

А. А. Трифонов

**ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА
ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

Учебное пособие

Издание второе, исправленное



· САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ·
· МОСКВА ·
· КРАСНОДАР ·

УДК 786.2
ББК 85.315.3

- Т 69 Трифонов А. А.** Теория и практика фортепианной педагогики : учебное пособие / А. А. Трифонов. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 216 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5258-3 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0588-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-576-2 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Книга самарского пианиста и педагога А. А. Трифонова представляет собой попытку создания теории фортепианной педагогики. Труд посвящен основным этапам работы преподавателя и ученика над произведением. Основываясь на собственном опыте и опыте коллег, автор предлагает варианты решения возникающих трудностей на уроках фортепиано.

Издание адресовано студентам музыкально-педагогических факультетов, педагогам общего и специального фортепиано, а также всем интересующимся вопросами педагогики.

ББК 85.315.3

- Т 69 Trifonov A. A.** Theory and practice of piano pedagogy : textbook / A. A. Trifonov. — 2nd edition, revised. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 216 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

The book by A. A. Trifonov, a pianist and teacher from Samara, is an attempt to create a theory of piano pedagogy. The work is devoted to the main stages of teacher's and student's working on a piano piece. Basing on his own experience and the experience of his colleagues, the author offers options for solving the difficulties encountered in piano lessons.

The edition is addressed to students of musical and pedagogical faculties, teachers of general and special piano, as well as to all those interested in pedagogy.

Обложка А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© А. А. Трифонов, наследники, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2020



ПРЕДИСЛОВИЕ



Проблемы методики обучения пианиста всегда стояли в центре внимания практиков и теоретиков фортепианной педагогики. Огромное количество всевозможных трактатов, школ, книг, статей, методических очерков написано на протяжении трехвековой истории пианизма. Однако многие известные нам работы являются отражением индивидуального, субъективного опыта музыканта. И причем, как правило, пианиста яркого дарования, обладающего исключительным художественным чутьем и выдающимися виртуозными данными. Описывая свои методы работы за фортепиано, эти музыканты прежде всего показывают, как ОНИ добились таких блестящих результатов, и каждый из них, естественно, убежден в правоте СВОИХ методов и идей. Таковы, к примеру, книги И. Гофмана и А. Корто, М. Лонг и Й. Гата, Г. Когана и Г. Нейгауза, С. Фейнберга и С. Савшинского и многих других авторитетных авторов.

Слов нет, значение этих работ огромно, ибо в них мы находим все, что накоплено в фортепианной педагогике с момента ее возникновения до наших дней. Практическая деятельность музыкантов прошлого и настоящего времени дает нам неисчерпаемый материал для изучения их опыта и применения его в нашей работе.

Но должен ли и, главное, может ли юный пианист со средними способностями (а таких в наших учебных заведениях большинство) заниматься в наши дни так, как занимались Гофман, Корто или Нейгауз? И не прав ли С. Е. Фейнберг, говоря: «Когда вспоминаешь некоторые способы занятий великих пианистов, то невольно является мысль, что совершенство мастерства достигнуто ими не благодаря, а вопреки некоторым системам и методам. Способ занятий, которым безнаказанно пользуется великий мастер, может оказаться «не по плечу» его последователям». (1. С. 303).

Но если не так, как Гофман, Корто или Нейгауз, то как же надо заниматься? В каких книгах искать ответ на этот вопрос? Некоторые пианисты-педагоги и не пытаются искать его, они учат своих учеников так, как в свое время учили их, и твердо убеждены, что их методы преподавания — наилучшие. «Иные педагоги-музыканты, — пишет Л. Баренбойм, — если они не идут вслед за временем, не развиваются, не пополняют свою работу новыми чертами, становятся жертвами догматического и рутинного мышления: привыкнув обучать ребенка — порой с некоторым внешним сиюминутным успехом — каким-то одним, раз и навсегда установленным способом, они в конце концов проникаются убеждением, что этот-то метод, эта сумма приемов лучшие из возможных. Они обычно и в спор не вступают, но полагают, что методические усовершенствования и новшества, не совпадающие с тем, что они делают, — «от лукавого». (2. С. 7–8).

Конечно, и в наши дни можно на телеге доехать от Москвы, скажем, до Владивостока. Но если не в погоне за оригинальностью, то зачем же пользоваться этим способом передвижения, если есть реактивные самолеты? Так почему же многие наши молодые (да и не только молодые!) преподаватели фортепиано до сих пор «едут в карете прошлого»? Почему они не понимают, что если ты сегодня преподаешь так, как вчера, а завтра — как сегодня, то это означает пе-

дагогическую смерть, убивающую педагога в педагоге и ученика в ученике. Причин здесь много, но среди них есть одна, носящая проблемный характер, — современная фортепианная педагогика, как и в прошлые времена, базируется, в основном, на богатом практическом ее опыте, но все еще слабо вооружена теоретически. Ведь если теория без практики мертва, то практика без теории безоружна. Даже самое авторитетное имя не может защитить ее (практику) от критики несогласных. Практика одного педагога может быть опровергнута практикой другого, если она не опирается на неопровержимые научные доводы.

За последние годы методическая мысль все чаще обращается за помощью к науке, пытаясь найти в ней решение многих педагогических проблем. Наиболее интенсивно работают в этой области психологи. Работы Б. Теплова, Л. Выгодского, Я. Пономарева, А. Леонтьева, П. Гальперина, Е. Назайкинского и других решают многие вопросы психической деятельности музыканта и дают нам, педагогам, огромный материал для поисков кратчайших путей формирования творческой личности.

Однако мы должны отметить, что большинство этих работ по сложности решаемых проблем, языку и стилю изложения материала оказывается трудным для понимания большинству педагогов-музыкантов, весьма далеких от науки, которые, не имея четких и ясных научных рекомендаций в методике преподавания своего предмета, продолжают упорно цепляться за прочно усвоенные ими комплексы тех или иных методических приемов, зачастую уже устаревших.

Следует также сказать, что в методической литературе еще слабо разработаны вопросы о научных закономерностях исследования музыкального произведения в процессе его разучивания, о месте и взаимодействии эмоционального и рационального, в формах и методах теоретического мышления музыканта, о применении диалектических методов познания в фортепианной педагогике. До сих пор не утихают научные споры по поводу объяснения многих процессов

формирования игровых пианистических навыков с позиций условно-рефлекторной деятельности человека.

Сблизить теорию с практикой, научно обосновать наиболее прогрессивные методические рекомендации педагогов-практиков, выяснить общие закономерности процесса разучивания музыкального произведения в различных фазах — такова проблема, решение которой имеет, по нашему мнению, первостепенное значение.

Предлагая вниманию музыкантов эту работу, мы имеем в виду прежде всего студентов и выпускников музыкально-педагогических факультетов педагогических институтов и других учебных заведений, в учебных планах которых имеются курсы психологии и педагогики, так как без знания этих предметов немыслим и научный подход к решению педагогических проблем.

«Одна из самых важных задач педагога, — говорит С. Р. Фейнберг, — освободить учащегося от напрасных усилий, даром потраченных часов, кривых дорог и тупиков, уводящих от цели искусства». (1. С. 535). И если эта книга поможет коллегам-пианистам хоть в какой-то степени приблизиться к решению этой труднейшей задачи, автор ее будет вполне удовлетворен.



Часть I



ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ

Прежде чем переходить к рассмотрению вопросов, непосредственно связанных с современной методикой работы пианиста, необходимо вкратце припомнить основные моменты развития фортепианной педагогики, формирование и борьбу различных ее направлений, а также факторы, оказавшие свое влияние на современные методы обучения игре на фортепиано. Ввиду того, что предметом нашего исследования является именно ФОРТЕПИАННАЯ педагогика, мы не будем касаться истории возникновения клавирного искусства вообще и ранних трактатов, донесших до нас свод правил игры на клавишине.

В качестве исходного момента мы возьмем тот период, когда история клавишенизма заканчивалась и началась новая эпоха — фортепианного искусства. Позволим себе лишь в общих чертах сказать о художественно-технических возможностях инструментов, предшествовавших фортепиано, и технике игры на них, чтобы показать истоки возникновения первых методических воззрений основателей фортепианной школы.

В первой половине XVIII века в Западной Европе профессиональная клавирная музыка была сосредоточена в салонах аристократических домов, исполнительское искусство еще не было самостоятельным, и композиторы сами демонстрировали свои сочинения.

Господствовавшими струнно-клавишными инструментами были клавесин и клавикорд, по своим звуковым и техническим возможностям вполне отвечавшие требованиям аристократического искусства той эпохи. Диапазон их не превышал пяти октав, клавиатура отличалась легкостью и неглубоким погружением клавиш. При игре на клавесине изменение силы удара не приводило к изменению силы звучания, так что «диминуэндо» и «кресчендо» были неисполнимы. Клавесин имел две (реже — три) клавиатуры, расположенные «ступенькой» одна над другой. Звуки, взятые на одной клавиатуре (мануале), звучали громче и обозначались знаком «F» (Forte), другой же мануал предназначался для игры «piano». Каждая клавиатура имела свой механизм и свой ряд натянутых струн, дополнительные устройства позволяли исполнителю изменять тембр звука (лютневый и фagотный регистры), удваивать звуки в октаву или при помощи механизма сцепления вызывать одновременное звучание «в унисон» обоих мануалов. Звук в клавесине извлекался щипком птичьего пера или кожаного плектра, укрепленных на стержнях в конце клавиш, поэтому клавесин относят к группе струнно-клавишных щипковых инструментов.

Клавикорд значительно отличался от клавесина и своими звуковыми качествами, и устройством механики. Иной принцип звукоизвлечения (удар о струну металлической пластинки — «тангента») делал возможным в небольших пределах исполнение «диминуэндо» и «кресчендо». Звук клавикорда имел нежный «серебристый» тембр, но был гораздо слабее клавесинного.

Клавеснисты XVII–XVIII веков, создавая свои произведения, исходили не только из требований сложившегося

в ту эпоху «галантного» стиля, но и из художественно-технических возможностей современных им инструментов. Однако, если Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатти, И.-С. Бах и другие их современники писали музыку только для клавиесина или клавикорда (мы говорим здесь только о клавирной музыке), то В. Моцарт и И. Гайдн в позднем периоде своего творчества уже имели в своем распоряжении фортепиано, предоставившее композитору значительно большие художественно-технические возможности.

Каковы же основные особенности технических приемов, сложившихся в процессе творчества композиторов-клавиесинистов? Прежде всего — прозрачная фактура с точным разделением мелодических и аккомпанирующих голосов, либо многоголосная ткань полифонических сочинений. Технические средства выражения изящной, грациозной, камерно-интимной музыки «галантного» стиля были еще весьма просты и состояли из коротких гаммообразных пассажей, «ломаных» арпеджио и повторяющихся аккомпанирующих фигураций типа «альбертиевых», «маркизовых» или «барабанных» басов. Мелодика обильно украшалась всевозможными мелизмами — трелями, мордентами, группетто, форшлагами, которые не только отражали богатый орнаментикой стиль рококо, но часто служили и средством продления звучания отдельных мелодических нот. Сложная фактура, включающая быструю последовательность октав, аккордов, двойных нот еще не употреблялась. Игра на клавиесине или клавикорде не требовала применения сильного пальцевого удара, «тяжелой» руки или размашистых движений кисти и предплечья, все технические трудности преодолевались легкими пальцевыми движениями.

В 1709 году флорентийский мастер Бартоломео Кристофори впервые применил в струнно-клавишном инструменте совершенно новый принцип звукоизвлечения. Его молоточковый механизм позволял извлекать звуки, сила которых полностью зависела от силы удара по клавише. Новый инструмент, названный изобретателем «*cembalo col*

piano e forte», то есть «клавесин с тихими и громкими звуками» (правильнее было бы назвать его «клавесин с кресчендо и диминуэндо»), успеха не имел. Звук его после нежного звучания клавикорда и клавесина казался слишком грубым, конструкция механики была хоть и оригинальной, но примитивной, а условия кустарного производства не обеспечивали необходимого технического воплощения идеи.

Во второй половине XVIII века фортепиано (как стали называть этот инструмент) вновь привлекло к себе внимание и музыкантов, и мастеров клавишных инструментов. В него стали вносить всевозможные усовершенствования: прямоугольный деревянный корпус принял крыловидную форму, появилась чугунная рама для натягивания струн, жилые струны уступили место стальным, увеличилась в размерах и, следовательно, улучшилась в своих резонансных возможностях дека, увеличилась продолжительность звука и обогатилась его тембровая окраска, в 80-х годах XVIII века появился демпферный механизм, управляемый правой педалью (левая, приглушавшая тогда звук, появилась ранее).

К этому же времени относится изобретение двух видов механики — венской и английской систем. Венская система имела молоточковый механизм, соединенный непосредственно с клавишей. Эти инструменты (например, мастера Иоганна Штейна) имели мягкий звук и легкую клавиатуру. На роялях Штейна играл, в частности, Моцарт. В 1776 году двадцатилетний Вольфганг познакомился со Штейном и пришел в совершенный восторг от его фортепиано. В письме к отцу он пишет: «Я хочу безотлагательно рассказать Вам о фортепиано Штейна. До этого я считал лучшими фортепиано Спата, но теперь предпочитаю штейновские. Когда играешь форте, то вне зависимости от того, снимаешь ли или оставляешь пальцы на клавишах, звук не дребезжит, не делается сильнее или слабее и не исчезает, а остается ровным и неизменным.

...Если ударишь по клавише штейновского фортепиано, молоточек, ударив в свою очередь по струне, тотчас же воз-

вращается обратно, даже если продолжаешь держать клавишу. Я сыграл на фортепиано одну из сонат, и она прозвучала превосходно, звуки лились, как масло». (З. С. 331–332).

Фортепиано английской системы — мастеров Беккерса, Стодарта, Бродвуда и фирмы Клементи — имели молоточковый механизм, отъединенный от клавиши. Английские рояли отличались от венских бóльшей силой звука и выносливостью, но обладали и более тугой клавиатурой, требующей от исполнителя бóльших физических усилий.

К концу XVIII века фортепиано окончательно вытеснило клавесин и клавикорд. Играть на новом инструменте старыми клавесинными техническими приемами было невозможно. Перед исполнителями во весь рост встала задача создания новой фортепианной техники. Зависимость силы звука от силы удара заставила пианистов искать способы и упражнения для достижения ровности при пальцевой игре в различных динамических диапазонах, выработки самостоятельности каждого пальца. Более тугая, по сравнению с клавесином, клавиатура рояля потребовала упражнений для развития силы пальцев и их физической выносливости. До изобретения Себастьяном Эраром в 1823 году механизма с двойной репетицией повторение одного и того же звука требовало полного подъема клавиши, а это, в свою очередь, вынудило пианистов для достижения четкости в игре применять высокий подъем пальцев. Кроме того, в игре на фортепиано использовались и некоторые традиции клавесинной техники, и поэтому использование свободных движений предплечья, плеча, всего корпуса играющего, а также естественного веса руки категорически запрещалось.

Итак, надо было учиться играть ровно, сильно, высоко поднимая пальцы и совершая при этом минимум движений кистью и рукой. Эти основные черты «постановки рук» фортепианной школы начала XIX века оказались поразительно живучими, их мы встречаем, к сожалению и удивлению своему, даже в наши дни.

Первая четверть XIX столетия характерна и еще одной особенностью. Именно в это время происходит отделение исполнительского искусства от композиторского. Общая тенденция к демократизации искусства, вызванная революционными потрясениями тех времен, приводит к тому, что музыка перестает быть привилегией аристократии и выходит из салонов в концертные залы, на улицы и площади. Бурно нарождающаяся буржуазия заявляет свои права на искусство, все большее число музыкантов обращает свое внимание к фортепиано, популярность которого быстро растет. Возникает необходимость в профессиональном обучении многочисленных поклонников этого инструмента. В Европе появляется огромное количество различных «школ фортепианной игры», каждая из которых обещала обучающимся поразительные успехи в кратчайшие сроки. Пишется бесконечное множество «инструктивных» этюдов и упражнений на всевозможные виды техники. На концертных эстрадах подвизаются виртуозы, демонстрирующие неслыханные доселе возможности фортепиано и потрясающие слушателей потоком блестящих гамм, пассажей и октав.

К этому времени относится и изобретение специальных механических приспособлений для тренировки силы и независимости пальцев, исключавших возможность использования естественного веса руки. А. Д. Алексеев в своей книге «История фортепианного искусства» описывает их следующим образом: «В 1816 году И. Б. Ложье (1777–1846) опубликовал в Лондоне описание своего патента на Хиропласт (название происходит от слов *chiro* — рука и *place* — место). Этот аппарат предназначался для придания руке «правильной постановки». Он состоял из двух подвижных медных пластин с прорезями для пальцев — «пальцеставов», укрепленных на клавиатуре. Кроме этого, имелись две горизонтальные планки — «кистеставы», привинчивавшиеся перед клавиатурой. Между ними надлежало просовывать руки с тем, чтобы обеспечить им требуемое положение по высоте. (...). Пианист Ф. Калькбреннер,

бывший одно время пайщиком предприятия Ложье, изготовил аппарат «рукостав» (guide-mains). В горизонтальном положении перед клавиатурой укреплялась планка, на которую во время игры пятипальцевых упражнений надлежало опирать запястья. Тем самым достигалась требуемая постановка, а также исключалась возможность использования веса руки и давления ее на клавиши. Пианист А. Герц сконструировал аппарат для укрепления пальцев — «дактилион» (от греческого «дактилос» — кольцо, перстень). Он состоял из десяти колец, надеваемых, подобно обручальным, во время упражнения на пальцы. Кольца с помощью специальных пружинок прикреплялись, к планке, навешивавшемся над клавиатурой. Для нажатия клавиши требовалось несколько растянуть пружинку и тем преодолеть добавочное сопротивление». (4. С. 15–16).

Эти методы механической тренировки имели в то время большое распространение, и лишь отдельные, наиболее прогрессивные музыканты — Гуммель, Тальберг, Шопен, Шуман — категорически возражали против их применения.

Однако, было бы неверным полагать, что лишь эволюция инструмента влияла на формирование новой техники игры па фортепиано. Здесь теснейшим образом сплетается ряд факторов, среди которых основополагающее значение имеет деятельность композиторов-реформаторов, ищущих и прокладывающих новые пути в фортепианном искусстве. Такими были Гайдн и Моцарт, явившиеся первыми великими музыкантами, заложившими основы современного пианизма, таким был и Бетховен.

Едва отзвучали последние аккорды Моцарта, еще жил и творил Гайдн (умер в 1809 году), а музыкальный мир уже был потрясен дерзким вторжением новых мыслей и чувств, ворвавшихся в аристократические салоны подобно буре, сломавшей на своем пути все сложившиеся привычные каноны «галантного» стиля и утвердившей начало новой эпохи — «бури и натиска». Естественно, что новые идеи потребовали пересмотра как форм музыкальных произведе-

дений, так и средств их художественного воплощения. Фортепиано как нельзя более подходило для осуществления грандиозных замыслов Бетховена — звуковые и технические качества нового инструмента во многом предопределили черты стиля фортепианных сочинений великого композитора. И не случайно именно цикл его фортепианных сонат становится лабораторией, главной мастерской, «...в которой гений Бетховена вырабатывает элементы присущего ему стиля. Отсюда протянуты нити ко всем его композициям. Здесь намного раньше, чем в симфониях, преодолевает и преобразует он влияние своих учителей и предшественников». (1. С. 559).

И действительно, если в ранних фортепианных сочинениях Бетховена еще ясно ощущаются влияние и традиции гайдно-моцартовского пианизма, то в дальнейшем композитор предстает перед нами как смелый новатор, одним из первых раскрывший безграничные возможности рояля и заложивший фундамент для дальнейшего развития техники фортепианной игры.

Здесь мы должны отметить возникновение в начале XIX века трех пианистических школ, чья деятельность оказала значительное влияние на судьбы фортепианной педагогики и с отдельными проявлениями которых мы встречаемся и поныне. Это — лондонская школа во главе с крупным пианистом и композитором того времени Муцио Клементи, парижская школа, возглавляемая Луи Адамом, и венская — Карла Черни.

Педагогические принципы Клементи основывались на многочасовой ежедневной тренировке пианиста, в процессе которой вырабатывался полный «бархатный» звук, изучались и совершенствовались различные технические формулы, достигались ровность, сила и беглость в пальцевых пассажах. Кистевые движения были сведены к необходимому минимуму, использование естественного веса руки не допускалось. Основой технических упражнений были пятипальцевые последования, изучавшиеся в различных ком-

бинациях (наподобие упражнений Ганона) и служившие прежде всего для выработки силы удара и независимости пальцев. Затем следовали упражнения в трелях, тремоло, двойных нотах и октавах. При разучивании художественных произведений Клементи требовал от своих учеников тщательной отделки всех деталей, ясной звуковой перспективы, но при работе над техническими элементами пьес вступало в силу правило многочасовой механической тренировки. Надо сказать, справедливости ради, что эти методы обучения в случаях яркой художественной одаренности ученика давали хорошие результаты. Клементи, сам превосходный виртуоз, воспитал целую плеяду учеников, среди которых были такие выдающиеся пианисты, как Крамер, Бергер, Кленгель и Фильд, оказавший впоследствии значительное влияние на развитие фортепианной культуры России.

Парижская школа фортепианной игры также стояла на позициях механических методов тренировки. «Постановка рук» пианиста была такова, что предплечье и запястье образовывали горизонтальную линию, а пальцы превращались как бы в молоточки, ударяющие сверху по клавишам. Ученик и последователь Л. Адама Фредерик Калькбреннер опубликовал в 1830 году «Метод для обучения на фортепиано с помощью рукостава», имевший большой успех не только во Франции. Даже Ф. Лист в молодости отдал дань моде и применял этот аппарат в своих занятиях.

Наиболее прогрессивным в своих педагогических взглядах был основатель венской школы Карл Черни (1791–1857). Ученик Бетховена и учитель Листа, Черни не стал знаменитым виртуозом, но своей педагогической деятельностью оставил глубокий след в истории пианизма. Автор огромного количества фортепианных этюдов, многие из которых не утратили своей ценности и сегодня. Черни также обращал основное внимание на разработку пальцевой техники, но отрицал пользу от применения механических приспособлений и требовал в работе неустанный слуховой контроль. Он впервые разработал си-

стему упражнений в гаммах, дошедшую и до наших дней, и рекомендовал играть их не механически, а сознательно, с постановкой определенных художественных и технических задач — форте, пиано, кресчендо, диминуендо, легато, стаккато и т. д. Очень печально, что многие педагоги фортепианных классов забывают сегодня об этих полезных советах Черни и превращают игру гамм в скучнейшее упражнение.

Большой интерес представляет собой методический труд К. Черни «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей законченности». В нем автор излагает свои рекомендации, свидетельствующие о глубоком и всестороннем изучении им вопросов фортепианной педагогики и не только обобщающие лучшие достижения своего времени в той области, но и указывающие новые пути. Так, Черни предлагает отказаться от чисто пальцевой игры и добиваться необходимого туше «путем использования полного веса руки и внутреннего давления на клавиатуру». (4. С. 100). Обращая внимание на богатство выразительных возможностей фортепиано, он пишет: «Можно извлечь по меньшей мере сто различных оттенков силы звука, подобно тому, как живописец может настолько развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных ступеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, едва уловимый оттенок (и обратно)». (4. С. 101).

Интересны замечания Черни о необходимости выявления исполнителем стилевых особенностей произведений при сохранении своих индивидуальных черт интерпретации: «...каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он сочинял, и поэтому было бы весьма ошибочным исполнять всех перечисленных мастеров на один лад. Само собой разумеется, талантливый законченный исполнитель может вкладывать в каждое чужое сочинение также и свой дух, и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что

характер произведения останется неискаженным». (4. С. 101).

Вместе с тем, Черни также не удалось избежать механистического подхода к решению целого ряда технических и художественных проблем. В соответствии с традициями своего времени он рекомендовал многочасовую тренировку, в которой большую роль играло количество повторений одних и тех же упражнений. Серьезной ошибкой, с позиций современной методики, было и деление процесса разучивания произведения на три этапа: сначала — усвоение текста, затем — преодоление технических трудностей и, в последнюю очередь, — овладение всем комплексом исполнительских требований: динамикой, агогикой, характером пьесы, ее формой и т. д.

Но имеем ли мы право осуждать Клементи или Черни за несовершенство и «отсталость» их педагогики? Нет, не имеем, ибо они были первыми, кому выпала нелегкая доля выработать методические рекомендации для обучения игре на новом инструменте. Их школы были для своего времени значительным и прогрессивным явлением, сыгравшим огромную роль в деле воспитания многих поколений пианистов. Мы не должны также забывать о том, что свою методику они создавали тогда, когда уровень развития науки не позволял привлечь ее к решению педагогических проблем, и все постигалось эмпирическим путем. Основной художественной фортепианной литературой того времени были произведения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Клементи, Черни, Вебера, Гуммеля, и пока пианисты играли музыку этих авторов, методы обучения Клементи и Черни давали положительные результаты. Положение изменилось, когда исполнители взялись за сочинения Шопена, Шумана и Листа.

Творчество и исполнительская практика этих гениальных музыкантов перевернули все сложившиеся представления о художественных возможностях фортепиано и совершили подлинную революцию в самой технике игры на этом инструменте.

Однако глубоко заблуждаются те, кто ищет новаторство Шопена, Шумана или Листа в одной лишь виртуозности их сочинений. Действительно, они не только в совершенстве владели всеми известными тогда техническими приемами, но и продвинули далеко вперед виртуозную сторону исполнения.

Но были в их времена пианисты, как, например, Гальберг или Калькбреннер, умевшие с потрясающей скоростью исполнять всевозможные пассажи, терции или октавы, и в этом они ничуть не уступали ни Шопену, ни Листу. Истинная ценность новаторства шопено-листовского пианизма заключается в том, что, создавая произведения нового, романтического стиля, они полностью подчинили свою огромную технику основной художественной идее каждого своего сочинения.

Композиторы решали эту задачу по-разному. Лист в своих произведениях часто оставляет место для блестяще-виртуозных каденций, пассажей, глиссандо и октав, которые органично вплетаются в общую ткань музыки. Вспомним хотя бы его Венгерские рапсодии, сонату-фантазию «По прочтении Данте» или некоторые из «трансцендентальных» этюдов. Шопен же никогда не уступает виртуозному началу, техника у него полностью «растворена» в музыке. Перефразируя известное изречение, можно сказать, что «Шопен начинается там, где кончается техника». Но при всей несхожести своих творческих индивидуальностей оба эти музыканта делали одно дело: на фоне всеобщего увлечения виртуозностью и легковесностью содержания многих фортепианных сочинений модных тогда композиторов, они утверждали высокохудожественное искусство, отображающее высочайшие человеческие чувства и наполненное мыслями гражданина-патриота о судьбах своего народа, своей родины. Огромный интерес представляет и изучение педагогической деятельности Шопена и Листа.

Непредходящее значение для нас имеют методические указания Шопена, высказанные им своим ученикам или

изложенные в черновых набросках фортепианной школы, к сожалению, так и не завершенной им. В эпоху расцвета методов пальцевых упражнений и увлечения всевозможными «рукостами» и «пальцестами» Шопен смело предлагал принцип использования движений кисти, предплечья, всей руки, ее естественного веса и участия в игре корпуса пианиста. Отрицая упражнения для «выравнивания» силы удара каждого пальца, он говорил: «Пальцы... имеют различное строение. Поэтому было бы лучше не уничтожать, но, напротив, вырабатывать прелесть удара, свойственную каждому из них». (5. С. 105) Шопен категорически восставал против многочасовой механической зубрежки, бессмысленного повторения одних и тех же пассажей и упражнений. Он настойчиво внушал своим ученикам, что гораздо целесообразнее заниматься со вниманием меньшее количество часов, чем долго, по без толку. Камилла Дюбуа, одна из его учениц, свидетельствует: «Больше, чем все другие, боялся он оглушения ... учеников. Когда он как-то услышал от меня, что я упражняюсь по шесть часов, то очень разгневался и запретил заниматься более, чем по три часа». (4. С. 112).

Творческое, вдумчивое осмысление изучаемого материала, самостоятельность в поисках наилучших художественных решений, постоянный слуховой контроль за своим исполнением — вот что всячески поощрялось Шопеном в его учениках. Значительное внимание уделял он развитию умения «петь» на фортепиано, владению не только красивым звуком, но и вокальной фразировкой. Не случайно он сам был постоянным посетителем всех концертов выдающихся певцов, выступавших в то время на сценах Парижа, и рекомендовал своим воспитанникам не только больше слушать концерты вокалистов, но и самим учиться искусству пения.

Чрезвычайно важны и актуальны поныне и аппликатурные нововведения Шопена, которые легли в основу современного пианизма. Здесь он опять-таки исходил из своего утверждения, что каждый палец нужно использовать в соответствии с его «характером». Шопен употребляет 1-й

палец на черных клавишах, применяет позиционный аппликатурный принцип, рекомендует перекладывание пальцев и их беззвучную подмену, советует в наиболее «деликатных» по звучанию местах играть 4-м и 5-м пальцами и т. д. Общеизвестна шопеновская формула постановки руки начинающего пианиста. Вопреки распространенной позиции до-ре-ми-фа- соль, он советует ставить пальцы правой руки на ми, фа-диез, соль-диез, ля диез, си, чем достигается естественность положения, так как короткие пальцы оказываются на белых клавишах, а длинные — на черных. По этому поводу Г. Г. Нейгауз пишет: «С течением времени (далеко не сразу) я пришел к заключению, что с этих-то пяти нот и надо начинать всю методику и эвристику фортепианной игры, изучения фортепиано, что это и есть краеугольный камень, «колумбово яйцо», пшеничное зерно, дающее тысячный урожай». (6. С. 101). Таким образом, педагогика Шопена далеко опередила свое время и определила многие методические требования наших дней.

Не менее выдающимся педагогом середины XIX столетия был и Ф. Лист. Ученик К. Черни, он в молодости своей отдал дань методике тех времен и много времени тратил на всевозможные пальцевые упражнения. А. Буасье, вспоминая уроки двадцатилетнего Листа с ее дочерью, пишет: «...он советует положить все пять пальцев на клавиши и ударить поочередно каждым из них, оставляя прочие пальцы в неподвижном положении. Это разовьет у них совершенно равную силу и независимость. Самые плохие пальцы — четвертый, пятый и третий, на них следует обращать особое внимание. Надо упражнять также и другие пальцы. Итак, он предписывает упражнять каждый палец ежедневно, но четверть часа кряду, очень высоко поднимая его и ставя не на кончик, а на подушечку. Прodelывая это упражнение, следует читать, чтобы не соскучиться». (7. С. 34).

Лист в этот период высоко ценил методу Калькбреннера и даже применял в своих занятиях его «руковод». Однако, в дальнейшем он все более и более отходил от схоластики

механических упражнений и пришел, наконец, к выводу, что «из духа рождается техника, а не из механики». Он воспитал целую плеяду талантливейших пианистов, таких, как Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер, А. Зилоти, С. Менгер, В. Тиманова. Многие из них свидетельствуют, что в своих занятиях Лист преследовал прежде всего воспитательные цели. Будучи исключительно требовательным к виртуозной стороне исполнения, он, тем не менее, добивался полного ее подчинения художественному замыслу. В достижении этой цели он был непреклонен в течение всей своей жизни. «Для художника, — говорил Лист, — больше недостаточно одного лишь специального образования, одностороннего умения и знания — вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек... (Музыкант) должен прежде всего образовать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени». (4. С. 140).

Принципиально новый подход к использованию технических возможностей фортепиано как средства выражения художественных задач требовал пересмотра многих методов обучения пианистов, так как прогрессивные взгляды передовых музыкантов-педагогов начала и середины XIX века еще не стали достоянием основной массы преподавателей фортепиано, которые продолжали насаждать уже устаревшие методические принципы Клементи, Калькбреннера и Черни. Механическая зубрежка, «выколачивание» изолированными пальцами листовских и шопеновских пассажей, требовавших совершенно иного звукоизвлечения, гибкости и свободы всей руки и иных аппликатурных приемов, стали приводить к профессиональным заболеваниям рук. Все это заставило многих пианистов и теоретиков задуматься о природе движения рук во время игры и искать пути к развитию свободы мышечных движений и контролю за ними. Предметом своих исследований они избрали прежде всего анатомию и физиологию человека — науки, способные, по их мнению, дать ответы на поставленные вопро-