats), and 8/8 time. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The music features sixteenth-note patterns.

Continuation of the musical score for Bach's Little Prelude. The top staff shows a melodic line with a grace note and a fermata. The bottom staff shows sustained notes and eighth-note patterns.

115 Оживленно

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

Ограничение движений кисти рамками полезной свободы необходимо, например, при работе над Этюдом соч. 25, № 1 Ф. Шопена:

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 № 1

116 Allegro sostenuto

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.

Однако даже при самых больших нарастаниях звучности, когда активно действуют крупные участки аппарата, пальцы благодаря распределению нагрузки остаются живыми и свободными, а кисть — упругой и подвижной.

Это можно продемонстрировать на следующих примерах:

[*Allegro brillante*]

С. Прокофьев. Концерт № 1

[*Poco più mosso*]

8

117

Musical score for Prokofiev Concerto No. 1, Movement 1, page 117. The score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and dynamic ff. The bottom staff is in common time, bass clef. Both staves feature eighth-note patterns.

Musical score for Prokofiev Concerto No. 1, Movement 1, page 117, continuation. The score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and dynamic ff. The bottom staff is in common time, bass clef. Both staves feature eighth-note patterns.

Л. Бетховен. Соната, соч. 14 № 1, III ч.

118 [*Allegro commodo*]

Musical score for Beethoven Sonata Op. 14 No. 1, Movement 3, page 118. The score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and dynamic f. The bottom staff is in common time, bass clef. Both staves feature eighth-note patterns.

Musical score for Beethoven Sonata Op. 14 No. 1, Movement 3, page 118, continuation. The score consists of two staves. The top staff is in common time, treble clef, and dynamic f. The bottom staff is in common time, bass clef. Both staves feature eighth-note patterns.

И. Гайдн. Концерт Ре мажор, III ч.

119 [Allegro assai]

Musical score for Haydn's Concerto in G major, III movement, page 119. The score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle staff is bass clef, and the bottom staff is bass clef. The key signature is one sharp. Measure 119 starts with a dynamic 'f'. The music consists of eighth-note patterns. Measures 120-121 show a transition with eighth-note chords and sixteenth-note patterns.

В то же время взаимодействие всех частей аппарата в соответствующих пропорциях сохраняется и в пассажах, исполняемых легко и тихо:

В. Моцарт. Концерт ре минор

120 [Allegro]

Musical score for Mozart's Concerto in G minor, Allegro. The score consists of two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The key signature is one sharp. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note patterns. Measure 120 includes a dynamic 'p' (piano).

Allegro

Ф. Шуберт. Экспромт, соч. 90 № 2

121

Musical score for Schubert's Impromptu, Op. 90 No. 2, Allegro. The score consists of two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The key signature is one flat. The music features eighth-note patterns and sixteenth-note patterns. Measure 121 includes dynamics 'p sempre' and 'legato'.



Нетрудно заметить, что при этом ведущая роль активных пальцев достигается с минимальной затратой сил. Вместе с тем этот принцип способствует связности пассажей (легато), а также предохраняет их от поверхностного звучания, когда большая часть движений бесполезно тратится в воздухе.

При внимательном рассмотрении указанного выше (пункт 2) принципа чередования пальцев, мы убеждаемся, что и здесь тоже все подчинено экономии и целесообразности движений, так как отсутствуют дополнительные (лишние) взмахи пальцев.

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).

К моменту подкладывания рука отклоняется в сторону движения и тем самым дает возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять без толчка и дополнительного взмаха кисти.

Благодаря сбиению пальцев и наклону руки в сторону подкладывания второй палец также оказывается в удобной позиции для плавного перехода через первый палец по кратчайшему пути (без ненужного взмаха).

Перекладывание третьего и четвертого пальцев через первый (при обратном движении) производится по тем же правилам сбиения пальцев и плавных переходов по кратчайшему пути.

В чередовании коротких фигураций, не выходящих из пределов позиции (например, в коротких арпеджио), первый палец при движении вверх и пятый — при движении вниз (правая рука) подводятся к первой клавише очередной группы, но не прикасаются к ней.

Описанные принципы перемещения руки, сбиения пальцев подкладывания первого и перекладывания через него третьего

четвертого пальцев избавляют технику пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев. Тем самым создаются условия для плавной 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):

М. Клементи. Этюд

122 Presto non troppo

И. С. Бах. Прелюдия XXI из первого тома
„Хорошо темперированного клавира“

Allegro vivace

123

Л. Бетховен. Соната, соч. 10 № 2, III ч.

124 [Presto]

125 Rondo
Presto

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 и гибкое взаимодействие между всеми частями аппарата; взаимодействие, меняющееся в зависимости от музыкально-звуковой задачи и регулируемое музыкальной волей исполнителя¹.

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.

¹ Крупное объединяющее движение руки подобно попутному ветру, который подгоняет парусную лодку. Действие этого «ветра» весьма коварно. Его сила должна быть соразмерна с устойчивостью «лодки». Другими словами, при недостаточной опоре пальцев движение руки может «сдуть» все звуки, а чрезмерное погружение пальцев будет препятствовать свободному движению руки (она будет натыкаться на каждый палец).

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 механицией пальцев.

Вкратце оно заключается в четырех действиях:

1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушкой).
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 производились одновременно, в одном импульсе.

Если задача первого направления (описанного ранее) состояла 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.

Наконец, один из важнейших критериев — это опыт и интуиция педагога, которые подскажут ему различное соотношение этих видов работы в занятиях с разными учениками.

Для демонстрации сочетания обоих принципов в едином процессе разберем способ работы над техническим материалом в медленном темпе. В качестве примеров возьмем два этюда:

126 Быстро и энергично

К. Черни. Этюд №5, соч. 740

127 Быстро

Одно из главных условий работы в медленном темпе заключается в том, чтобы играть было удобно и легко.

Если медленный темп вызывает скованность и неудобство, пользы от него мало, а вред может быть.

Чтобы избежать скованности, пальцы должны взаимодействовать с рукой. Размах пальца перед взятием звука производится с легким отклонением руки в противоположную от требуемой клавиши сторону. Такая позиция обеспечивает свободное положение руки и позволяет достигать большой силы удара, не прибегая для этого ни к напряженно высокому подъему пальцев (первая фаланга не должна подниматься выше уровня кисти), ни к дополнительному взмахиванию кисти.

После быстрого и сильного взятия клавиши (движение руки подкрепляет силу пальца) кончик пальца моментально прекращает давление, тем самым освобождая всю руку, которая пружинит наподобие свободной «отдачи» после толчка.

При этом особенно важно, чтобы «отдача» была направленной и приводила руку и пальцы в позицию для взятия очередной клавиши. После этого весь цикл повторяется.

Нетрудно заметить, что в описанном способе работы свобода руки и пальцев сочетается с организованностью и дисциплиной их, а интенсивность и непрерывность движений, не ограниченных неподвижной позицией, — с экономией и целесообразностью.

Таким образом, закладывается прочный фундамент, крайне необходимый для работы над техникой в более быстрых темпах.

Так, например, в среднем темпе пальцы сохраняют достаточную активность, силу и равномерную опору, действуя внутри крупных, объединяющих контуров.

В случае необходимости можно пользоваться некоторыми вспомогательными способами работы, как, например:

1. ИграТЬ медленно, как бы повисая на каждом кончике пальца (но не прогибать кисть). Это поможет достижению глубины и связности.

2. В среднем темпе играть легко и плавно, ведя руку как смычок. Пальцы «живые», но почти не поднимаются; при этом активизируются (развязываются) дугающие движения кисти. Этим способом достигаются пластичность, легкость и облегчается переход к быстрому темпу.

3. ИграТЬ активным пальцевым стаккато, в то же время очерчивая контуры пассажей объединяющим движением руки. Этот прием способствует активизации кончиков пальцев, их четкости и раздельности, сохраняя при этом гибкость музыкальной фразировки.

Как известно, путь к быстрому темпу связан прежде всего с укрупнением дыхания, ощущением нового пульса, словом, с изменением музыкального представления. «Чтобы играть быстро, надо быстро думать» (И. Гофман).

Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается 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 движений 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 легким акцентом рука должна мгновенно освобождаться, как бы взлетая вверх и чуть придерживая клавишу пальцем, спокойно опускаться в исходное положение:

128 Скоро

legato



Скоро

8

6)

legato

Предварительно гаммы и арпеджио можно поучить следующим образом:

129

a)

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:

130 Скоро

a)

и т. д.

Скоро

б)

Скоро

legato

и т. д.



132 Скоро

2
legato
3

3 1
2 1
и т. д.

2
3
2

1
3
1
2
и т. д.

1
1
2
1
2
1
2

3 Игра́ть вспомогательные упражнения в разных тонально́стях,
например, следую́щего типа:

133 Скоро

133

a) 



5 8

5 3

Скоро

6) 



В этих упражнениях очень важно следить за переходами через первый палец: не «садиться» на него, не акцентировать, а только слегка опереться, сохраняя цельность движения по кругу. Очень полезно играть с нарастанием силы звука (*crescendo*) к пятому пальцу и затуханием в обратном направлении (*diminuendo*).

При crescendo включать крупные звенья аппарата вплоть до спины, а при diminuendo как бы скатываться по инерции.

Практика показывает, что для овладения задачами современного пианизма необходимо значительно расширить круг подготовительных технических упражнений. Так, например, наряду с обычными арпеджио в работу следует ввести новые комбинации и варианты звукосочетаний. Приведу примеры некоторых четырехзвучных комбинаций, которые можно играть по типу длинных арпеджио:

(Схема)

134

пр. рука

A musical staff in G major with a common time signature. It shows a sequence of notes starting with a quarter note (1), followed by eighth notes (2, 3, 4), another quarter note (1), and so on. Below the staff, fingerings are indicated: 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4. The staff ends with a double bar line.

лев. рука

Three staves of musical notation for the left hand. Each staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The first staff uses a key signature of one sharp (F#). The second staff uses a key signature of two sharps (D major). The third staff uses a key signature of one sharp (G major). Fingerings are shown above the notes in each staff.

Пример расшифровки схемы:

135

8

Musical example 135, continuing from the scheme on page 134. It consists of two staves in bass clef, common time, and F major. The top staff shows a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 3, 4; 1; 1; 1; 5, 4, 3, 2; 1, 4. The bottom staff shows: 5, 4, 3, 2; 1, 4; 1, 2, 3, 4; 1. A dashed line with the number 8 indicates a repeat or continuation of the pattern.

8

1 1 5 1 1 1 1

5 1 1 1 1 1 1

8

1 1 1 1 1 1 1

5 1 1 1 1 1 1

8

1 1 1 1 1 1 1

5 1 1 1 1 1 1

и т. д.

Такие арпеджио можно строить от разных нот. При этом первая нота (основной звук) остается без изменений, а остальные три комбинируются в различных интервалах:

136

8 -

1 2 3 4 1 1 1 1

1 2 3 4 1 1 1 1

8 - 5 4 3 2 1 4 1 1 1

5 4 3 2 1 2 3 4 1 1 1

The image shows a page of sheet music for piano, consisting of six staves. The music is written in common time. The first two staves are in G major (indicated by a treble clef) and the third staff is in C major (indicated by a treble clef). The fourth staff is in F major (indicated by a bass clef), the fifth staff is in D major (indicated by a treble clef), and the sixth staff is in A major (indicated by a treble clef). The music includes various dynamic markings such as '1' (forte), '8' (pianissimo), and '—' (staccato). There are also slurs and grace notes. The piece concludes with the instruction 'и т. д.' (and so on) at the end of the sixth staff.

По такому же принципу строятся пятизвучные комбинации:

A musical score page featuring two staves of piano music. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves have a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated above the notes: the first measure has fingerings 3, 4, 5, 1, 2 over the bass notes and 3, 4, 5, 1 over the treble notes; the second measure has fingerings 5, 1, 5, 4, 3, 2 over the bass notes and 1 over the treble notes. The page number 137 is at the top left, and the measure number 8 is at the top right.

The image shows two staves of musical notation for piano. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a common time signature. Fingerings are indicated above the notes: in the first measure, the top staff has 1, 2, 3, 4, 5; the bottom staff has (1), 3, 2, 1, 5, 4. In the second measure, the top staff has 1; the bottom staff has 3. In the third measure, the top staff has 1, b, #, 1; the bottom staff has 3, b, #, 1. Measure numbers 1, 2, and 3 are placed above the measures. The fourth measure begins with a dashed line and a repeat sign, followed by a measure number 4.

Кроме того, можно дополнить варианты длинных арпеджий, введя ломаные и широкие расположения:

138

A musical score for piano, page 8, showing two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Measure numbers 5, 4, 3, 2, 1, and 4 are written above the top staff, indicating a descending sequence of measures. The music consists of eighth-note patterns with various accidentals (flats and sharps) and rests.

8

1 4 2 3 1 4 1 1

1 2 4 3 1 2 1

1 3 2 b 4 1 3 1 b 1 b 8 1 b

5 3 4 2 1 3 b 1 1 b 1 b

8 1 b 2 b 1 b 1 b 1 b 1 1

1 4 2 3 1 4 1 b 1 1

1 b 1 b 1 b 1 b 1 b 1 1

и т. д.

b) 3 5 1 2 3 5 1 2 3 b 3 5 b 1 b

2 1 5 3 1 5 3 2 b 2 b 1 b

8 1 b 2 b 1 b 3 b 3 b 5

3 2 1 5 3 2 1 5 2 b 2 b 1 b

2 3 5 1 2 3 5 1 2 2 b 2 b 1 b

3 5 1 2 3 5 1 2 3 b 3 5 b 1 b

2 1 5 3 1 5 3 2 b 2 b 1 b

Эти варианты можно использовать при работе над всеми видами четырехзвучий, играя их от разных нот и, конечно, в разных темпах¹.

В пятизвучных комбинациях также могут быть варианты, например:

The image shows a musical score for piano, page 139. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time. The music is written in a style that suggests finger exercises, with specific fingerings indicated above the notes. The first measure starts with a forte dynamic (F) and includes fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 1, 5, and 1, 2, 3, 4, 5. The second measure starts with a forte dynamic (F) and includes fingerings 5, 1, 4, 1, 5, 1, 5, and 1, 5. The third measure starts with a forte dynamic (F) and includes fingerings 8, 1, 5, 1, 5, 1, 5, and 1, 5. The fourth measure starts with a forte dynamic (F) and includes fingerings 4, 5, 1, 5, 1, 5, 1, 5, and 1, 5.

¹ Все приведенные упражнения следует играть в диапазоне четырех октав.

6)

Такие упражнения способствуют гибкости рук, а также развивают связь и взаимодействие разных участков пианистического аппарата. Кроме того, они значительно расширяют диапазон возможных технических комбинаций, приучают слух к новым, более современным интонациям и, что чрезвычайно важно, воспитывают способность исполнителя управлять двигательно-техническим процессом.

Задача пополнения технических упражнений становится особенно актуальной, если учесть огромное разнообразие фактуры в произведениях, составляющих репертуар современного пианиста. Приведу некоторые примеры:

Ф. Шопен. Этюд, со.. 10 №1

140 Allegro

legato

[Larghetto]

141

p

543215 dolcissimo 5 11234 3

Ред. * Ред. *

Ф. Лист. Концертный этюд Ля-бемоль мажор

Allegro cantabile

142

con grazia

p *leggiero*

1 2 5 3 3 5 1 4 5

1 4 1 4

1 4 4 1

А. Скрябин. Прелюдия № 19, соч. 11

143

Affettuoso

p *f*

5 5 5

cresc.

[Allegro]

Р. Щедрин. Концерт № 2

144

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

145

5

и т.д.

5

5 2

6

146

1 2

2 3 legato

1 2

2 3 4 3

1 2 3 2

1 2 3 4 3

2 1

2 5

1 2

2 3

1 2

2 3 4 3

1 2 3 2

1 2 3 4 3

2 5

и т.д.

147

5

1 2 legato

5

5



5

F

и т. д.

148

5 4

legato

1 2

5 4

5 4

1 2

5 4

и т. д.

F

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

151

5 4 3

legato

5 4 3

5 4 3 4 2

5

5 4 3

5 4 3 2

5

5

2 3

и т. д.

5 2 3

6)

5 4 3

legato

3 3 3 3

5 4 5 2

5

и т. д.

5

152

legato

5

и т.д.

5

2

2

153

legato

и т.д.

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

И. С. Бах. Инвенция № 12 (двуихголосная)



154 Скоро

В. Моцарт. Соната, К-545

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 точке, также без остановки, палец остро извлекает следующий звук и повторяется тот же процесс:

156 Подвижно

Sheet music for piano. The top staff shows a dynamic 'f' followed by a series of eighth-note pairs. The bottom staff shows a sustained note on the bass clef staff.

[Спокойно, легко]

Д. Шостакович. Гавот

Sheet music for piano. The top staff shows a dynamic 'p'. The bottom staff shows a sustained note. Numbered hand positions 1 through 5 are indicated above the notes.

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

С. Майкапар. Вариации на русскую тему,
[Andantino] соч. 8 № 14

Poco più vivo

Sheet music for piano. The top staff shows a dynamic 'pp' and the instruction 'легко'. The bottom staff shows a sustained note. Numbered hand positions 1, 2, and 3 are indicated above the notes.

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

[Moderato]

А. Лемуан. Этюд

Sheet music for piano. The top staff shows a dynamic 'p'. The bottom staff shows sustained notes on the bass clef staff.



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 рук, исполнение простых мелодий non 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 настроения музыки в то время, когда пальцы еще развиты 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

160 Умеренно 1

p legato 1

В среднем темпе мы учим вести руку вслед за пальцами, очерчивая контуры фигураций:

Allegretto

А. Лемуан. Этюд

161

p legato

cresc.

Скоро

А. Лешгорн. Этюд

162

mf

1 5

4

1 5

5

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

Скоро

А. Лешгорн. Этюд

163

mf

2 1

5

1 4

1

2 1

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.

4. Другие виды фортепианной техники

Часто один вид техники помогает более совершенному владению другим видом... Это взаимопроникновение и взаимодействие различных видов техники лежит в основе совершенного мастерства многих крупных исполнителей.

С. Фейнберг

...Итак, каждый из играющих [октаву] пальцев (1—5 или 1—4) должен «брать» клавиши подобно тому, как он берет их, когда играет мелодический голос.

С. Савшинский

Переходя к другим видам фортепианной техники, хочется еще раз подчеркнуть ведущую роль кончиков пальцев — не ударяющих, не толкающих, а берущих, извлекающих, хватающих, — всегда живых и активных. Живое осязание клавиш пальцами является необходимым условием как для кантилены, так и для всех абсолютно видов пианистической техники, включая самые «головокружительные» пассажи, скачки, октавы и аккорды.

Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов, ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания клавиш:

пр. р.

164

5 5 5 5
3 2 3 1
1 1 1 1
— 8 8 8 8
лев. р. 1 1 1 1
3 3 5 5

Каждый аккорд выдерживается (дослушивается) до конца, после чего пальцы, не торопясь, но и не останавливаясь, берут следующий, переходя к нему без лишних движений руки в воздухе.

Исполнение отрывистых аккордов ничем не отличается от приемов стаккато, описанных выше:

165 Скоро

p

C. Майкапар. „В садике“

Умеренно

П. Чайковский. „Нянина сказка“

166

При более подвижном чередовании аккордов возрастает роль активных и цепких кончиков пальцев, хотя размах их над клавишами уменьшается. В этом случае ведущие пальцы гармонично взаимодействуют с мелкими вертикальными движениями кисти под общим «сводом» плавного движения всей руки:

П. Чайковский. „Игра в лошадки“

Очень скоро

167

Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное, объединяющее (горизонтальное) движение руки. Оно способствует легкости и подвижности чередования аккордов, избавляя их от тяжеловесной статичности.

Пример быстрого чередования аккордов приведем из репертуара более высокого уровня трудности:

[Prestissimo]

Stringendo molto

Ф. Лист. Тарантелла

168



Это место можно учить следующими способами:

1. В медленном и среднем темпах брать аккорды живыми кончиками пальцев без давления и без излишнего погружения в клавиши, выдерживать их до предела и в последний момент быстро, по кратчайшей линии переходить к следующим. Рука при этом движется в горизонтальном направлении.

2. Сначала в среднем, потом в быстром темпах играть аккорды рояль пальцевым стаккато; при этом пальцы должны отскакивать сразу в позицию над следующим аккордом (не прикасаясь к клавишам). Эта позиция дает возможность быстро и точно «схватывать» каждый аккорд, не отяжеляя их грузом руки. (В быстром темпе рекомендуется сначала поучить с остановками через каждые два такта.)

Таким образом мы добиваемся быстроты и легкости чередования аккордов, «нанизанных» на общий стержень цельного и непрерывного движения рук (в быстром темпе подготовка позиции и взятие аккорда практически совпадают).

После достижения достаточной уверенности и устойчивости можно прибавить силу звука, не опасаясь разрушить полученную структуру.

3. В отдельных случаях, во избежание поверхностного звучания, можно поучить аккорды в довольно медленном темпе, глубоко погружаясь в клавиши. Каждый аккорд следует выдерживать, после чего плавным движением, как на мягких рессорах, переходить в следующий. Очень важно, чтобы при смене аккордов пальцы вели руку, а не наоборот. При погружении в клавиши пальцы должны цепко держать позицию (не ослаблять кончики), не допуская проваливания кисти.

Обычно в работе над аккордовой фактурой эти и многие другие способы комбинируются в разных пропорциях.

Последний пассаж Тарантеллы (чередующиеся руки):

169 [Prestissimo]

следует учить, выдерживая до конца каждый аккорд в правой руке и октаву в левой, но без давления в клавиши. Переходить к следующим аккордам (октавам в левой) следует по кратчайшей линии, цепко схватывая их пальцами. Рука при этом не «оседает» на каждом аккорде (октаве в левой), а имеет тенденцию сохранить непрерывное движение в своем направлении.

Усилию звука, динамическому нарастанию поможет взаимодействие с крупными частями аппарата: сила придет «изнутри» без лишнего размаха рук.

В фортепианной литературе можно встретить много примеров подобного чередования рук, которое должно представлять непрерывный процесс с поочередным перемещением опоры:

Ф. Мендельсон. Рондо - капричиозо

170 [Presto]
a tempo



при этом сохраняется ведущая роль живых, активных пальцев в сочетании с движением рук, плавно очерчивающих контуры мелодической линии:

П. Чайковский. Концерт №1
[Allegro con spirito]

171

сохраняется и взаимодействие между участками аппарата, которое зависит от динамического развития:

Э. Григ. „Свадебный день“

172 [Tempo di marcia un poco vivace]

cresc. poco a poco

В других вариантах чередования рук, как, например:

[Allegro]

173

B. Моцарт. Соната, K - 545

Д. Кабалевский. Концерт №3, II ч.

174 (♩ = 104)

scherzando e marcato

в основном сохраняются принципы мелкой техники и гармоничная слаженность между руками при «огибании» контуров фраз.

Кроме того, во многих случаях значительно возрастает роль крупного движения, скрепляющего пассажи в единое целое, как это имеет место в следующем пассаже:

С. Рахманинов. Концерт № 2, III ч.

175 [Allegro scherzando]

f quasi gliss.

ff

Взаимосвязь участков пианистического аппарата позволяет развивать большую силу звука без ущерба для его качества, так как вместо коротких рычагов, вызывающих резкий, стучащий звук (например, удар сверху изолированной кистью или предплечьем), вступают в действие такие звенья, как плечо, спина и весь корпус; они амортизируют удар и в то же время способствуют глубине звучания. Чтобы пояснить участие тех или иных частей аппарата в зависимости от характера музыки, иногда приводят сравнение с деревом и ветром. Слабый ветер колышет только листья, более сильный приводит в движение ветви, а во время большой бури начинает качаться весь ствол¹.

Однако необходимо помнить, что у пианиста эта стихия — силы, воздействующие на исполнительский (в том числе и двигательный) процесс, — не приходит «извне», а находится «внутри» и полностью подчиняется музыкальной воле.

¹ У некоторых учеников происходит обратное: при исполнении спокойной кантилены раскачивается во все стороны «ствол», когда же начинается время бурных пассажей, они «костенеют» в полной неподвижности

Именно музыкальная воля руководит исполнением, она же определяет меру участия тех или иных звеньев пианистического аппарата.

Гармоничная работа пианистического аппарата, особенно активная роль крупных звеньев, способствует приобретению большого двигательного размаха, а также облегчает преодоление так называемых «скакков».

Работая над «скакками», не следует «швырять» руку, «падать» на клавишу или «попадать» в нее; нужно прежде всего научиться просто «брать» клавишу (независимо от расстояния) и при этом извлекать звук требуемой силы, глубины и окраски.

В каждом скачке, даже самом «головокружительном», должна быть пусть совсем малая (минимальная) доля подготовки перед взятием клавиши. Это достигается быстрым (стремительным) переносом руки в позицию над клавишей перед извлечением звука. Такая позиция гарантирует точность скачка и достижение при этом должного характера звучания.

В быстром темпе остановка в позиции сводится к минимуму и становится почти незаметной, в результате чего движение рук выглядит непрерывным. Этого следует добиваться, например, в приводимых ниже примерах:

Н. Паганини - Ф. Лист. Кампанелла

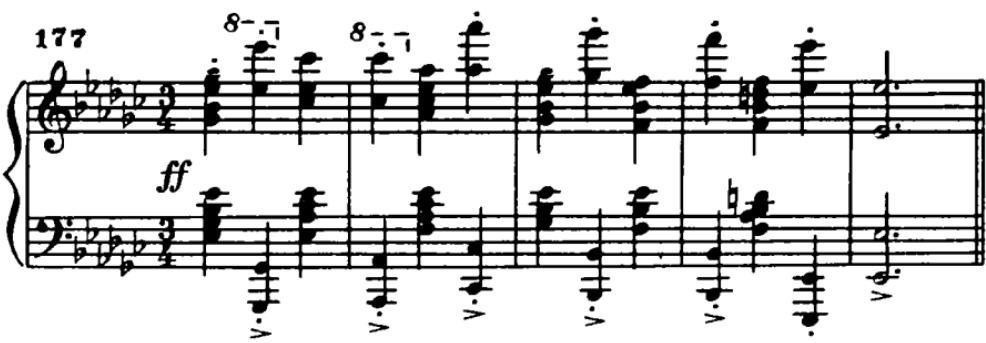
176 [Animato]



Scherzo

Ф. Шопен. Соната, соч. 35

177 ff



Работая над скачками, нужно стремиться к экономии движений.
Например, играя следующее место из Первой баллады Шопена:

animato
[*più vivo*]

Ф. Шопен. Баллада №1

178

p scherzando

2 1 5 5
2 5 1 5

не надо брать басы и аккорды в левой руке двумя отдельными движениями вниз, а лучше объединить их в цельное круговое движение. При этом к басу рука движется не поднимаясь над клавиатурой и, слегка оттолкнувшись пятым пальцем и сделав небольшую петлю, «садится» на аккорд.

Такой прием облегчает техническую задачу и придает аккомпанементу характер легкого, грациозного вальса.

Аналогичный прием для левой руки применим и в «Поэтической картинке» № 1 Грига:

Э. Григ. Поэтическая картинка, соч. 3 № 1

179

agitato
f

4-4-5-5
4-4-5-5

В работе над известными скачками листовского Мефисто-вальса:

[Presto]

Ф. Лист. „Мефисто - вальс“

leggiero molto

180

p staccatissimo

нужно добиваться, чтобы правая рука, слегка задев «по пути» нижнюю ноту, не задерживая движение, устремлялась к верхней октаве, нацеливаясь только на первый палец, то есть на ее нижнюю ноту. Оттолкнувшись от октавы, рука закругляется и, наподобие бumerанга, возвращается обратно, после чего процесс повторяется на следующих звуках.

Как вспомогательное средство в работе над скачками можно рекомендовать упражнения примерно такого типа:

Упражнение

Умеренно

181 а)

б)

Играть их нужно следующим образом: на крайние октавы (пример 181а) глубоко и мягко «сесть» и выдержать их, затем быстрым движением перевести руки по нижней линии к аккордам; схватив пальцами аккорды, сразу оттолкнуться от них, «выскочить» вверх и занять позицию над крайними октавами; после этого снова «опуститься» в клавиши и продолжать процесс круговых движений. Затем следует играть то же упражнение в обратном порядке (пример 181б).

Эти упражнения полезно играть в разных тональностях, а также в самых разнообразных ритмических и фактурных вариантах. Они служат хорошим подспорьем для лучшего овладения эпизодами подобного типа:

[molto animato]
grandioso

Ф. Лист. „Вечерние гармонии“

182

[Sempre string.]

Ф. Лист. Ноктюрн („Грезы любви“)

183

Следует добавить, что в работе над скачками для достижения требуемого звучания, а также для точного, удобного и спокойного «взятия» клавиши можно допустить некоторые отклонения от ритма (замедления, задержки). В процессе дальнейшей работы отклонения будут уменьшаться и постепенно ликвидируются совсем, а звучание, пластиность, удобство и точность останутся.

Вообще сознательные отклонения от ритма облегчают преодоление многих пианистических трудностей. Но эти отклонения не могут быть произвольными, а должны находиться в соответствии с музыкальной фразировкой, не разрушая ее контуры, а только несколько «растягивая» их (как бы рассматривая некоторые наиболее трудные места через увеличительное стекло или в замедленной киносъемке).

Такой способ работы в большинстве случаев дает отличные результаты. Когда движение входит в нормальное ритмическое русло, помимо улучшения технической стороны, исполнение, сохраняя следы проведенной работы, приобретает более живой пульс, гибкость музыкальной фразировки и естественное дыхание. «В быст-

ром темпе от этих преувеличений остается только маленький налет, а весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность» (Т. Лешетицкий).

Если же пианист, работая над технически трудными местами (особенно в быстром темпе), с самого начала стремится во что бы то ни стало «втиснуть» их в жесткие рамки ритмической ровности (руководствуясь больше тактовыми делениями, чем музыкальным дыханием), такая работа часто приводит к метричности исполнения, зажатости пианистического аппарата и наносит ущерб (трудно поправимый) звучанию и естественной музыкальной фразировке.

Владение октавами является одним из важных разделов пианистической техники. Приемы исполнения октав весьма разнообразны соответственно музыкальным задачам. Например, для достижения легкого, грациозного характера звучания в скерцо из Первого концерта Ф. Листа:

Capriccioso scherzando

Ф. Лист. Концерт № 1

184



октавы должны исполняться в основном острыми и цепкими кончиками пальцев во взаимодействии с легкими движениями кисти.

Драматический характер стремительных, как бы завывающих, хроматических октав в Этюде Ф. Шопена соч. 25 № 10:

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 № 10

185 Allegro con fuoco



лучше достигается при помощи низко «сидящих» пальцев, играющих почти легато и увязанных через гибкую кисть с крупными звеньями аппарата, которые, дополняя «изнутри» силу звука каждой октавы, обеспечивают большие динамические нарастания

Виртуозное исполнение октав нисходящего пассажа из Сонаты Ф. Листа си минор:

[Allegro energico]

Ф. Лист. Соната си минор

186

8

*ff**precipitato*

облегчается, если рука очерчивает контуры мелодических фигур, каждая из которых начинается с полутона от черной клавиши.

Яркость и блеск звонких октав в разработке Первого концерта Чайковского требуют активной, равномерной и слаженной работы всего пианистического аппарата:

П. Чайковский. Концерт №1

Alla breve

187

ff



Итак, при всём различии музыкально-художественных задач и приемов технического выполнения, основным принципом для октавной техники (как и для остальных видов) можно считать способность пианистического аппарата к гибким контактам активно извлекающих звук пальцев с остальными его участками. Только эта взаимосвязь может обеспечить пианисту многообразие приемов, необходимых для решения различных музыкально-звуковых задач.

В связи с последними примерами несколько слов о значении крупных движений в пианистической технике.

Крупное движение является тем техническим средством, при помощи которого ощущение большого дыхания и представление целого реализуется на практике, то есть в процессе исполнения.

Как один из примеров согласования крупного дыхания с соответствующими движениями можно привести Этюд Шопена соч. 25 № 12:

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 № 12

Allegro molto con fuoco

В основе этой музыки лежит драматический хорал в нижнем регистре, внутри которого вздымаются пассажи, как языки пламени. Эти пассажи не должны дробить хорал на промежуточные звенья, а, наоборот, усиливать и объединять его, создавая как бы «петлю» между отдельными аккордами.

Осуществить эту «петлю» помогает крупное объединяющее движение рук, которые без промежуточных опор и акцентов взлетают к верхней точке и, оттолкнувшись от неё, скатываются вниз. При этом собирание пальцев в сторону движения пассажа (приближение первого к пятому при движении вверх и пятого к первому в сб-

ратном направлении) обеспечивает плавную смену позиций без голчков и лишних движений, а взаимодействие активных пальцев и перемещающейся опоры руки гарантирует полноту и ровность звучания внутри пассажей.

Другим примером согласования музыкальной и двигательно-технической задач может служить подход к репризе в 1-й части Сонаты № 1 Бетховена:

Л. Бетховен. Соната, соч. 2 № 1

189 [Allegro]

3 3 3 3

pp cresc.

f

3 3 3 3

Здесь правая рука должна быть ведущей, широкими движениями создавая «пульсацию раскаивающегося маятника» на слабых долях тактов. Это вызывает большую напряженность и усиливает контрастность при утверждении сильной доли, когда появляется главная тема. Если ослабить значение такой пульсации, то на первый план выйдет движение четвертей в левой руке, превратив правую в их придаток. Тогда весь переход к репризе потеряет напряженность пульса, вместо которой останется метрическое однообразие счета.

Крупный план и динамическая напряженность разработки в 1-й части Сонаты № 11 Бетховена:

Л. Бетховен. Соната, соч. 22

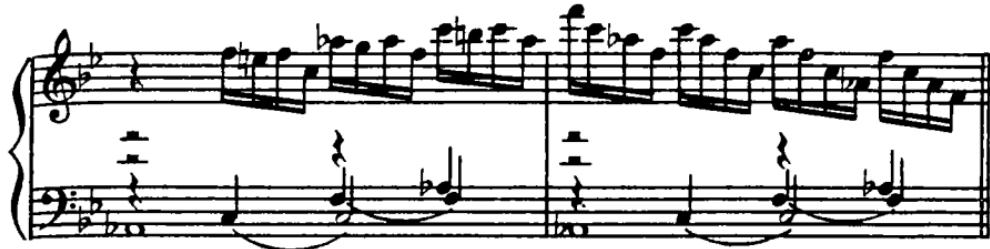
[Allegro con brio]

190

1 2 3 4

ff p

1 2 3 4



обязывают исполнителя вести все повторяющиеся фразы и фигурации на одном большом дыхании при неослабевающем напряжении пульса (несмотря на затихание звучности) вплоть до последнего аккорда перед репризой.

В выполнении этой задачи большая роль принадлежит крупному «своду» руки, который несет на себе все мелкие движения, не позволяя им излишними взмахами дробить на части эту цельную и монолитную конструкцию.

Можно привести и другие примеры, в которых роль крупных движений (хотя и не связанных с большим динамическим и виртуозным размахом) не менее важна.

Например, легкий, прозрачный каскад шестнадцатых, скатывающихся вниз на одном дыхании в Экспромте ля-бемоль мажор Шуберта:

Ф. Шуберт. Экспромт №4, соч. 90

Allegretto

достигается лучше, если мелкие ноты «нанизаны» на общий «стержень» горизонтального движения руки (как смычка)

Цельное исполнение любой мелодической фразы требует соответствующих форм движения руки. Так, одна из главных задач при исполнении эпизода из финала Сонаты № 1 Бетховена:

192

[Prestissimo]

состоит в том, чтобы мелодия не распадалась на части под влиянием ровного сопровождения, а сохранила свою цельную, широкую линию. Крупное объединяющее движение руки (без взмахов на отдельных звуках) соответствует горизонтальному направлению мелодии и является главным техническим условием для достижения требуемой цельности фразировки. Такое же объединяющее движение руки необходимо при исполнении главной темы Сонаты до мажор Моцарта:

193

Allegro

В. Моцарт. Соната, K - 545

Из приведенных примеров ясно, что крупные движения должны исходить из музыкальных задач; их следует развивать в тесном контакте с музыкальным представлением и ощущением крупного дыхания.

Конечно, это не означает, что тренировка на инструктивном материале должна быть исключена. Крупные движения, как и все другие виды техники, имея в основе музыкальную задачу, могут «обрастать» в работе большим количеством вспомогательных упражнений, направленных на закрепление и совершенствование найденного приема.

Заканчивая этот обзор, можно сказать, что крупное дыхание и ощущение целого помогают исполнителю вывести на первый план архитектонику произведения, которая формирует развитие всей музыкальной ткани и определяет (направляет) всю дальнейшую работу, вплоть до приемов технического владения. «...Необходимо детализацию подчинить закону обобщения, большой форме, широкой перспективе» (С. Фейнберг).

Крупные же движения наиболее ясно позволяют пианисту ощутить контакт живых кончиков пальцев со всей системой пианистического аппарата вплоть до самых дальних участков (например, кончик пальца — спина). Такая связь крайних точек имеет одинаково важное значение как для крупной, так и для мелкой техники; как для *fortissimo*, так и для *pianissimo*; как для быстрых пассажей, так и для кантилены. Она способствует полному слиянию исполнителя с инструментом в одно целое.

Итак, на основе изложенных принципов развития техники мы готовим пианистический аппарат, чтобы он смог непосредственно, легко и свободно выполнять каждое музыкальное волеизъявление исполнителя.

При этом нужно помнить, что главной целью является применение этих принципов в художественно-музыкальной литературе. Лишь под воздействием музыкальных образов возникает глубина ощущений, душевный подъем, обостряются рефлексы и появляется неодолимая потребность разрушить все барьеры на пути к яркому и убедительному выражению музыки.

Именно эти «симптомы» способны вывести технику пианиста на широкие просторы подлинного владения исполнительским искусством. «Только навыки, приобретенные при воплощении художественного образа в материале, могут привести к подлинной виртуозности исполнителя» (С. Савшинский).

В связи с этим нельзя забывать, что наряду с систематической работой по приобретению музыкально-пианистических навыков и разучиванию музыкальных произведений, нужно еще просто играть, исполнять готовые, уже выученные и сданные пьесы. В таком исполнении (музицировании) все приемы закрепляются, становятся естественными, и задачи двигательно-технические сливаются с художественно-музыкальными.

Поэтому на уроках, уже с начального периода, наряду с обычной работой должно быть отведено время на исполнение (как небольшое выступление). Пусть сначала это время будет очень малым, пьески — короткими и легкими, а качество исполнения — недостаточно высоким. Однако нужно стремиться, чтобы с течением времени эта часть урока приобретала все большее значение с тем, чтобы в конце концов исполнение на достаточно высоком уровне (и наизусть) стало основным, привычным условием, требованием, предъявляемым к ученику.

Это явится свидетельством созревания исполнительской индивидуальности ученика, его умения самостоятельно работать; это будет также показателем главного успеха в работе педагога.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступление</i>	4
-----------------------------	---

Раздел I

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В ПРОЦЕССЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

1. Развитие музыкальных данных. Контакт учителя и ученика. Интерес к музыкальным занятиям	5
2. Навыки разбора и чтения нот. Наполнение смыслом процесса разучивания. Концентрация внимания и слуховой контроль	10

Раздел II

РАБОТА НАД ЗВУКОМ

1. Дослушивание звука. Ощущение движения и развития музыкальной ткани	61
2. Технические приемы в работе над звуком	67
3. Роль дыхания в исполнительском процессе	82

Раздел III

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ

1. Взаимосвязь музыкального и технического развития	87
2. Основные принципы технического развития	89
3. Два направления в развитии мелкой техники. Технические навыки в начальном обучении. Вспомогательные упражнения	90
4. Другие виды фортепианной техники	126