

# ТЕМА № 1

## ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

### Современное музыкальное образование.

Создание в середине XIX века Русского музыкального общества и первых консерваторий - Петербургской и Московской - послужило основой быстрого развития в нашей стране профессионального музыкального образования. Вслед за этими учебными заведениями в крупнейших губернских городах возникли музыкальные училища. Впоследствии, еще в дореволюционное время, были учреждены консерватории в Саратове, Одессе и Киеве. Большим тормозом на пути развития музыкального образования в прежние времена было отсутствие финансовой поддержки со стороны государства. Даже такие ведущие учебные заведения, как консерватории в Петербурге и Москве существовали на средства Русского Музыкального общества и частных лиц. Даже в лучших консерваториях мало обращалось внимания на подготовку учащихся к последующей практической деятельности. Хотя многие выпускники становились педагогами, они не получали в достаточной мере соответствующих знаний и должны были приобретать их в последствии самостоятельно в процессе педагогической работы.

В «Основных принципах единой трудовой школы», разработанных Государственной комиссией по просвещению и опубликованных за подписью А.В. Луначарского 16 октября 1918 года, указано направление перестройки образования в нашей стране. Задача заключалась в том, чтобы сделать его подлинно народным, доступным широким массам и служащим интересам народа. В «Основных принципах единой трудовой школы» вообще уделялось большое внимание активным методам педагогической работы; разъяснялось, что «трудовой принцип» сводится к «творческому знакомству с миром». Указывалось также на необходимость индивидуального подхода к ученику: «Чрезвычайно важным принципом обновленной школы явится, возможно, более полная индивидуализация обучения». «Школа должна стараться устранить из детских душ, елико возможно, черты эгоизма, стараться уже со школьной скамьи спаять прочные коллективы и развивать в наивысшей мере способность к общим переживаниям и к солидарности».

Передовая идейная основа воспитания молодежи, создание реальных условий для того, чтобы каждый мог учиться тому, к чему у него есть склонность и способности, - все это благотворно отразилось на судьбах музыкального образования после Великой Октябрьской социалистической революции. Осуществляется педагогизация средних и высших музыкальных учебных заведений, в них вводятся теоретические дисциплины, расширяющие кругозор учащихся в области педагогики, истории и теории их специальности, например на фортепианном факультете — педагогика, методика обучения игре на фортепиано, история фортепианного искусства и теория пианизма. В процессе

развития советского музыкального образования постепенно складывается его структура. Низшее звено составляют детские музыкальные школы. Их назначение – музыкальное воспитание широкого круга детей и подростков. Среднее звено советского музыкального образования — училища. Они имеют профессиональный профиль: их задача — готовить исполнителей - ансамблистов и педагогов детских музыкальных школ. Наконец, следующее звено — консерватории, готовящие исполнителей высшей квалификации — солистов и ансамблистов, а также педагогов училищ.

Необходимо добиваться того, чтобы в детских музыкальных школах систематически повышался уровень общего музыкального развития детей, чтобы эти учебные заведения были подлинными очагами массового музыкального воспитания.

### **Воспитательная работа педагога специального класса. Основные направления.**

Обучение фортепианной игре – сложный и многогранный процесс. Его необходимым элементом является также широкая воспитательная работа. При всём её разнообразии она может быть сведена к нескольким основным направлениям: воспитанием мировоззрения и моральных качеств, воли и характера, эстетических вкусов и любви к музыке, интереса к труду и умения работать, наконец, забота о здоровье и физическом развитии ученика. Надо стремиться к тому, чтобы обучение стало воспитывающим.

Воспитательная работа должна быть ненавязчивой, во многих случаях ее желательно сделать даже неприметной для ученика. Основная часть воспитательной работы проводится на уроке. Опытный, образованный педагог, глубоко вникающий в художественное содержание музыкальных произведений, будет касаться и их образов, и воплощения в них многих жизненно важных тем, и эстетических воззрений композитора.

Очень важная форма воспитательной работы, получающая все большее распространение в настоящее время, – проведение учениками музыкальных вечеров и концертов просветительского характера. Это приносит всестороннюю пользу самим ученикам и имеет большое значение для пропаганды искусства. Особая разновидность просветительской воспитательной работы — проведение вечеров, посвященных различным темам искусства, совместными силами учащихся музыкальной и общеобразовательной школ. Помимо воспитательных задач и приобщения к искусству детей, не обучающихся музыке, такие вечера помогают сближению коллективов обоих учебных заведений. Педагогу специального класса, благодаря этим мероприятиям, становится легче найти общий язык с учителями общеобразовательной школы.

Большое место в жизни школы и училища должны занимать классные собрания. Они позволяют педагогу использовать весьма важные и эффективные формы коллективного воздействия на ученика. Тема классных собраний во многих

учебных заведениях отличается значительным разнообразием. Это беседы о композиторах, о музыке, об искусстве интерпретации, о значительных событиях общественной жизни. Хорошей формой воспитательной работы справедливо считаются посещения концертов, театров, музеев, экскурсии в памятные культурно-исторические места и прогулки за город. Их следует проводить — и почаще — не только со всем классом, но и с отдельными учащимися.

### **Эстетическое воспитание.**

Весьма важно воспитать нужное отношение к искусству и к занятию им; уже это может благотворно сказаться на формировании мировоззрения ученика. Важно, чтобы он научился ценить искусство за то прекрасное, что оно дает людям, за те богатейшие возможности, какие оно открывает для участия в свершении величественных деяний нашей современности. Сделать так, чтобы юный музыкант полюбил больше автора, чем себя, произведение, чем свою трактовку, исполнение, чем последующий за ним успех, - вот к чему должны быть направлены усилия педагога. Важно, чтобы молодой музыкант как можно больше получал ярких художественных впечатлений. Надо слушать хорошие произведения в возможно лучшем исполнении. Нельзя переоценивать благотворность воздействия концертов больших артистов, искусство которых оставляет неизгладимый след в сердцах слушателей.

Эстетическое воспитание протекает тем успешнее, чем разностороннее оно ведется. Не надо упускать случая, почаще обращать внимание ученика на красоту образа литературного произведения, картины или скульптуры. При этом желательно проводить параллели, которые помогли бы глубже понять и прекрасное в музыке. Широчайшие возможности для эстетического воспитания учащихся открывает педагогу посещение вместе с ними картинных галерей. Желательно подольше постоять перед хорошей картиной, не только внимательно рассмотреть ее, но и прочувствовать воплощенный в ней образ. А затем, быть может путем сравнения с другой картиной, попытаться навести ученика на то, что в этом произведении искусства прекрасно. Очень многое для развития эстетического чувства может дать природа. Она обостряет ощущение красоты, наполняет запасом впечатлений от прекрасного в окружающей нас жизни, К.Н. Игумнов ссылается на собственный опыт, рассказывал, как в нем проснулось что-то новое, когда он впервые увидел море, и как это помогло ему лучше понять многие музыкальные сочинения.

### **Воспитание любви к музыке.**

Эстетическое воспитание неразрывно связано с развитием любви к музыке. Пробуждать глубокий длительный интерес к музыке — одна из самых важных задач педагога. Уже одним этим можно резко повысить работоспособность ученика — добиться большей сосредоточенности, усиления слухового контроля. Жизнь великих музыкантов дает множество примеров исключительно сильного влечения к любимому делу. Интересна в этом отношении биография Скрябина. В возрасте трех лет он мог часами сидеть за роялем, наигрывая что-

то одним пальцем. Когда Скрябин учился в консерватории, из-за неумеренной работы над развитием виртуозности он «переиграл» руку. С большим упорством, в течение длительного времени, он лечился, усилием воли стремился побороть недуг. И в конце концов победа была одержана. Ему удалось возобновить исполнительскую деятельность и стать выдающимся пианистом.

Некоторые педагоги успешно развивают любовь к музыке, прежде всего тем, что сами они ее горячо любят. Пробуждению интереса к музыке способствует посещение экранизированных опер, биографических фильмов о композиторах, концертов, слушание радио, рассказы педагога и чтение книг об авторах разучиваемых произведений – словом все то, что расширяет кругозор ученика в области искусства.

### **Трудовое воспитание.**

Необходимо с детства приучать ученика к тому, что искусство требует постоянного и упорного труда, что совершенство в исполнении рождается лишь в процессе большой и длительной работы. Одной из прекрасных демократических традиций русской педагогики было признание трудовой деятельности источником радости для человека, характерное для советской эпохи отношение к труду как к творчеству включает в себя понятие увлеченности им.

Одна из насущнейших задач пианиста педагога — воспитать в учениках любовь к работе за инструментом. Это особенно важно, когда занимаешься с теми, кто собирается стать впоследствии профессионалом — музыкантом. Воспитать любовь к работе за инструментом крайне важно и при занятиях с учениками, которые останутся любителями. Очень важно живыми примерами на уроке показать ученику, что значит важно по - настоящему работать над преодолением какой-либо трудности, и тем самым вовлекать его в процесс пианистической работы. Труд должен быть не только радостным, но и умным. Трудиться надо напористо. «Будьте страстны в вашей работе и в ваших исканиях», - учил великий Павлов. Эта страстность должна сочетаться с крепкой волей, рождающей выдержку, постоянный накал энергии труда.

### **Индивидуальный подход к ученику.**

Успех педагога в очень большой мере определяется его умением индивидуально подойти к каждому ученику. Для этого необходимо систематически изучать личность ученика, знать, чем он живет и интересуется, какова окружающая среда. В каждой индивидуальности есть всегда положительные и отрицательные черты. Иногда педагоги концентрируют своё внимание преимущественно на недостатках ученика и, стремясь к гармоничному развитию его личности, прилагают свои усилия, главным образом, к «подтягиванию» «отстающих» элементов. При этом нередко уделяют мало внимания тому наиболее ценному, самобытному, что есть в индивидуальности ученика. Важно знать недостатки ученика и систематически работать над их устранением. Но достигать этого

часто лучше как бы обходными путями, на основе развития сильных его сторон. Тогда полезно дать произведение, которое включает в себя и крупную технику, и мелкую, и которое может по-настоящему увлечь ученика.

Встречаются ученики неорганизованные. Они небрежны в работе, неаккуратны в выполнении своих обязанностей. Неорганизованность нередко объясняется отсутствием стойкого интереса к делу и слабостью воли. При работе с такими учениками особенно важно обратить внимание на развитие у них интереса к музыке, к изучаемому произведению. Иногда успешному развитию вредит чрезмерная застенчивость, скромность, вызывающие эмоциональную скованность, боязнь «развернуться» во время исполнения. Надо использовать малейшую удачу в преодолении эмоциональной скованности для укрепления в нем чувства уверенности в собственных силах. Важно поощрять его к смелым творческим поискам.

Некоторым ученикам особенно недостает инициативы. Они просят, чтобы им все показали, объяснили. Первое их желание, когда они приступают к изучению нового произведения, - услышать, «как надо его исполнять». Талантливым ученикам, с явно выраженными исполнительскими данными, должна быть предоставлена возможность много и систематично упражняться за инструментом.

### **Воспитание самостоятельности.**

Человеку по природе свойственна самостоятельность, стремление самому все попробовать, испытать. Приходя на первые уроки музыки, дети сталкиваются с новой для них областью, в которой на каждом шагу возникают явления, вызывающие интерес. Необходимо, чтобы ребенок с самого же начала мог получить ответы на те многочисленные «почему?», которые не могут у него не возникнуть, чтобы он и впредь задавал их и себе и педагогу. Это явится залогом развития его самостоятельности. Педагог, воспитывающий в ученике пытливость мысли, дает ему вернейший ключ к самостоятельной творческой работе. Важно систематически использовать широкие обобщения, позволяющие в частном раскрыть закономерности художественных явлений.

Обобщения педагога значительно лучше усваиваются, если ученику на этой основе предлагается самостоятельно решать различные исполнительские задачи. Они могут быть весьма разнообразными. Например, впервые показав где-нибудь в полифоническом произведении прием связи звуков путем скольжения пальцев с клавиши на клавишу, педагог предлагает ученику найти в том же сочинении другие места, в которых целесообразно использовать аналогичную аппликатуру. Очень часто ученик проделывает лишнюю и даже вредную работу. Невнимательно разбирая и заучивая ошибки, он потом тратит много времени на их исправление. Педагог приучает постепенно ученика не только слушать свое исполнение, но и контролировать себя в процессе работы там, где скорее всего могут возникнуть ошибки и погрешности исполнения.

Надо знакомить учащихся с типическими случаями появления тех или иных ошибок.

Важно, чтобы ученик знал и о том, какие ошибки и недостатки чаще всего встречаются у него самого. Так одному следует остерегаться преувеличенной свободы исполнения, другому — метричности, один склонен ускорять темп, другой — замедлять. Для воспитания в учениках самостоятельности полезно, чтобы они время от времени сами, без помощи педагога, выучивали небольшие произведения. Обсуждения их всем классом с последующим выявлением достоинств и недостатков исполнения, а желательно и с вынесением оценки, будет способствовать улучшению качества самостоятельной работы учащихся.

Л. Баренбойм ещё в 70-е годы выделил определенные тенденции:

1. Важнейшая из них — это воспитание творческой развитой личности.
2. Мировое музыкальное образование должно быть всеобщим.
3. Репертуарные споры, особенности десятилетий.
4. В основу Музыкального образования должно быть положено развитие музыкально слуха.
5. Развитие творческих навыков учащихся (импровизация, подбор по слуху, композиция).

В наше время с первой тенденцией никто не спорит.

Вторая довольно проблематична: сделать музыкальное образование всеобщим невозможно. Но необходимо его двигать к всеобщему:

- необходима система преемственности. Одно время педагоги — энтузиасты (чаще «белые вороны») проводили семинары. Дальше произошел разрыв; это начинание необходимо поддерживать, иначе все хорошее естественным путем забывается.

- необходим достаточный уровень просветительства — создание среды для преемственности.

Третья тенденция — репертуар:

- воспитывать на том, что дети хорошо знают на слух;
- детям нужна тишина, чтобы вырабатывалось внимание;
- возможно сочетание различных систем; постепенно искать то, что ребёнку ближе.

Четвертая тенденция — развитие музыкального слуха:

- учить записи нот после того, как ребенок уже слышит, что он играет, подбирает и поёт;

- делать разумный отсев печатного материала самим педагогом.

Пятая тенденция - развитие творческих навыков учащихся:

- учить подбору детей;
- нужны пособия для учителей и учеников.

Общая тенденция позднего времени: изменение возрастных рамок начала обучения от 70 лет и далее, так и от 3-4 лет и далее.

## **ТЕМА № 2**

# **НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ ПЕРВЫХ ЧЕТЫРЁХ КЛАССОВ ШКОЛЫ**

### **Ответственность начального этапа обучения**

В прежние времена педагоги обычно начинали непосредственно с объяснения нотной записи. Она превращалась для ребёнка в обозначение тех или иных клавиш фортепиано. Развитию музыкального вкуса не благоприятствовал общепринятый начальный репертуар, создававшийся третьестепенными сочинителями музыки для детей, типа Бейера и Бургмюллера. Советская методика основана на других принципах, развивая лучшие традиции передовых мастеров пианистов прошлого. Согласно им ребёнка надо с первых же уроков приобщать к искусству, приучать внимательно вслушиваться в музыкальную речь. Слуховое воспитание ученика должно осуществляться на материале художественном, доступном и интересном для ребёнка. Лучше всего с этой целью использовать народные, детские и. массовые песни. Разучивать песни надо со словами. Благодаря этому у ребёнка повысится интерес к занятиям и ему станет более ясным музыкальный смысл песен.

### **Посадка. Первые навыки звукоизвлечения.**

Наряду с разучиванием песенок желательно с первых же уроков начать знакомить его с инструментом, рассказать об устройстве фортепиано, показать клавиатуру и характер звучания низкого, среднего и высокого регистров, играя на инструменте подходящие пьески. На первых же уроках ученик выучивает названия звуков — до, ре, ми, фа, соль, ля, си. Ориентиром для нахождения их служат черные клавиши (группирующиеся по две и по три). Перед тем как учить детей игре, их надо правильно посадить за инструмент — удобно, свободно. Важно обратить внимание на то, чтобы ребёнок не сутулился и не сидел напряженно, чтобы во время исполнения он не приподнимал плечи. Локти не следует не прижимать к туловищу, ни выворачивать в стороны. Большое значение для уверенности исполнения имеет хорошая опора ног, особенно каблучков.

В прежние времена педагоги обычно начинали изучение навыков звукоизвлечения с игры пятипальцевых последований *legato*. Большинство советских педагогов считает целесообразным подойти к работе над туше *legato* путём предварительного освоения навыка извлечения отдельных звуков. Путь от *non legato* рационален потому, что воспитывает у ребёнка с первых же шагов обучения координацию движения всех частей руки, позволяет легче добиться нужной степени освобождения мышц и вырабатывает полный певучий звук. Уже с первых же упражнений необходимо обратить внимание ребёнка на

качество воспроизводимого звука. Звук должен быть сочным, певучим, долго длящимся. Надо избегать как бледного, «белого» звука, так и звука резкого, стучащего. Важно, чтобы палец опускался на клавишу без предварительного её «нащупывания». Подчеркнём, что в методике работы над навыками звукоизвлечения определяющим моментом служит стремление решить определённую звуковую задачу.

### **Подбирание песен.**

Когда ребёнок начнёт овладевать извлечением отдельных звуков, полученный навык надо применить для подбирания разученных по слуху песенок. Полезно приучить ребёнка пропевать искомый звук и вслушиваться — лежит ли он «ниже» или «выше» исходного. На первых пробах в особо трудных местах педагог может помочь ученику найти нужные звуки на фортепиано. Подобранные песенки полезно транспонировать в одну – две тональности. Подбирание песен, так же как и извлечение отдельных звуков, надо производить поочередно правой и левой рукой с тем, чтобы обе руки развивались равномерно. После того как ребёнок подберёт некоторое количество песенок одним пальцем, можно переходить к исполнению legato нескольких звуков. Параллельно полезно играть упражнения на связывание двух, затем трёх, четырёх и пяти звуков, а также различные песенные попевки.

### **Обучение нотной грамоте.**

Ученику показывают основные линейки нотного станга и те звуки, которые расположены на них в скрипичном ключе, затем звуки, находящиеся между линейками и на первых добавочных сверху и снизу. Не следует разрывать изучение скрипичного и басового ключей. Вспомогательным средством для перехода к последнему у большинства педагогов в настоящее время служит так называемая одиннадцатилинейная нотация.

Понятие о различных размерах — двудольном, трёхдольном — педагог может дать ещё до ознакомления с записью высоты звука на примерах разученных песен или на каком-либо ином музыкальном материале. В прежние времена при объяснении размера исходили из целой ноты. Большинство советских педагогов считает более целесообразным брать за основу четверть, так как эта длительность встречается значительно чаще.

### **Репертуар для начального обучения и работа над самыми лёгкими пьесами.**

Современный репертуар для начального обучения весьма обширен. Наряду с многочисленными авторскими сборниками существует большое количество пособий всевозможных типов: «(Школа игры на фортепиано», составленная Э.Кисель, В.Натансоном, А. Николаевым и Н.Сретенской (редакция А.Николаева), «Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих» С.Ляховицкой и Л.Баренбойма, «Юный пианист» Л.Ройзмана и



В.Натансона, «Школа игры на фортепиано» Н.Кувшинникова и М.Соколова, «Пьесы для фортепиано на народные темы» (составление и редакция Б.Розенгауз), «Школа фортепианной техники» В.Дельновой и В.Натансона (общая редакция В.Натансона) и некоторые другие.

При наличии у этих руководств целого ряда индивидуальных особенностей во всех них отчётливо сказалось единство принципиальных методических воззрений. Воспитание ребёнка в духе подлинного демократизма, социалистического патриотизма и интернационализма проявляется в народно-песенной основе педагогического репертуара, опоре на искусство русского народа, народов различных стран мира. Это забота о художественной стороне развития ученика, стремление отобрать с самого же начала репертуар содержательный и разнохарактерный. Это, наконец, - внимание к гармоничному художественному и техническому развитию. Также отчётливо проявляющиеся тенденции к полифонизации ткани и равномерному развитию обеих рук.

Первые пьески, которые приходится разучивать ученику, - одnogолосные песни, переложённые для исполнения двумя руками попеременно. Здесь, как в процессе пения, а затем и подбора песенок, он сталкивается с проблемой исполнения мелодии. Чтобы помочь начинающему более цельно представить инструментальную мелодию, распределённую между двумя руками, иногда полезно её подтекстовать. В песнях, исполняемых поочерёдно обеими руками, надо обратить особое внимание на моменты перехода мелодии из одной руки в другую. После одnogолосно изложенных песен ученик переходит к пьескам, в которых мелодия сопровождается несложным аккомпанементом.

Репертуар для начинающих должен быть, возможно, более разнообразным, чтобы заинтересовать ребёнка всё новыми заданиями, быстро расширять круг его музыкальных представлений и развивать разнообразные двигательные навыки. Наряду с певучими пьесами, песенными и танцевальными, важно вводить и всевозможные характерные сочинения. Пьесы композиторов XX века встречаются во многих сборниках, в том числе и детских. Так в сборнике Н.Копчевского и В.Натансона «Современная фортепианная музыка для детей», вып.1 (М., 1966), постепенно ученик переходит к сочинениям с более сложной мелодией и развитым сопровождением, в том числе к пьесам полифонического склада. В средних классах школы играют полифонические произведения типа лёгких песенных обработок, «Нотную тетрадь Анны Магдалины Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги» Баха, пьесы из «Детского альбома» Чайковского, «Альбома для юношества Шумана, «Детской музыки» Прокофьева и другие сочинения. Изучение этого репертуара может и должно развивать художественный вкус ребёнка, воспитывать элементарные навыки работы над произведением, заложить основы пианистической техники.

### **ТЕМА № 3**

## **РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ**

Развитие творческих задатков. Для успешного развития творческих задатков, в известной мере свойственных каждому ребенку, необходимы определенные условия. Важнейшие значения имеют факторы, благоприятствующие музыкальному обучению в целом, – про умение заинтересовывать ученика музыкой, воспитывать у него слуховые представления, способность осознать и эмоционально пережить содержание произведения.

Крупный современный композитор Карл Орф разработал специальную методику воспитания творческих задатков детей, преимущественно путём коллективной импровизации на специальных инструментах, не требующих значительной затраты труда для элементарного их освоения (ксилофоны, металлофоны и др.), благотворно воздействует на учащихся-пианистов сочинение музыки. У них усиливается интерес к искусству, нередко даже вялый ребёнок заметно «оживает». Заниматься сочинением музыки следует не только с талантливыми детьми. Практика показывает, что и рядовые учащиеся ДМШ могут быть втянуты в эту работу. Чем раньше ребенок будет пробовать сочинять, тем лучше. Во всяком случае уже в первые недели обучения желательно предложить ему придумать самому какую-нибудь попевку, а может быть и маленькую песенку по образцу тех, какие он поёт и подбирает. На ранних этапах обучения с этими заданиями более или менее успешно могут справиться все учащиеся ДМШ. В дальнейшем склонность сочинять сохранится только у некоторых у них.

Важным руслом развития творческих задатков для всех учащихся должен стать подбор к мелодии фортепианного сопровождения.

Творческую работу учащихся надо тактично направлять. Менее инициативным можно давать какие-либо конкретные задания, например, продолжить мелодию по её первоначальным попевкам (педагог их играет или поёт). Полезно подсказать ему образцы произведений, которые он мог бы посмотреть для ориентировки в особенностях соответствующего музыкально жанра. Надо поощрять творческие поиски ученика. Не следует без нужды приглаживать проявления его индивидуальности, хотя порой они могут быть и наивными, и неуклюжими.

## **ТЕМА № 4 МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

### **Задачи и содержание урока.**

Реализация многогранного плана воспитания и обучения протекает в значительной мере во время занятий в классе. Естественно потому, что каждый отдельный урок надо рассматривать как одно из звеньев в общей цепи учебного процесса. Привычка оценивать урок с таких широких позиций, с точки зрения задач определенного этапа развития ученика, а не только нужд сегодняшнего дня — крайне важна для успеха дела. Допустим, педагог не успевал заниматься

на уроках чтением нот, в результате чего ученик не научился хорошо разбирать текст и систематически приносит его с большим количеством ошибок. Исправляя их, педагог не может уделять должного внимания художественной стороне исполнения, которая начинает всё больше и больше от этого страдать. В итоге он еще меньше успевает делать на уроке необходимой работы, и весь процесс обучения постепенно приобретает ложное направление. Реализацию плана воспитания ученика хороший педагог умеет органично сочетать с выполнением ближайших задач, непосредственно связанных с текущей работой. Эти задачи кратко заключаются в следующем: необходимо проверить то, что было сделано дома, поработать в классе над исполненными произведениями и дать задание к следующему уроку. Работа над произведениями в классе — это не только прослушивание их и высказывание замечаний по поводу исполнения. Важно, чтобы ученик в присутствии педагога поискал нужную звучность, добился лучшего воплощения формы, хорошей педализации. В процессе этой работы постепенно конкретизируется исполнительский замысел в целом и выявляются отдельные детали, которые до тех пор не были услышаны достаточно рельефно. Помимо прохождения репертуара, от урока к уроку необходимо систематически заниматься чтением нот. Для этой цели следует выбирать привлекательные и доступные для ученика пьесы — сольные и ансамбли. Наконец, на каждом уроке следует уделить внимание и работе над упражнениями — в первую очередь над гаммами, арпеджио, аккордами.

### **Подготовка педагога к уроку.**

Целый комплекс сложных задач, возникающих перед педагогом во время проведения урока, требует максимальной концентрации его внимания на самом важном, существенном, умения не терять ни одной лишней минуты. Большую помощь в осуществлении этих задач может оказать предварительная подготовка к уроку. Ее особенно следует рекомендовать начинающим педагогам. Прежде всего следует тщательно изучить весь репертуар ученика, уметь его хорошо играть, просмотреть различные редакции, продумать в нужных местах аппликатуру, педаль. В некоторых случаях полезно наметить план урока. Конкретная обстановка урока будет вносить изменения в намеченный план и требовать от педагога некоторой импровизационности. Иногда во время урока возникают новые методические соображения, новая трактовка произведений, что вносит принципиальные изменения в предварительный план.

## **ТЕМА №5**

# **МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ФОРТЕПИАННОГО УРОКА**

Различные формы проведения урока. Последовательность работы с учеником. Формы проведения урока крайне разнообразны. Во многом они определяются индивидуальностью педагога — его методическими воззрениями, вкусами, привычками. Несколько общих соображений относительно принципов построения и ведения уроков. С чего целесообразнее начать урок — с

упражнения, этюдов или художественного репертуара, а если с произведений, то какого жанра? Обычно вначале полезно поработать над тем, что особенно важно на данном этапе и что может занять относительно больше времени. Если нужно пройти большой репертуар, целесообразно на одном уроке детально заняться частью произведений, а на следующем остальными. Чтению нот и игре гамм лучше уделить время где-нибудь в середине урока, чтобы освежить внимание ученика.

### **Проверка задания.**

Каким образом следует осуществлять проверку домашнего задания?

Многokратно и вполне справедливо в литературе осуждался метод так называемых «попутных поправок», при котором педагог, прослушивая ученика, начинает его прерывать и делать указания. Как правило, надо прослушивать до конца все, что ученик принес на урок. Ученик, психологически настраиваясь на то, что необходимо играть без остановки, привыкает концентрировать все свои силы на этой задаче и тем воспитывает в себе важные исполнительские качества. Слушая ученика, необходимо хорошо запомнить все особенности его игры и указать на ее достоинства и недостатки. Не следует слишком загружать внимание ученика множеством замечаний. Опытный педагог обращает, прежде всего, внимание ученика на самое главное — на общий характер исполнения, на важнейшие детали, на грубые ошибки. На уроке используются различные методы, помогающие ученику понять характер исполняемой музыки и добиться нужных результатов. Чаще всего — это проигрывание педагогом сочинения целиком или отрывками и словесные пояснения.

### **Исполнение педагогом произведения.**

Проигрывать произведения важно потому, что содержание любого, даже самого простого, произведения нельзя во всей полноте передать словами или каким-либо другим способом. Необходимо, однако, сразу же отметить, что исполнение педагогом в классе изучаемых сочинений отнюдь не всегда полезно. Слишком частое исполнение или обязательное проигрывание каждой новой пьесы может затормозить развитие инициативы ученика. На вопрос, как надо играть в классе, можно в общей форме ответить — возможно, лучше. Хорошее исполнение обогатит ученика яркими художественными впечатлениями и послужит стимулом для его дальнейшей самостоятельной работы. Гораздо чаще исполнение педагога находится на недостаточно высоком уровне. Некоторые учителя позволяют себе не готовиться к занятиям, по-видимому, полагая, что их авторитет дает им право показывать «в общих чертах», с большим количеством погрешностей или ограничиваться исполнением отдельных несложных отрывков. Как ни странно, некоторые педагоги считают возможным, сидя рядом с учеником, «показывать» ему те или иные фразы совсем не в том регистре, а главное, не обращая внимания на качество звука. В некоторых случаях педагоги сознательно показывают отдельные места, нарочито утрируя недостатки ученического исполнения с тем, чтобы сделать их более рельефными. Такой

метод работы может принести известную пользу, однако применять его часто не следует. Исполнять сочинения целиком полезно в начальной стадии его изучения, чтобы заинтересовать ученика. Исполнение произведения перед началом работы имеет место преимущественно в детской школе и притом в младших классах. Это часто приносит большую пользу, так как ребенку иногда трудно самостоятельно разобраться в некоторых сочинениях. С первых же шагов обучения надо давать ученикам систематические задания по самостоятельному ознакомлению с произведением, чтобы развивать их инициативу.

### **Словесные пояснения и другие формы работы с учеником.**

Второй путь раскрытия содержания - словесные пояснения. Педагог должен уметь говорить о музыке, притом возможно образнее, поэтичнее, увлекательнее. Словесные пояснения и образные сравнения только тогда достигают цели, когда они близки и понятны ученику. При работе с подвинутыми учениками обычно целесообразнее использовать отдельные образные сравнения, касающиеся характера звука, различных деталей или концепции целого. При работе с учениками важно касаться вопросов стиля композитора. Подвинутых учащихся следует знакомить с материалами, раскрывающими художественные воззрения автора, эпоху, в которую было создано сочинение. Раскрывая во время работы над каким-либо произведением наиболее существенные черты творчества композитора, педагог помогает ученику впоследствии решать аналогичные задачи и в других произведениях того же автора. Наряду с исполнением некоторые педагоги прибегают и к другим способам раскрытия содержания произведения, например, к эмоциональному воздействию на ученика с помощью «дирижирования». Значение этого метода работы в том, что он дает возможность педагогу непосредственно влиять на ученика во время исполнения.

### **Задание и отметка.**

Для закрепления в памяти ребенка полезно в конце урока задать соответствующие вопросы. Той же цели служат записи в дневниках.

## **ТЕМА № 6**

# **ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА. ПЛАНИРОВАНИЕ ПРОЦЕССА ОБУЧЕНИЯ**

### **Планирование педагогического процесса**

Составление индивидуального плана очень ответственный этап педагогической работы. Удачный подбор репертуара способствует быстрым успехам ученика, и наоборот, ошибки, допущенные в этом отношении, могут вызвать нежелательные последствия. Поэтому составлять планы нужно очень продуманно. Неопытный педагог иной раз оттягивает работу над ними до последнего дня, в результате чего потом приходится либо многое менять, либо

мириться с неудачным выбором некоторых пьес. Хороший педагог начинает думать о плане задолго до срока его представления, с тем, чтобы в процессе работы с учеником иногда даже «примериться» к отдельным произведениям. Создание плана для такого педагога — подлинно творческий процесс.

Само название — индивидуальный план — очень точно передает сущность этого важного для педагогической работы документа. Он должен быть действительно индивидуальным, отвечающим задаче воспитания данного, конкретного ученика. Некоторые ученики, долго играя произведения, которые им «не удаются», начинают работать без интереса и терять веру в свои силы. Обычно для устранения недостатков целесообразно выбрать произведение не слишком чуждое индивидуальности ученика, а в какой-то мере ей близкое, но дающее в то же время возможность поработать над их устранением. Тогда он чувствует себя более уверенно и легче справляется с имеющимися трудностями. Чем одареннее ученик, тем более, отчетливее выражаются его желания играть то или иное сочинение, иногда настолько, что даже при отказе дать просимую пьесу он будет учить её тайком. Поощрение самостоятельности ученика в этой области пробуждает более живое отношение к занятиям музыкой и работе над избранным произведением. Оно благоприятствует, кроме того, развитию индивидуальности.

Одна из частых ошибок (преимущественно молодых педагогов) — завышение трудности сочинений. Это приводит к недостаточно высокому качеству исполнения и, в конце концов, может вызвать привычку играть небрежно. Следует ли, однако, вовсе отказаться от того, чтобы иногда давать ученику сочинения, безусловно, для него трудные? Ни в коем случае! Это уместно, например, в тех случаях, когда пьеса очень нравится ученику.

Выбирая репертуар, необходимо учитывать те задачи многосторонней идейно-эстетической воспитательной работы, о которой говорилось раньше, а также систематически расширять музыкальный кругозор ученика. Важно хотя бы несколько сочинений пройти в порядке ознакомления (их также следует — с соответствующей пометкой — включить в план).

При составлении индивидуального плана надо продумать и то, что будет исполнено на вечерах, на экзамене, в шефском концерте. Так как эти произведения необходимо довести до возможной степени законченности, то они не должны быть очень трудными для ученика. В программах музыкальных школ и училищ проводятся годовые требования в отношении прохождения репертуара, где указано минимальное количество сочинений: полифонических, крупной и малой формы, а также этюдов, которые должен выучить ученик. Каждый из этих типов произведений должен быть представлен по возможности разнообразно. При выборе пьес малой формы необходимо обратить внимание на то, чтобы некоторые из них были певучего характера и давали возможность поработать над исполнением кантилены, а также над педализацией. Важно позаботиться о разнообразии этюдов, о том, чтобы систематически велась работа над основными видами фактуры.

Планы предоставляются к началу каждого полугодия. К весеннему экзамену педагог составляет характеристику учеников, где отмечает успеваемость за протекший учебный год, отношение к работе и степень выполнения плана, сделанные успехи и имеющиеся недостатки. Вся эта документация — составная часть широкого всестороннего плана воспитания и обучения ученика, нигде не фиксируемого, но постепенно складывающегося у педагога в процессе работы.

## **ТЕМА 7**

### **МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ И ИХ РАЗВИТИЕ**

#### **Способности, необходимые для обучения фортепианной игре.**

Обучение фортепианной игре требует целого комплекса различных способностей. Важна, разумеется, предрасположенность к занятию искусством — склонность мыслить художественными образами, наличие творческой фантазии в этой области. Надо обладать музыкальными способностями — так называемой музыкальностью, музыкальным слухом и ритмом, музыкальной памятью. Для успеха обучения именно игре на фортепиано важны специально исполнительские пианистические способности.

#### **Определение музыкальных данных.**

Для того, чтобы успешно развивать музыкальные способности, надо составить о них достаточно полное суждение. У педагога, если он имеет дело даже с неиграющими детьми, есть средство для более глубокого выявления музыкальных способностей: исполнение ребёнком песенок. Пение обнаруживает слух и ритмическое чувство. Для уточнения представления о слухе и ритме можно предложить дополнительные задания на воспроизведение голосом интервалов, разложенных аккордов и небольших мелодических отрывков. Желательно, чтобы ребёнок при воспроизведении задания голосом делал те же оттенки, что и экзаменатор: по тому, насколько ему удаётся этого достигнуть, отчасти можно судить о его музыкальности. При помощи специально подобранных ритмически-характерных мелодических отрывков можно выявлять и ритм поступающего.

Особую трудность представляет выявление музыкальных данных у детей, плохо владеющих голосом. В этих случаях при определении слуха имеет значение выбор удобного для ребёнка регистра, в котором ему легче более чисто интонировать. Для того, чтобы поступающий чувствовал себя непринужденно, желательно сделать возможно менее официальной обстановку испытаний. Они должны проходить в атмосфере деловой, но не наводящей на детей страх. О способностях играющих детей можно судить по тому, как они подбирают, транспонируют известные им отрывки и, прежде всего, по их исполнению.

#### **Музыкальность.**

Музыкальным следует считать человека, чувствующего красоту в выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определённое художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание. Порой педагоги преждевременно, без проведения соответствующей работы, объявляют ученика «немузыкальным» и «ставят крест» на нём. Опыт хороших педагогов свидетельствует о том, что тщательная и умелая работа с учениками, казавшимися сначала немзыкальным, нередко даёт весьма плодотворные результаты. Необходимо возможно более «музыкально» проводить занятия. Надо воспитывать на художественном материале, уметь ярко и всесторонне раскрывать содержание изучаемого произведения.

### **Музыкальный слух и ритм.**

Существует, как известно, абсолютный и относительный слух. Понятие «абсолютный» в применении к слуху, в сущности говоря, относительно. Наличие абсолютного слуха нередко указывает на общую музыкальную одарённость. Проявляется он обычно в начале музыкального обучения.

Обладать абсолютным слухом для пианиста полезно, но не обязательно. Зато ему совершенно необходимо иметь хороший относительный слух, дающий возможность различать соотношения звуков по высоте, взятых одновременно и последовательно. Необходимо добиться прежде всего, чтобы вся работа за инструментом протекала при неустанном контроле слуха. Нередко ученики почти не следят за слухом на первом этапе изучения произведения. Объясняется это тем, что внимание их, а иногда и неопытного педагога, всецело поглощается «нотами», ритмом и «пальцами».

Для развития слуха важно приучать слушать ткань произведения дифференцированно – улавливать различные голоса, мелодические и гармонические обороты и т.д., в отношении весьма важного для исполнителя мелодического слуха можно добавить, что его успешному развитию способствует систематическая работа над мелодиями различных типов и различной протяженности. Внутренний слух естественным путём развивается в процессе правильно протекающей работы над произведениями, их исполнения и слушания музыки. Важно приучить во время работы над сочинением представлять нужное звучание. Полезно спрашивать ученика, какой характер звука, по его мнению, соответствует той или иной фразе. Вначале надо выбирать музыку, уже известную ученику. Важно всемерно развивать ритм ученика. Известно, что ритм — один из важнейших выразительных элементов музыкальной речи. Ритм тесно связан с метром. Это обстоятельство особенно важно учитывать при работе над произведениями, требующими при исполнении большой определённости метра. Существует мнение, что чувство ритма плохо поддаётся воспитанию. На практике при занятиях с детьми работа над ритмом иногда сводится к тому, чтобы научить точному воспроизведению записи ритма.



При исполнении необходимо всегда проявлять известную ритмическую гибкость. Воспитание «живого», подлинно художественного исполнительского ритма и должно явиться одной из главных задач педагога. Необходимо, чтобы с детства ученик приучался хорошо ощущать размер пьесы, выразительное значение сильных долей. Не менее важно, с самого же начала, приучать исполнять не «по тактам», а «по фразам», т.е. исходя из музыкально осмысленных членений формы.

### **Музыкальная память.**

Громадное значение для развития пианиста имеет музыкальная память. Музыкальная память - понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и др. виды памяти. Важно, чтобы у пианиста были развиты, по крайней мере, три вида памяти — слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая — связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора, и двигательная — крайне важная именно для исполнителя — инструменталиста. У многих, в том числе и крупных исполнителей, важную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Наиболее часто «запоминают» «пальцы», а «уши» и «голова» в этом процессе почти не участвуют.

Психологически очень важно фиксировать внимание не на возможности забыть, а на проблеме наиболее рационального запоминания. Надо воспитывать уверенность в том, что после того, как произведение тщательно выучено, когда оно и «на слуху», и «в голове», и «в пальцах», опасность забыть не угрожает.

В специальной литературе указывается на ряд факторов, способствующих быстрой, точности и прочности запоминания. Важнейший из них — максимальная активизация процесса работы над сочинением. Исследователи, изучавшие проблемы памяти у людей умственного труда, подчёркивают значение интеллектуальной активности. Качество запоминания произведения в большей мере зависит от интенсивности его эмоционального переживания, степени увлечения его красотой. Многие педагоги рекомендуют учить на память отдельные элементы ткани произведения — голоса в полифонии, партию сопровождения в некоторых пьесах гомофонно-гармонического склада, требуют, чтобы ученик умел начинать с различных граней сочинения. Потому, что пианисты, как правило, обращая внимание преимущественно на мелодию, хуже слышат другие голоса, играют их менее совершенно и не так хорошо знают.

Разумеется, не все сложные фигуры и не всем ученикам надо рекомендовать обязательно учить отдельно на память. Как и при решении других педагогических задач, в вопросах запоминания музыки надо исходить из конкретных обстоятельств педагогической работы и всегда учитывать индивидуальность ученика. Многочисленные опыты психологов свидетельствуют о том, что направленность на запоминание, воля выучить

наизусть способствует успеху дела. Многие ученики и концертирующие пианисты таким образом учат на память.

В действительности произвольное запоминание, как и непроизвольное, должно осуществляться на основе деятельности различных видов памяти. При выявлении того, как оно протекает, важно обратить внимание на многие факторы — в первую очередь на необходимую активность слуха, интеллекта и моторики. Один из существующих моментов — точное воспроизведение при игре на память текста и всех имеющихся в нотах указаний исполнительского характера.

## **ТЕМА № 8**

### **РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

#### **Основные задачи исполнения музыкального произведения.**

Задача музыкантов-исполнителей, как и актеров, заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его возможно более правдиво. Именно в этом, а не в изменении замысла композитора ради большей оригинальности или демонстрации своей виртуозности должно проявиться подлинное творчество и мастерство исполнителя. Необходимо поэтому, чтобы исполнитель не только тщательно изучил произведение, но и внутренне «пережил» его, глубоко сроднился с ним и почувствовал его красоту. Важнейшая задача исполнителя — выявление самых существенных черт художественного образа. Они должны быть раскрыты особенно рельефно, выпукло, заостренно. Создание исполнительского образа не мыслится без учета национальных и жанровых особенностей сочинения, исторического своеобразия эпохи, в которую оно было бы создано, стиля композитора. Игра ученика, так же как и музыканта — профессионала, должна быть содержательной, логичной, стильной.

#### **Работа над произведением. Проникновение в его содержание.**

Намеченные задачи, стоящие перед исполнителями музыкального произведения, определяют собой сущность работы над ним. В основу этой работы должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление возможно глубже проникнуть в его содержание. Необходимость неустанного вникания в содержание произведения на протяжении всей работы над произведением важно воспитывать и в учениках, начиная с детского возраста. В прежние времена педагоги не предавали значения ознакомлению учащегося с произведением в целом. Они сразу задавали разбирать по кусочкам, каждой рукой отдельно, не заботясь о том, чтобы ученик составил себе вначале хотя бы приблизительное представление о характере музыки. Это неправильный метод. Он не соответствует новым принципам, лежащим в основе всякой умственной деятельности человека. Автор одного из современных зарубежных

трудов в области теории пианизма — Ганс Безеле считает, что интуиция должна, безусловно, предшествовать деятельности разума.

Подлинно творческий процесс, а изучение произведения именно таковым и должно быть, предполагает органическое взаимопроникновение интуиции и сознания. Проникновение в содержание произведения предполагает вникание в особенности его мелодии, полифонии, ладового и гармонического строения, формы, фактуры и других средств выразительности.

Музыка — искусство, развёртывающееся во времени. Поэтому вопросы развития приобретают в ней особое значение. При выявлении развития надо учитывать все элементы выразительности в их взаимодействии и в то же время осознать относительное значение каждого из них в том или ином разделе сочинения с тем, чтобы приучить ученика в первую очередь сосредоточивать внимание на самом существенном ([Б. Барток «Вечер у секейев»](#)).

Важно, чтобы уже при первых прочтениях текста ученик осознал строение миниатюры, наличие в ней контрастов двух тем - песенной и танцевальной, составил себе представление об изменении облика тем при их повторении, особенно первой, определяющей основную линию развития пьесы.

### **Реализация исполнительского замысла.**

Параллельно с проникновением в содержание пьесы и созданием на этой основе исполнительского замысла идет процесс его реализации. Воплощение художественного образа протекает в неразрывной связи с поисками необходимого для него звучания. Подлинная красота звучания — всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа.

Успешная работа над звуком и прочими компонентами художественного образа возможна лишь тогда, когда исполнитель имеет представление не только о том, к чему надо стремиться, но и о том, что ему не удастся. Необходимо поэтому с детских лет приучать их тщательно слушать свое исполнение, запоминать его в малейших деталях и отдавать себе отчет в том, что удалось сделать и что не удалось. Необходимо приучать ученика не только констатировать неудачу, но и выяснять её причину. Для этого полезно разъяснять ему в доступной форме, в чем существо встречающихся трудностей. Он должен уметь найти наиболее рациональный путь для ее преодоления. Обычно с этой целью лучше всего вычленив наиболее сложные построения и работать над ними отдельно.

Если ученик не может хорошо сыграть мелодический голос, так как этому мешают другие голоса, надо упростить задачу, проиграв одну мелодию и наиболее трудные в ней места, а затем постепенно, иногда поочередно, добавлять и другие голоса. Обычно приходится работать не только над отдельными построениями, но и над различными элементами ткани и голоса на протяжении больших разделов, а иногда и всего произведения в целом. Для преодоления различных трудностей и закрепления достигнутого приходится

многократно проигрывать как отдельные построения и голоса, так и сочинение в целом. Это может принести пользу лишь в том случае, если качество исполнения с каждым разом улучшается. Поэтому к каждому проигрыванию надо отнестись очень внимательно. В каждом темпе надо упражняться. Темп должен обуславливаться задачами, стоящими перед исполнителем. Надо учить в таком темпе, который создаёт наиболее благоприятные условия для того, чтобы ученик отчетливо услышал все детали своей игры и преодолел имеющиеся недостатки. Малоподвинутым ученикам следует рекомендовать больше упражняться в медленном и умеренном темпах.

Последний этап работы над произведением характеризуется окончательным выяснением художественных задач. При этом на первый план выдвигается задача «собрания» отдельных построений в единое целое. Выявление этих задач требует систематического проигрывания произведения в темпе от начала до конца. Чем длиннее и сложнее произведение, тем больше количество раз приходится его играть. Злоупотребление игрой в темпе нередко приводит к «заигрыванию». Для предупреждения этого необходимо систематически возвращаться к игре в медленном темпе, особенно когда исполнение становится менее отчетливым и уверенным. Если же «заигрывание» уже произошло, то нужно выяснить, что именно перестало выходить, и поработать над соответствующим местом отдельно.

При завершении работы над произведением необходимо сосредоточить внимание на рельефном выявлении формы. Обычно приходится подсказать ученику, какие построения надо выдвинуть на первый план и какие, напротив, несколько убрать. Большую роль играет также выявление кульминаций в отдельных разделах и главной кульминации всего произведения.

### **Ладо—тональность.**

При работе над произведением важно уделить самое пристальное внимание ладо - тональным и гармоническим средствам выразительности. Это необходимо не только для исполнения изучаемого сочинения, но и для развития ладо - гармонического мышления. Педагог должен направить внимание учащихся на всё существенное в этой сфере выразительности, оставшееся ими незамеченными. Важно, чтобы накопление слуховых впечатлений сочеталось с их осмысливанием, для чего следует всё более обстоятельно раскрывать ученикам особенности ладо — тональной организации произведений. Важно с детства знакомить и с другими ладами народной профессиональной музыки. Уже в первом классе школы можно дать немало песенных обработок, в которых использованы народные лады. Объясняя ребёнку строение народных ладов, можно для наглядности соотнести их с гаммой C-dur, исполняемой с различных ступеней: с I - ионийский лад, со II дорийский, с III — фригийский, с IV- лидийский, с V - миксолидийский, с VI- эолийский и с VII — локрийский (или гипофригийский).

Примером легкой пьески, звучащей целиком во фригийском ладу, может служить [«Маленький грек»](#) из современной немецкой «Школы» Зигфрида Борриса. Естественно, что водить эту сложную для ребёнка терминологию надо постепенно. Подвинутых учеников, с достаточно развитым ладо – тональным мышлением, можно знакомить и с образцами атональной музыки.

### **Гармония.**

Выразительные возможности гармонии необычайно велики, крайне разнообразны. В лёгких пьесах педагогического репертуара наиболее отчётливо выступает роль гармонии в создании состояний неустойчивости (диссонансы) и покоя (консонансы). Восприятию их следует учить, начиная с простейших последований доминанты и тоники. Важно, чтобы ученик в каждом произведении вслушивался в отдельные гармонии и их сочетания, вникал в логику гармонического развития и стремился понять его выразительный смысл. В процессе рассмотрения логики гармонического развития надо сообщать ученику сведения о строении аккордов и их функциональной взаимозависимости. С течением времени надо всё больше расширять кругозор учащихся в области гармонии. Желательно чаще направлять их внимание на ее красочные элементы, особенно в тех пьесах, где они ярко выражены. По мере своего развития учащиеся имеют возможность знакомиться с самыми разнообразными гармоническими красками в творчестве композиторов различных эпох и стилевых направлений. Надо знакомить и с выразительными средствами гармония, используемыми в характерных образцах. В первом – классах ребенку будет интересно сыграть [«Необычное происшествие» Гречанинова](#). Подвинутым ученикам школы полезно поработать над пьесой Прокофьева [«Дождь и радуга»](#). Следуя этим путём — от образного содержания произведения — легче придти к пониманию выразительного смысла всех элементов музыкального языка.

### **Метро—ритм.**

При работе над произведением нельзя механически привносить ритмические оттенки исполнения. Ритм является формой связи, проявлением во времени тех или иных звуковых сочетаний.

### **Единство темпа.**

Во многих сочинениях, например, в классических сонатах, особенно важно достигнуть темпового единства. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащихся на первых этапах обучения ясное ощущение счётной единицы. Важно ощутить счётную единицу до начала игры иначе можно взять неверный темп. В некоторых сочинениях, указывает А.Б.Гольденвейзер, её легче представить не по первому такту, а по какому-либо другому построению. По мере изучения произведения надо переходить к тем счётным единицам, в каких автор его задумал. Более подвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе, осознание которого важно для

исполнения многих сочинений. Единицей пульса служит длительность, положенная в основу строения данного произведения или части цикла. Единицу пульса — основную композиционную ячейку в ритмической структуре сочинения — не следует смешивать со счётной — исполнительской («дирижёрской») — единицей. Ощущение ритмического пульса, наряду со счётной единицей (если они не совпадают), особенно важно в некоторых построениях, представляющих какие — либо трудности в ритмическом отношении. Это относится, например, к паузам в бетховенских сонатах. Учащиеся недопонимают выразительность пауз. В этих случаях педагоги обычно направляют свои усилия на то, чтобы раскрыть ученику художественный смысл пауз. В педагогической практике часто встречаются случаи, когда учащийся не может выдержать темпа на протяжении произведения и, не замечая того, недопустимо ускоряет или замедляет движение. Для предотвращения этого следует приучить самого ученика контролировать темп исполнения. Надо объяснить ему, где чаще всего возникают непреднамеренные изменения темпа. Важно приучить во всех построениях этого рода время от времени сравнивать темп с начальным, играя их непосредственно после первой фразы произведения. Непроизвольные замедления и ускорения темпа часто связаны с неправильным распределением внимания. При ускорениях внимание нередко чрезмерно рано фиксируется на последующем, в результате чего исполняемое построение «комкается» и возникает ощущение торопливости. ([И.С. Бах «Двухголосная инвенция В-dur»](#)). Непроизвольные замедления, напротив, часто вызываются тем, что внимание оказывается чрезмерно загруженным какими-либо деталями.

### **Агогика.**

Единство темпа не противоречит небольшим отклонениям от него, обусловленным теми или иными художественными задачами (так называемая агогика). Иначе исполнение будет невыразительным, автоматическим. Небольшие замедления или ускорения внутри фраз необходимы уже для рельефного выявления наиболее значимых интонаций мелодии. ([Э. Григ «Весной»-21 такт](#)). Чуть заметные ритмические «оттяжки» иногда бывают уместны там, где надо показать новую тональную окраску. Например, в начале средней части [«Баркаролы» Чайковского](#). Ритм имеет большое значение для выявления формы сочинения. Наряду с замедлениями, нередко способствующими более ясному членению произведения на разделы, во многих случаях для выявления формы используются и ускорения темпа. Темповые замедления часто связаны с фактурными изменениями, например, с появлением аккордов в широком расположении. Свободы ритма требуют пьесы с явно выраженным танцевальным характером. Используя их, важно ощущать метроритмическую периодичность, свойственную данному танцу, то есть определённую последовательность чередований сильных долей, а иногда и синкоп. Следует указать на то, что при подчеркивании синкоп в этих и других случаях важно всегда соответственно выделять и сильную долю такта, иначе легко может возникнуть метрическая неопределенность.

## **Работа над вариационным циклом.**

Сочинениям крупной формы, в отличие от миниатюр, свойственно большее разнообразие содержания, более протяженное развитие музыкального материала. Среди произведений крупной формы в педагогическом репертуаре видное место занимают вариационные циклы. Своеобразие их в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногом сказать многое. При работе с учеником над вариационным циклом важно подробно остановиться на теме — ее характере, строении. Цельность вариационного цикла достигается в значительной мере тематическим единством. В некоторых произведениях варьируется мелодия темы, в других она остается неизменной и меняется лишь гармония и фактура. Нередко оба эти принципа совмещаются в одном и том же произведении. Ученик должен знать и уметь находить в каждой вариации тему и ее элементы. Большое значение для выявления формы цикла имеют цезуры между отдельными вариациями. Цезурами можно разъединить вариации и объединить их, тем самым размельчив или укрепив форму; можно подчеркнуть значение отдельных вариаций, приковав к ним внимание слушателя предварительной, «настораживающей» цезурой ([С. Майкапар «Вариации на русскую тему»](#)).

## **Работа над сонатиной.**

Большое значение для развития ученика имеет работа над сонатой – одной из самых важных форм музыкальной литературы. Подготовительным этапом к сонатам Гайдна, Моцарта, Бетховена служат классические сонатины. Они знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения. Малейшая неточность звукоизвлечения, невнимания к штрихам, передерживание или недодерживание отдельных звуков при исполнении этих произведений становятся особенно заметными и нетерпимыми. Вследствие этого классические сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей текста. Сонатины Моцарта принадлежат к числу лучших образцов этого жанра. Присущая им эмоциональная контрастность, столь характерная для творчества композитора, нашла выражение в большом тематическом разнообразии (особенно *allegro* и рондо) и тем самым способствовала значительному развитию формы сонатины. Основная трудность — выявление контрастных образцов и наряду с этим соблюдение единства целого ([В.А. Моцарт «Сонатина» C-dur №1](#)). Произведения венских классиков представляют собой превосходную школу для воспитания точности исполнения. Ученик знакомится с характером исполнения лирических мелодий Моцарта, требующих мягкой певучести, легкого прозрачного звука. Весьма важно в них правильно почувствовать и выявить выразительное значение штрихов. Сопровождение должно исполняться мягко, плавно, с чуть заметной опорой на бас и очень прозрачно. В классических сонатинах педаль используется относительно мало.



Одной из важнейших задач в классических сонатах и сонатинах является достижение темпового единства

## **ТЕМА № 9**

### **РАБОТА НАД МЕЛОДИЕЙ**

#### **Основные задачи работы над мелодией. Искусство «пения» на фортепиано.**

В большинстве музыкальных произведений мелодия – важнейшее выразительное средство. Надо представить себе мелодию как последовательность звуков, их органический сплав. Важно понять логику мелодического развития, ощутить движение мелодической энергии, интонационные тяготения, кульминации, смены фаз эмоционального напряжения и ослабления. В репертуар ученика необходимо вводить мелодии самых различных типов: песенные, танцевальные, скерцозные и другие. Особое внимание следует уделить работе над певучими мелодиями. Мелодии этого типа приобщают к искусству «пения» на фортепиано. Они являются лучшим материалом для развития навыков игры legato. Одна из важнейших задач педагога — научить молодого исполнителя «петь на фортепиано», «петь» искренне и задушевно, глубоко передавая смысл произведения.

#### **Самые легкие мелодии.**

Работа над мелодией начинается с первых шагов обучения. Когда ребенок поет песенку и пробует подбирать попевки из двух-трех звуков, следует уже обратить его внимание на то, что мелодия — это не ряд обособленных звуков, что они связаны между собой в единое целое. Чтобы научить ребёнка лучше ощущать мелодическую линию, следует сказать ему, что звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение, что есть звуки более значительные, к которым движутся, «текут» все остальные звуки. Например, в песне [«Жили у бабуси»](#) такими звуками в двух начальных фразах будут первые половинные соль.

Уже при разучивании песен ребенку следует дать представление о расчленении мелодической линии на фразы. Понятие фразы уместно связать с дыханием и на первых парах пояснить, что фраза ряд звуков, исполняемых на одном дыхании. Вспомогательным приемом, помогающим объяснить членение мелодии, служит аналогия со словесной речью. Предложите ученику продекламировать текст песни. Обратите его внимание на остановки большого и меньшего протяжения, которые естественно приходится делать при выразительном чтении. Затем спойте или сыграйте мелодию песни и установите соответствие членения текстового и музыкального.

Членение мелодии на фразы обозначается нередко лигами. Многие композиторы, однако, не всегда выставляют лиги, особенно в тех случаях, когда мелодия исполняется поп legato или не целиком legato/ Некоторые педагоги



обозначают фразировочные лиги, но злоупотреблять этими обозначениями не следует. Надо приучать ребенка как можно раньше самостоятельно разбираться в нотном тексте особенно в отношении таких важнейших моментов, как вопросы членения на фразы.

### **Интонационная выразительность мелодии. Legato.**

Возможно раньше следует ознакомление ученика с интонационной выразительностью мелодии. Важно, чтобы ученик приучался осознавать выразительный смысл отдельных интонаций, например, грустного «вздоха» в конце предложения [«Старинной французской песенки»](#) Чайковского.

Необходимо познакомить ученика не только с фразировочными лигами, но и с лигами короткими – штрихами и на ряде примеров раскрыть их выразительное значение. В записях народных песен встречаются лиги, которые обозначают звуки, исполняемые на один слог. От записей песен подобного рода лиги переходят в инструментальные мелодии песенного характера. Наконец, в некоторых произведениях лиги носят группировочный характер и помогают более наглядно воспринять нотную запись.

Дать вполне определенный ответ на вопрос, в каких случаях следует при штрихах снимать руку, в каких — нет, по-видимому, невозможно. В мелодиях танцевальных, маршевых и вообще в тех, где имеется элемент пластики, снятие руки большей частью необходимо, так как это рельефнее выявляет пластическое начало. Снятие руки способствует подчеркиванию задорно-шутливого характера в различного рода юморесках, скерцо. В мелодиях песенного типа снятие руки обычно бывает уместным лишь в конце фразы.

Одна из значительных интонационных трудностей — соединение долгих звуков с последующими короткими. Надо с детства приучать ребенка хорошо «дослушивать» долгие звуки и исполнять последующий за ними короткий звук примерно с той силой звучности, с какой звучали долгие звуки к моменту взятия короткого. Одним из распространенных видов трудных сочетаний коротких и долгих звуков являются украшения, требующие мягкого, округлого исполнения, например группетто в побочной партии сонаты Бетховена c-moll.

Трудно добиться связности в мелодия при повторяющихся звуках legato. Нередко в этих случаях мелодическая линия разрывается и в ней возникают «толчки». Для преодоления подобных трудностей необходимо, чтобы ученик почувствовал в каждом конкретном случае характер мелодического развития: имеет ли здесь место подъём или спад динамической волны ([Э. Григ «Ариэтта»](#)). Динамика подобного рода либо вовсе не обозначается в нотах, либо обозначается частично, в самых общих чертах. Она чрезвычайно важна для выразительного исполнения, без неё невозможно «спеть» на фортепиано певучую мелодию.

Воспитывая в процессе работы над мелодией интонационный слух учащихся, необходимо приучать их все более тонко слышать ладотональные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций. Уже в песенках и легких пьесках, исполняемых в первые месяцы обучения, важно обращать внимание на мелодические устои и неустои.

О развитии навыков legato. Хорошее legato зависит в первую очередь от наличия соответствующих звуковых представлений и умения ясно слышать реальный результат своего исполнения. Если при занятиях с ребенком, еще не имеющем понятие о legato, педагог сам на простейших песенках показывает примеры связывания звуков, то в дальнейшем надо постепенно требовать от ученика самостоятельного представления нужного звучания на основе уже накопленных слуховых впечатлений. Особое внимание следует уделить различного рода выразительным попевам и интонационным оборотам из песен и пьес певучего характера. На этом материале ученику легче ощутить связь между отдельными звуками мелодии.

### **Работа над мелодией в целом.**

Важно уяснить развитие мелодии, ее членение на отдельные построения, определить относительную их важность. Полезно осознать в отдельных построениях наиболее значительные звуки — «интонационные точки», как называл их К.Н. Игумнов, - вплоть до главной кульминации сочинения. Не менее важно почувствовать и передать моменты «дыхания» – цезуры – между отдельными фразами. Глубоко справедливы слова А.Б. Гольденвейзера о том, что «живое дыхание есть основной нерв человеческой речи, а, следовательно, и музыкального искусства, родившегося из звуков человеческого голоса...». При объяснении ученику выразительного значения цезур и вообще логики мелодического развития необходимо постепенно вводить начальные сведения из области музыкальной формы. Надо знакомить ученика с членением мелодии и музыкальных произведений на мотивы, предложения, дать понятие о кадансах, об их выразительном значении.

Весьма важно обратить внимание ученика на такие закономерности мелодического развития, как обобщающие построения. Например, в [«Старинной французской песенке» Чайковского](#) необходимо, чтобы ученик чувствовал завершающий характер второго четырехтакта, как бы объединяющего два первых двутакта, досказывающего начатую в них мысль. Все эти понятия из области музыкальной формы надо вводить постепенно, раскрывая их выразительное значение на конкретном материале. Вначале объяснения должны быть очень простыми. Впоследствии надо постепенно приучать ученика и к специальным терминам с тем, чтобы подобно названиям интервалов и ступеней гамм, ему перестали быть чуждыми такие названия как период или предложение. [«Сладкая греза»](#) Чайковского – один из довольно обычных недочетов при исполнении – статичность, монотонность развития. При работе над мелодией ученику, прежде всего, важно почувствовать характер основной интонации пьесы, выражающей как бы нежное душевное стремление.

После того как ученик почувствовал и сумел передать характер первой интонации, надо поработать над развитием мелодической линии. Логика ее здесь очень ясна. Чайковский облегчил задачу исполнителя точным обозначением динамических оттенков. Выявлению этого динамического плана должна способствовать ритмика. Для того, чтобы первый период прозвучал цельно и выразительно, мало выполнять соответствующие динамические указания. Необходимо почувствовать смысл отдельных фраз, уловить небольшие, но весьма существенные изменения основной интонации, приобретающей то большую настойчивость, энергию выражения, то звучащей несколько грустно.

### **Работа над мелодиями различных типов.**

Многое из сказанного о работе над кантиленой можно отнести и к мелодиям других типов. При исполнении музыки речитативного склада огромную, едва ли не решающую роль играет интонационная выразительность, умение передать смысл мелодических оборотов, воспроизводящих распевную речь. Ритмическая свобода, импровизированность исполнения не должна нарушать единства мелодического развития. Достижению его, как и в мелодиях певучего характера, способствует правильное представление о важнейших опорных точках и главной кульминации.

Закономерности развития, свойственные кантлене, присущи в известной мере и мелодиям танцевальным. В них, однако, интонационная выразительность имеет обычно специфически — пластический характер. Пластика эта может проявляться весьма разнообразно. Примеры тому нетрудно найти даже в пьесах детского репертуара.

### **Динамика и тембр.**

При работе над динамикой легко может возникнуть опасность формального выполнения оттенков. Ученик начинает «делать» оттенки, но исполнение от этого лишь проигрывает: не приобретая яркости, оно становится неестественным, нарочитым. Для избежания подобных явлений важно раскрыть смысл динамического указания, исходя из содержания музыки, и повысить активность восприятия учеником всего произведения или отдельного построения. Иной раз необходимо специально сосредоточить внимание ученика на динамике. Это особенно важно для выяснения каких-либо динамических закономерностей стилистического порядка. Например, при работе с подвинутыми учениками надо разъяснить им характерный для музыки Бетховена принцип контрастной динамики. Необходимо доказать ученику, насколько выразительнее авторские нюансы, и, если он незнаком с указанным принципом бетховенской динамики, рассказать о нем. Полезно предложить и самому ученику найти подобные же динамические контрасты.

Сглаживание контрастов, особенно в произведениях классического стиля, — явление частое в ученическом исполнении. Для предотвращения этого

недостатка полезно приучать молодых исполнителей к самоконтролю, а именно, внимательнейшим образом проверять звучность в моментах стыков контрастных построений. Еще большую трудность представляют постепенные спады и нарастания звучности, особенно длительные. В этих случаях для более точного расчета *crescendo* и *diminuendo* иногда полезно их мысленно разбить на несколько участков, в каждом из которых осуществляется некоторое новое ослабление или усиление силы звука. Различная окраска в большей мере связана с регистром. В связи с регистровыми противопоставлениями для усиления красочных контрастов иногда полезно специально выделить верхний и нижний звуки в аккордах или октавах.

Громадные возможности в смысле обогащения звуковой палитры исполнителя открывает педаль.

## **ТЕМА № 10**

### **РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ**

**Необходимость работы над полифонией. Различие голосов по степени их значения.**

Насыщенность фортепианной литературы полифонией выдвигает перед пианистом труднейшую задачу одновременного проведения нескольких голосов и их сочетания в единое целое. Значение отдельных голосов различно в произведениях подголосочного, контрастного и имитационного видов полифонии. В основе подголосочного вида полифонии, свойственного в первую очередь могоголосной русской песне, лежит развитие главного голоса (в песне — запева). Остальные голоса, возникающие обычно как его ответвления, обладают большей или меньшей самостоятельностью. В отличие от подголосочной полифонии, контрастная полифония основана на развитии таких самостоятельных линий, для которых общность происхождения от одного мелодического источника уже не является характерным и определяющим признаком. Практически учащиеся знакомятся с контрастной полифонией преимущественно на образцах баховских сочинений («Нотная тетрадь Анны Магдалины Бах», некоторые «Маленькие прелюдии», сюиты), [И.С. Бах «Маленькая прелюдия» g-moll.](#)

Имитационная полифония основана на последовательном проведении в различных голосах либо одной и той же мелодической линии (канон), либо одного мелодического отрывка — темы (фуга). Несмотря на то, что в имитационной полифонии в целом все голоса равнозначны, всё же в различных построениях отдельные голоса играют различную роль. В фуге и её разновидностях (фугетта, инвенция) ведущая роль обычно принадлежит голосу, исполняющему тему.

В сочинениях гомофонно-гармонического склада ведущая роль принадлежит мелодии. Сопровождение дополняет образ, воспроизводимый мелодией. Иногда оно является лишь фоном, [Р. Глиэр «Прелюдия» Es-dur.](#)

### **Основные принципы работы над полифонией.**

При работе над полифонией важно добиться, чтобы ученик реально услышал сочетание двух голосов. С этой целью полезно сыграть ему первые изучаемые образцы полифонии, попеть и поиграть их вместе с учеником (один голос исполняет ученик, другой — педагог). Если имеются два инструмента, полезно поиграть оба голоса одновременно на двух фортепиано – это придаёт каждой мелодической линии большую рельефность. Необходимо добиваться того, чтобы ученик с самого начала возможно лучше услышал требуемое полифоническое сочетание. Если два голоса проходят одновременно в партии какой-нибудь руки, можно рекомендовать ученику поиграть вначале эти построения двумя руками: таким путём ему будет значительно легче добиться нужной звучности и станет яснее цель работы. После того как полифоническое задание будет осознано и нужное сочетание по возможности ясно услышано, следует поработать над отдельными голосами. После тщательного изучения отдельных голосов их полезно учить попарно. Основное требование при этом — внимательнейшим образом слушать, чтобы была достигнута нужная звуковая цель и не оказался утраченным характер каждой мелодической линии.

Весьма эффективный способ работы для подвинутых учеников — петь один из голосов, в то время как другие исполняются на фортепиано. Полезно также петь многоголосные полифонические произведения хором. Иногда полезно поучить два голоса, играя поочерёдно в каждом из них только те отрезки, которые должны преобладать по своему смысловому значению при двухголосном исполнении. При наличии трёх и большего количества голосов целесообразно поработать не только над смежными мелодическими линиями, но и над каждой парой голосов. Необходимо, чтобы ученик время от времени проигрывал отдельные голоса и наиболее трудные в полифоническом отношении сочетания – в первую очередь те, где в партии одной руки проходят два или несколько голосов. Без этого обычно с течением времени возникают неточности в голосоведении. Очень полезно также проигрывать все голоса, сосредотачивая своё внимание на каком-нибудь одном из них. Очень полезно, кроме того, проигрывать всё сочинение целиком, следя преимущественно за развитием одного какого-нибудь элемента.

Полифонические произведения

#### **[Ан. Александров «Кума».](#)**

Важную роль в полифоническом воспитании ученика играют обработки народных песен. Они помогают легче осмыслить выразительное значение полифонии, приобщают к полифоническим особенностям народной музыки.

Превосходным образцом лёгкой обработки русской народной песни может служить «Кума» Ан. Александрова.

В пьесе три раздела, как бы три куплета песни. В каждом из них один из голосов проводит песенный напев. Другие голоса имеют характер подголосков, Приступая к работе над пьесой, надо, прежде всего, познакомить ученика с самой песней, поработать над исполнением её на инструменте. Первый «куплет» как бы воспроизводит образ Кумы, степенно заводящей разговор с Кумом. Подголоски в нижнем регистре отличаются плавностью, «чинностью» движения. Их надо исполнять неторопливо, мягким, глубоким звуком, добываясь максимального *legato*. При работе над первым «куплетом» полезно обратить внимание ученика на характерную ладовую переменность.

Второй «куплет» значительно отличается от первого. Тема переходит в нижний голос и приобретает мужественный оттенок; ей вторит весёлый и звонкий верхний голос. Ритмическое движение становится более оживленным, лад — мажорным. Большую пользу может принести одновременное исполнение их учеником и педагогом — один играет «за Кума», другой «за Куму».

Заключительный «куплет» самый весёлый и оживлённый. движение восьмыми теперь становится непрерывным, выразительную роль в изменении характера музыки играет нижний подголосок. Он написан в духе типичных народно-инструментальных сопровождений, широко распространённых в русской музыкальной литературе. Заключительный «куплет» наиболее сложен для исполнения в полифоническом отношении, здесь особенно трудно добиться контраста между партиями двух рук: певучего *legato* в правой и лёгкого *accato* в левой.

Помимо воспитания полифонического мышления, навыков исполнения разнообразных сочетаний контрастных голосов, пьеса даёт возможность поработать над певучей песенной мелодией и познакомиться с некоторыми стилистическими особенностями русской народной музыки.

### **И.С. Бах. Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалины Бах».**

С образцами баховской полифонии контрастного типа. Ученик начинает знакомиться по пьесам «Нотной тетради Анны Магдалины Бах». Характерным примером её может служить [Менуэт G-dur](#) (№ 6 по изданию избранных «Двенадцати маленьких пьес» из «Нотной тетради»). Как и в других сочинениях сборника, ведущий голос здесь верхний; он наиболее развит и индивидуализирован. Вместе с тем и второй - нижний голос отнюдь не выполняет лишь роль сопровождения. Он имеет самостоятельную мелодическую линию, заключающую в себе, подобно верхнему голосу, характерные жанровые черты танца. Нижний голос дополняет верхний, придаёт общему движению более плавный характер. Как и обычно, в контрастной полифонии Баха нижний голос выходит на первый план в местах остановок верхнего. Кое-где между голосами возникают имитационные переключки.



Ученику легче понять содержание Менуэта и имеющейся в нем полифонические задачи, исходя из характера танца. Возникающие художественные представления должны направить и определить собой всю работу над изучением пьесы: подсказать требуемый звук, фразировку, ритмику. Важно познакомить ученика с особенностями музыкального строения многих менуэтов, в том числе и Менуэта G-dur (плавное начало мотива, «устремление» к сильной доле второго такта и последующий мягкий спад «звучности»). Соответственно надо разъяснить ученику и характер фразировки в менуэтах этого типа. После того как ученик познакомится с особенностями строения танца, ему становится понятной необходимость и мягкого исполнения начальных восьмых, и небольшого выделения сильной доли 2-го такта, и легкого звучания двух последующих долей. Он начинает понимать целесообразность смены пальцев на двух последних четвертях 2-го такта — звуках соль (оба соль часто играют 1 -м пальцем, вследствие чего последняя четверть становится «тяжелой»). Легче становятся и приёмы исполнения: «объединяющие» движения к 5-му пальцу с постепенным подъемом запястья и последующее мягкое «собрание» руки во 2-м такте к 1-му пальцу. Понимание характера музыки дает также нужное представление о темпе исполнения: он должен быть подвижным, но не быстрым, иначе исчезает присущая менуэта плавность движения.

### **Редакции инвенций Баха.**

Бах предназначал инвенции для обучения исполнению на клавиатуре полифонических произведений — двух-, а затем и трёхголосных. Важнейшей задачей при этом он считал приобретение учеником певучей манеры исполнения. Инвенции почти совершенно лишены авторских указаний относительно характера исполнения, поэтому при работе над ними особенно существенным становится вопрос редакции. Наибольшее распространение в вашей педагогической практике получили редакции инвенций Бузони, Черни и Гольденвейзера.

А.Б. Гольденвейзер поставил перед собой задачу, прежде всего, дать выверенный по первоисточнику авторский текст. Редакцию Черни следует признать во многом несовершенной. Помимо неточности её текста, ряд произведений, особенно серьёзных по характеру и значительных по содержанию, раскрывается в ней недостаточно глубоко. Черни часто «мельчит» динамический план, вследствие чего нечётко вырисовывается форма сочинения. Обилие динамических «вилочек» придаёт излишнюю «волнообразность» фразировке.

Редакция Бузони значительно подробнее, тщательнее и художественно содержательнее редакции Черни. Не ограничиваясь содержательным указанием оттенков исполнения и аппликатуры, Бузони словесными пояснениями и в подстрочных примечаниях раскрывает характер произведения. По сравнению с Черни, трактовка Бузони отличается большей мужественностью, энергией, широтой динамики. Однако и редакция Бузони не всегда представляется

убедительной. В своём стремлении раскрыть в творчестве композитора мужественное начало Бузони иногда теряет чувство меры. Порой он преувеличивает значение *non legato*. Нельзя не упрекнуть Бузони и в то, что он при редактировании инвенций опускает баховские обозначения мелизмов и выписывает украшения нотами непосредственно в тексте. Это лишает ученика возможности ознакомиться с принципами расшифровки орнамента и вносит в редакцию черты догматизма. Борясь против сентиментальности, он иногда придаёт лирическим произведениям несвойственную им суровость и даже жестокость. Кроме того, у него проявляется порой замена естественного в том или ином случае *legato - non legato*.

## ТЕМА 11

### ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА

#### **Чтение с листа и разбор нотного текста.**

При чтении с листа исполнитель стремится прежде всего охватить сочинение в целом. Поэтому обращает внимание на самое существенное. Некоторые же детали — второстепенные голоса, менее значительные звуки в аккордах, тонкие оттенки могут оставаться вне поля зрения исполнителя. При чтении с листа надо стремиться сыграть произведение без остановок, в темпе, по возможности приближающемся к настоящему.

При разборе преследуются иные цели. Предполагается, что исполнитель уже имеет представление о музыке, и его внимание направляется теперь в большей мере на выяснение деталей. Вся ткань тщательно рассматривается как бы под микроскопом. Не пропускается не только ни один звук, но и ни один штрих, ни одно указание в отношении оттенков исполнения или аппликатуры. Произведение проигрывается медленно, в том темпе, в котором исполнителю легко охватить все требуемые детали. Обычно возникает потребность частых остановок, возвращение к одному и тому же сложному месту, обдумыванию проигранного.

Для воспитания навыков чтения нот важно приучать предварительно просматривать новый текст глазами. Надо осознавать размер и ладотональность (для лучшего закрепления ее в памяти можно предложить перед разбором сыграть соответствующую гамму). При просматривании текста необходимо одновременно мысленно прослушивать пьесу. Это не только поможет яснее представить характер сочинения, но и будет способствовать развитию внутреннего слуха. Ученику надо посоветовать охватывать возможно больший отрезок нотного текста. Умение «смотреть вперед» (и слышать!) особенно важно при чтении с листа, но оно необходимо и при разборе. Помехой этому служит не только недостаточная ориентировка в тексте, но и боязнь играть, не глядя на клавиатуру.



При разборе нотного текста ученику нелегко распределять внимание на несколько объектов. Даже при разборе одной мелодии надо сосредоточиться и на звуковысотной, и на ритмической стороне, и на фразировке, и на характере звучности, и на аппликатуре. Важно воспитывать комплексное восприятие всех требуемых элементов в их органическом единстве,

### **Прочтение метроритмической записи.**

Обычным вспомогательным средством при чтении ритмически сложного нотного текста является счёт с и — вслух и про себя. Этот метод работы приносит существенную пользу, однако им не следует злоупотреблять, так как он может превратиться в тормоз для развития исполнительского ритма.

Нередко приходится использовать и более дробное деление длительностей. При пунктирном ритме с точкой – шестнадцатая может помочь делению четверти на четыре части. Воспроизведение пунктирного ритма иногда осложняется дополнительными трудностями, например наличием украшения. В таких построениях полезно сыграть несколько раз соответствующий голос без украшения, а затем, когда нужное соотношение длительностей будет усвоено, исполнить и украшение.

Сложную задачу представляет исполнение полиритмических сочетаний голосов. Если ученик не научился преодолевать такого рода трудности, полезно прежде всего показать ему, как должно реально звучать полиритмическое сочетание.

После того как ученик внимательно послушает исполнение педагога, он должен попытаться сам воспроизвести требуемое сочетание. При этом надо порекомендовать ему переключить внимание с одного голоса на другой с тем, чтобы выровнять движение, если оно протекает толчками. При игре более легкого полиритмического сочетания два на три, с которым учащимся прежде всего обычно и приходится иметь дело, полезно обратить их внимание на то, что вторая нота дуоли берется как раз посередине длительности второй ноты триоли.

Полезно рекомендовать следующий способ: поочередно играть каждый из голосов, с тем чтобы научиться исполнять в одну временную единицу различное количество звуков в партии правой и левой руки; затем сыграть несколько раз какой-либо из голосов, а когда движение станет уже в значительной мере «атоматическим», присоединить другой голос.

## **ТЕМА № 12**

### **ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ПЕДАЛИЗАЦИИ**

#### **Выразительные возможности педализации.**

Известны слова Антона Рубинштейна «педаля – душа фортепиано». Богатейшие художественные возможности педаль открывает пианисту. Роль правой педали

(именно о ней будет идти речь) в искусстве фортепианного исполнения многообразна. Можно выделить несколько ее функций. Исключительно важна роль педали как связующего средства. Придавая фортепианному звуку большую продолжительность, она позволяет соединять воедино различные элементы ткани, находящиеся на значительном расстоянии друг от друга. Значение педали, как связующего средства, особенно велико при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс — для соединения мелодии и сопровождения, басов с отделёнными от них аккордами, звуков гармонической фигурации. Весьма важна роль правой педали также как красочного средства. Изменение тембра фортепианного звука достигается тем, что при поднятых демпферах взятым звукам начинают беспрепятственно резонировать их многочисленные частичные тона. Появление дополнительных резонирующих звуков, порождаемое нажатием правой педали, придаёт звучанию не только новые краски, но и большую полноту. Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение для достижения большей певучести исполнения и приближение фортепиано к «поющим» инструментам.

Взятие педали после звука — единственное средство сделать *crescendo* на выдержанном звуке или аккорде, которое стоит в некоторых сочинениях и обычно сочетается указанием реально невыполнимым. [Р. Шуман «Пестрые листки»](#).

### **Начало работы над педалью. Педальные упражнения.**

Приступать к изучению педализации следует лишь после того, как ученик уже получил известную пианистическую подготовку, начал приучаться «слушать себя» и овладел в известной степени навыком исполнения *legato*. Практически это бывает не позже второго класса. Вначале следует показать, как нажимается педаль. Движение должно быть бесшумным. Шум во время педализации происходит либо тогда, когда исполнитель хлопает ногой сверху по педальной лапе, либо когда он резко отпускает педаль. В качестве первого упражнения можно предложить ребенку извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до момента затухания, затем вновь воспроизвести точно так же этот аккорд и подхватить его педалью. После этого можно перейти к упражнению в связывании при помощи педали отдельных звуков, теперь рука снимается и звучание продолжается при помощи одной педали. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается, затем вновь опускается, и оба звука связываются [друг с другом](#). Связывание звуков при помощи запаздывающей педали требует непрерывного слухового контроля — особенно в момент их слияния. Аналогичные упражнения полезно проиграть по звукам хроматической гаммы. В дальнейшем следует перейти к педализации звуков различной длительности. Надо показать ученику, что педаль после долгого звука должна быть более запаздывающей. ([Е.Ф. Гнесина «Подготовительные упражнения»](#)).

### **Педализация в лёгких детских пьесах.**

Вначале целесообразно выбирать пьесы, в которых педализация была бы несложной и вместе с тем создавала возможно большие, чисто педальные, эффекты (например [«Прелюдия» Тетцеля](#)). Среди первых пьес, исполняющихся с педалью, можно назвать «Болезнь куклы» и «Похороны куклы» Чайковского, «Осенью» Майкапара («Бирюльки»), «Монгольскую песенку» Глиэра («Школа» под редакцией А. Николаева). В младших и средних классах школы используется следующий принцип педализации: педаль берется после долгих звуков и снимается на коротких ([А. Хачатурян «Андантино»](#)). Педалью уместно связывать звуки одного аккорда (гармоническая функция педали), особенно когда они расположены слишком далеко. Применяя «гармоническую» педаль, надо весьма остерегаться, чтобы она не нарушила чистоты голосоведения. Встречается немало случаев, когда применяется и «прямая» педаль. Это иногда имеет место, например, в танцах и маршах ([Э. Григ «Вальс» a-moll](#)). В начальных и средних классах школы педаль используется не во всех произведениях — главным образом в пьесах певучего характера. Во многих других сочинениях она применяется эпизодически: этюды и полифония играют, как правило, без педали.

### **Педализации в более сложных сочинениях.**

Художественная педализация во многих сочинениях, исполняющихся в старших классах школы, не поддается вполне точному обозначению. Она меняется в зависимости от характера исполнения, инструмента, помещения, количества публики в зале и некоторых других условий. Педаль нередко используется для соединения звуков, которые трудно сыграть legato. Она помогает достигнуть связности в октавном изложении мелодии при наличии в ней больших интервалов. Особенно значительные трудности возникают при исполнении широких фигураций. Иногда можно добиться нужной чистоты звучания, если задержать бас пальцем и запоздать со взятием педали ([Н. Метнер «Сказка» op 26 №3](#)). Неопытный педагог часто ищет причину грязной педализации в неправильных движениях ноги, тогда как в действительности она кроется в неточном снятии пальцев с клавиш. Нередко приходится применять полупедаль. Действие полупедали основано на том, что басовые звуки затухают медленнее высоких.

Совершенство педализации во многом зависит от владения тонкими градациями силы звука. Более рельефное выявление баса и некоторое затушевание неаккордовых звуков облегчает преодоление возникающей трудности. Работу над полупедалью, как и над запаздывающей педалью, полезно начать с подготовительных упражнений. В качестве первого упражнения можно рекомендовать следующее: берётся на педали в басу октава forte и на этом фоне исполняется pp различные аккорды двумя руками (например, параллельные секстакорды).

При появлении гармонической «грязи» звучность подчищается полупедалью, а бас удерживается возможно дольше. Во многих случаях для «прочищения» звучности целесообразно использовать прием постепенного снятия педали ([Ф.](#)

[Лист «Утешение» №3](#)). Этот приём требует от исполнителя очень тонкого ощущения степени глубины нажатия педальной лапки. Ученик должен знать не только когда, но как нажимается и снимается педаль. В отличие от неопытных исполнителей, нажимающих педаль большей частью «до дна», хороший пианист использует самые разнообразные степени нажатия педали.

Применение неглубоких педалей дает возможность играть на педали большие построения, что повышает певучесть и красочность исполнения. Широкое использование педальных звучностей, становящееся доступным пианисту при развитии его мастерства, не должно приводить к полному отказу от звучностей беспедальных.

Большое колористическое значение имеет левая педаль. Объясняя ученику её назначение, надо подчеркнуть, что она применяется в качестве красочного средства. Ею ни в каком случае не следует компенсировать недостаточно выработанное piano. В репертуаре средних классов школы левая педаль встречается скорее как исключение.

Понимание стилистически верной педализации развивается значительно успешнее при планомерном воздействии педагога. Важно приучать ученика к анализу слуховых впечатлений и осознанию требуемых в том или ином случае приемов педализации ([Ф. Шопен «Ноктюрн» Des-dur](#)). Педагог может рассказать о громадной роли красочного элемента в искусстве романтиков красочных гармонических последований у Шопена и Листа, красочной палитры у художников (Делакруа), красочных эпитетов у писателей (Гюго). Обогащение красочности звучания инструмента Шопеном можно показать путем сравнения ноктюрна Des-dur с каким-либо отрывком из сочинения классического стиля ([В.А. Моцарт «Соната» F-dur](#)). Классический ясный характер музыки Моцарта требует полной отчетливости линии сопровождения, и поэтому педаль при исполнении сонаты должна быть очень прозрачной. В ноктюрне на первый план выдвигается иная задача — необходимо создать впечатление звучащей гармонии и мягко «окутать» ею мелодию.

## ТЕМА 13 РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ

### **Общие принципы работы над фактурой сочинения.**

Существует немало способов работы над различными видами фортепианного изложения. Практически основным принципом работы ученика следует считать внимательное проигрывание произведения, тщательное вслушивание в свою игру и последовательное устранение путем повторных исполнений всех ее недочетов. Часто приходится вычленять отдельные построения и элементы ткани, работать над ними отдельно и затем постепенно собирать из этих кусков целое. Если не удастся какой-либо пассаж, надо повторять его вновь и вновь, вдумываясь в причину неудачи, стремясь найти кратчайший путь к

осуществлению стоящей цели и преодолению трудности. При работе над фактурными трудностями необходимо уделить пристальное внимание двигательной стороне исполнения. В прежние времена педагоги придавали очень большое значение так называемой «постановке» руки. Теперь это понятие в значительной степени утратило свой смысл. О такого рода «постановке» можно говорить в какой-то мере лишь в отношении начального этапа обучения. Но уже в младших и средних классах школы исполняемый репертуар требует разнообразных движений. Отвергая понятие «постановки» в прежнем, «статическом» смысле, мы хотели бы подчеркнуть важность работы педагога над «постановкой» в более широком плане. Работа над «игровым аппаратом» учащегося-пианиста в этом смысле — стремление сделать его гибким, послушным, добиться полной согласованности всех его звеньев и максимально эффективного использования имеющихся в человеческом теле источников силы — должна неустанно находиться в поле зрения педагога.

Фортепианной игре вредит пассивность, приводящая к «недобиранию» звука и общей вялости игры. Борьба с пассивностью должна выражаться во внутренней и внешней собранности, в частности в двигательной области — в нахождении более экономных, организованных движений. Организованность движений должна сочетаться с освобождением от всяких лишних напряжений. Понятие «свобода» не есть нечто статичное. В действительности — это постоянная смена моментов напряжения и освобождения мышц. Распознаются излишние напряжения различными способами. Один из них — слуховое восприятие. Для игры скованных исполнителей характерно форсирование звука. Другой путь распознавания напряжения — это субъективные ощущения исполнителя — чувство скованности, быстрое утомление в руках, впоследствии могущее перейти в боль. Наконец, напряжение в игре заметно по внешнему виду исполнителя. Вот некоторые признаки его: «тряска» руки, растопыренные пальцы, жесткое, неподатливое запястье, прижатые и чрезмерно отведенные локти, приподнятые плечи.

Существуют различные пути борьбы с напряжениями. Надо внимательно вслушиваться в свою игру и добиваться требуемой звучности. Это будет помогать приспособлению мышечного аппарата к выполнению стоящей задачи и способствовать устранению излишней фиксации. Привычка к освобождению должна сделаться у исполнителя как бы автоматической. Значительную пользу в борьбе с напряжениями могут оказать также некоторые двигательные приёмы. Большое значение имеет «дыхание» кисти. Иногда снятию лишнего напряжения помогает беззвучное проигрывание какого-нибудь не удающегося пассажа или трудной фигурации. Часто использовать такой способ работы не следует, чтобы не приучаться к поверхностному звукоизвлечению.

### **Мелодические фигурации и гаммаобразные последования *legato*.**

При работе над мелодической фигурацией, как и при работе над мелодией, важно обратить внимание, прежде всего, на достижение цельности линии. Поэтому и фигурационное движение в пьесе или этюде, и пассажи мы

рекомендовали бы прежде всего играть «как мелодию», выразительно, хорошим legato, полным певучим звуком. Уже при игре в медленном темпе надо показать ученику «объединяющие» движения, придающие исполнению большую гибкость, пластичность. В дальнейшем ученик должен сам находить такого рода движения. Необходимо следить вместе с тем и за активностью пальцев. Для активизаций пальцев важно усилить слуховой контроль за качеством звучания — направить внимание ученика на то, чтобы каждый звук был ясным, округлым, достаточно насыщенным. Во многих случаях полезно также несколько поднимать пальцы перед звукоизвлечением. Надо следить, чтобы они не прогибались в суставах и оставались закругленными. Весьма важно проследить, чтобы не вдавливались «косточки» на тыльной стороне руки, так как это лишает палец должной опоры.

В гаммаобразных и многих других фигурациях для ученика нередко представляет трудность подкладывание 1-го пальца. Важно следить, чтобы оно происходило плавно, без толчка. Для этого нужно большой палец подводить к нужной клавише постепенно, а не рывком, как нередко делают ученики. Большую пользу могут принести специальные упражнения на подкладывание 1-го пальца. Их существует немало. К числу наиболее распространенных относятся такие, в которых вычленяются и по несколько раз повторяются отрезки гаммы, где происходит подкладывание. При этом необходимо сохранить ту аппликатуру, которой придётся играть. Ученику, после того как он сможет плавно в среднем темпе играть пятипальцевые последования, предлагается исполнить те же звуки другой аппlikатурой, той, которая применяется в гаммах, а именно в правой руке при движении вверх в левой — при движении вниз: 1,2,3,1,2. Неровность звучания, обычно имеющая при этом место, становится заметной, если периодически возвращаться к исполнению фигуры первоначальной последовательностью пальцев, которая приобретает теперь значение как бы звукового эталона. Когда ученик сможет исполнить достаточно ровно пять звуков новой аппlikатурой, следует перейти к фигуре из шести звуков, сыграв ее 1,2,3,1,2,3 пальцами, и так постепенно дойти до тонического звука. Преимущество этого упражнения в том, что оно очень естественно осуществляет переход от уже известных ученику пятипальцевых последовательностей к гаммам

Малоподвинутым ученикам, у которых еще не сформировалась пальцевая техника, при работе над пассажами надо переходить к быстрому темпу с большой осторожностью, иначе в руке возникает напряжение и ровность фигурационной линии утрачивается. Полезно несколько сбавить темп и поработать над достижением большей цельности мелодической линии. Переход от медленного темпа к быстрому может осуществляться путем ускорения каждого последующего проигрывания, переход к быстрому темпу можно осуществлять путем вычленений отдельных отрезков фигурации, исполнения их в подвижном темпе и последовательного укрупнения такого рода кусков. Более типичным случаем вычленения является разделение пассажа на группы по несколько звуков. Группировать обычно целесообразно таким образом, чтобы последний опорный звук группы приходился на начало следующей тактовой

доли. Учить группы следует сперва в умеренном темпе и постепенно увеличивать его. Впоследствии надо приступить к объединению групп — сперва по две, потом по три и так далее. В педагогической практике применяются ритмические варианты, состоящие из чередования групп коротких и долгих звуков. Ритмические варианты групп могут принести пользу лишь в том случае, если их правильно применять. Необходимо, чтобы игра ритма была действительно очень ритмичной, чтобы короткие звуки исполнялись решительно, одним волевым импульсом, четко, ровно и легко, а длинные звуки выдерживались полную их длительность, чтобы они были достаточно насыщенными. Помимо ритмических вариантов могут оказаться полезными варианты артикуляционные. Иногда полезно учить последования *non legato* — *legato*. Этот способ работы хорош тем, что приучает к более точным и скупым движениям.

### **Арпеджио и гармонические фигурации *legato*.**

При исполнении этого рода последований, как и мелодических конфигураций, важно тщательно следить за единством линий. Особое внимание необходимо уделить плавному подкладыванию 1-го пальца, так как в арпеджио оно ещё труднее, чем в гаммах; помочь подкладыванию может небольшое отведение запястья по направлению движения. В быстром темпе обычно нецелесообразно добиваться такой же связности при подкладывании 1-го пальца и следует использовать плавный перенос руки. Для учеников с маленькой рукой арпеджио трудны также растяжением, часто вызывающим заметное напряжение. Для предотвращения его следует обратить внимание на то, чтобы рука находилась по возможности в свободно собранном состоянии («сжатом», как говорил Скрябин).

Акценты в коротких и ломаных арпеджио рекомендуется делать с помощью бокового движения руки (вращение предплечья). Таким приёмом исполняются этюды Черви-Гермера. Помощь руки требуется и в громких быстро аккордах (средняя часть «Баркаролы» Чайковского).

Немалую трудность для учеников представляют различные гармонические фигурации, в изобилии встречающиеся в фортепианной литературе, начиная с разложенных аккордов («альбертиевых» басов) в сонатах Гайдна и кончая сопровождением типа партии левой руки в ноктюрнах Шопена. «Альбертиевы» басы полезно учить медленно, используя вращательное движение предплечья, «приоткрывая» 5-й палец и добиваясь освобождения запястья от излишнего напряжения. Можно также поработать способом вычленения. При вычленении полезно начинать со второй шестнадцатой каждой группы; таким путем движение легче осваивается.

Широкие гармонические фигурации полезно учить плавным, «объединяющим» движением, свободно собранной рукой. Для предохранения от усталости и «зажимов» в руке, легко возникающих при быстрых непрерывных движениях, важно приучить руку освобождаться в процессе исполнения. Надо показывать

ученику, что в аккордовой фактуре достаточно сыграть насыщенно опорные звуки; общая же звучность может и должна быть легкой.

### **Аккорды.**

На ранних этапах обучения в аккордах обычно приходится обращать внимание, прежде всего, на ровность и одновременность воспроизведения всех звуков. Еще более трудную задачу представляет выделение мелодического голоса, особенно когда он исполняется 5-м и 4-м пальцами. В этих случаях важно, чтобы ученик научился сосредоточивать вес руки на соответствующем пальце. Работать над разрешением требуемой задачи лучше всего методом вычленения. В начале несколько раз извлекается верхний звук соответствующим пальцем — глубоко, насыщенно — так, чтобы вес руки сосредоточился на клавише. Вслед за тем исполняется аккорд, причем ученик стремится сохранить звучность и ощущение в руке, найденное в предшествующем упражнении. В младших и средних классах аккорды извлекаются в основном тем же приемом, что и отдельные звуки *non legato* в начальных упражнениях, то есть свободным погружением руки в клавиатуру. Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным». Точность звукоизвлечения требует активности пальцев.

В некоторых случаях, особенно при исполнении многозвучных аккордов, приходится в начале перевести руку на требуемые клавиши, а затем уже их нажимать. Этот прием способствует в более сложных аккордах точности звукоизвлечения. В старших классах школы и на первых курсах училища начинают играть произведения, в которых встречаются полнозвучные аккорды, требующие большой силы звучания. Аккорды эти извлекаются «от плеча», а иногда и всем корпусом как бы отталкиваясь от клавиатуры. Если аккорд, особенно многозвучный и исполняемый громко, выдерживается, надо приучиться после его взятия освобождать руку — это помогает снять много ненужных напряжений. Освобождение руки не должно выражаться в снятии ее с клавиатуры, но лишь в ослаблении давления пальцев на клавиши; внешне оно может быть даже незаметным. В быстрых аккордовых последованиях свободе исполнения способствует умелое распределение силы звучности.

Ученики нередко играют вязко аккордовые репетиции. Происходит это потому, что перегружается звучность и вовремя не освобождается рука. Эффект общей звучности достигается сочетанием звуков громких и тихих: громко исполняются акцентированные аккорды, представляющие собой как бы опорные точки, каркас ткани, промежуточные же аккорды играют легко. Важно, кроме того, моментально освободить руку перед аккордовыми репетициями от «остаточных» напряжений в руке, которые являются помехами во многих случаях.

### **Быстрые последования октав *staccato*.**

Подготовкой к быстрым октавам служат аналогичные последования секст. Последования *staccato* исполняются кистевыми движениями, напоминающие



легкое дрожание. При этом вся рука должна быть свободной и принимать участие в движении. Полезно некоторое время учить последования такого типа очень медленно, свободной рукой. Рука при переносе с одной сексты на другую приподнимается, начиная с запястья, и совершает плавное движение ([С. Майкапар «Стаккато-прелюдия»](#)). С очень большой постепенностью следует переходить к более быстрому темпу и соответственно к сокращению движений. Прибавлять темп можно только после того, как будет вполне освоено нужное движение и достигнута необходимая свобода всей руки.

Значительные трудности возникают при быстрых октавных последованиях staccato. Необходимо, прежде всего, устранить лишние движения, представляющие обычно серьёзную помеху для ученика. Надо по возможности освободиться от движений вглубь клавиатуры при использовании чёрных клавиш. Для этого следует приучить учащихся брать черные клавиши у переднего конца, а белые, в тех случаях, когда в пассажах чередуются белые и черные клавиши, - ближе к черным. Мешают и лишние движения по вертикали. Для сокращения их важно представить себе октавные движения как скольжение по клавиатуре, а не чередование опусканий руки на клавишу и последующих ее подъемов.

Для освобождения от напряжений большую помощь могут оказать пальцевые движения. Исполнение всех октавных пассажей, в которых наряду с белыми клавишами имеются черные, чрезвычайно облегчается, если играть на черных клавишах 4-м пальцем (иногда при большой руке и 3-м) и извлекать звук преимущественно пальцевым движением.

Особенно эффективным становится использование пальцевых движений в хроматических октавных последованиях. В такого рода пассажах верхний голос правой руки и нижней в партии левой исполняются почти одними движениями 4-го и 5-го пальцев. Освобождению от напряжений очень помогает работа отдельно над каждым голосом октавного пассажа требуемой аппликатурой. Рука при этом находится в собранном состоянии, благодаря чему обеспечивается большая свобода кистевых движений. Играя, таким образом, ученик осваивает нужную последовательность звуков в наиболее благоприятных для кистевых движений условиях. Освобождению от излишних напряжений также помогает смена положения запястья: на некоторых октавах оно поднимается выше, на других ниже.

Предотвращению усталости в руке способствует распределение силы звучности между различными голосами октав, между отдельными октавами и, наконец, между партиями обеих рук ([К. Черни «Этюд» g-moll, op 553 №5](#)).

Для большей точности исполнения некоторые октавные пассажи полезно мысленно членить на группы.

**Двойные ноты.**

При работе с двойными нотами, с которыми ученик встречается уже в детской музыкальной школе, необходимо приучать его уже с самого начала ясно слышать движение двух голосов. Чтобы сделать это восприятие более отчетливым и воспитать большую самостоятельность пальцев, полезно поиграть одновременно оба голоса различно по степени силы и характеру туше: верхний голос громче, нижний тише, верхний - legato, нижний - staccato и наоборот.

Двойные ноты учат теми же способами, что и обычные пассажи: вычленениями, ритмическими вариантами и другими.

Этюды.

Систематическое прохождение этюдов необходимо для успешного развития ученика. Значение этого жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типических исполнительских трудностей и что они сочетают специально технические задачи с задачами музыкальными. Важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения. Воспроизведение всех деталей голосоведения — все это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей. Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особенно пристального внимания к разрешению имеющихся в них технических трудностей. Полезно проделать разбор специально технический – выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры. В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы: проигрывание в различных темпах, вычленения, ритмические варианты, транспонирование всего этюда при отдельных его построениях в другие тональности, специальные упражнения и другие. Надо выбрать те способы, которые наиболее полезны в том или ином случае и всего быстрее ведут к осуществлению намеченной цели. В младших и средних классах школы необходимо уделить большое внимание таким важным элементам техники, как гаммы и арпеджио, которым Черни придавал [огромное значение](#).

Приступая к работе над этюдом с длительным непрерывным движением, ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не следует продолжать игру через силу. Играя напряженными мышцами, мы закрепляем нерационально протекающие движения и таким образом идем по пути регресса, а не совершенствования своего исполнения.

Можно дать некоторые советы для предохранения от усталости: не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурация в умеренном темпе, соблюдать постепенность в переходе к более быстрым темпам, не перегружать общую звучность, применять «объединяющие» движения, следить за гибкостью запястья. Важно также наметить построения, в которых можно изменить характер движения рук и сделать несколько «освобождающих» кистевых движений (арпеджиообразные фигуры, начиная с 17-го такта ([«Черни](#)

[ор. 299 этюд № 8»](#)) или смягчить звучность, тем самым дать отдых руке (пассаж *diminuendo* после главной кульминации *ff*).

К тому времени, когда учат этот этюд, учащийся уже должен быть настолько подвинутом, чтобы свободно сыграть в быстром темпе каждое из звеньев фигурации. Поэтому основной задачей является сочетание отдельных звеньев в единое целое (хотя над некоторыми из них, наиболее трудными, нередко приходится работать). Для разрешения этой задачи следует учить места соединения отдельных звеньев.

Необходимо также побольше играть в умеренном темпе более крупные разделы этюда, включающие различные типы фигур. При этом надо заблаговременно, когда доигрывается одно из звеньев, мысленно подготовиться к последующему. Большое значение имеет хорошее исполнение партии руки, содержащей либо сопровождение, как в разбираемом сочинении, либо мелодию. Точное исполнение поставленных автором пауз и освобождение на них левой руки способствует уменьшению напряжения и в правой руке.

## **ТЕМА № 14**

# **ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Эпоха клавиризма. Трактаты Бермудо, Томаса, Дируты и др. История клавирно - фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. Её можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской буржуазной революции 1789 года, назван периодом клавирного искусства., так как в эту эпоху получило распространение несколько клавишно – струнных инструментов. Для рассматриваемого периода вплоть до конца XVIII века характерна поразительная разносторонность музыкантов. В те времена не было еще разделения их на композиторов, исполнителей и педагогов. Исполнитель в этот период отнюдь не рассматривался лишь как посредник между автором и слушателем. Исполнение, согласно воззрениям этой эпохи, было неотделимо от сочинения музыки и должно было сохранять с ним органическое единство. Этот синтез осуществлялся в импровизации, являвшейся основой исполнительского искусства. Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа. «Органист, - писал автор одного старинного руководства, - должен быть значительно искуснее композитора, чтобы суметь воспроизвести все что угодно экспромтом. Обучение импровизации находилось в неразрывной связи с обучением сочинению и теории музыки. Искусство импровизация, изучали годами, упорно и систематически.

В начале описываемого периода существовали две разновидности клавишно – струнных инструментов: клавесин и клавикорд. Звук клавесина блестящий, но относительно мало певучий и не поддающийся значительным динамическим

изменениям. Основным динамическим оттенком при игре на клавесине было чередование *forte* и *piano*. Клавикорд существенно отличался по конструкции от клавесина. На клавикорде можно было извлекать звуки в динамическом отношении более разнообразные, чем на клавесине. На нем удавалось лучше воспроизводить *legato* и добиваться певучего исполнения мелодии. К концу XVIII столетия клавесин и клавикорд почти совершенно исчезают из музыкального быта. Со второй половины XIX и особенно в первых десятилетиях XX века начинается возрождения этих инструментов. Оно вызвано усилением интереса к старинной музыке. Возрождение старинных инструментов и использование их в концертной практике — явление в целом прогрессивное. Исполнение сочинений Баха, Скарлатти, Куперена на клавесине и клавикорде обогащает наше представление о музыке этих композиторов.

На протяжении XVI — XVII столетий клавирное искусство постепенно приобретало индивидуальные стилевые черты. В начале своего развития оно испытывало значительное влияние органа и лютни — инструментов более древней культуры. В конце XVI столетия встречаются попытки разграничить органное и клавирное искусства. Орган постепенно терял свой светский характер и становился преимущественно культовым инструментом. Клавесин, напротив, в церкви не прививался, но зато начал быстро вытеснять орган из области светской музыки. Приемы игры на этих инструментах в глазах современников противопоставлялись один другому настолько резко, что некоторые клавесинисты (Дюфли) избегали играть на органе, боясь «испортить» себе руки. Влияние органного искусства на клавирное прежде всего в использовании авторами клавирных сочинений органной полифонии и монументального инструментального стиля.

В XVI и даже в XVII столетии в произведениях для клавира широко использовались композиционные приемы, выработавшиеся в лютневом искусстве. Клавир постепенно вытеснял лютню и в XVII веке фактически занял ее место. Большое значение для распространения клавира имело широкое внедрение в европейскую музыку практики генерал — баса, что было связано с интенсивным развитием гомофонии. Практика игры по генерал — басу получила широчайшее распространение в ансамблевом исполнении. Всевозможные виды аккомпанемента в XVII и XVIII столетиях основывались на искусстве импровизированного сопровождения ведущего голоса (или голосов) по генерал — басу.

В истории клавирной музыки XVI — XVII столетий важную роль сыграло несколько национальных школ. Среди таких органно - клавирных школ в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко особенно выделились школы испанская и итальянская.

Испания в те времена была могущественно державой, претендовавшей на мировое первенство не только в политике, но и в искусстве. В середине XVI века испанскими музыкантам были созданы два очень значительных трактата: Хуаном Бермудо — «Рассуждение о музыкальных инструментах» (1555) и

Томасом де Санта Мариа — «Искусство исполнения фантазии на клавишных инструментах». Свой трактат Томас начинает с изложения правил нотации и описания клавиатуры, затем переходит к вопросам исполнения, к тем эстетическим требованиям, которым оно должно удовлетворять, к положению пальцев и рук во время игры, к аппликатуре, к исполнению украшений. В отношении положения пальцев дается строгое предписание — они должны быть согнутыми, подобно когтям кошачьей лапки, и от своего основания круто спускаться вниз, что придает им нужную силу; большой палец должен быть более свободным, чему способствует «собранное», а не «растопыренное» положение пальцев. Томас рекомендовал применять в разных вариантах либо чередование групп пальцев (например, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 для восходящих гамм в правой руке) либо переключивание пальцев, обычно 3-го через 4-й.

Итальянская органно – клавирная школа была представлена в XVI столетия именами Андреа и Джованни Габриели, Меруло, Дируты и других наиболее выдающийся итальянский органист XVII века — Джироламо Фрескобальди. С исторической точки зрения интересны клавирные миниатюры Фрескобальди — те из них, которые он называл «арии для пения на чембало». В самом заглавии была предвосхищена одна из важнейших тенденций будущего развития клавирного и фортепианного искусства – пение на инструменте — задолго до того, как она сделалась ведущей в европейской музыке. Среди памятников итальянского органно-клавирного исполнительского и педагогического искусства эпохи Возрождения выделяется уже упоминающийся трактат французского монаха Дируты «Трансильванец». Он был издан в самом конце XVI века, по-видимому, в 1593 году. Уже в заглавии его следовало, что в нем излагались правила «интаволатуры» (итальянское название табулатуры, то есть принципов нотации). Отчетливо различает автор «Трансильванца» и манеру игры на разных клавишных инструментах если на органе клавиши нажимают, то на клавесине необходимо ударять по ним.

В силу благоприятных общественных условий светское инструментальное искусство получило интенсивное развитие во Франции и в Англии. В XVII столетии в связи с начавшимся процессом размежевания органного и клавирного искусства появляются руководства, посвященные специально клавесину. Показательно, что первый из известных нам трактатов этого рода — «Трактат о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» Жана Дени (1650) — написан во Франции. В руководстве Дени говорится о настройке инструмента, о посадке исполнителя. Большое значение имеют указания Дени о необходимости использования при игре первого пальца. Значительный интерес представляет руководство французского лютниста и певца Мишеля Сен-Ламбера «Клавесинные принципы». В этом трактате обращают на себя внимание интересные мысли по поводу методики обучения, об индивидуальном подходе к ученику, о необходимости воспитания любви к музыке.

Английская клавирная школа зародилась еще раньше, чем французская. Ещё в начале XVI века в Англии было распространено вёржинальное искусство,

крупнейшие ее представители — Уильям Бёрд, Лжон Булл и Орландо Гиббонс. Из их произведений составлен первый, опубликованный в Англии сборник клавесинных пьес. Обложка этого сборника изображает клавесинистку, применяющую аппликатуру, основанную на принципе переключивания длинных пальцев через короткий.

Некоторые педагогические принципы. Искусство рококо и французский клавесинизм XVIII столетия. Развитие клавесинизма во Франции тесно связано с условиями придворного и дворянского быта. Громадные средства расходовались на роскошь и светские удовольствия. В этих условиях получает распространение галантный стиль (или рококо). Для искусства рококо характерна миниатюрность форм. Страсть к миниатюрному отчетливо сказалась в обильном использовании украшений. В русле этого галантного искусства в основном развивался и французский клавесинизм. Игра клавесиниста должна, в сущности, продолжить тот же легковесный светский разговор, выраженный только языком музыкальных звуков. Плеяда французских клавесинистов конца XVII — начала XVIII столетия блистала такими именами, как Франсуа Куперен, Жая-Филипп Рамо, Луи Дакен, Франсуа Дандриё. Рассвет французского клавесинизма проявился не только в сфере сочинения музыки, но и в исполнительском и педагогическом искусстве. Важнейшими источниками для изучения этих областей музыкального искусства, помимо памятников творчества композиторов являются клавирные руководства. Наиболее значительное из них — трактат Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине», в котором систематизированы характерные исполнительские принципы французских клавесинистов и дано немало интересных педагогических советов. Интересно и другое педагогическое сочинение того периода — («Метод пальцевой механики» Рамо, опубликованное во второй тетради его клавесинных пьес. Оно посвящено только одной проблеме — техническому развитию ученика. Характерно прежде всего то внимание, которое уделялось внешнему виду исполнителя за инструментом. Слушателям не должно было казаться, что игра на клавесине — серьезное занятие, так как труд, по понятиям светского человека — удел слуги, «простого народа». Куперен предостерегает от подчеркивания такта во время игры движением головы, корпуса или ног. Одной из важнейших задач клавесиниста было умение тонко, со вкусом исполнять в мелодии орнаменту. По сравнению с музыкантами других национальных школ французские клавесинисты дают более точные правила расшифровки орнамента.

Многие композиторы той эпохи писали для клавесина медленные певучие пьесы. В пьесах, требовавших звучности *legato*, клавесинисты рекомендовали добиваться возможно большей связности игры. Куперен в подобных случаях предлагал иногда пользоваться подменой пальцев на одной клавише.

Некоторые характерные принципы французских клавесинистов в двигательной области. Они использовали лишь мелкую пальцевую технику и притом преимущественно технику позиционную, то есть пассажи и фигурации в пределах позиции руки без подкладывания первого пальца. Но в области

пальцевой техники французские клавесинисты достигали поразительного совершенства.

Принципы французских клавесинистов отчетливее всего сформулированы Рамо. Среди наиболее передовых установок Рамо необходимо отметить отстаивание им громадных возможностей развития человеком своих природных задатков при условии упорной, целенаправленной и осознанной работы. Одним из плодотворнейших принципов клавесинной методики в двигательной области была неустанная борьба с вредными мышечными напряжениями. Большую ценность представляют замечания Рамо о необходимости сохранения гибкости запястья при игре. Важно также использование Рамо новых аппликатурных приемов, а именно подкладывание верхнего пальца. Дени, автор трактата о настройке спинета, рекомендовал широко употреблять все пальцы.

В первой половине XVIII века большой палец стали широко применять и некоторые итальянские клавиристы. Д.Скарлатти, по воспоминаниям современников, говорил, что не видит причины, почему бы не употреблять при игре все десять пальцев, если природа дала их человеку. Эти слова, по-видимому, следует понимать, как совет использовать подкладывание первого пальца.

На протяжении всего XVIII столетия наряду с подкладыванием первого пальца широко употреблялась еще старинная аппликатура, основанная на перекладывании средних пальцев. Лишь в XIX веке принцип подкладывания первого пальца прочно утверждается в фортепианной педагогике. Что же касается приема перекладывания пальцев, то он не исчезает совсем из практики. Его используют при игре двойных нот, в полифонии, в некоторых пассажах. У Рамо есть высказывания исторически преходящие, но весьма типичные для того времени. Он считал, например, что такие сложные и тонко организованные психологические явления как процесс упражнения, можно свести «к простой механике». Стремясь исключить по возможности движения рук, Рамо говорит, что она должна быть «как бы мертвой» и служить лишь для, того, чтобы «поддерживать прикрепленные к ней пальцы и перемещать их в те места клавиатуры, которых они не могут достигнуть сами», Рамо предлагает приступить к игре упражнений — к «Первому уроку». Этот «Первый урок» не что иное, как последовательность из пяти звуков: до, ре ми, фа соль. Автор рекомендует учить его в начале каждой рукой отдельно, затем «всевозможными способами, пока не почувствуешь что руки приобрели такой навык». Для своего времени такая система двигательных принципов была передовой. Она была связана с практикой клавесинного исполнения, основывающегося на использовании мелкой пальцевой техники в пределах относительно незначительного диапазона инструмента. Как явление новой буржуазной культуры выступает и итальянская клавесинная школа XVIII столетия. Развитие её связано с именами Доменико Скарлатти, Франческо Дуранте и других клавесинистов. Важнейшая часть творческого наследия Скарлатти — клавирные сонаты. Виртуозные черты сонат Скарлатти связаны с педагогическим назначением этих сочинений. Сам автор объединил изданные им сонаты

названием «Упражнения» («Essercisi») и, как свидетельствует цитированное предисловие, видел в них средство для приобретения «уверенности при игре на клавичембало» органично сочетающие технические задания с высокохудожественным содержанием, эти пьесы принадлежат к наиболее ранним образцам так называемого художественного этюда. Сонаты Скарлатти выделяются свежестью, нередко остротой мелодического и гармонического языка. Ввиду этого и отбор мелизмов специфичен. Скарлатти применяет не столько украшения типа группетто, сколько форшлагги и трели. Указанные художественные задачи требуют соответствующего исполнения мелизмов: их надо играть «упруго», темпераментно. Относительно расшифровки украшений в своих сонатах Скарлатти не оставил никаких указаний. Судя по различным источникам, в Италии в XVII веке трель расшифровывали с главной ноты, но уже в трактатах 20х годов XVIII столетия ее предписывают играть по французскому образцу с верхней вспомогательной. Во многих случаях естественнее начинать ее с главной ноты.

Скарлатти обращался к самым разнообразным видам клавирно-фортепианного изложения — пятипальцевым фигурам; последованиям из разложенных секунд, терций и других интервалов; гаммам, арпеджио, «цепочкам» терций, секст, октав, репетициям. Особенно сильно Скарлатти развил в своих сочинениях технику скачков — «перекрестных», а также в партиях одной руки. Среди лучших исполнителей сонат Скарлатти на фортепиано — Артуро Бенедетти Микеланджели, он не стремится выдвинуть в произведениях Скарлатти виртуозный элемент на первый план, не увлекается быстрыми темпами, а нередко даже «притормаживает» движение. Заптоминающиеся трактовки сонат итальянского композитора создал Эмиль Гилельс, В них впечатляют энергия исполнения, «точный» звук.

Бах исполнитель и педагог. Проблемы интерпретации музыки эпохи барокко. В истории каждого искусства есть периоды великих творческих обобщений и создания тех высших культурных ценностей, в которых искания многих предшествующих художников получают наиболее яркое воплощение. В музыкально искусстве таких периодов было несколько. Один из них связан с деятельностью гениального немецкого композитора И.С. Баха.

Особенности баховского искусства неоднократно пытались выразить различные исследователи и интерпретаторы его произведений. Они подчеркивали характерную для него «скрытую силу», энергию, которая для своего выявления словно нуждается в преодолении какого-то препятствия. Т.Н. Ливанова отмечает наличие в баховской патетике противоречия между «предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием», противоречия между богатством нового идейно-эмоционального содержания и старыми формами его выражения. Стремление композитора воплотить в своем творчестве новые идеи приводило его к необходимости громадных новшеств в области средств выразительности. Одним из частых проявлений основного противоречия Баха было несоответствие его клавирного творчества тому инструментарию, на котором оно должно было исполняться. Бах впервые рассматривает клавир как



некий универсальный инструмент. Он смело вводит в клавирную музыку элементы органного, скрипичного, вокального искусства, а также оркестрового письма. «Универсальность» клавирного творчества Баха позволяет считать его сочинения одним из первых образцов собственного фортепианного искусства. По меткому замечанию Римского-Корсакова, «контрапункт был поэтическим языком» Баха. Полифонией пронизаны все сочинения композитора. Полифонические сочинения в большинстве своем написаны с педагогической целью и могут рассматриваться как своего рода прогрессивная школа обучения полифонии от начального этапа до высшего. Наиболее легкие пьесы содержатся в «Нотных тетрадках Анны Магдалены БаХ». Более значительны по содержанию и развиты в полифоническом отношении «Маленькие прелюдии и фуги».

Вторая ступень баховской школы полифонии — 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций. Инвенции созданы с педагогической целью. Постоянно стремившийся к новому в искусстве, Бах, видимо, искал в инвенциях новые пути развития полифонического искусства. Не порывая с полифонией как основным принципом мышления, Бах вместе с тем пытался придать полифоническим сочинениям более свободный характер. Новое отношение к полифонии сочетается в инвенциях и с характерными тенденциями в области формы, предвосхищающими будущее сонатно-симфоническое развитие. В этом смысле следует отметить появляющиеся кое-где элементы типичной для классической сонаты тематической и тональной контрастности.

Третья ступень клавирной полифонической школы Баха — «Хорошо темперированный клавир» — своего рода энциклопедия художественных образов Баха. В нем с наибольшей полнотой нашел свое воплощение принцип певучей трактовки клавира. Характерно, что А. Рубинштейн, великий «певец» на фортепиано, отметил в своих «высказываниях о цикле Баха» мелодическое богатство и певучесть пьес сборника.

Подобно Куперену, Бах стремился ограничить вольности исполнителей в отношении орнаментики. Однако он пошел несколько иным путем. Если Куперен предпослал своим сочинениям таблицу расшифровки украшений и настаивал на точном соблюдении предписываемых правил, то Бах предпочитал значительную часть мелизмов выписывать прямо нотами как составную часть мелодии. Большинство имеющихся в современных изданиях оттенков исполнения, лиги, аппликатура и педаль — все это внесено последующими редакторами, причем далеко не всегда удачно. В клавирном письме Баха уже содержатся некоторые основные приемы фортепианного изложения последующего времени.

Быструю эволюцию немецкой клавирной школы в сторону классицизма можно отчетливо проследить на творчестве сыновей Баха. Искусство старшего из них — Вильгельма Фридемана — особенно тесно связано с традициями отца, с органно-полифоническим стилем. В клавирных сочинениях Фридемана есть нечто от искусства барокко. Иным было искусство Иоганна Христиана Баха.

Для него характерна работа уже не в области гюлифонии и не деятельность органиста. Из всех сыновей Иоганна Себастьяна Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл Карл Филипп Эммануэль. И как композитор, и как исполнитель, и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», он пользовался громадной популярностью среди современников. «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» можно до известной степени считать сводкой основных знаний, которыми должен был обладать клавирист того времени. Наиболее прогрессивная черта педагогических высказываний Ф.Э.Баха заключается в том, что он борется против бессодержательного, внешне, быть может, и блестящего, но внутренне пустого, лишённого жизненности исполнения. Ф.Э.Бах придавал огромное значение «пению на инструменте». Он подчеркивал, что технические трудности можно преодолеть усиленным упражнением и что в действительности они не требуют такой затраты труда, как певучая мелодия. Прообразом исполнения кантилены на клавире для него было пение. Он предлагал не упускать возможности «послушать искусных певцов, так как от них научишься мысленно петь».

Окончательная кристаллизация музыкального классицизма произошла в творчестве Й. Гайдна и В.А. Моцарта. Крупнейшим завоеванием венских классиков было овладение более глубоким и универсальным методом развития действительности – раскрытия ее в развитии, в столкновении контрастных начал при достижении в то же время художественной завершенности, единства замысла целого. Утверждая новый принцип мышления, ранние венские классики типизируют его в определенных формах высказывания, в основном в форме сонаты с её характерными противопоставлениями. Зрелые сонаты и концерты ранних классиков основаны на сопоставлении контрастных тем-образов. В связи с характерным кругом образов и определенным типом развития у венских классиков устанавливается и новая трактовка инструмента, новые виды клавирного письма.

Довольно значительное место в мелодической линии у венских классиков занимают мелизмы – трели, форшлагги, группетто, морденты.

Трель почти все современные венские классики, вплоть до фортепианной школы Гуммеля (1828), предписывают исполнять с верхней вспомогательной ноты. После Гуммеля в теории устанавливается современный способ расшифровки трели — с главной ноты. Долгие трели, особенно в каденционных оборотах, лучше исполнять с верхней вспомогательной ноты.

Форшлагги у ранних венских классиков встречаются короткие и длинные. Долгий форшлагг Моцарт и Гайдн обычно выписывали целиком. В отношении звуков, обозначенных мелкими нотами, сохранялось старое правило, по которому их следовало расшифровывать за счёт последующей длительности.

Группетто у венских классиков часто употреблялось при пунктированном ритме между восьмой с точкой и шестнадцатой. При расшифровке украшений у

ранних венских классиков не следует догматически придерживаться старинных принципов, применяемых к баховским произведениям. Вместе с тем ранние венские классики, особенно Моцарт, подробнее, чем предшественники, обозначали оттенки исполнения. Наряду с динамикой они указывали и характер артикуляции. Эти композиторы исходили из практики игры на смычковых инструментах. Указывая на это обстоятельство в своей содержательной монографии «Интерпретация Моцарта» Ева и Пауль Бадур-Скода справедливо отмечают, что обозначенные автором лиги выявляют волнообразное строение мелодии и содержащееся в ней танцевальное начало.

Фортепианная культура Западной Европы в конце XVIII – первой половине XIX века. Деятельность виртуозов М. Клементи и И. Гуммеля. Конец XVIII и начало XIX. века — время бурного развития фортепианного искусства. Фортепиано приобретает широкое распространение. Оно становится возлюбленным концертным инструментом. Его используют в домашнем быту и для обучения музыке. Причины такого Повышенного интереса к фортепиано легко объяснимы. Своей способностью воспроизводить бесчисленные оттенки звука от мощнейшего *ff* до легчайшего *pp*, певучие мелодии, своими виртуозными качествами инструмент оказался чрезвычайно подходящим для воплощения основного круга образов европейской музыки того времени. Характерной фигурой для того времени является уже не композитор, а композитор – виртуоз, даже виртуоз – композитор, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим. Все больше входил в моду «блестящий стиль» игры. Карл Черни дал ему следующую характеристику: чрезвычайно ясный, подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становится исключительно отчетливым... Абсолютная чистота, даже в труднейших местах...». Сочинения, написанные в «блестящем стиле», содержали большое количество «жемчужных» или «бисерных» пассажей. «Жемчужная игра» требовала особых приемов. Черни рекомендовал использовать движения, напоминающие подмену пальцев во время быстрых репетиций, когда «каждый палец своим мягким кончиком как бы царапает или «щиплет клавишу». Некоторые виртуозы уделяли большое внимание педали. Они разрабатывали фактуру, способствующую певучему звучанию мелодии на фоне гармонического сопровождения, и начали использовать педаль для воспроизведения различных звукоизобразительных эффектов.

В крупнейших европейских городах возникали центры музыкально — исполнительской культуры. Здесь формировались лондонская и венская школы фортепианного искусства.

Первая основана итальянским композитором и виртуозом Муцио Клементи. Клементи — крупнейший фортепианный педагог конца XVIII – начала XIX столетия. Его учениками были многие пианисты, в том числе такие известные, как Крамер, Фильд., Вергер, Кленгель. В практике преподавания пианистов лондонской школы в значительной мере сформировались методические принципы, получившие широчайшее распространение в фортепианной педагогике. Клементи и его ученики стремились к развитию полного

«концертного» звука. Основой для формирования техники ученика служили упражнения и этюды. На них стремились, прежде всего, развить силу, ровность, «независимость» и беглость пальцев. Движений кисти, использование веса и давления руки считало необходимым избегать. Начинали обучение с пятипальцевых упражнений. Ученик должен был поставить руку на пять клавиш, правую — в одной октаве, левую — в другой, и затем медленно и громко, высоко поднимая пальцы, выстукивать соответствующие звуки. После пятипальцевых упражнений звучали трели, двойные ноты, октавы в другие технические формулы. К наиболее выдающимся образцам инструктивных этюдов относится сборник Клементи «Ступень к Парнасу». Этюды Клементи предназначены в первую очередь для выработки чеканной пальцевой техники позиционного типа. Среди старших учеников Клементи выделялся Иоганн Баптист Крамер. Известны его этюды: по своему стилю этюды Крамера близки этюдам Клементи. Основное внимание в них также уделяется выработке тпальцевой техники. Школа Клементи вместе с тем способствовала развитию некоторых отрицательных явлений, особенно в области методов преподавания. Ученика буквально истязали технической муштрой. Часами он должен был долбить бесконечные упражнения. Бурное развитие виртуозной техники настоятельно требовало использование во время игры движения всех частей руки, участия корпуса, применение веса. Многие же педагоги учили по старинке, заставляли играть «одними пальцами».

Среди виртуозов венской школы большую известность приобрел Иогани Непомук Гуммель. Заслуживает внимание, в каких выражениях выдающийся мастер «жемчужной игры» говорит о развитии пальцевой техники. «Стать полностью господином своих пальцев», считает Гуммель, достигнуть цели «можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев, вплоть до самых их кончиков». Данные высказывания Гуммеля не утратили своего значения и для нашего времени. И сейчас еще многие усиленно трудятся над укреплением своих пальцев, вместо того, чтобы позаботиться о развитии в них тончайшего внутреннего ощущения. В «Школе» Гуммеля нашли выражение и некоторые противоречия его методических взглядов. Это особенно ясно сказалось в отношении Гуммеля к педали, которую он рекомендует применять «как можно реже».

Р. Шуман. Его взгляды на фортепианное искусство и воспитание музыканта. В 1830 годы разворачивается деятельность крупнейшего немецкого музыканта — романтика первой половины XIX века Роберта Шумана. В юности Шуман мечтал о карьере фортепианного виртуоза. Он играл по шесть-семь часов в день и, не довольствуясь этим, начал развивать пальцы с помощью механического приспособления. Дело кончилось переутомлением правой руки. Хотя Шуману не удалось стать концертирующим пианистом, он не потерял интереса к фортепиано. Фортепианному искусству — творчеству, исполнительству, педагогике — он уделял много внимания и в критической деятельности. Среди тем, затронутых Шуманом в его литературных трудах, очень интересна разработка вопросов воспитания музыканта. Вопросы педагогики рассматриваются Шуманом преимущественно в его «Домашних и жизненных

правилах для музыкантов», изложенных в виде афоризмов. «Правила» написаны в первую очередь для пианистов. Основу обучения Шуман видит в приобретении глубоких и разносторонних знаний. Он рекомендует постепенно знакомиться «со всеми значительными произведениями всех выдающихся композиторов», общаться «больше с партитурами, чем с виртуозами». Даются советы - петь в хоре, играть в ансамблях и аккомпанировать, пробовать дирижировать. Шуман призывает внимательно слушать народные песни. Он резко критикует салонное направление и увлечение «техникой ради техники». Он борется и против дилетантизма и с рутинными принципами обучения технике. Он высмеивает распространенный в его время метод механической тренировки. Он подвергает уничтожающей критике и немую клавиатуру. Подчеркивает роль слуха, обращает внимание на значение интереса к работе. Музыкально - педагогические воззрения Шумана пробивали брешь в системе взглядов рутинной педагогики и закладывали основы передовой современной методики. В своем творчестве Шуман причудливо сочетал мечты романтизма и реализма. Богатство выражения Шуманом душевных переживаний нередко связано с длительным развертыванием лирических интонаций. Это вызывает впечатление как бы психологического углубления во внутренний мир человека. Фактура Шумана отличается насыщенностью, полнозвучием, нередко плотностью ткани. Композитор использует преимущественно аккордовое изложение. Сочинения Шумана насыщены полифонией. В них часто встречается контрастная и имитационная полифония. Композитор нередко использовал также полиритмию, добиваясь тем самым большой самостоятельности голосов.

Искусство виртуозов в 30-40-е годы XIX века. Парижская школа; Ф. Калькбреннер. Педагогическая деятельность К. Черни. С. Гальберг. И. Мошелес. 30-40-е годы — время необычайного увлечения искусством. Наряду с виртуозами композиторами все чаще начинали встречаться музыканты иного типа — виртуозы-интерпретаторы, которые считали своей главной задачей исполнение сочинений других авторов. Искусство виртуозов того времени нашло отражение в фортепианной педагогике. Виртуозная горячка вызвала нескончаемый поток сборников этюдов и упражнений. Против рутинной методики росла оппозиция в лице передовых исполнителей и педагогов. Они использовали движения запястья, а иногда и вышележащих частей руки, ее вес и силу давления. В педагогике, как и в исполнительском искусстве, усилился интерес к вопросам интерпретации. Одной из главных задач было обучение пению на фортепиано.

Основателем французской виртуозной школы был эльзасец Лун Адан - композитор, пианист и педагог. Крупнейшими ее представителями являлись Ф. Калькбреннер и А. Герц, Фридрих Калькбреннер учился у Адана в Парижской консерватории. Калькбреннер был первоклассным виртуозом. «Метод для обучения на фортепиано с помощью рукостава» Калькбреннера — наиболее известная из французских фортепианных школ первой половины XIX века. В ней с особой отчетливостью нашли свое выражение принципы механической тренировки и стремление к искусственной изоляции пальцев во время

тренировки. В руководстве Калькбреннера есть и ценные мысли. Он довольно подробно описал выразительные возможности педалей. Развитие методических принципов венской школы связано с деятельностью крупнейшего ее педагога и выдающегося мастера фортепианного этюда — Карла Черни. Уже в пятнадцать лет Черни пользовался популярностью как педагог. За время своей долголетней педагогической работы он воспитал множество пианистов. У него учились Ф.Лист, Т.Дёлер, Т. Куллак, Т. Лешетицкий, А. Бельвиль - Ури. Он писал произведения самых различных жанров — мессы, симфонии, концерты. Но все они, кроме этюдов, оказались забыты.

Основное название этюдов Черни — выработка пальцевой техники. Особенно много внимания в них уделяется гаммаобразным последованиям и длинным арпеджио. Работу над гаммами Черни рассматривал как лучшее средство для овладения виртуозностью. Об этом он говорит в своем капитальном педагогическом труде «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа». В ней впервые в фортепиано - методической литературе подробно рассказывается система ежедневной тренировки в гаммах. Он стремился научить в быстрых звуковых последованиях различным видам туше и динамическим опенкам. Поэтому Черни рекомендовал учить гаммы *legato*, *staccato*, применять метрические ударения, *crescendo*, *diminuendo* и т.п. Фортепианная школа Черни свидетельствует о дальнейшем развитии им двигательных принципов. Черни рекомендует отказаться от чисто пальцевой игры и добиться необходимого туше «путем использования полного веса руки и внутреннего невидимого давления на клавиатуру».

Выдающимся представителем более молодого поколения венских пианистов и одним из крупнейших виртуозов своего времени был Сигизмунд Тальберг. Он славился искусством пения на фортепиано. Необычайная певучесть исполнения Тальберга объяснялась использованием им новых двигательных приемов: движений всей руки, ее давления на клавиши. Он пишет: «Никогда не следует ударять по клавишам, руку необходимо держать близко от клавиши, она должна погружаться в них, надавливать сильно, энергично и с жаром. В мелодиях простых, нежных и изящных надо как бы месить клавиши, мять их рукой, словно лишенной костей, бархатными пальцами». Тальберг рекомендовал «мелодии широкого, благородного и драматического характера петь грудью». Молодым артистам — «побольше слушать себя во время исполнения».

Одним из крупнейших виртуозов XIX века был Игнац Мошелес. Он провел юность в Вене, где испытал влияние Бетховена. Интересен педагогический труд, в котором Мошелес принял участие, - «Метод методов для фортепиано», или Трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в данной области и специально методов К.Ф.Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А.Э. Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Адана, Калькбреннера и др.». Наисано руководство одним известным бельгийским музыковедом Ф. Ж. Фетисом, который привлек к работе Мошелеса. «Метод методов» представляет собой обобщение педагогических воззрений многих выдающихся мастеров исполнительского и педагогического искусства. Самая важная мысль,

положенная в основу руководства - отрицание единых для всех двигательных приемов и признание права за каждым индивидуальное решение этих проблем. В руководстве согласно мнению одних виртуозов, пальцы должны опускаться на клавиши отвесно, с точки зрения других - следует играть вытянутыми пальцами. Одни пианисты рекомендуют исполнять октавы свободной кистью, другие — фиксированной. Авторы считали необходимым пересмотреть и аппликатурные принципы. В руководстве Фетиса и Мошелеса высказаны смелые для своего времени прогрессивные мысли. Они направлены против догматических методов преподавания и стеснительных ограничений в двигательной области.

Фортепианное искусство Польши начала XIX века. Ф.Шопен, его исполнительская и педагогическая деятельность. Начало XIX века было тяжелым периодом истории Польши. Потеря страной в 1795 году государственной самостоятельности, болезненно отразившейся на судьбах народа, способствовала подъему национально-освободительного движения. В этих условиях проходило становление национальной музыкальной школы. Излюбленным жанром был полонез. Развитие его связано преимущественно с именами двух композиторов — Ю. Козловского и М. Огиньского. Козловский в своих полонезах воплотил не только героическую, но и лирические чувства. Огиньский в еще большей мере обогатил полонез лирико-поэтическим содержанием. Творческие тенденции, обозначившиеся в деятельности этих композиторов и пианистов, нашли наиболее полное выражение в сочинениях великого польского классика Фридерика Шопена. В искусстве Шопена органически слились элементы всех важнейших стилевых направлений первой половины XIX века. В отзывах об игре Шопена всегда отмечалась свобода и в то же время естественность ритма. «Видите эти деревья, - говорил Лист Нейлисову, - ветер играет их листьями, придает им жизнь, само же дерево остается прежним — это шопеновское *rubato*». Сам Шопен говорил: «Левая рука ... - капельмейстер, она никогда не должна поддаваться и колебаться, правой же рукой делайте все, что захотите и сможете». В воспоминаниях современников Шопен предстает выдающимся фортепианным педагогом, он уделял очень много внимания художественной отделке произведений, тщательно работал над звуком, фразировкой. Работая с учениками, Шопен уделял много внимания развитию их техники. Он тщательно проходил гаммы и этюды. Методы его работы над достижением ровности и самостоятельности пальцев существенно отличались от общепринятых. Из высказываний учеников Шопена можно сделать вывод, что он стремился, прежде всего, к развитию свободы руки и гибкости запястья. Для достижения этой цели обычно использовались пятипальцевые упражнения. Играть эти упражнения надо было вначале *staccato*, очень легко, гибким кистевым движением. Постепенно переходили к тяжелому *staccato* и, наконец, к *legato*.

Интересны его высказывания относительно аппликатуры. Пальцы руки различны. Большой палец самый сильный. Средний — точка опоры руки. Четвертый, сиамский близнец третьего. Каждому пальцу свойственны свои индивидуальные способности звучания. Все дело в умении применять

соответствующую аппликатуру. Шопен идет в разрез с господствующей практикой «уравнивания» пальцев и указывает иной путь — индивидуализации их в процессе упражнения. В те времена еще господствовали аппликатурные принципы, сложившиеся в период классицизма. Они основывались на практике игры «одними пальцами» при почти полной неподвижности запястья. Использование кистевых движений открыло новые возможности в области аппликатуры. Естественная длина пальцев в значительной степени уже перестала быть помехой. Стало возможным возродить аппликатурный принцип баховской эпохи — перекладывание длинных пальцев через короткие. Шопен сформулировал важнейший аппликатурный принцип: использование индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определенного качества. С именем Шопена в значительной мере связано и возрождение старинной аппликатуры — перекладывания крайних пальцев.

Певучесть шопеновского стиля во многом обусловлена интенсивной мелодизацией ткани. В обогащении гармонических фигураций проходящими нотами сказалась общая тенденция к мелодизации пассажей. По меткому замечанию Г.Нейгауза, пассажи Шопена представляют собой как бы «убыстренную мелодию». При расшифровке форшлагов и украшений надо иметь в виду, что Шопен обычно исполнял эти мелизмы в традициях И.С. Баха, то есть с той доли такта, на которую приходится главный звук. Салонные пианисты некогда имели обыкновение «расцветивать» шопеновские сочинения капризными изменениями темпа, внезапными паузами, «оттяжками» некоторых долей такта, исполнением «не вместе» звуков мелодии и баса.

Ограничив себя почти исключительно выразительными возможностями одного инструмента, Шопен оказал воздействие на судьбы всей музыкальной литературы.

Ф. Лист — исполнитель и педагог. Со второй половины XVIII века в венгерской музыке древняя традиция крестьянских песен оказалась приглушенной новым стилем — вербункошем. К наиболее характерным чертам вербункоша относят: «боказо» (шагнуть ногой), Цыганский», или «венгерский» звукоряд с увеличенной секундой, чередование темпов «лашшу» (медленно) и «фришш» (быстро). Крупнейшими представителями этого стиля были: в оперной музыке Ф. Эркель, в инструментальной — Ф.Лист.

В творческой деятельности Ференца Листа сказались влияние нескольких художественных культур, особенно венгерской, французской, немецкой и итальянской. Лист горячо верил в могущество искусства. Борьбе за эти высокие идеалы была посвящена деятельность Листа. Лист обладал феноменальной виртуозностью. Лист как бы синтезировал «фресковую манеру» исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля». Он применял массивные звучания и педальные «наплывы», а вместе с тем достигал необычайной силы и блеска в двойных нотах, аккордах и пальцевых пассажах. Превосходно владея техникой legato, он поистине ослеплял мастерством игры



non legato — от тяжелого portamento до острого staccato, притом в быстрейшем темпе.

В связи с этими особенностями игры сформировались аппликатурные принципы Листа. Особенно важна разработка им приема распределения звуковых последований между двумя руками. Прием распределения пассажей между двумя руками встречался и у предшествующих музыкантов — у Бетховена, даже у И.С. Баха, но никто еще не придавал ему такого универсального значения. Поистине он может быть назван листовским приемом аппликатуры. Лист способствовал возрождению приема перекладывания пальцев и сделал дальнейший шаг в этом направлении: в его сочинениях встречаются пассажи, где перемещаются целиком пятизвучные комплексы, и таким образом, 1-й первый палец следует после 5-го.

Лист внес выдающийся вклад в фортепианную педагогику. Он отдал, правда, дань некоторым модным заблуждениям своего времени (например, рекомендовал пользоваться механическими приспособлениями). Лист преследовал при обучении воспитательные цели. Главной своей задачей он считал введение учащихся в мир искусства, пробуждение в них мыслящих художников. Листу принадлежат замечательные слова, которые могли бы стать девизом и для современного педагога: «Для художника больше недостаточно одного лишь специального образования, одностороннего умения и знания — вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек».

Интересный материал о прохождении Листом с учениками собственных произведений содержит работа Л.Раман «Педагогика Листа». В ней можно найти много ценного относительно педагогической работы Листа: в «Утешении» Des-dur № 3 Лист уделял много внимания исполнению партии левой руки, чтобы отдельные звуки фигурации «растоплялись» в гармонии. Он предостерегал от того, чтобы «грести в триолях на веслах сквозь вечернюю тишину» и не терпел «никакого ритма а Ia Гюnten». Мелодию Лист уподоблял итальянскому *bel canto*. Некоторые мысли в «Педагогике Листа» имеют существенное значение для решения важных проблем исполнительского мастерства. В «Утешении» № 2 Лист предлагал услышать линию нижнего голоса при октавном изложении мелодии в репризе.

Весьма важны высказывания Листа о развитии виртуозности. Он считал, что техника рождается «из духа», а не из «механики». Процесс упражнения для него был во многом основан на изучении трудностей, их анализе. Лист распределял трудности на четыре класса — октавы и аккорды; тремоло; двойные ноты; гаммы и арпеджио. Он начал свою классификацию с крупной техники. Особенно среди учеников Листа выделялись: Г. Бюлов, К. Таузиг, А. Зилоти, Э. Зауэр, С. Метнер.

Фортепианно - педагогическая деятельность Листа сыграла выдающуюся роль в борьбе с отсталыми методическими воззрениями и в развитии передовых принципов обучения.

Фортепианное искусство второй половины XIX века. Немецкая школа. Во второй половине XIX века происходило интенсивное развитие музыкального искусства Германии. В немецкой музыке этого периода продолжало развиваться романтическое направление (Вагнер, Лист). Все более получало признание искусство И. Брамса. Брамс был прекрасным пианистом. Он откликнулся на многие важные темы человеческой жизни и искусства, отстаивал высокие этические идеалы, ценность духовного начала, могущество интеллекта. Интересен сборник «51 упражнение» (издан в 1893 году). В нем отчетливее и полнее, чем в каком — либо другом инструктивном сочинении этого жанра, выявились основные задачи в области развития пианистического мастерства. Автор отказывается от многократных выстукиваний отдельных звуков и традиционных пятипальцевых фигур — основу упражнений гюдагогики старого времени. Главное внимание уделяется крупной технике — аккордам, октавам, терциям, секстам, преодолению разнообразных ритмических и полифонических трудностей, растяжению руки. Упражнения Брамса очень полезны. Они с успехом используются и в наше время.

Произведения Брамса, особенно крупные, трудны своим массивным изложением, предлагающим исполнителей с большими, сильными и ловкими руками.

Во второй половине XIX столетия в Германии достигла высокого уровня фортепианно-исполнительская культура. Большую роль в ее развитии сыграли пианисты академического направления. Серьезные музыканты, они снискали себе уважение и приобрели известность преимущественно как педагоги и авторы методических трудов. Наиболее важным немецким музыкантом академического направления был Карл Рейнеке. Рейнеке — автор большого количества разнообразных музыкальных сочинений.

Наиболее талантливые немецкие пианисты — виртуозы того времени группировались вокруг Листа. Представителям этой Веймарской школы был чужд дух консервативного академизма. Они ценили в искусстве творческое начало, проявление художественной инициативы. Многие тенденции, свойственные немецкому искусству того времени, нашли отражение в долгой и интенсивной исполнительской деятельности Ганса Бюлова. Подобно Брамсу, Бюлов принадлежал к художникам подчинявшим художественные эмоции руководящей роли разума.

Одареннейшим пианистом был Карл Таузиг. Он родился в Польше в семье чешского музыканта, учился в Веймаре у Листа и прожил свою жизнь в Германии и Австрии. Таузиг обладал незаурядным композиторским дарованием, он создал превосходные концертные обработки. Приобрели известность «Ежедневные упражнения» пианиста, опубликованные Г. Эрлихом в его работе «Как надо упражняться на фортепиано?»).

Во второй половине XIX века возникли новые отрасли музыковедения — история фортепианной музыки, исполнительства, педагогики и теория

пианизма. Среди исторических работ выделяется «История фортепианной игры» К.Ф. Вейтцмана. Среди монографических исследований наиболее известна работа А.Б. Маркса «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений». Среди обобщающих теоретических трудов отметим «Эстетику фортепианной игры» А. Кулака. Это попытка создания энциклопедического свода важнейших сведений о фортепианном исполнении, необходимых пианисту. Позднее ту же задачу поставил перед собой Г. Риман в своем «Катехизисе фортепианной игры». Обобщающие теоретическо — практические работы об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер и другие. Во многих трудах разрабатывались проблемы фортепианной техники. В этой области особенно долго сохранялись старые предрассудки.

Характерными для 50-х годов были педагогические принципы, проповедовавшиеся кенигсбергским пианистом — педагогом Луи Кёлером. В своем «Систематическом руководстве обучения фортепианной игре и музыке» он проявил себя приверженцем механической тренировки. Кёлер прямо говорит о необходимости «ежедневных чисто механических пальцевых упражнений» и для начинающих и для зрелых пианистов. Кёлер — сторонник «молоточковой» фортепианной игры. Он предписывает во время пальцевых упражнений держать предплечье и запястье в горизонтальном положении. При этом пальцы должны превращаться как бы в «ударный молоточек», а остальные части руки находиться в состоянии фиксации.

Г. Гермер в книге «Как надо играть на фортепиано» выступает против механической работы и подчеркивает, что деятельность мозга - краеугольный камень воспроизведения звука. Г. Риман в своем «Катехизисе» делает «серьезное предупреждение» тем, кто читает во время тренировки книги.

Решительный шаг в отношении использования всего игрового аппарата, в том числе и плечевого пояса, сделал Л. Делле. Его воззрения принадлежат уже к новому направлению фортепианной педагогике. В Германии на протяжении второй половины XIX века вышло много фортепианных школ: Г. Гермера, Г. Римана, Э. Бреслаура и других педагогов. Наиболее известна из них «Большая теоретическо — практическая фортепианная школа» З. Леберта и Л. Штарка. Авторы пишут о благотворном воздействии музыки на человека. Они понимают громадную роль репертуара в художественном воспитании ученика. Авторы призывают к использованию в репертуаре сочинений классиков и народной музыки. Леберт и Штарк указывают на «изучение И.С. Баха как на вечный фундамент связной игры». Школа Леберта и Штарка, однако, не свободна от механического мышления. Это сказалось в схоластических предписаниях соотношения силы звука при исполнении различных голосов.

Французская школа и педагогическое искусство. Польские педагоги. Т. Лешетицкий. Во второй половине прошлого века во Франции наблюдается развитие научной мысли в области музыкально — исполнительского искусства. Среди появившихся работ выделяются книги Матиса Люси. Приобрел

известность своими музыковедческими трудами и фортепианно—педагогической деятельностью. Особенно известен его «Трактат о музыкальной выразительности». В нем автор пишет о некоторых закономерностях в исполнении ритма, динамики и других выразительных средств в связи с художественными задачами, возникающими в процессе исполнения. Высказывания Люси порой имеют рационалистический характер, но в них содержатся и верные мысли, не утратившие своего интереса и для современного музыканта.

В польской фортепианной музыке второй половины XIX века наступило длительной затишье. На протяжении длительного времени во многих странах мира с успехом выступал Антон Контский. Он превосходно владел «жемчужной» манерой игры. Контский опубликовал методическую работу «Необходимый руководитель для пианиста», где резко выступил против механической тренировки и язвительно иронизировал над аппаратами для развития пальцев.

Одним из крупнейших фортепианных педагогов своего времени был польский пианист Теодор Лешетицкий. Он сыграл значительную роль в разработке передовых принципов обучения и в борьбе с отсталыми методическими воззрениями. Он рекомендовал не только внимательно вслушиваться в свое исполнение, но и тщательно его анализировать. «Те, кто учат, как советовал Лешетицкий, во время часа технических упражнений играют фактически лишь двадцать минут, остальное время посвящается безмолвной и сосредоточенной умственной работе. Не играйте безостановочно... Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически». Во время уроков с учениками Лешетицкий проявлял неистощимую изобретательность, показывая, как можно преодолевать многие трудности. С. Майкапар вспоминал: «Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места». Лешетицкий использовал метод сознательного подхода к работе за инструментом не только в технической, но и в художественной области. Лешетицкий много работал над ритмом, добивался его жизненности, одушевленности. Он приучал учащихся не только искать свободу выражения чувства, но и знакомил их с некоторыми закономерностями в области агогики, например с тем, что ускорения требуют после себя соответствующей компенсации в виде замедления. В двигательной области Лешетицкий еще решительнее, чем его учитель Черни, встал на путь использования во время игры различных движений руки. Особенно большое значение для него имела гибкость запястья. Значительной чертой педагогики Лешетицкого было то, что он умел развивать индивидуальность своих учеников, он последовательно раскрывал все лучшее в их даровании, освобождал его звено за звеном от цепей, препятствующих ему свободно проявляться. Нечто общее в манере игры — это пластическая лепка образа, гибкость и жизненность ритма, красота и певучесть звучания, техническая свобода и мастерство «жемчужной игры».

Русское фортепианное искусство конца XVIII — первой половины XIX века. Патриотический подъём, вызванный Отечественной войной 1812 года, и

революционное движение декабристов способствовали росту национального самосознания и распространению демократических идей. Во второй четверти XIX века фортепиано, нередко уже отечественного производства, становится обычным инструментом дворянского дома. Постепенно оно проникает и в быт разночинной интеллигенции. Россию посещают известные иностранные артисты: Лист, Тальберг, Клара Шуман, Герц. Выдвигается плеяда русских пианистов — Александр Дюбюк, Иван Ласковский, Антон Герке. Период 60-х годов — плеяда замечательных музыкантов — просветителей: братьев А. и Н. Рубинштейнов, М. Балакирева, А.Серова, В.Стасова и других. Педагогическая деятельность Антона Рубинштейна протекала в основном в Петербургской консерватории. Занимаясь с учениками, он стремился привить им подлинный профессионализм, воспитать в них художников, развить их самостоятельность. Требуя при работе над произведением строжайшей точности в прочтении текста, Рубинштейн больше всего заботился о выявлении поэтического содержания музыки. В тех случаях, когда ученику это не удавалось, он пояснял ему характер пьесы или ее отдельных построений. Проводимые им сравнения и аналогии отличались образностью и меткостью.

Соратником Антона Рубинштейна в развитии русской музыкально — профессиональной культуры был его младший брат Николай Рубинштейн. Подобно брату, Николай Рубинштейн положил немало усилий для распространения высокохудожественных произведений мировой литературы. Национально — просветительские стремления московского «Рубинштейна» сказались в пропаганде им творчества русских композиторов. Особенно велико значение Н. Рубинштейна как интерпретатора сочинений Чайковского. Современники чрезвычайно высоко оценивали педагогическое искусство Н. Рубинштейна. На учеников благотворно влиял артистизм их педагога. Вся атмосфера класса была насыщена музыкой. В нем постоянно звучала вдохновенная игра самого Рубинштейна: он не только показывал отрывки произведения, но имел обыкновение хотя бы раз проигрывать его целиком. Рубинштейн воспитывал своих учеников на обширном репертуаре, фактически на всей основной фортепианной литературе. Он систематически знакомил их с современной музыкой. Н. Рубинштейн прививал ученикам серьезное отношение к артистической деятельности, развивал в них волю к труду. В классе нередко велись беседы по поводу концертов, новых произведений, статей в музыкальных журналах. От учащихся требовалось, чтобы, работая над произведением, они отдавали себе отчет о его форме, гармонии. Яркий враг механической тренировки, Рубинштейн учил работать целенаправленно, осмысливая стоящие задачи, рационально распределяя время занятий. Он исходил из характера исполняемой музыки и, не считаясь с рецептами «школьной» педагогики, смело использовал самые разнообразные движения рук. Н. Рубинштейн занимался с учениками увлеченно и вместе с тем последовательно, систематично. Ценными качествами его преподавания были способность распознавать психологический склад ученика и умение чутко подойти к каждому индивидуально. По воспоминаниям, Рубинштейн даже «играл каждому ученику иначе». Его педагогические требования оказали большое влияние на развитие русского фортепиано — исполнительского

искусства. Они способствовали блестящему расцвету московской пианистической школы.

Во второй половине прошлого века в России издаются специальные работы, посвященные вопросам фортепианного — исполнительского и педагогического искусства. Особенно интересна книга московского педагога Михаила Николаевича Курбатова «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано». Исполнитель должен тщательно изучить авторский текст, весь строй мыслей и чувств, содержащихся в произведении. Для успешного овладения произведением еще не достаточно изучения только его одного. Необходимо познакомиться с другими сочинениями композитора, с его творческой личностью. Подобная тщательная работа над произведением приводит к тому, что оно становится как бы личным достоянием исполнителя, и он получает право излагать мысли композитора так, как если бы они были его собственными. В книге критикуется «объективная» манера музыкальной интерпретации: «Полный контраст с глубоко художественным и жизненным исполнением Антона Рубинштейна составляет объективное исполнение. Шуман сказал, что понять гения вполне способен быть может только такой же гений. Мы обязаны исполнять такие произведения вполне объективно! Смешно требовать большего и вкладывать в такие произведения еще что-то свое, личное! Надо быть выше этого!».

Интересны и новые взгляды Курбатова на пианистическую технику. Он понимал ее не как сумму одинаковых для всех исполнителей навыков, изолированных от художественного мировоззрения пианиста, но как умение извлечь из инструмента в каждом произведении любой звук или ряд звуков именно так, как этого хочет исполнитель в данный момент. Худая рука Фильда с длинными пальцами требовала для полной свободы движений одной постановки, рука А. Рубинштейна с широкой ладонью и сравнительно короткими пальцами требовала совершенно другой. Один искал мягкого, нежного звука, другой стремился пользоваться всем разнообразием звуков, какое только может дать инструмент. Автор приводит интересное высказывание Крамского о технике живописца, отмечая, что оно вполне применимо и к музыке. Изложив свои взгляды на фортепианную технику, Курбатов переходит к рассмотрению проблем воспитания пианиста - исполнителя. Автор заостряет внимание, прежде всего на слухе. Курбатов справедливо устанавливает связь между характером слуха и личностью исполнителя. Туше зависит от деятельности слуха, от более чуткого, до некоторой степени сознательного отношения к звуковым волнам одного характера и от небрежного отношения к характеру всех остальных звуковых волн».

Много работ по самым различным вопросам фортепиано – исполнительского искусства написал Александр Никитич Буховцев. Таково «Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А.Г. Рубинштейна». Это едва ли лучшее пособие по педализации в методической литературе XIX века.

Быстрый подъем музыкального образования вызвал потребность в появлении новых отечественных руководств для обучения фортепианной игре. К лучшим из них можно отнести «Школу для фортепиано» А.И. Виллуана, принятую в качестве пособия в Петербургской консерватории. Автор выступил противником «неумеренных упражнений», следствием которых, многие пианисты «испустили» свое музыкальное чувство и стали «фортепианными машинами»

Заслуживает внимание фортепианное руководство Адольфа Гензельта. Он преподавал в Смольном и многих других институтах, долгое время состоял инспектором музыкальных классов всех институтов ведомства императрицы Марии. Заслугой Гензельта было поднятие уровня фортепианного обучения в этих учебных заведениях, в результате чего многие институтки впоследствии становились хорошими учительницами музыки. Он издал «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гевзельтом, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях». Гензельт уделял много внимания развитию самостоятельности учащихся. Он требовал от них умения грамотно разобраться в произведении и знания рациональных способов работы за инструментом. Автор предостерегал педагогов от того, чтобы ученики не стали «простыми подражателями, «подобием машины».