

Е. М. Тимакин

воспитание пианиста

**МЕТОДИЧЕСКОЕ
ПОСОБИЕ**

Издание 2-е

МОСКВА
· СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР ·
1989

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

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

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

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

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

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

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

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

Л. ВЛАСЕНКО
народный артист РСФСР, профессор.

ВСТУПЛЕНИЕ

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

Для удобства изложения материал поделен на три части:

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

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

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

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

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

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

Раздел I

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В ПРОЦЕССЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

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

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

Г. Нейгауз

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

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

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

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

Немалую роль в пробуждении интереса играет и словесный текст песенки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Итак, пробуждение у ученика активного стремления к исполне-

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

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

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

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

А. Гольденвейзер

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

С. Фейнберг

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

С. Савишинский

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

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

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

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

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

„Василек“, детская песенка

1



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

Педагог: «Назови первые три нотки».

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

«Сыграй их!». Выполняется также без затруднений.

«Назови следующие три!»

«Сыграй их!»

«Теперь сыграй целиком!»

«Сыграй и спой!»

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

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

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

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

«А может быть так лучше?» (Показать). «Послушай. Посмотри. Немного приподними руку и мягко, но глубоко опускай. Кончик пальца! Слушай, как он звучит. Вся красота звука в нем...»

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

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

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

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

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

2 „Дождик“; детская песенка

3 „Петушок“; детская песенка

М. Красев. „Журавель“

4 Неторопливо

Впе_ре_ди ля_ гу_шка ска_чет с ля_гу_ша_ та_ ми.

mf

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Спокойно

I *mf non legato*

II Спокойно *mf*

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

The first system of the musical score consists of two grand staves. The upper grand staff contains two treble clefs; the right-hand part plays a simple melody of quarter notes, while the left-hand part is mostly silent. The lower grand staff contains a treble and a bass clef. The right-hand part of the lower grand staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the left-hand part plays a bass line of quarter notes.

Д. Кабалевский. „Про Петю“

6 Весело

The second system is marked with the tempo 'Весело' (Allegretto) and the dynamic 'mf non legato'. It features two grand staves. The upper grand staff has two treble clefs; the right-hand part plays a melody of quarter notes, and the left-hand part is silent. The lower grand staff has a treble and a bass clef. The right-hand part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the left-hand part plays a bass line of quarter notes.

The third system continues the piano accompaniment. The upper grand staff has two treble clefs; the right-hand part plays a melody of quarter notes, and the left-hand part is silent. The lower grand staff has a treble and a bass clef. The right-hand part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the left-hand part plays a bass line of quarter notes. A fermata is placed over the final note of the right-hand part in the upper grand staff.

7

В темпе марша

I

В темпе марша

II

В темпе марша

1.

1.

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

А. Марэ. Французская песенка

8

В темпе вальса

В темпе вальса

First system of musical notation, measures 1-4. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The right hand consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has an alto clef. The left hand consists of two staves, both with bass clefs. The music features a melody in the upper right staff, a sustained accompaniment in the lower right staff, and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Second system of musical notation, measures 5-8. The notation continues from the first system. In measure 6, there is a dynamic marking *п. р.* (piano) in the lower right staff. The musical structure remains consistent with the first system.

Third system of musical notation, measures 9-12. The notation continues from the second system. The melodic line in the upper right staff concludes with a half note in measure 12. The accompaniment continues throughout the system.

„Как при лужку“; русская народная песня

9 Певуче

1. | 2.

1. | 2.

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

10 Спокойно
8 -

I *mf*

II Спокойно *p*

8 -

mf

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

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

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

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

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

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

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

Л. Шитте. Этюд №50

11 **Moderato**

The musical score is for a piece titled "L. Schitte. Etude No. 50". It is marked "11 Moderato" and is in G major (one sharp) and 8/8 time. The piece consists of two systems of two staves each. The first system contains two measures, and the second system contains three measures. The right hand part features a melodic line with fingerings 1-3-5 in the first measure of each system and 1-2-5 in the subsequent measures. The left hand part provides a bass line with fingerings 4-2-1 and 5-3-1. A piano (*p*) dynamic marking is indicated in the first measure of the first system.

First system of piano music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 5), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 4). The left hand plays a sequence of eighth notes: G3 (finger 5), F3 (finger 3), E3 (finger 1), G3 (finger 4), F3 (finger 2), E3 (finger 1). Slurs connect the eighth notes in both hands across the three measures.

Second system of piano music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 5), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 4). The left hand plays a sequence of eighth notes: G3 (finger 5), F3 (finger 3), E3 (finger 1), G3 (finger 4), F3 (finger 2), E3 (finger 1). Slurs connect the eighth notes in both hands across the three measures.

Third system of piano music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes: G4 (finger 1), A4 (finger 2), B4 (finger 5), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 4). The left hand plays a sequence of eighth notes: G3 (finger 5), F3 (finger 3), E3 (finger 1), G3 (finger 4), F3 (finger 2), E3 (finger 1). Slurs connect the eighth notes in both hands across the two measures.

Fourth system of piano music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes: G4 (finger 1), A4 (finger 3), B4 (finger 5), C5 (finger 1), D5 (finger 2), E5 (finger 4), F5 (finger 3), G5 (finger 1). The left hand plays a sequence of eighth notes: G3 (finger 5), F3 (finger 2), E3 (finger 1), G3 (finger 5), F3 (finger 3), E3 (finger 1), G3 (finger 5), F3 (finger 3), E3 (finger 1). Slurs connect the eighth notes in both hands across the three measures.

Л. Шитте. Этюд №51

12 Moderato

Fifth system of piano music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a sequence of eighth notes: G4 (finger 4), F4 (finger 2), E4 (finger 1), G4 (finger 5), F4 (finger 3), E4 (finger 1), G4 (finger 5), F4 (finger 3), E4 (finger 1). The left hand plays a sequence of eighth notes: G3 (finger 1), F3 (finger 3), E3 (finger 5), G3 (finger 1), F3 (finger 3), E3 (finger 5), G3 (finger 1), F3 (finger 3), E3 (finger 5). A piano (*p*) dynamic marking is present in the first measure. Slurs connect the eighth notes in both hands across the two measures.

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef part features descending eighth-note patterns with fingerings 4-2-1, 5-3, and 4-2-1. The bass clef part features ascending eighth-note patterns with fingerings 1-3-5, 1-2-5, and 1-3-5.

Second system of musical notation, measures 4-6. The treble clef part features descending eighth-note patterns with fingerings 5-2-1, 4-2-1, and 5-3-1. The bass clef part features ascending eighth-note patterns with fingerings 1-3-5, 1-3-5, and 1-2-5.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble clef part features descending eighth-note patterns with fingerings 4-2-1, 5-3, and 4-2. The bass clef part features ascending eighth-note patterns with fingerings 1-3-5, 1-2-5, and 1-3-5.

Fourth system of musical notation, measures 10-11. The treble clef part features descending eighth-note patterns with fingerings 5-3 and 5-2. The bass clef part features ascending eighth-note patterns with fingerings 1-2-5 and 1-3-5.

Fifth system of musical notation, measures 12-14. The treble clef part features descending eighth-note patterns with fingerings 5-3, 4-2-1, and 3. The bass clef part features ascending eighth-note patterns with fingerings 1-2-5, 1-3-5, and a final chord.

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

13

и т. д.

Затем двумя руками одновременно:

14

и т. д.

Навыки группового разбора помогут выполнить это задание.

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

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

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

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

„Ой ти, дівчино“, украинская народная песня

15 Певуче

p legato

3 4 1
5 2

The image shows five systems of musical notation, each with two staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps), and dynamic markings. The first system ends with a '2' below the second staff. The second system has a '4' above the first staff, a 'f' dynamic marking, and '5' and '4' below the second staff. The third system has a '3' above the first staff, a '4' above the second staff, and '5' and '2' below the second staff. The fourth system has a 'p' dynamic marking. The fifth system has no markings.

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

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

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

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

„Я на горку шла“, русская народная песня

16 Умеренно

mf

1. 2.

А. Гедике. Песня

17 Умеренно скоро

f

5 1

5 1

mf

1 5

Д. Левидова. Пьеса

18 Плавно, не спеша

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

„Перепелочка“, обработка А. Эшпая

19 Умеренно

First system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamics. The melody consists of eighth notes and quarter notes. The bass line features a long, sustained chord with a sharp sign (#) in the final measure.

Second system of musical notation. Treble clef, mezzo-forte (*mf*) dynamics. The melody includes a triplet of eighth notes and a pair of eighth notes. The bass line has a sharp sign (#) in the second measure.

Third system of musical notation. Treble clef, piano (*p*) dynamics. The melody continues with eighth and quarter notes. The bass line features a sharp sign (#) in the second measure.

К. Черни. Этюд

Fourth system of musical notation, starting at measure 20. Tempo: **20 Скоро**. Dynamics: mezzo-forte (*mf*). The melody is marked with fingerings 1, 1, 3. The bass line has a sharp sign (#) in the second measure.

Fifth system of musical notation. Treble clef, mezzo-forte (*mf*) dynamics. The melody features a quintuplet of eighth notes and a triplet of eighth notes. The bass line has a sharp sign (#) in the second measure.

Sixth system of musical notation. Treble clef, mezzo-forte (*mf*) dynamics. The melody includes a pair of eighth notes and a pair of eighth notes. The bass line has a sharp sign (#) in the second measure.

21

Умеренно

mf
legato

p

mf

p

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

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

22

„Птичка“

Не очень скоро

mp

„Во поле береза стояла“;
русская народная песня

23 Умеренно



„В лесу родилась ёлочка“; детская песенка

24 Умеренно



25 Оживленно

„Казачок“



26 Певуче

Д. Кабалевский. „Наш край“



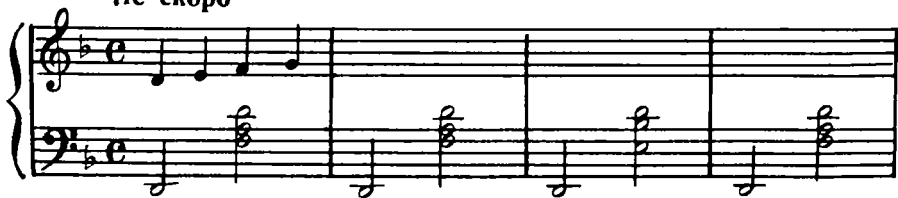


Учитель должен написать нетрудное сопровождение для левой руки, не выписывая мелодию. Задача ученика заключается в том, чтобы соединить обе руки, играя мелодию без нот, а сопровождение — по нотам (можно предварительно разобрать ноты в левой руке). Сопровождение может быть или аккордовым, как, например:

27

Не скоро

„Птичка“



„В лесу родилась ёлочка“, детская песенка

28

Умеренно



или одноголосным:

„Во поле береза стояла“,
русская народная песня

29

Умеренно



30

Певуче

„Птичка“

31

Musical score for exercise 31, titled "Птичка". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a single eighth note on G4 and a bass clef with a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second system has a treble clef with a single eighth note on G4 and a bass clef with a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

„Казачок“

32

Оживленно

Musical score for exercise 32, titled "Казачок". It consists of two systems of piano accompaniment in 2/4 time. The first system has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second system has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

33

Musical score for exercise 33. It consists of two systems of piano accompaniment in 2/4 time. The first system has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The second system has a treble clef with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. The bass clef has a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

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

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

„Во поле береза стояла“,
русская народная песня

34 Умеренно

mp legato

This musical score is for exercise 34, titled 'Во поле береза стояла' (A Russian folk song). It is marked 'Умеренно' (Moderato) and 'mp legato'. The piece is in 2/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand playing a melody of quarter notes with slurs, while the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment.

This system continues the musical score for exercise 34. The right hand melody continues with slurs and includes a sharp sign (F#) in the second measure. The left hand accompaniment remains consistent with the first system.

This system concludes the musical score for exercise 34. The right hand melody ends with a sharp sign (F#) in the final measure. The left hand accompaniment continues to the end.

Д. Кабалевский. „Наш край“

35 Певуче

mp legato

This musical score is for exercise 35, titled 'Наш край' (Our Homeland) by D. Kabalevsky. It is marked 'Певуче' (Cantabile) and 'mp legato'. The piece is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system shows the right hand playing a melody of quarter notes with slurs and fingerings (1, 2, 3, 4, 5) indicated above the notes. The left hand plays a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melody and accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

Sixth system of musical notation. Treble clef, key signature of one flat (B-flat). The right hand plays: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter). The left hand plays: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter). Fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1.

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

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

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

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

36 Не скоро

а)

л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р.

б)

л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р.

в)

л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р. л. р. пр. р.

г)

Handwritten musical notation for exercise 'г)'. It consists of two staves (treble and bass clef) in a two-octave range. The right hand (top staff) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4. The left hand (bottom staff) starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note B3. The pattern repeats in the next octave. Above the right staff, the first two measures are labeled 'пр. р. л. р.' and 'пр. р. л. р.'. Above the left staff, the first two measures are labeled 'л. р.' and 'пр. р.'. The exercise is marked with a 'g)' on the left.

д)

Handwritten musical notation for exercise 'д)'. It consists of two staves (treble and bass clef) in a two-octave range. The right hand (top staff) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4. The left hand (bottom staff) starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note B3. The pattern repeats in the next octave. Above the right staff, the first two measures are labeled 'пр. р. л. р.' and 'пр. р. л. р. е) пр. р. л. р.'. Above the left staff, the first two measures are labeled 'л. р.' and 'пр. р.'. The exercise is marked with a 'д)' on the left. Below the staves, the text 'и т. д.' appears twice.

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

ж)

Handwritten musical notation for exercise 'ж)'. It consists of two staves (treble and bass clef) in a two-octave range. The right hand (top staff) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4. The left hand (bottom staff) starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note B3. The pattern repeats in the next octave. Above the right staff, the first two measures are labeled 'пр. р.' and 'л. р.'. Above the left staff, the first two measures are labeled 'л. р.' and 'пр. р.'. The exercise is marked with a 'ж)' on the left.

менять порядок чередования рук:

з)

Handwritten musical notation for exercise 'з)'. It consists of two staves (treble and bass clef) in a two-octave range. The right hand (top staff) starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4. The left hand (bottom staff) starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, then a half note B3. The pattern repeats in the next octave. Above the right staff, the first two measures are labeled 'л. р.' and 'пр. р.'. Above the left staff, the first two measures are labeled 'пр. р.' and 'л. р.'. The exercise is marked with a 'з)' on the left.

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

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

37

a)

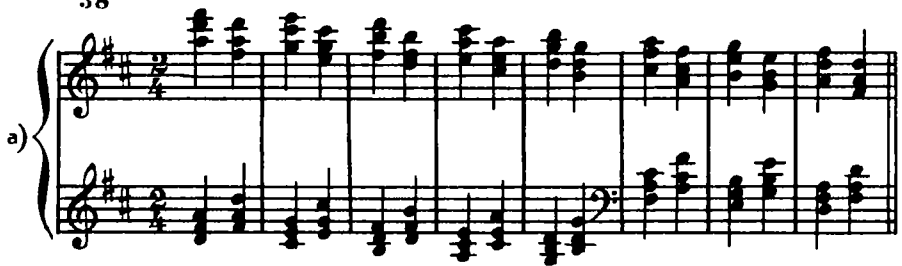


b)



38

a)



b)



39

a)

б)

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

40

a)

б)

41

Музыкальный пример 41. Двухголосная пьеса в 2/4 такте. Ключевая подпись: $\sharp F$. Музыка содержит сложные сочетания нот, включая триоли и арпеджио. В конце первого такта в правой руке стоит «и т. д.».

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

42

Музыкальный пример 42а. Двухголосная пьеса в 2/4 такте. Ключевая подпись: $\sharp F$. Музыка содержит сложные сочетания нот, включая триоли и арпеджио. В конце первого такта в правой руке стоит «и т. д.».

Музыкальный пример 42б. Двухголосная пьеса в 2/4 такте. Ключевая подпись: $\sharp F$. Музыка содержит сложные сочетания нот, включая триоли и арпеджио. В конце первого такта в правой руке стоит «и т. д.».

43

Музыкальный пример 43. Двухголосная пьеса в 2/4 такте. Ключевая подпись: $\sharp F$. Музыка содержит сложные сочетания нот, включая триоли и арпеджио. В конце первого такта в правой руке стоит «и т. д.».

44

Музыкальный пример 44. Двухголосная пьеса в 2/4 такте. Ключевая подпись: $\sharp F$. Музыка содержит сложные сочетания нот, включая триоли и арпеджио. В конце первого такта в правой руке стоит «и т. д.».

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

46 **Скоро**

А. Лешгорн. Этюд, соч. 66 №12

В. Моцарт. Соната, К-333, III ч.

47 [Allegretto grazioso]

First system of a musical score, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and melodic fragments, with some notes beamed together. The key signature has one flat.

С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 3 №2

48 Lento

Second system of a musical score, marked "Lento" and "mf". It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by dense, arpeggiated chords with a slow, steady rhythm. The key signature has two sharps.

Ф. Лист. „На берегу ручья“

Tranquillo

Third system of a musical score, marked "Tranquillo" and "pp". It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a long, sweeping melodic line in the bass clef staff, with a dynamic marking of "pp" and the instruction "pp egualmente". The key signature has three flats.

Fourth system of a musical score, continuing the piece. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of "pp". The key signature has three flats.

Musical score for piano, measures 1-4. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Continuation of the musical score for piano, measures 5-8. The right hand continues with intricate rhythmic figures, including some triplets, while the left hand maintains its accompaniment.

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

50

а)

Exercise 50a. The right hand plays a melody with eighth-note triplets and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

б)

Exercise 50b. The right hand plays a melody with eighth-note triplets and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

в)

Exercise 50v. The right hand plays a melody with eighth-note triplets and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, marked "r)". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The treble clef contains a triplet of eighth notes and a slur over a phrase, while the bass clef continues with eighth notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Fourth system of musical notation, marked "51" and "a)". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The treble clef contains a slur over a phrase with a "5" below it, and the bass clef continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The treble clef contains a slur over a phrase with a "5" above it, and the bass clef continues with eighth notes.

6)

6)

5 5

8)

8)

5 5

52

a)

a)



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

Приведу примеры:

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

53 Adagio cantabile



First system of musical notation. The right hand contains a melodic line with trills (tr) and triplets (3). The left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with trills (tr) and triplets (3). The left hand has a more active accompaniment with eighth notes and chords.

Л. Бетховен. Соната, соч. 2 №1, IV ч.

54 [Prestissimo]

Third system of musical notation, starting with measure 54. The right hand has a fast, rhythmic line with fingerings (1, 5, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 2, 5). The left hand has a bass line with fingerings (3, 2, 4, 4, 5). A dynamic marking [p] is present.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the fast, rhythmic line with fingerings (5, 4, 5, 5, 5, 5). The left hand has a bass line with a triplet (3) at the end.

Allegro agitato

55

Two systems of musical notation for Chopin's Fantasia-Improvisation, Op. 66, measures 55-56. The first system shows measures 55 and 56. The second system shows measures 57 and 58. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro agitato'. The first system includes a piano (*p*) dynamic marking. The bass line in both systems features a prominent sixteenth-note accompaniment pattern, with the number '6' written below the notes in measures 55 and 57. The treble line features a melodic line with slurs and ties.

А. Скрябин. Поэма, соч. 32 №1

56

Inaferando

Two systems of musical notation for Scriabin's Poem, Op. 32 No. 1, measures 56-57. The first system shows measure 56. The second system shows measure 57. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Inaferando'. The first system includes a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The bass line in both systems features a melodic line with slurs and ties. The treble line features a melodic line with slurs and ties.

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

А. Гречанинов. „В разлуке“

57 Не спеша, выразительно

The image shows two systems of musical notation for the piece 'В разлуке' by A. Grechaninov. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various phrasing slurs and articulation marks.

П. Чайковский. „Сладкая греза“

58 Умеренно

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Сладкая греза' by P. Tchaikovsky. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system is marked with a dynamic of *p* (piano). The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various phrasing slurs and articulation marks.

Two systems of musical notation for piano. The first system shows measures 1-3. The right hand has a melodic line with a slur over measures 1-2 and an accent on measure 3. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *poco più f* is present in measure 3. The second system shows measures 4-6. The right hand has a melodic line with a slur over measures 4-5 and an accent on measure 6. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *p* is present in measure 4.

В. Моцарт. Соната, К-545, II ч.

59 [Andante]

Three systems of musical notation for piano, measures 59-61. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows measure 59. The right hand has a melodic line with a slur over the entire measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *[p]* is present in measure 59. The second system shows measure 60. The right hand has a melodic line with a slur over the entire measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third system shows measure 61. The right hand has a melodic line with a slur over the entire measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, accented with slurs and phrasing slurs. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the piece. The upper staff shows a continuation of the melodic line with some chromaticism and slurs. The lower staff continues the accompaniment, with a notable change in the bass line around measure 4.

В. Моцарт. Соната, К-545, II ч.

60 [Andante]

The third system of musical notation is marked with a 3/4 time signature and the tempo instruction [Andante]. The upper staff begins with a melodic phrase starting on a half rest, followed by eighth notes. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

The fourth system of musical notation continues the melodic and accompanimental lines. The upper staff features a melodic line with slurs and phrasing slurs. The lower staff continues the accompaniment with eighth notes.

[Aglato]

61

61

fff

3 3 3 3 3

♩. *♩. *♩. *♩. simile

This system contains measures 61 and 62. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a series of chords, each marked with an accent (>) and a triplet bracket. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked with accents and triplet brackets. The dynamic marking is fortissimo (*fff*). The piece concludes with the instruction *simile*.

This system contains measures 63 and 64. The musical notation continues from the previous system, maintaining the triplet patterns in both hands and the fortissimo dynamic.

[Larghetto]

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 27 №1

62

Più mosso

62

ten.

p

3 3 3

This system contains measures 62 and 63. The music is in 3/4 time with a key signature of three sharps. The right hand has a melodic line with a tenuto mark (*ten.*) and a piano dynamic (*p*). The left hand features a triplet accompaniment. The tempo is marked *Più mosso*.

This system contains measures 64 and 65. The musical notation continues from the previous system, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines.

[Allegro]

63

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

П. Чайковский. Старинная французская песенка.

64 **Весьма умеренно**

65 [Не скоро]

[mp]

5

2 1 3 1

2 1 3 1

45

П. Чайковский. Романс, соч. 5

66 [Andante cantabile]
Tempo I

p dolce

45

45

45

А. Скрябин. Прелюдия, соч. 11

67 Allegretto *rit.* *a tempo*

rit. *a tempo*

Ф. Шопен. Баллада №4

68 [Andante con moto] *a tempo*

p legato

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. There are some rests and specific rhythmic markings like '7 7' at the end of the system.

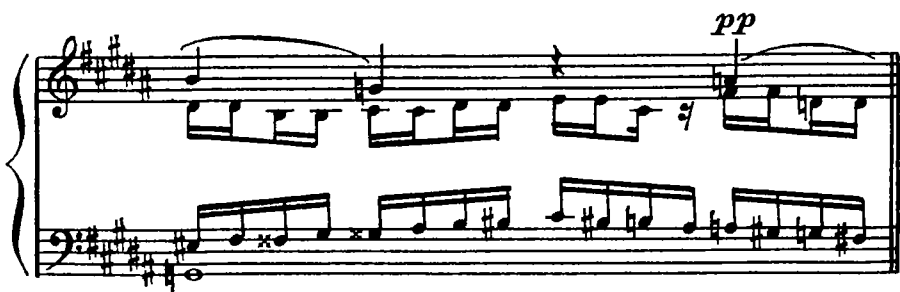
С. Прокофьев. Соната №2, III ч.

69 [Andante]

Second system of musical notation. It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The treble clef staff features a melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. There are some rests and specific rhythmic markings.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. There are some rests and specific rhythmic markings.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes and rests. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. There are some rests and specific rhythmic markings.



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

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

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

Раздел II РАБОТА НАД ЗВУКОМ

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

Г. Нейгауз

1. Дослушивание звука. Ощущение движения и развития музыкальной ткани

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

К. Игумнов.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Л. Бетховен. Соната, соч. 31 №2

70 **Largo** **Allegro**

pp *p*

Р. Шуман. „Грезы“

71 (♩=100)

p

72

[Adagio]

molto espressivo

Э. Григ. Песнь Сольвейг, соч. 55 №4

73

Неторопливо

И. Гайдн. Соната Ре мажор, II ч.

74 [Largo e sostenuto]

Л. Бетховен. Сонатина

75

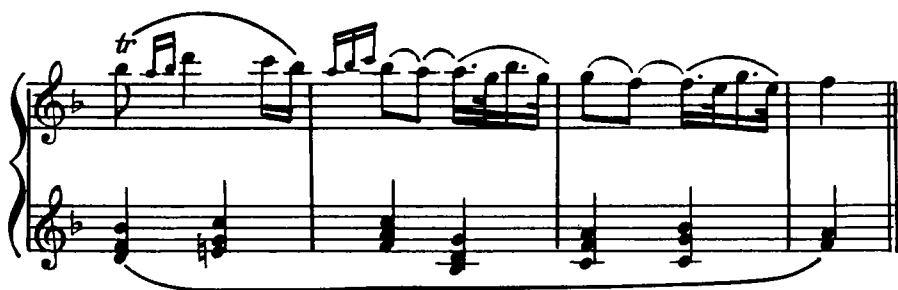
Умеренно

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

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

Л. Бетховен. Соната, соч. 10 №2

76 [Allegro]



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

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

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

77

Allegro di molto e con brio

И. С. Бах. Инвенция (двухголосная)

78 Живо

Скоро

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

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

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

2. Технические приемы в работе над звуком

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

Г. Нейгауз

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

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

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

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

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

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

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

Д. Штейбельт. Адажио

80 Певуче

81 Не скоро

81 Не скоро

fp

p

С. Майкапар. Вариации на русскую тему

82 Andantino

82 Andantino

p

poco calando

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

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

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

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

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

Ф. Шопен. Ноктюрн, соч. 55 №1

83

Andante

p

tr

Red. simile

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

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

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

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

84 Не спеша

p *mf cantabile*
 2 4
 3 5 4 1 2
 2 4

Д. Шостакович. Романс

85 Умеренно, выразительно

p

Г. Телеман. Пьеса

86 Медленно

p

В пьесах с более подвижным сопровождением

Ф. Шопен. Фантазия-экспромт

87 Moderato cantabile

sotto voce

1 *tr* 2 4 5 1

5 3 1 2 1

Ф. Лист. „Утешение“

88 Lento placido

cantando

pp sempre legatissimo *mp*

5 2 1 4

Ф. Мендельсон. Песня без слов

89 [Allegretto tranquillo]

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

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

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

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

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

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

90

Tempo di Minuetto

p

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

91 Andante

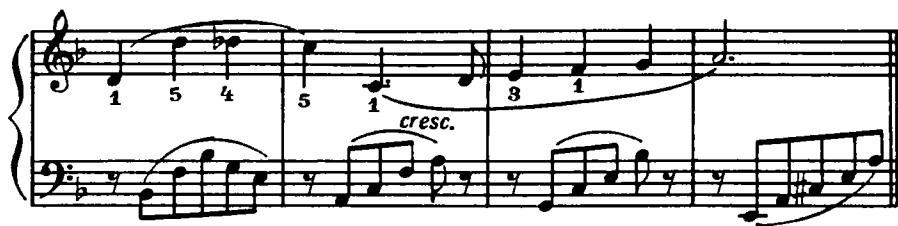
p dolce

p

Р. Глиэр. Ариетта, соч. 43 № 7

92 Довольно скоро

p



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

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

В. Моцарт. Соната, К-545

93 Allegro

[mf]

A musical score for measures 93-96 of Mozart's Sonata K-545. It features piano and bass clefs. The piano part has fingerings 5, 4, 5 and a 'tr' marking. The bass part has fingerings 5, 4, 5. The music is in a single system with three staves.

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

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

94 **Andante** *mf* *pp*

pp *ben marcato il canto* *mf*

> Ped. *

Ped. * *Ped.*

95 **Andante assai** **С. Прокофьев. Концерт № 1**
пoco rit.

p

mp dolcissimo

Musical score for the first system, showing a piano introduction with treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 №5

[Alla marcia]

96 *Un poco meno mosso*

Musical score for the second system, starting at measure 96. The tempo is marked *Un poco meno mosso*. The music is in a minor key with two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. A dynamic marking of *[p]* (piano) is present. The score includes a fermata over a chord in the right hand.

Musical score for the third system, continuing from the previous system. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *m. d.* (mezzo-forte) is present. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

А. Скрябин. Поэма №1, соч. 32

97

Andante cantabile

ben marcato le due voce, ma dolce

p

legato

rubato

Musical score for the fourth system, starting at measure 97. The tempo is marked *Andante cantabile*. The music is in a major key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The score includes a fermata over a chord in the right hand and a *rubato* marking.

First system of musical notation, featuring a piano introduction with treble and bass staves. The music is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature. It consists of two measures, each with a melodic line in the treble and a supporting bass line.

С. Рахманинов. Прелюдия, соч. 23 № 4

[Andante cantabile]

98

Second system of musical notation, starting at measure 98. It features a piano dynamic marking (*pp*) and includes triplet markings (3) over the treble staff. The treble staff has a melodic line with triplets, while the bass staff provides a steady accompaniment.

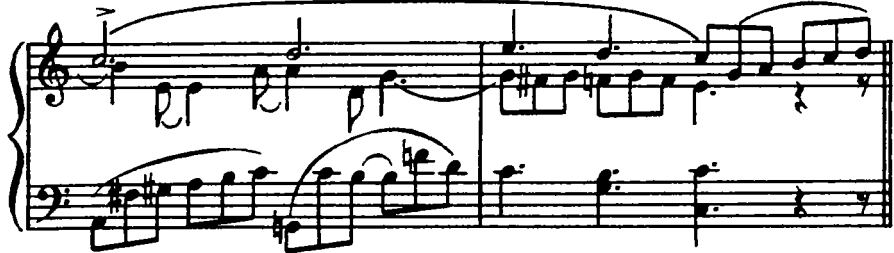
Third system of musical notation, continuing the piece. It features a melodic line in the treble staff with various intervals and a triplet marking (3) at the end. The bass staff continues with a steady accompaniment.

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

99 Вар. I

Sostenuto

Fourth system of musical notation, starting at measure 99. It features a sostenuto dynamic marking and a *plegato* instruction. The treble staff has a melodic line with various intervals, and the bass staff provides a steady accompaniment.



Примеры такой фактуры можно встретить и в репертуаре начальной школы:

Р. Шуман. „Шехеразада“

100 Довольно медленно, тихо



П. Чайковский. „Шарманщик поет“

101 [Тихо]

marcato





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

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

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

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

Ф. Шопен. Экспромт

102 Allegro assai quasi Presto



103

Andantino con moto

Musical score for Debussy's Arabesque No. 1, measures 103-104. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Andantino con moto". The first system (measures 103-104) features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a first finger (1) and two triplet markings (3). The left hand has a bass line with a fourth finger (4) and two triplet markings (3). The second system (measures 105-106) continues the melodic and bass lines with various phrasing slurs.

Musical score for Debussy's Arabesque No. 1, measures 107-108. The right hand features a melodic line with a "rit." (ritardando) marking above it. The left hand continues with a bass line. The system concludes with a double bar line.

Р. Глиэр. Прелюдия, соч. 43 №1

104

Умеренно

Musical score for Glière's Prelude, Op. 43 No. 1, measures 104-105. The piece is in 6/8 time with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The tempo is marked "Умеренно" (Moderato). The first system (measures 104-105) features a mezzo-piano (*mp legato*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a slur.

Musical score for Glière's Prelude, Op. 43 No. 1, measures 106-107. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a bass line with a slur. The system concludes with a double bar line.

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

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

3. Роль дыхания в исполнительском процессе¹

Живое дыхание играет в музыке первенствующую роль.

А. Гольденвейзер

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

А. Гольденвейзер

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

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

105

Grave

Л. Бетховен. Соната, соч. 13

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

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

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

106

Presto

Ф. Шопен. Скерцо, соч. 31

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

Л. Бетховен. Соната, соч. 2 № 1

107

Allegro

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

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

В. Моцарт. Соната, К-331

108 Andante grazioso

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

П. Чайковский. „Зимнее утро“

109 Скоро

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

Живо, легко

Д. Кабалевский. „Шуточка“

110

mf

Этим достигается легкость и непринужденность, свойственные шутивому характеру пьесы.

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

Также «дышать» должны руки в Этюде Гедике:

Умеренно

А. Гедике. Этюд „Перекличка“

111

p

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

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

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

В темпе вальса

А. Лемуан. Этюд

112

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a fermata over the final note of the first measure. The lower staff is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the first measure of the upper staff.

The second system of the musical score continues the two-staff format. The upper staff shows the continuation of the melodic line, with a fermata over the final note of the first measure. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed in the fourth measure of the upper staff.

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

Раздел III

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ

1. Взаимосвязь музыкального и технического развития

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

К. Игумнов

Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука.

В. Сафонов

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Основные принципы технического развития

Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой.

А. Гольденвейзер

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

Г. Нейгауз

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

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

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

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

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

Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он был в полном контакте с растущими задачами, помогал их выполнять и умел подчиняться всем проявлениям музыкальной воли.

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

Вкратце они следующие:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

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

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

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

Вспомогательные упражнения

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

Л. Николаев

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

К. Изумнов

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

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

Разберем первое (главное) направление в этой работе.

1. Сначала несколько слов о постановке.

Руки лежат на клавиатуре, но не давят на нее. При этом плечи должны быть опущены (когда они подняты, руки как бы подвешены над клавиатурой). Пальцы полусогнуты и своими «подушечками» активно сцеплены с клавишами. «Подушечка» первого пальца находится сбоку и не должна занимать больше половины фаланги. В результате между первым и вторым пальцами образуется «полукольцо».

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

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

Сила тяжести разная, но в большинстве случаев средняя.

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

2. Пальцы, чередуясь, «ходят», переступают по клавишам. Движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу (как слепец при ходьбе), не вталкиваются в нее, не ударяют по ней, а активно берут ее.

Кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Это действие производится без излишнего напряжения и без дополнительного взмаха, так как все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой. Такой позиции способствует довольно высокий уровень «крыши купола», поддерживаемой соответствующим положением первого пальца.

Пальцы всегда «смотрят» вниз.

3. Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти. Главное здесь — полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести, или точки опоры, внутри руки¹. Тогда возникает совпадение двух сил в одной точке. Перемещение опоры должно достигаться без толчков; в идеальном случае — как бильярдный шар, который катится по ровной поверхности.

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

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

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

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

Л. Бетховен. Шесть вариаций

113 [Andante con moto]

Var. 1

The first system of the musical score for Variation 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of the musical score for Variation 1. It continues the two-staff format from the first system. The treble staff shows a continuation of the melodic line, which becomes more active with sixteenth-note patterns. The bass staff continues with its accompaniment, featuring some chords and rests.

И. С. Бах. Маленькая прелюдия

114 Оживленно

The first system of the musical score for the Little Prelude. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/8. The piece starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The treble staff has a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

The second system of the musical score for the Little Prelude. It continues the two-staff format. The treble staff features a melodic line with a slur over the first few notes and a fermata-like structure. The bass staff continues with its accompaniment, showing some rhythmic patterns.

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

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

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 №1

116 Allegro sostenuto

Такое соединение кисти с пальцами представляет как бы мост, через который осуществляется их взаимодействие с остальными

звеньями пианистического аппарата — вплоть до плеч и спины. Интенсивность работы тех или иных частей зависит от музыкально-динамической задачи.

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

Это можно продемонстрировать на следующих примерах:

[Allegro brioso]

С. Прокофьев. Концерт № 1

[Poco più mosso]

8

117

ff

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

118 [Allegro comodo]

f

И. Гайдн. Концерт Ре мажор, III ч.

119 [Allegro assai]

119 [Allegro assai]

f

f

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

В. Моцарт. Концерт ре минор

120 [Allegro]

120 [Allegro]

[p]

Allegro

Ф. Шуберт. Экспромт, соч. 90 № 2

121

121

p sempre

legato

4

3

3

3

4

2 1

4



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

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

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

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

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

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

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

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

Описанные принципы перемещения руки, собирания пальцев подкладывания первого и переключивания через него третьего

четвертого пальца избавляют технику пианиста от угловатости, резких переходов, ненужных акцентов, лишних движений рук и пальцев. Тем самым создаются условия для плавной цельности движения и звуковой ровности.

Взаимодействие пальцев и всей руки является также необходимым условием в работе над фактурой, требующей вращательного движения рук (пронация и супинация):

М. Клементи. Этюд

122 Presto non troppo

f

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

Allegro vivace

123

f uguale e brillante

1 4 5 1 4 2 5

2 5 2

2 4 1

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

124 [Presto]

p *cresc.*

125
Rondo
Presto

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

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

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

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

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

Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии трех факторов: активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры (гибкая, подвижная кисть) и крупного движения всей руки.

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

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

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

Вкратце оно заключается в четырех действиях:

1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушкой).
2. Моментальное освобождение от давления на клавишу.
3. Отскок предыдущего пальца.
4. Быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей.

При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия производились одновременно, в одном импульсе.

Если задача первого направления (описанного ранее) состояла в том, чтобы освободить технический аппарат, обеспечить ему способность гибко реагировать на музыкальное волеизъявление пианиста, то второе направление вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническими средствами.

Благодаря первому направлению пассажи приобретают связность и цельность; в них появляются очертания контуров музыкальной фразировки. Второе же способствует развитию активности, силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, легкости пассажей, а главное — сохранению всех этих качеств в быстром темпе.

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

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

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

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

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

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

126 Быстро и энергично

К. Черни. Этюд №5, соч. 740

127 Быстро

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одним импульсом (одной «мыслью»).

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

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

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

Например:

1. Играть гаммы и арпеджио быстрыми, стремительными «перебежками» с остановками на первых нотах каждой октавы (или через две октавы). На остановках с легким акцентом рука должна мгновенно освободиться, как бы взлетая вверх и чуть придерживая клавишу пальцем, спокойно опускаться в исходное положение:

128 **Скоро**

a) *legato*

8

Скоро

legato

6)

Предварительно гаммы и арпеджио можно поучить следующим образом:

129

a)

6)

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

130 Скоро

a)

и т.д.

и т. д.

This system shows the first two staves of a musical piece. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The music consists of continuous eighth-note patterns. The text "и т. д." is written above the second measure of the lower staff.

6) **Скоро**

This system is labeled with a circled "6)" on the left and the tempo marking "Скоро" (Allegretto) above the first staff. It continues the eighth-note patterns from the previous system across two staves.

This system continues the musical piece with eighth-note patterns on two staves.

This system continues the musical piece with eighth-note patterns on two staves.

This system continues the musical piece with eighth-note patterns on two staves.

131 **Скоро**

legato

и т. д.

This system is labeled with the number "131" and the tempo marking "Скоро". The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/8. The music consists of eighth-note patterns. The text "legato" is written above the first measure of the lower staff, and "и т. д." is written above the final measure of the lower staff.

и т. д.

132 Скоро

2
legato

3

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

3 Играть вспомогательные упражнения в разных тональностях, например, следующего типа:

133 Скоро

a)

5 4 3 3 3 3 5 3

3 4 3 3 3 3 5 3

legato

5 3 3 3 3 3 5 3

3 3 3 3 3 3 5 3

Скоро

b)

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

legato

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

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

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

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

(С х е м а)

134

пр. рука

1 2 3 4 1 2 3 4

лев. рука

Пример расшифровки схемы:

135

8 - - - - - 1

и т. д.

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

136

This musical score consists of five systems, each with two staves (treble and bass clef). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A dashed line with the number '8' above it spans across the systems, likely indicating a measure rest or a specific rhythmic pattern. The score concludes with the initials 'И Т. Д.' (I. T. D.).

По такому же принципу строятся пятизвучные комбинации:

This musical score, labeled '137', illustrates five-note combinations. It features two systems of staves. The notation includes eighth and sixteenth notes with specific fingerings (1-5) indicated above or below. A dashed line with the number '8' above it is present. The score demonstrates various ways to play five-note chords and patterns.

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

138

a)

8

5 4 3 2 1

1 2 3 4

8

и т. д.

6)

1 3 2 4 1 3 2 4 1

1 3 4 2 1 3 4 2 1

1 4 2 3 1 4 2 3

1 2 4 3 1 2 4 3

1 3 2 4 1

5 3 4 2 1

8

1 4 2 3 1 4 1 1

1 3 2 1 3 1 1

5 3 4 2 1 3 1 1

и т.д.

3 5 1 2 3 5 1 2 3 3

3 2 1 5 3 2 1 5 3 3 5

3 5 1 2 3 5 1 2 3 2

8 1 3 3

3 2 1 5 3 2 1 5

2 3 5 1 2 3 5 1

3 5 1 2 3 5 1 2

3 5 1 2 3 5 1 2

3 2 1 5 3 2 1 5

2 3 5 1 2 3 5 1

и т. д.

2

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

В пятизвучных комбинациях также могут быть варианты, например:

139 a) 1 2 3 4 5 1 5 5 8

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

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

8 1 5 1 5 1 5 1 5

1 5 5 1 5 1 5 1 5

4 5 1 5 1 5 1 5

¹ Все приведенные упражнения следует играть в диапазоне четырех октав.

6)

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

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

Ф. Шопен. Этюд, со. 10 № 1

140 **Allegro**
legato

[Larghetto]

141

[p] *dolcissimo*

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

Тед. * Тед. *

Ф. Лист. Концертный этюд Ля-бемоль мажор

Allegro cantabile

142

con grazia

p *leggiero*

1 2 5 3 3 5 1 3 5 1 4

1 4 1 4 1 4 1

А. Скрябин. Прелюдия №19, соч. 11

143

Affettuoso

p f *cresc.*

5 5 5

144

f

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

145

legato

5 5 2

и Т. Д.

146

1 2 1 2 3 2 1 4

2 3 *legato* 2 3 4 3 2 1

1 2 1 2 3 2 1 4

2 3 2 3 4 3 2 5

1 2 1 2 3 2 1 4

2 3 2 3 4 3 2 5

1 2 1 2 3 2 1 4

2 3 2 3 4 3 2 5

и Т. Д.

147

5 1 2 *legato* 7

1 2 7

5
1 2
1 2
5

This system shows the first two staves of a musical piece. The upper staff contains a treble clef with a series of eighth-note chords, starting with a finger number '5' above the first note. The lower staff contains a bass clef with a similar eighth-note chordal pattern, starting with finger numbers '1' and '2' above the first two notes. The system concludes with a fermata over the final note in both staves.

и т. д.
и т. д.

This system continues the piece. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and the text "и т. д." (and so on) with a dashed line. The lower staff also begins with *f* and "и т. д.". The system ends with a fermata over the final note in both staves.

148
5 4
1 2 *legato*
1 2
5 4

This system is marked with the number '148'. The upper staff features a treble clef with eighth-note chords, including finger numbers '5' and '4' above the first two notes. The lower staff has a bass clef with eighth-note chords, including finger numbers '1' and '2' above the first two notes. The word *legato* is written between the staves. The system ends with a fermata over the final note in both staves.

5
1 2
1 2
5 4

This system continues the piece. The upper staff has a treble clef with eighth-note chords, starting with finger numbers '5' and '4' above the first two notes. The lower staff has a bass clef with eighth-note chords, starting with finger numbers '1' and '2' above the first two notes. The system ends with a fermata over the final note in both staves.

и т. д.
и т. д.

This system concludes the piece. The upper staff begins with a dynamic marking of *f* and the text "и т. д." with a dashed line. The lower staff also begins with *f* and "и т. д.". The system ends with a fermata over the final note in both staves.

151

a)

legato

b)

legato

152

5 4

legato

3 3 3

5

5 2

и т. д.

5 2

3 3

153

5

legato

и т. д.

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



154 Соро

В. Моцарт. Соната, К-545

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

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

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

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

[Спокойно, легко]

Д. Шостакович. Гавот

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

С. Майкапар. Вариации на русскую тему,
[Andantino]

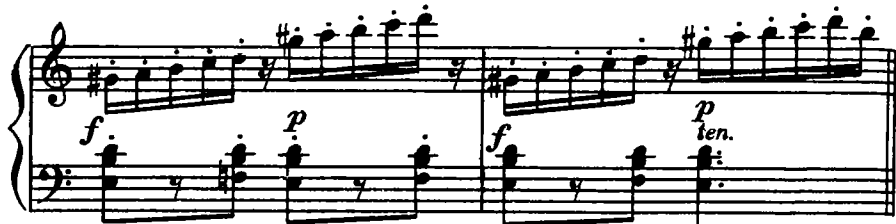
соч. 8 № 14

Poco più vivo

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

[Moderato]

А. Лемуан. Этюд



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

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

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

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

А. Жилинскис. Этюд

160 Умеренно 1

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

Allegretto

А. Лемуан. Этюд

161

p legato *cresc.*

А. Лешгорн. Этюд

162 Скоро

mf 1 5 4 1 5

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

А. Лешгорн. Этюд

163 Скоро

mf 2 1 1 5 1 4 1 1

Эти навыки облегчают переход к быстрому темпу, потому что создают технические условия для реализации более крупного музыкального представления (например, на один импульс несколько звуков). А так как новое представление всегда связано с характером, настроением и пульсом музыки, то в этом уже есть согласование музыкальной задачи с соответствующими формами игровых движений.

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

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

4. Другие виды фортепианной техники

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

С. Фейнберг

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

С. Савшинский

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

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

164 пр. р.

лев. р. 1/3 5

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

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

С. Майкапар. „В садике“

165 Скоро

Умеренно

П. Чайковский. „Нянина сказка“

166 $\frac{4}{1}$

p

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

П. Чайковский. „Игра в лошадки“

Очень скоро

167 $\frac{3}{1}$ $\frac{5}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{1}$

[*p*]

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

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

[Prestissimo]

Ф. Лист. Тарантелла

Stringendo molto

168 $\frac{8}{-}$

fff



Это место можно учить следующими способами:

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

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

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

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

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

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

Последний пассаж Тарантеллы (чередующиеся руки):

169 [Prestissimo]

fff

8

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

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

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

[Presto]

170 a tempo

ff

Ф. Мендельсон. Рондо - каприччиозо



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

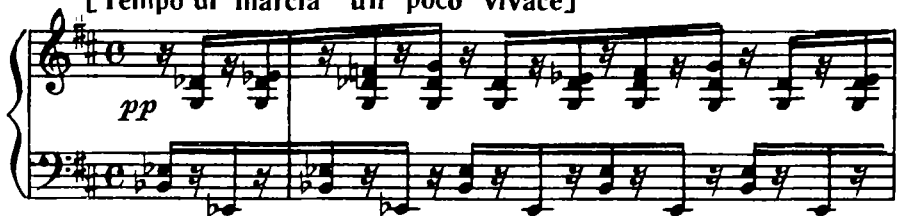
П. Чайковский. Концерт №1
[Allegro con spirito]



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

Э. Григ. „Свадебный день“

172 [Tempo di marcia un poco vivace]



cresc. poco a poco

В других вариантах чередования рук, как, например:

[Allegro] В. Моцарт. Соната, К-545

173

Д. Кабалевский. Концерт №3, II ч.

174 (♩ = 104)

scherzando e marcato

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

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

С. Рахманинов. Концерт № 2, III ч.

175 [Allegro scherzando]

f quasi gliss.

ff

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

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

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

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

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

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

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

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

Н. Паганини - Ф. Лист. Кампанелла

176 [Animato] *ff*

8-7 8-1

Ф. Шопен. Соната, соч. 35

Scherzo 177 *ff*

8-1 8-1

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

animato

Ф. Шопен. Баллада №1

[più vivo]

178

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

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

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

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

179

agitato

В работе над известными скачками листовского Мефисто-вальса:

leggiero molto

180

p staccatissimo

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

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

У п р а ж н е н и е

Умеренно

181 а)

б)

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

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

[molto animato]
grandioso

Ф. Лист. „Вечерние гармонии“

182

fff

6

6

Detailed description: This musical score shows measures 182 through 185. The music is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo and dynamics are marked as 'molto animato' and 'grandioso' with a fortissimo (fff) dynamic. The right hand features a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A '6' is written above the first and last measures, indicating sixteenth notes. The dynamic 'fff' is placed in the first measure. The piece concludes with a fermata over the final chord.

[Sempre string.]

Ф. Лист. Ноктюрн („Грезы любви“)

183

ff

Detailed description: This musical score shows measures 183 through 186. The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are marked as 'Sempre string.' and 'ff' (fortissimo). The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with slurs. The piece concludes with a fermata over the final chord.

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

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

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

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

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

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

Capriccioso scherzando

Ф. Лист. Концерт №1

184

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

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

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 № 10

185 Allegro con fuoco

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

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

[Allegro energico]

Ф. Лист. Соната си минор

186 ⁸

ff precipitato

fff

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

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

П. Чайковский. Концерт №1

Alta breve

187

ff



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

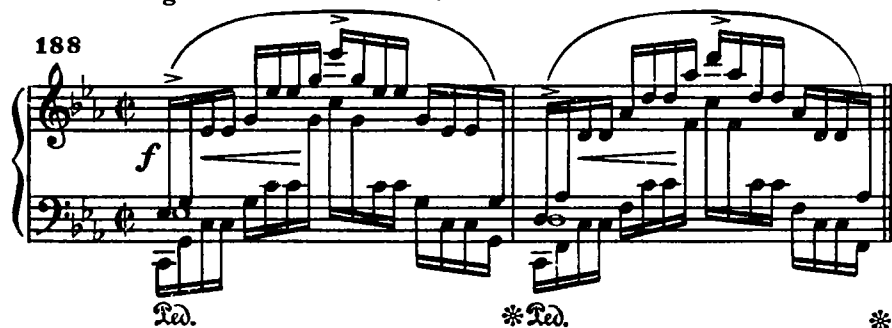
В связи с последними примерами несколько слов о значении крупных движений в пианистической технике.

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

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

Ф. Шопен. Этюд, соч. 25 № 12

Allegro molto con fuoco



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

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

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

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

Л. Бетховен. Соната, соч. 2 № 1

189 [Allegro]

pp *cresc.*

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

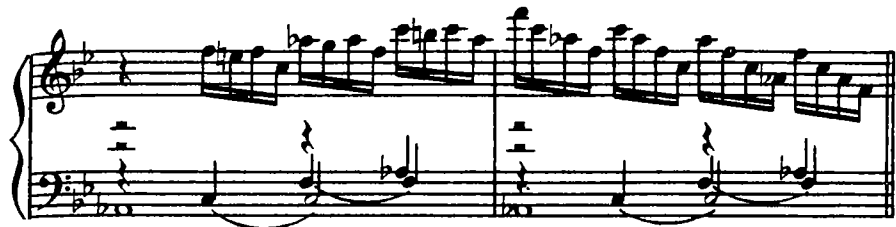
Крупный план и динамическая напряженность разработки в 1-й части Сонаты № 11 Бетховена:

Л. Бетховен. Соната, соч. 22

[Allegro con brio]

190

ff



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

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

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

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

Ф. Шуберт. Экспромт №4, соч. 90

Allegretto

191



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

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

[Prestissimo]

p e dolce

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

Allegro

(mf)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

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

Раздел I

ЗНАЧЕНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ НАВЫКОВ В ПРОЦЕССЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО РАЗВИ- ТИЯ

| | |
|---|----|
| 1. Развитие музыкальных данных. Кон- такт учителя и ученика. Интерес к музыкальным занятиям | 5 |
| 2. Навыки разбора и чтения нот. На- полнение смыслом процесса разучи- вания. Концентрация внимания и слуховой контроль | 10 |

Раздел II

РАБОТА НАД ЗВУКОМ

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

Раздел III

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ

| | |
|--|-----|
| 1. Взаимосвязь музыкального и техни- ческого развития | 87 |
| 2. Основные принципы технического развития | 89 |
| 3. Два направления в развитии мел- кой техники. Технические навыки в начальном обучении. вспомога- тельные упражнения | 90 |
| 4. Другие виды фортепианной тех- ники | 126 |