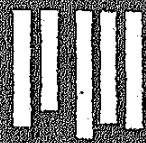


А. Николаев

ОЧЕРКИ
по истории
фортепианной
ПЕДАГОГИКИ
и теории
ПИАНИЗМА



А. Николаев

ОЧЕРКИ
по истории
фортепианной
ПЕДАГОГИКИ
и теории
ПИАНИЗМА



*Рекомендовано Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия
для студентов фортепианных факультетов
музыкальных вузов*

Ноты: Ale07.ru



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА 1980

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

Часть 1

Развитие фортепианной педагогики от эпохи клавирного искусства до середины XX века

Глава 1. Руководство по обучению на клавишных инструментах в эпоху клавирного искусства и методические работы пианистов-педагогов первой половины XIX века	5
Глава 2. Фортепианная педагогика в России XIX — начала XX века	24
Глава 3. Пути развития теории пианизма как науки о фортепианной игре	
Физиологическое направление	38
Психотехническое направление	50

Часть 2

Советская теория пианизма

Глава 1. Путь развития советской теории пианизма	67
Глава 2. Педагогические принципы виднейших музыкантов — представителей старшего поколения советских пианистов	78
Заключение	110

Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб. пособие. — М.: Музыка, 1980. 112 с., нот.

В книге сделан обзор истории развития фортепианной педагогики от эпохи клавирного искусства до наших дней, показаны пути развития теории пианизма, педагогические принципы выдающихся советских пианистов.

Предназначается для студентов музыкальных вузов.

90204—423
Н 026(01)—80 525—81 4905000000

© Издательство «Музыка», 1980 г.

ОТ АВТОРА

В истории музыкального искусства — творчества, исполнительства и педагогики — фортепиано занимает исключительное место как сольный и ансамблевый инструмент. С конца XVIII века и до нашего времени для фортепиано написано неисчислимое количество произведений. С этим инструментом неразрывно связано не только творчество величайших композиторов, но и огромная конструктивно-педагогическая литература, посвященная задачам обучения пианиста. Без фортепиано не мыслится воспитание музыканта — композитора, музыковеда, дирижера, инструменталиста, певца. В той или иной степени владеть этим инструментом должен каждый профессионал независимо от своей специализации. Велико значение фортепиано и в процессе овладения теорией музыки и сольфеджио, в изучении истории музыкального искусства. Все это объясняется особыми качествами фортепиано — инструмента, на котором можно сыграть любое произведение.

Не утратив своего специального места в музыкальной культуре, фортепиано стало инструментом универсальным, необходимым во всех областях музыкальной практики.

Естественно, однако, что вопросы профессионального фортепианного искусства в первую очередь всегда интересовали пианистов — исполнителей и педагогов. Этим вопросам посвящены многочисленные практические пособия, теоретические труды и исследования, ставящие целью помочь пианисту в его работе над овладением исполнительским мастерством. Весь этот обширный материал, накапливая и обобщая опыт практического преподавания, одновременно заложил основы теории пианизма.

О путях развития данной области музыкознания можно судить начиная с первых работ крупнейших музыкантов эпохи клавиризма и кончая трудами авторов XX века — исполнителей, педагогов и теоретиков пианизма. Но все же до настоящего времени мы не имеем специального исследования, посвященного историческому обзору развития фортепианной методики и теории пианизма. Между тем только последовательное изложение взглядов на эти вопро-

сы может дать ясное представление о том, как они формировались на различных этапах фортепианного искусства.

Автор данной работы не ставит перед собой целью разбор всех имеющихся трудов, посвященных теории пианизма и методике преподавания игры на фортепиано. Такое исследование потребовало бы, вероятно, нескольких объемистых томов. Думается, что в этом и нет особой необходимости, так как далеко не все, что написано по вопросам пианизма, получило признание и явилось ценным вкладом в развитие фортепианного искусства. Поэтому в своем обзоре автор останавливается лишь на работах, отражающих наиболее характерные и прогрессивные для того или иного времени взгляды крупных музыкантов — композиторов-пианистов, исполнителей и педагогов — на проблемы фортепианной игры.

Автор рассматривает данную книгу как пособие для студентов, изучающих историю и теорию фортепианного искусства. По построению и содержанию она отвечает программе вузовского курса истории и теории фортепианного искусства.

Автор надеется, что это пособие заслужит внимание и пианистов-преподавателей, интересующихся историей фортепианной педагогики.

Часть I

РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ ОТ ЭПОХИ КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА ДО СЕРЕДИНЫ XIX ВЕКА

Глава I

РУКОВОДСТВА ПО ОБУЧЕНИЮ НА КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭПОХУ КЛАВИРНОГО ИСКУССТВА И МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ ПИАНИСТОВ-ПЕДАГОГОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Задолго до появления фортепиано клавишно-струнные инструменты, предшественники клавикорда и клавесина, заняли большое место в музыкальной практике почти всех европейских стран. Первые опыты создания этих инструментов относятся к XIV веку. В конце XV столетия уже получают известность два типа клавира — клавикорд и клавесин, которые используются для обучения музыке и становятся участниками не только домашнего сольного и ансамблевого музицирования, но и концертных исполнений в камерном ансамбле, оперном театре, торжественных церемониях. Оба эти инструмента с их многочисленными разновидностями постепенно совершенствуются и в XVIII веке достигают высокой степени развития. Если первоначально клавир применялся главным образом для обучения церковных музыкантов, то уже в XVI веке он выходит далеко за пределы монастырей и становится излюбленным инструментом светского общества.

Первыми авторами старинных трактатов о музыке, посвященных вопросам творчества и исполнительства, были музыканты-монахи, деятельность которых протекала в крупных монастырях, бывших центрами музыкальной культуры в Испании, Италии и других странах Европы. В таких монастырях готовились для церковной службы, а затем и для преподавания музыки в светских кругах композиторы, органисты, клавиристы и исполнители на других инструментах, певцы и хоровые дирижеры.

Исполнительство в XVI—XVIII веках еще не рассматривалось как специальная профессия, и авторы музыкальных трактатов посвящали свои труды прежде всего композиции, теории музыки, искусству импровизации и переложения для клавира различных музыкальных сочинений. В трактатах отводилось место и вопросам игры на органе, клавире, лютне и других инструментах.

В одном из своих научных трудов — четырехтомном трактате «Рассуждения о музыкальных инструментах» («Declaracion de instrumentos musicales»), изданном в 1555 году, францисканский монах из Андалусии Хуан Бермудо посвятил, например, отдельную главу вопросам исполнительства, озаглавив ее «Некоторые советы исполнителям».

В этом трактате говорится о принципах обучения, посадке за инструментом, правильной аппликатуре и постановке рук, об исполнении украшений.

Игре на клавишных инструментах уделяет внимание и автор трактата «Искусство игры фантазии» («Arte de tañer Fantasia», 1565) монах-органист Томас из монастыря Святого Марии в Вальядолиде. Первая часть трактата посвящена всему, что необходимо знать музыканту для того, чтобы приступить к изучению искусства импровизации, вторая представляет собой обстоятельное пособие для развития техники импровизации. Отдельные главы трактата имеют следующие названия: «О постановке рук», «О хорошем ударе», «О чистой и отчетливой игре», «О том, как держать руки при игре гамм», «О правильной аппликатуре», «О трелях», «О художественном вкусе при игре»¹.

Приемам игры на различных инструментах посвящает многие страницы своего труда и итальянский органист, монах Джироламо Дирута, автор трактата «Трансильванец» («Il transilvano»). Первая часть этого трактата была издана в 1593, вторая часть — в 1609 году. В этой работе, написанной в форме диалога между Дирутой и неким трансильванцем, автор говорит об игре на органе и на клавире, подчеркивая различие в способах звукоизвлечения на этих инструментах. На органе, по его мнению, надо нажимать клавиши, а не ударять по ним; на перышковых (щипковых) инструментах, для того чтобы придать танцам больше грации, следует ударять пальцами по клавишам.

К трактату приложены произведения инструктивного порядка. Важно также отметить, что в методических указаниях Дирута говорится о необходимости достижения свободы рук, мягкости и легкости движений: «...Когда, разгорячившись, дают пощечину, затрачивают большое усилие, но когда хотят погладить, поласкать, силы не применяют, рука при этом бывает легкой — такой, как тогда, когда мы гладим ребенка»².

Как правильно пишет А. Д. Алексеев, органно-клавирная педагогика того времени «привлекает прежде всего своей общей направленностью на воспитание разностороннего, творчески мыслящего композитора — исполнителя — педагога, для которого сочинение музыки, ее исполнение и обучение ей составляют разные грани единой профессии музыканта... Конечно, в этой педагогике было еще много методически неразработанного, незрелого. Но ее основополагающая идея... была глубоко прогрессивной и вдохновляла деятельность многих музыкантов более позднего времени»³.

Значительный интерес представляют трактаты и практические

¹ Более подробное изложение руководств испанских органистов XVI века см. в книге: Kinkeldey Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. Leipzig, 1910.

² Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев, 1974, с. 16.

³ Там же, с. 6.

пособия для клавиристов, созданные виднейшими музыкантами XVII и первой половины XVIII века. Среди них выделяются труды Мишеля Сен-Ламбера (1610—1696) и замечательных мастеров французского клавесинизма — Франсуа Куперена (1668—1733) и Жана Филиппа Рамо (1683—1764).

М. Сен-Ламбер — автор трактатов об игре на клавесине и методической работы «Клавесинные принципы» («Les principes du clavecin»).

В «Клавесинных принципах» (опубликованы в 1702 году) Сен-Ламбер справедливо говорит о хорошем слухе, о способности чувствовать музыку и о хороших руках, считая, что все это имеет важнейшее значение при обучении музыкальному искусству. Представляют интерес и его высказывания об умении учителя заинтересовать учеников занятиями и добиться того, чтобы они не приобретали дурных навыков и с удовольствием играли свои упражнения.

В трактате «Искусство игры на клавесине» («L'art de toucher le clavecin»), вышедшем в 1716 году, Франсуа Куперен, уделяя внимание проблемам эстетики музыкального искусства, роли и задачам исполнителя, излагает свои взгляды на обучение игре на клавесине. Большое место в его работе занимают вопросы посадки за инструментом, аппликатуры, орнаментики и расшифровки украшений.

Куперен подчеркивает, что при игре на клавесине необходимо изящество: «За клавесином нужно сидеть свободно, — пишет он, — не надо слишком пристально смотреть на какой-нибудь предмет, не надо также иметь отсутствующий вид, и, наконец, когда есть публика, на нее надо смотреть, но так, чтобы вы не казались слишком ею заняты»⁴. Локоть, кисть и пальцы должны находиться на одном уровне; для этого нужно подобрать подходящий стул и подкладывать детям подставку для ног. «Во время игры на клавесине корпус должен быть несколько наклонен вправо, не следует слишком сжимать колени, ноги должны быть на одном уровне, но правая нога должна быть обязательно повернута наружу»⁵. Сохраняя эту изящную посадку, нельзя допускать, чтобы на лице отражались какие-либо переживания, связанные с исполнением музыки. «От гримас можно избавиться самому, ставя перед собой зеркало на пюпитр спинета или клавесина»⁶.

Многие указания Куперена по поводу аппликатуры, расшифровки украшений и приемов музыкальной выразительности относятся к занятиям с детьми и начинающим учиться на клавесине.

Педагогическая направленность характеризует и сочинение Жана Филиппа Рамо «Метода пальцевой механики» («Methode pour la mecanique des doigts»), опубликованное во второй тетради его

⁴ Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. 1973, с. 14.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

клавесинных пьес (1724) и посвященное техническому развитию ученика.

Крупнейший оперный композитор и автор многих произведений для клавесина, Рамо был выдающимся теоретиком, замечательным педагогом и исполнителем на органе и клавесине. В своем методическом предисловии к пьесам для клавесина он, как и Куперен, говорит о посадке за инструментом, о пятиклавишной аппликатуре и упражнениях, необходимых для развития гибкости запястья, самостоятельности, легкости и свободе движений пальцев. «Пальцы должны падать на клавиши, а не ударять по ним, более того, они должны как бы „течь“ последовательно один за другим», — пишет он⁷.

При игре «надо следить, чтобы палец, нажавший клавишу, отпускал ее в тот самый момент, когда соседний нажимает другую, так как снятие с клавиш одного пальца и прикосновение к ним другого должно происходить одновременно... Никогда не отяжеляйте удара пальцев давлением руки; пусть лучше рука, поддерживая пальцы, сделает их удар более легким — это имеет большое значение... Движения пальцев должны быть очень ровными, так как благодаря этому приобретаются необходимые легкость и быстрота»⁸.

Методические указания Куперена и Рамо показывают, что они написаны с учетом звуковых и технических качеств клавесина, не требующих большой силы при нажатии клавиш. Оба автора при этом считают одной из важнейших задач играющего на этом инструменте достижение максимально возможной связности звуков. Именно поэтому Рамо, например, говорит: «Почувствовав, что рука сформировалась, начните понемногу уменьшать высоту сидения до тех пор, пока локти не станут несколько ниже уровня клавиатуры; вследствие этого рука как бы прилипнет к клавишам, что придаст исполнению ту степень связности, какой вообще возможно достигнуть»⁹.

Трактаты Сен-Ламбера, Куперена и Рамо представляют интерес не только тем, что они знакомят с правилами игры на клавесине. Излагая свои взгляды на посадку за инструментом, на аппликатуру и движения рук играющего, авторы этих работ связывают свои методические указания с вопросами эстетики, со стилистическими особенностями и характером исполняемой музыки, с ее выразительными средствами.

Наиболее полно все эти вопросы изложены в труде Куперена. Само название его работы «Искусство игры на клавесине» подчеркивает, что речь в ней идет об исполнительстве и путях овладения мастерством интерпретации. Замечательный клавесинист, Куперен впервые определил, какими путями можно добиться вы-

⁷ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 35.

⁸ Там же, с. 36.

⁹ Там же, с. 38.

разительного и одухотворенного звучания инструмента. «Звуки на клавесине даны каждый в отдельности, — писал он, — и, следовательно, не могут ни усиливаться, ни ослабляться. Поэтому до сих пор казалось почти невозможным, что на этом инструменте можно играть с душой. Однако с помощью исследований, которыми я подкрепил скромный талант, дарованный мне небом, я попытаюсь объяснить, каким образом мне удавалось растрогать обладающих вкусом людей, которые оказали мне честь, слушая меня, а также обучить некоторых избранных, быть может превосшедших меня. Вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодий, прелюдий и пьес»¹⁰.

Судя по высказываниям Куперена, внешняя сдержанность чувств и игра без отражения на лице каких-либо переживаний отнюдь не должны были приводить к механичности и бездушности исполнения. Музыка нужно было довести до слушателя, сохраняя ее изящество, стройность и выразительность звучания в соответствии с эстетическими чувствами того времени.

Поясняя, как надо расшифровывать украшения, и приводя в книге ряд примеров упражнений и прелюдий, развивающих исполнительскую технику, Куперен основывался на приемах, которые были разработаны им и использованы в его произведениях. Таким образом, методические принципы явились обобщением его творческого опыта как композитора и исполнителя. В своей методике он давал упражнения, построенные на фактуре, характерной для его музыки, и рекомендовал аппликатуру, наиболее способствующую должному звучанию.

Трактаты первой половины XVIII века во многом отражают связь методических воззрений их авторов с вопросами эстетики, стиля и характера музыки того времени. Они дают представление о задачах исполнительского искусства в эпоху расцвета клавесинизма, служат ценнейшим материалом для современного музыканта, изучающего старинную музыку и проблемы ее исполнения.

Одной из крупнейших по своему значению методических работ в области клавирного искусства второй половины XVIII века явился трактат Филиппа Эммануэля Баха (1714—1788) «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»). Первая часть этого труда вышла в 1753, вторая — в 1762 году.

Следуя традициям того времени, Ф. Э. Бах отводит в своем трактате большое место вопросам теории музыки, творчества и искусства импровизации, но многие страницы его труда посвящены проблемам исполнительства и техники игры на клавире. В предисловии к своему труду Ф. Э. Бах обрисовал задачи, стоящие перед клавиристом: «От него ждут не только законченной, соответствующей всем правилам хорошего исполнения передачи напи-

¹⁰ Куперен Франсуа, Искусство игры на клавесине, с. 17.

санного для его инструмента произведения... Клавирист должен еще уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную ему тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого...»¹¹ Перечислив далее еще многие другие требования, предъявляемые клавиристам, Ф. Э. Бах пишет: «Истинное искусство игры на клавире предполагает преимущественно правильную аппликатуру, хорошие „манеры“ [т. е. украшения] и хорошее исполнение; все это так тесно связано между собой, что не может, да, впрочем, и не должно существовать порознь»¹².

Говоря об аппликатуре, Ф. Э. Бах, ссылаясь на мнение своего отца, подчеркивает важность использования первого, «самого главного» пальца, который «дает ключ ко всевозможным аппликатурам и помогает играть легко, без напряжения».

Особо важное значение имеют высказывания автора трактата по поводу исполнения. Он справедливо считает, что владение техникой игры еще не обеспечивает хорошего исполнения, которое заключается в «умении донести до слушателя... истинное содержание музыки и ее аффект». «Нельзя играть, как дрессированная птица, — исполнение должно идти от души». «Музыкант может растрогать слушателей только в том случае, когда будет растроган сам; поэтому он должен уметь проникнуться теми аффектами, которые хочет возбудить у слушателей;¹³ делая свои чувства понятными для них, он заставит их сопереживать»¹⁴.

Исполнитель, пишет он, должен выразительно передавать чувства и переживания, заложенные в музыкальном произведении, пользуясь при этом мимикой, помогающей слушателям понять его намерения. «При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным — это и слышно, и видно по нему. Таким же образом он переносится в музыку бурную, веселую или какого-либо иного характера. Страсти его все время сменяют друг друга: едва утихнет одна, как уже пробуждается другая»¹⁵.

¹¹ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 41.

¹² Там же.

¹³ Теория аффектов «рассматривала музыку как выражение сильных человеческих страстей, аффектов, вне которых она ничего не значит. Это было несомненно передовое течение, характерное для новой эстетики XVIII в. с ее буржуазно-гуманистическими идеалами. Но ограниченность теории аффектов изобличает механистичность философского мышления буржуазных эстетиков XVIII в. Развитие аффектов, их противоречия и борьба, переходы от одной страсти к другой — это долго не учитывалось теорией аффектов; за определенными средствами музыкальной выразительности наивно закреплялась та или иная возможность выражения аффекта, причем они подчинялись своего рода систематике, наивной и умозрительной» (цит. по кн.: Ливанова Т. Музыкальная классика XVIII века. М.—Л., 1939, с. 8).

¹⁴ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 46—48.

¹⁵ Там же, с. 48.

Являясь одним из выдающихся представителей чувствительного стиля, пришедшего на смену галантному придворному искусству XVII — начала XVIII века, Ф. Э. Бах своими музыкальными сочинениями и трактатом оказал значительное влияние на дальнейшее развитие музыкального искусства. Его произведения изучали и высоко ценили Гайдн, Моцарт, Бетховен и многие другие музыканты конца XVIII — первой половины XIX века.

Эстетические позиции и взгляды Ф. Э. Баха на клавирное исполнительство нашли свое отражение в педагогической практике и в теоретических трудах об исполнительском искусстве. Следует также отметить, что Ф. Э. Бах был одним из первых композиторов и исполнителей, признавших прогрессивные возможности фортепиано. Последние его сонаты рассчитаны именно на молоточковую механику инструмента и его новые выразительные качества.

Под влиянием труда Ф. Э. Баха находились многие музыканты второй половины XVIII века. Примером такого влияния может служить «Клавикордная школа» Георга Симона Лелейна (1727—1782), изданная в 1765 и опубликованная в русском переводе в 1773 году.

Обрисовывая методическую литературу о клавирном искусстве, мы не ставили задачи подробного освещения этого вопроса, желая лишь отметить, что данной теме уделялось внимание задолго до появления фортепиано и развития исполнительства как особого вида профессиональной деятельности музыканта¹⁶.

Во второй половине XVIII века в музыкальную жизнь входит новый инструмент — фортепиано. Изобретателем этого «клавесина с пиано и форте» («Il gravicembalo col piano e forte») был падуанский мастер Бартоломео Кристофори (1709); несколько позже такого рода инструменты были созданы немецким учителем музыки Кристофом Готлибом Шретером (1717) и французом Жаном Мариусом (1716). Различные по конструкции и деталям, эти инструменты имели общие принципы: тангенты или язычки, цепляющие струны, были заменены молоточками, ударявшими по струнам.

Новые инструменты, первоначально весьма примитивные, во многом уступали по звучности клавесинам и клавикордам. Но к концу века, постепенно совершенствуясь, они вытеснили своих предшественников и заняли господствующее место в музыкальной практике. Инструменты с молоточковой механикой давали возможность извлекать на них звуки различной силы и применять постепенные *crescendo* и *diminuendo*. Эти качества фортепиано отвечали стремлению к эмоциональной выразительности звучания, к передаче в их движении и развитии образов, мыслей и чувств, волновавших людей эпохи «Бури и натиска». Пользуясь клавесином или клавикордом, композитор, разумеется, не мог воплотить в своей

¹⁶ Более глубокий анализ теоретических работ, появившихся в эпоху классицизма, имеется в исследовании М. С. Друскина «Клавирная музыка» (Л., 1960) и в книге А. Д. Алексеева «Клавирное искусство» (М., 1952).

музыке все то, что отражало передовые идеи конца XVIII — начала XIX века. Именно поэтому новый тип инструмента завоевал такое признание.

Последняя четверть XVIII века знаменует собой победу фортепиано над старинными клавирами и быстрый рост его популярности. Гайдн, Моцарт, Бетховен — ярчайшие представители венской классической школы, — во многом развивая принципы Ф. Э. Баха, создают гениальные произведения, в которых широко воплощены богатейшие выразительные качества нового инструмента с его разнообразием тембровых и динамических красок. Выдающаяся роль в развитии фортепианной музыки и пианистической культуры принадлежит также лондонской школе, создателем которой был знаменитый виртуоз, композитор и педагог Муцио Клементи (1752—1832), и парижской школе, возглавляемой Луи Адамом.

Венская, лондонская и парижская школы заняли ведущее место в формировании европейского фортепианного искусства. С этими школами в большой мере были связаны пути дальнейшего совершенствования инструментов и определенные традиции в исполнительстве и педагогике.

М. Клементи и его ученики играли на английском фортепиано, обладавшем большим звуком и требовавшем четкого, крепкого нажима клавишей, так как этот инструмент имел весьма тугую клавиатуру. Венское фортепиано, сконструированное мастером Иоганном Штейном и излюбленное Моцартом, имело более певучий, хотя и не столь сильный звук, и обладало относительно легкой клавиатурой.

Став директором и затем совладельцем одной из крупнейших в Англии фортепианных фирм, Клементи добился усовершенствования английских инструментов, придав им большую певучесть и облегчив клавиатуру. Толчком к этому послужила личная встреча Клементи с Моцартом в 1781 году в Вене, где при дворе австрийского императора произошло их своеобразное соревнование как композиторов и пианистов. Клементи был поражен задушевностью игры Моцарта и его «пением на фортепиано»; Моцарт, наоборот, в своих письмах к родным довольно скептически отзывался о техническом новаторстве Клементи и упрекал его в недостаточной музыкальной выразительности. По-видимому, впечатления Моцарта были связаны с тем, что, привыкнув к английским фортепиано, Клементи не смог приспособиться к венскому, более нежному и певучему инструменту.

В первой половине XIX века фортепиано было значительно усовершенствовано. В Париже мастер Себастьян Эрар изобрел так называемую двойную репетицию, при которой молоточек после удара струны не попадает на свое ложе, а останавливается на полпути. Это давало возможность с максимальной быстротой повторять данный звук, что привело к созданию нового вида фортепианной фактуры. Окончательно была установлена двухпедальная система. Значительно повысилась и техника производства инст-

рументов, улучшилось качество их звука. Наиболее совершенными концертными роялями этого типа были признаны фортепиано фабрики Плейеля в Париже, директором которой был в середине XIX века прославленный пианист Ф. Калькбреннер. В последующие годы во многих странах Европы и в США были созданы крупные фортепианные фабрики. Особенно выделялись своим качеством рояли и пианино фирм Блютнера, Бехштейна и Стейнвея. Инструменты различных современных фабрик имеют свои особенности, но все они более однотипны, чем фортепиано XVIII и начала XIX века.

Завоевав признание передовых музыкантов, фортепиано поставило перед пианистами новые задачи, связанные не только с проблемами выразительности исполнительского искусства, но и с техникой игры на этом инструменте. На клавиатуре и клавиатуре приемы игры были разработаны с учетом особенностей их механики. Конечно, многое здесь зависело от пальцев и нажима клавиш, но тембровое и динамическое разнообразие звучания достигалось главным образом с помощью различных механических приспособлений. В основном надо было играть легкими, подвижными пальцами, не прибегая к большой силе удара.

На фортепиано, наоборот, все определялось силой и характером нажима клавиш. От пальцев зависела нюансировка (смена *forte* и *piano*, *crescendo* и *diminuendo*), интонирование мелодического движения и т. д. Более глубокой и не такой легкой, как у старинных инструментов, была и клавиатура, требующая активного, четкого пальцевого удара.

Одним из первых выдающихся музыкантов, овладевших техникой игры на фортепиано, был Муцио Клементи, слава о котором разнеслась по всей Европе. Автор многочисленных фортепианных произведений и крупнейший педагог, Клементи создал свою школу игры на фортепиано. Теоретических трудов по вопросам преподавания он не писал, за исключением методических пояснений к «*Méthode pour le Piano-Forte*» — фортепианной школе для начинающих, изданной в Париже в 1801 году. Клементи был, однако, автором первых в истории фортепиано инструктивных технических упражнений и этюдов, дающих представление о его методических принципах. К такого рода сочинениям относятся сборники: «Прелюдии и экзерсисы во всех тональностях мажора и минора», «*Grand Exercice doigts*», сборник октавных этюдов. Наиболее важное место среди них занимает трехтомный труд «*Gradus ad Parnassum*», включающий 100 различных произведений — этюды, прелюдии, фуги, каноны, пьесы в сонатной форме и другие образцы сочинений для фортепиано.

Поселившись в 70-х годах в Лондоне, Клементи как композитор, дирижер, пианист и фортепианный педагог стал вскоре одним из наиболее знаменитых музыкантов Англии.

И сам Клементи, и его ученики — крупные виртуозы начала XIX века — отличались великолепной пальцевой техникой. Многие представители лондонской школы явились смелыми новаторами в

области пианизма, применявшими в своих сочинениях помимо пальцевых пассажей двойные ноты, октавы, аккордовые построения, репетиции и другие приемы, придающие звучанию блеск и разнообразие.

Школа Клементи породила определенные традиции в фортепианной педагогике: принцип многочасовых технических упражнений, игру «изолированными», молотчкообразными пальцами при неподвижной руке, строгость ритма и контрастную динамику.

В формировании европейской пианистической культуры наряду с лондонской школой, как уже указывалось, большую роль сыграли в первой половине XIX века парижская и венская фортепианные школы.

Открытый в 1793 году в Париже по приказу революционного конвента Национальный музыкальный институт был реформирован в 1795 году в консерваторию. Одним из первых ее профессоров по классу фортепиано явился ученик Ф. Э. Баха Н. И. Гюльмандель (1751—1823) — видный композитор и исполнитель, учитель знаменитого пианиста и педагога Л. Адама, которого французы прозвали «отцом» парижской школы.

Луи Адам (1758—1848) был воспитателем целой плеяды видных французских пианистов. Его «Школа игры на фортепиано» («Méthode de piano a l'usage de classes de piano de Conservatoire»), изданная в 1805 году, была признана обязательным пособием для учащихся консерватории. В этом труде наряду с рекомендуемым репертуаром и упражнениями автор сформулировал свои методические принципы, выявляющие его прогрессивные взгляды на вопросы исполнительского искусства. Он подчеркивал, что желающему научиться хорошо играть на фортепиано необходимо прежде всего иметь общее музыкальное развитие. Для этого надо побольше слушать хороших певцов, много работать над выразительностью мелодии и любого пассажа, развивать свой вкус. Находясь под влиянием эстетических воззрений Ф. Э. Баха, Адам считал, что главная цель музыки — очаровывать и трогать слушателя. Добиться этого можно только пониманием музыки каждого произведения, ее стиля, характера и выразительных особенностей.

Звуковым задачам он подчинял и работу над техникой, отрицая механическую тренировку пальцев в отрыве от музыкальных целей. Гаммы и арпеджио он, например, советовал играть с различной нюансировкой, применяя *crescendo* и *diminuendo*. Добиваясь от учеников выразительности и певучести звучания, Адам особое внимание уделял аппликатуре, фразировке и игре *legato*, прибегая к беззвучной смене пальцев и скольжению пальца с черной на белую клавишу.

Парижская консерватория явилась первым в Европе специальным учебным заведением, готовящим кадры профессиональных музыкантов. В следующие десятилетия консерватории были организованы в Праге, Лейпциге и в других городах. Наряду с этим продолжалась и деятельность «вольных» учителей — видных музыкантов, преподававших частным образом. Одним из талантлив-

вых педагогов был живший в Вене чешский пианист и композитор, ученик Бетховена, К. Черни.

Основателями венской школы были великие композиторы-пианисты Гайдн, Моцарт и Бетховен. В начале XIX века большой известностью пользовался ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель (1778—1837), автор фундаментального пособия по развитию фортепианной техники, изданного в Вене в 1828 году. Это «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности», включающее многочисленные примеры и упражнения, состоит из трех частей. Первая посвящена начальному обучению, вторая — аппликатуре, третья — украшениям и исполнению. Специальные разделы отведены вопросам настройки инструмента и импровизации.

Говоря о правильном исполнении, Гуммель относит это понятие к области механики игры; хорошее и выразительное исполнение он понимает как способность, проникнувшись чувствами композитора, довести их до сердца слушателя. Научить выразительности исполнения, по его мнению, в сущности нельзя; можно лишь пробудить, воспитать и развить эту способность, если она заложена в душе исполнителя.

Для того чтобы овладеть искусством выразительности, пишет Гуммель, надо слушать исполнение выдающихся мастеров, в особенности одухотворенных певцов, не допускать излишней аффектации, не злоупотреблять педалью, не прибегать к преувеличениям в темпе и не пользоваться преднамеренной мимикой и жестами, желая этими средствами усилить выразительность своей игры. Взамен этих внешних приемов «необходимо стать полным хозяином своих пальцев, т. е. овладеть всеми видами туше. Однако прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря чему становится доступным удар любой силы — от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише... Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только окажет воздействие на его слух, но через него постепенно повлияет и на чувство, которое станет чище и тоньше. В свою очередь, это создаст в его душе предпосылки для подлинно хорошего исполнения и сделает его способным передать свои чувства слушателю, т. е. играть выразительно»¹⁷.

«Школа» Адама и «Руководство» Гуммеля показывают, что прогрессивно мыслящие педагоги того времени в своих методических трудах и педагогических пособиях стремились связать вопросы техники игры с задачами художественного исполнения и музыкальным развитием учащихся.

Таких же взглядов придерживался и Карл (Карел) Черни (1791—1857), автор «Систематического руководства по импро-

¹⁷ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 78—79.

визации на фортепиано» (1828) и «Полной теоретической и практической фортепианной школы» (1846).

Начав свою карьеру как концертирующий пианист, Черни уже в ранней молодости зарекомендовал себя отличным педагогом. В основном его деятельность протекала в Вене, но, гастролируя в разных городах и странах, он занимался там и преподаванием игры на фортепиано. В Одессе, например, он прожил несколько лет, заняв видное положение среди педагогов-иностранцев.

В Вене у Черни занимались Ф. Лист, С. Тальберг, Т. Лешетицкий, Т. Куллак и многие другие известные пианисты. В историю фортепианного искусства Черни вошел не только как учитель Листа, но и как автор многочисленных этюдов, технических пьес и упражнений, до сих пор еще не утративших своего значения. Большое признание получили его редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха и некоторых сонат Д. Скарлатти. Изданные Черни прелюдии и фуги Баха были первым опытом педагогического редактирования этих произведений с подробным указанием аппликатуры, темпа, динамики и фразировки. Черни трактовал их с позиций романтического направления, стараясь придать им более фортепианную окраску и во имя благозвучия нередко отступая от баховского текста. Его редакция, несмотря на многие ее недостатки, пользуется популярностью, так как она облегчает учащимся разучивание этих сочинений.

Как педагог Черни внес много нового в методику игры на фортепиано. Его упражнения и этюды успешно развивали беглость пальцев, свободное и гибкое движение кисти и предплечья: по методике Черни активное подкладывание первого пальца при неподвижной руке заменялось поворотом предплечья и кистевого сустава в сторону движения пассажа. Аппликатурные принципы Черни были основаны на максимальном применении первого, второго и третьего пальцев, обеспечивающих более яркое звучание фортепиано.

«Теоретическая и практическая фортепианная школа» Черни во многом перекликается с «Руководством» Гуммеля. Подробно говоря о технике игры, о путях ее развития и приобретении необходимых пианисту навыков, он подчеркивает в третьей части своей работы, что все это является лишь «средствами для достижения подлинной цели искусства, которая, бесспорно, состоит в том, чтобы вложить в исполнение душу и дух и этим воздействовать на чувства и мысли слушателей»¹⁸.

Кое-что во взглядах Черни на музыкальные и технические задачи пианиста несомненно устарело. Это касается некоторых его советов по вопросам разучивания произведений, технических приемов, использования метронома. Однако в целом его «Фортепианная школа» отражала передовые взгляды автора на задачи исполнительства.

¹⁸ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 102.

Так же как и Адам, Черни уделяет нюансировке и туше огромное внимание, предлагая играть гаммы, пассажи и упражнения в различных темпах и с разным звучанием, применять *crescendo* и *diminuendo*, пользоваться разнообразными способами звукоизвлечения (*legato*, *portamento*, *staccato*). Говоря о выразительности исполнения, он справедливо указывает, что «на фортепиано можно извлечь по меньшей мере сто различных оттенков силы звука, подобно тому как живописец может так 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)»¹⁹. Значительный интерес представляет и раздел работы, посвященный искусству исполнения старых и новых сочинений.

К числу виднейших педагогов первых десятилетий XIX века принадлежал и поселившийся в России пианист и композитор Джон Браун Фильд, один из одареннейших учеников Клементи. Значение Фильда в формировании русской пианистической школы чрезвычайно велико. У него учились почти все русские музыканты-профессионалы и любители из среды просвещенного дворянства. Как пианист Фильд обладал поразительным исполнительским мастерством и тончайшим искусством «пения на фортепиано». Задушевная лирика его игры и совершенная пальцевая техника создали ему славу не только в России, но и во многих зарубежных странах. Как композитор он оказал влияние на Шопена, Мендельсона и других представителей музыкального романтизма²⁰.

Взгляды лучших исполнителей и педагогов первой половины XIX века показывают, что эти музыканты не только разрабатывали новые приемы игры на фортепиано, но и стремились связать вопросы техники с музыкальными задачами исполнительского искусства.

Нельзя сказать, однако, что такого рода тенденции были типичны для педагогики того времени. Наряду с ними процветали и самые консервативные способы преподавания, весьма отрицательно сказывавшиеся на развитии исполнителей. Объяснялось это многими причинами, характеризующими музыкальное искусство эпохи становления капиталистического общества и буржуазной культуры.

При феодализме музыкант находился на службе у представителей светской и церковной власти. Ж. Б. Люлли, Ф. Куперен были придворными музыкантами, И. С. Бах занимал должность церковного кантора, Й. Гайдн служил у князя Эстергази и т. д. В этих условиях музыканты должны были сочинять музыку, руководить хором, владеть искусством импровизации, уметь играть на органе и на любом клавишном, смычковом или духовом инструменте. Исполнительство в то время не понималось как обособлен-

¹⁹ Цит. по кн.: Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики, с. 103.

²⁰ Подробнее о Фильде см. во второй главе.

ное искусство, посвященное задачам интерпретации музыкальных произведений. Концертирующий музыкант воспринимался в первую очередь как композитор, показывающий собственные сочинения, или импровизатор, демонстрирующий свое искусство творить музыку на предложенные темы. Юный Моцарт, например, концертируя в Италии, выступал как дирижер своих симфоний, как клавирист-импровизатор и автор клавирных сонат и вариаций, как скрипач, играющий в квартете.

Концерты обычно устраивались во дворцах аристократии и князей церкви для избранного, придворного общества, куда представители третьего сословия не имели доступа. С развитием буржуазного строя деятельность музыкантов, однако, вышла за пределы служения аристократической верхушке общества. В конце XVIII и особенно в начале XIX столетия в широкую практику вошли открытые платные концерты, устраиваемые в Париже и других крупных городах. Аудиторию этих концертов составляли не только аристократы, но и представители финансовой, промышленной и торговой буржуазии, городская интеллигенция.

Новые условия, в которых развивалось искусство, способствовали все большему профессиональному разделению музыкантов: одни из них становились оркестрантами, другие специализировались на педагогике, третьи занимались главным образом композицией. В этом процессе дифференциации профессиональной деятельности вычленилась и новая специальность, получившая в дальнейшем самостоятельную роль в музыкальной практике, — исполнительство как высокое искусство интерпретации музыкальных произведений.

Открытые концерты привлекали слушателей возможностью ознакомиться с новыми сочинениями композиторов и с их искусной импровизацией, а также послушать известных певцов и исполнителей на различных инструментах. Постепенно исполнители заняли главное место в концертной практике. Публика приходила слушать знаменитых виртуозов, восхищаясь их мастерством. Учитывая интересы слушателей, музыканты стремились максимально совершенствовать свое исполнительское искусство, поражать аудиторию своей техникой и новизной приемов игры.

Увлечение исполнительством отразилось и на практике обучения музыке. Если прежде учили музыкальному ремеслу, имея в виду главным образом искусство сочинять музыку и импровизировать, то теперь обучение стали посвящать отдельным, более узким специальностям: тот, кто хотел быть композитором, изучал теоретические предметы, а желающие стать исполнителями занимались по избранной специальности, теоретические дисциплины становились для них лишь добавочными предметами, необходимыми для знакомства с правилами музыкального языка. Конечно, наиболее одаренные музыканты, как и прежде, в основу своего искусства клали композицию, но многие из них завоевали громкую славу и как выдающиеся исполнители. Достаточно вспомнить имена Паганини, Шопена, Листа — крупнейших композиторов и величайших

исполнителей середины XIX века. Большинство профессионалов-музыкантов ограничивалось, однако, специализацией в области избранной профессии. Это были пианисты, скрипачи, виолончелисты и другие исполнители, которые стремились достичь известности, выступая на концертной эстраде. Именно в эти годы наиболее выдающихся исполнителей стали именовать виртуозами (от латинского слова *virtus* — доблесть), то есть победителями в искусстве.

Карьера виртуоза прельщала во всех странах молодых музыкантов, мечтавших о мировой славе и материальных успехах. Среди инструментов, пригодных для сольных выступлений, фортепиано с его богатством звуковых красок особенно привлекало исполнителей. Действительно, концертный рояль давал возможность солисту показать во всем блеске свою технику.

Массовое увлечение игрой на фортепиано, стремление одаренной молодежи достичь высокой виртуозности и завоевать признание слушателей породили особый интерес к вопросам развития фортепианной техники. Сама работа над техническим развитием понималась многими педагогами вне связи с исполняемой музыкой и художественными задачами исполнения. Различные упражнения рассматривались как некая гимнастика для укрепления силы и беглости пальцев. По-прежнему считалось, что играть нужно только пальцами, без участия всей руки.

С представлением о механической тренировке пальцев были связаны и изобретения различных аппаратов, как, например, «хиропласт» Жана Бернара Ложье (1816), «дактилион» Анри Герца (1835) с тысячью экзерсисов для упражнения с этим прибором. Идея таких изобретений заключалась в том, что пальцы, вставленные в подвешенные кольца, механически поднимались и опускались, когда аппарат приводился в действие. В 1840 году Казимир Мартен демонстрировал свой «хирогимнаст» — прибор для растяжения пальцев. Большой популярностью пользовалось также сконструированное в 1831 году приспособление, придуманное знаменитым пианистом Ф. Калькбреннером и названное им «Guide main» — водитель руки: Над клавиатурой устанавливалась штанга со скользящими над ней кольцами, в который продевалась рука. В таком положении рука могла двигаться только параллельно клавиатуре, давая пальцам свободно перебирать клавиши. В своей пояснительной «Методке», прилагаемой к этому аппарату, Калькбреннер рекомендовал, играя упражнения, читать книжку, с тем чтобы сознание не вмешивалось в работу пальцев. В эти же годы в Париже получила признание система коллективных уроков для обучения фортепианной технике: играя одновременно на немых клавиатурах, учащиеся таким способом развивали свои пальцы.

Все эти способы обучения показывали, что методика преподавания сводилась к чисто техническим задачам, в основе которых лежало стремление развить силу и беглость пальцев путем многочасовой тренировки. Наряду с этим в первой половине XIX века наиболее одаренные исполнители, в большинстве своем ученики Клементи, Адама, Черни, Фильда и других выдающихся педагогов,

достигшие высокой виртуозности, смело разрабатывали новые приемы фортепианной игры, добиваясь мощности звучания инструмента, яркости и блеска сложных пассажей. Особенное значение в фактуре их произведений имели аккордовые построения, октавы, двойные ноты, репетиции, приемы переключивания рук и другие эффекты, требующие участия всей руки. Не всегда являясь одаренными композиторами, они сочиняли бравурные фантазии и виртуозные транскрипции на темы из популярных опер, балетов и симфонических произведений. Все это им было необходимо для демонстрации пианистического мастерства и привлечения публики к своим концертам. Именно поэтому они играли в своих выступлениях не произведения Баха, Моцарта или Бетховена, которые считались неинтересными и устаревшими, а собственные произведения, поражающие слушателей новизной фактуры и виртуозными эффектами.

Типичными образцами такого рода музыки были знаменитая фантазия «Le Fou» («Сумасшедший») Калькбренера, «Пробуждение льва» А. Контского, «Моисей» З. Тальберга (фантазия на темы из оперы Россини). Подобного типа сочинения чрезвычайно дискредитировали фортепианное искусство в глазах серьезных музыкантов. Но при всей художественной неполноценности творческой продукции виртуозов их композиторские опыты сыграли все же и некоторую положительную роль в развитии пианизма и, в частности, в создании нового фортепианного стиля, блестяще представленного в творчестве Шумана, Шопена, Листа и других крупнейших композиторов XIX века.

Фортепианная педагогика и господствующие методы преподавания, укрепившиеся в консерваториях и в практике частных педагогов, оставались, однако, на старых позициях. В результате юным пианистам редко удавалось справиться с трудностями новой музыки, усиленная тренировка пальцев не давала нужных результатов и часто приводила к заболеваниям рук.

Говоря об этих недостатках, следует отметить, что великие композиторы-пианисты Шопен и Лист в своей педагогической деятельности далеко отошли от методических установок фортепианной школы того времени. Взгляды на пианизм и развитие исполнительской техники были результатом их творческого, новаторского отношения к созданию фортепианной музыки. Произведения Шопена и Листа со всей яркостью отражали прогрессивные черты романтического искусства, его образной выразительности и тонкой передачи душевных состояний. Их музыка требовала поисков новой фактуры, новых звучаний, богатства и разнообразия красок. С этим было связано и нахождение новых приемов игры.

Шопен, например, придавал огромное значение свободе рук и гибким движениям кисти, запястья и предплечья. Он считал бессмысленным стремление уравнивать все пальцы в отношении силы и подвижности. Вместо этого он предлагал использовать природные различия пальцев в соответствии с фразировкой и интонационной выразительностью музыкального рисунка, поручая сильным

пальцам опорные звуки, а слабым — мягкие окончания мелодических фраз. Лист, как и Шопен, требовал от пианиста полной свободы и незаторможенности движения, игры всей рукой от плеча с использованием при *fortissimo* размаха и веса руки для достижения максимальной звучности. Оба они считали, что техника должна целиком подчиняться художественным задачам исполнения²¹.

Традиционная педагогика явно не отвечала требованиям исполнительства, и это заставило прогрессивно мыслящих музыкантов подумать о создании более рациональных методов обучения. На этой почве во второй половине XIX века зародилось новое направление, целью которого была разработка вопросов теории пианизма, основанная на научном изучении процесса игры на фортепиано. В конце XIX века и особенно в XX столетии теория пианизма заняла особое место в фортепианном искусстве как наука, претендующая на обоснование наиболее рациональных технических приемов игры. В развитии этой науки было немало ошибок и заблуждений, особенно когда авторами теоретических работ были методисты и педагоги, не являющиеся исполнителями. Лучшие работы в этой области внесли, однако, ценный вклад в представления музыкантов о путях овладения пианистическим мастерством.

Подводя итог обзору развития клавирного и фортепианного искусства от его возникновения до середины XIX столетия, можно сделать некоторые выводы. В эпоху клавесинизма клавикорды и клавесины с их механикой и звуковыми качествами породили представления об игре на этих инструментах легкими, подвижными пальцами без активного участия движений всей руки. Старинные инструменты не давали повода к рассмотрению силы удара, яркости динамических эффектов, использования веса руки. Все эти проблемы возникли только в связи с переходом к игре на фортепиано. Новый инструмент с молоточковой механикой резко изменил представления о самой технике игры: качество звука, его сила и тембровые особенности целиком зависели от того, как нажать клавишу. Клавиатура стала более тугой, требующей глубокого нажима до дна клавиши. Все это потребовало новых приемов игры и включения всей руки в активные игровые действия. Так, например, Клементи, развивая «изолированную» пальцевую технику при неподвижном состоянии руки, требовал при исполнении октавных и аккордовых последований *forte* игры всей рукой от плеча для достижения максимальной звучности. Технические приемы композиторов следующих поколений еще в большей степени подсылали необходимость пользоваться всей рукой, а не только пальцами.

²¹ О педагогических принципах этих великих композиторов-пианистов см.: Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. М., 1967; Буасье А. Уроки Листа. Л., 1964. Подробное описание взглядов Листа на фортепианную игру, развитие пианистической техники и аппликатуру дано в книге Я. Мильштейна «Лист» (т. 2, гл. 9 «Основы пианистической техники». М., 1971).

Методика обучения пианиста, однако, долгое время основывалась на тренировке «изолированных» пальцев при неподвижной руке, что приводило к мышечным зажимам и частым профессиональным заболеваниям.

Несоответствие установок методики требованиям и задачам исполнительского искусства породило в XIX веке, как уже отмечалось, тенденцию к пересмотру устоявшихся традиций и разработке новых принципов и приемов обучения, к созданию специальной науки, посвященной теории пианизма²².

На протяжении всей истории пианизма творчество выдающихся композиторов-пианистов играло огромную роль в развитии фортепианной методики. Еще до появления фортепиано крупнейшие представители клавирного искусства—Ф. Куперен, Рамо, И. С. Бах, Д. Скарлатти—в своих сочинениях отразили технические достижения, которыми они владели как замечательные исполнители-клавиристы. Исполнительское мастерство подсказывало им фактурные приемы письма. Их произведения (как, например, инвенции Баха и сонаты Скарлатти) помимо своих музыкальных достоинств являлись школами игры на клавире.

С появлением фортепиано и введением его в исполнительскую практику рождались, как уже указывалось, и новые представления об игре на этом инструменте. Клементи, Гайдн, Моцарт, Бетховен создавали произведения, в которых широко использовались богатейшие краски фортепианного звучания. В своем творчестве наряду с фактурой, разработанной клавиристами, они применяли и новые приемы, отражавшие их собственный исполнительский опыт как композиторов-пианистов.

Большая роль в этом отношении принадлежала Клементи. Он писал не только сонаты и сонатины, продемонстрировав в них новые приемы фактурного изложения (октавы, аккорды, двойные ноты, широкие пассажи и разнообразные формы фигураций), но уделил внимание чисто педагогическим задачам, опубликовав ряд сборников этюдов для развития исполнительского мастерства.

Бетховен в своих гениальных сонатах, вариациях и других сочинениях чрезвычайно обогатил палитру фортепианного изложения. Он не писал этюдов, но его ученик, Карл Черни, основываясь на характерных технических приемах Бетховена, создал свои этюды, получившие широкое распространение.

Творческий опыт Бетховена и других крупных композиторов его времени послужил основой для развития представлений о формах фортепианной техники эпохи классицизма. Для овладения этой техникой и новыми приемами изложения, появившимися в первой половине XIX века в связи с увлечением виртуозным пианизмом, писались в огромном количестве этюды, упражнения, разрабатывались методические установки в области преподавания игры на фортепиано.

²² Эта наука вошла в жизнь и отразилась на педагогической практике только в XX веке.

Произведения романтиков и чрезвычайное развитие исполнительства привело фортепианное искусство к величайшим достижениям, знаменующим новую эпоху в истории пианизма. Музыка Шумана, Шопена, Листа со всей яркостью отразила черты нового фортепианого стиля. Шопен и Лист как композиторы, исполнители и педагоги, используя опыт своих предшественников, создали во всех этих областях новые представления о звучании фортепиано, о фактуре и путях овладения пианистической техникой. Аналогичной была и роль крупнейших композиторов-пианистов конца XIX и XX века.

Глава 2

ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА В РОССИИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Русское фортепианное искусство XIX и первых лет XX столетия ознаменовано значительными успехами в области творчества, исполнительства и педагогики. Этот более чем столетний путь развития охватывал два периода: первый — от конца XVIII века до 60-х годов XIX века — эпохи больших реформ и начала нового этапа в формировании государственной и общественной жизни России, и второй, связанный с открытием первых консерваторий и других специальных учебных заведений.

Первый период относится к тому времени, когда в России получило большое развитие любительское музицирование. Дворянское общество увлекалось музыкой, многие аристократы заводили у себя крепостные оркестры и хоры, ставили на домашней сцене оперы и балеты, отдавали своих людей учиться тому или иному искусству, чтобы иметь профессионально подготовленных специалистов. В воспитание дворянской молодежи входило приобщение к «изящным искусствам», обучение игре на каком-либо инструменте, пению, живописи, танцам. Учителями музыки приглашали преимущественно иностранцев, приехавших в Россию, и платили им большие деньги. Обладая способностями, дворянин мог прослыть просвещенным любителем музыки, но не становился профессионалом. Среди музыкантов-профессионалов мы встречаем лишь в редких случаях имена композиторов и исполнителей, принадлежащих к дворянскому сословию.

С целью развития музыкального просвещения и образования во многих учебных заведениях начиная с XVIII века были введены занятия музыкой. Музыкальные классы имелись в университетах, в Академии художеств, в Училище правоведения, в петербургском и московском театральных училищах, в дворянских женских институтах, кадетских корпусах и в губернских гимназиях. Из этих учебных заведений выходили не только любители музыки, но и будущие профессионалы — представители различных сословий, которые работали в оркестрах и становились учителями. В Петербурге, Москве и других городах открывались также частные шко-

лы, где могла учиться городская молодежь независимо от своего происхождения¹.

Вопросы музыкального образования и методики преподавания живо интересовали широкий круг любителей музыкального искусства. В России издавались многие методические труды и учебные пособия иностранных авторов, посвященные игре на различных инструментах. В области клавирного искусства еще в XVIII веке были опубликованы на русском языке «Клавикордная школа» Симона Лелейна, выдержки из «Клавирной школы» Даниеля Готлиба Тюрка. К началу XIX века относится публикация трактата Винченцо Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке». Наряду с этим в первой половине XIX века на русском языке публиковались и различные фортепианные школы зарубежных музыкантов: «Школа игры на фортепиано» М. Клементи (1816), «Полная практическая школа для фортепиано» Д. Штейбельта (1830), «Школа» Ф. Гюнтена (1838) и др.

В эти годы в России выпускались и школы отечественных авторов, составители которых стремились приблизить средства обучения к задачам воспитания русских музыкантов. Репертуар «Школы» И. Прача (1816) включал, например, многие произведения русских авторов; русская музыка широко использовалась в «Новейшей фортепианной методе» Ф. Дробыша и И. Гунке (1838). Составители этих школ писали в предисловии: «Издавая эту методу, мы имели в виду учеников — наших соотечественников. Чтобы дать методу характер отечественной и этим самым доставить ей занимательность для упражнений, мы употребили народные русские песни и другие пьесы»².

Во многих школах игры на фортепиано помимо русской музыки использовались избранные пьесы и упражнения Фильда, Гуммеля, Гюнтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни и других зарубежных авторов. Примером такого перенесения опыта, накопленного в европейском пианизме, является «Фортепианная метода», составленная Л. А. С. (Л. А. Снегиревым. — А. Н.) «...по руководству гг. Гуммеля, Гюнтена, Калькбреннера, Мошелеса, Черни и проч.» (1840), а также методическое пособие И. Чарлицкого «Дополнительный теоретический и практический трактат ко всем фортепианным школам с приложением краткого генерал-баса и собрание упражнений и этюдов знаменитых композиторов» (1851).

Несмотря на недостатки и противоречия в вопросах методики преподавания игры на фортепиано, первая половина XIX века характерна активным освоением зарубежных методов обучения и стремлением передовых русских педагогов к созданию национальной школы пианизма.

¹ Ценные сведения о фортепианной педагогике в России конца XVIII и первой половины XIX века имеются в книгах: Натансон В. Прошлое русского пианизма. М., 1960; Музалевский В. Русское фортепианное искусство. М., 1961.

² Цит. по кн.: Музалевский В. Русское фортепианное искусство, с. 245.

Огромное значение в формировании русского фортепианно-исполнительского искусства имела музыкальная деятельность Джона Фильда (1782—1837). Приехав в 1802 году в Петербург вместе со своим учителем Клементи, Фильд на всю жизнь остался в России и завоевал всеобщее признание как композитор, замечательный пианист и педагог.

Педагогические воззрения Фильда во многом отражали принципы школы Клементи. Так же как и его учитель, он уделял особое внимание развитию пальцевой техники, точности и филигранной отделке исполнения пассажей. Он не стремился к бравурному пианизму, отличавшему игру большинства виртуозов того времени, развивал у своих учеников тонкое мастерство, основанное на классических принципах, и добивался выразительного «пения на фортепиано».

Методических пособий и теоретических трудов, раскрывающих основы его педагогической работы, Фильд не писал. Но некоторые его современники и ученики оставили в своих воспоминаниях и статьях ценные сведения о педагогических принципах и методе занятий этого выдающегося музыканта.

«Метода учения его была превосходна и чрезвычайно благотельна для того ученика, который отличался слухом, для полного уразумения музыки виртуоза», — так характеризовал Фильда-педагога его друг Ф. А. Гебгард в своем биографическом очерке³.

Много сведений о занятиях Фильда имеется в опубликованных работах его ученика А. Дюбюка⁴. Интересны и описанные пианистом Антоном Контским новые принципы аппликатуры Фильда, которые «дали сильный толчок искусству фортепианной игры»⁵.

Занимаясь с учениками, Фильд требовал от них осмысленной работы над упражнениями, слухового контроля над качеством звука. Он не терпел резкого удара, при котором ухо улавливало стук пальца о клавишу, не допускал чрезмерного форсирования звучания. Играя любое упражнение или разучивая технически трудный пассаж, ученик должен был добиваться мягкого певучего звука, развивать «чуткость» пальцев, необходимую для художественно-выразительного исполнения. Огромное внимание Фильд уделял нюансировке, владению эффектами *crescendo* и *diminuendo*, умению пользоваться тончайшими изменениями и контрастами силы и характера звука. Всему этому посвящалась работа над гаммами, арпеджио и специальными экзерсисами. Так же тщательно, упорно добиваясь нужной нюансировки, надо было отшли-

³ Гебгард Ф. А. Джон Фильд. Биографический очерк. — Северная пчела, 1839, № 181.

⁴ См.: Дюбюк А. Воспоминания о Джоне Фильде. Книжки недели, 1898, декабрь, с. 7—20; Советы Фильда своим ученикам. Сборник знаменитых фортепианных этюдов для совершенствования механизма... П. Юргенсон [б. г.].

⁵ Контский Антон. Замечательные композиторы-фортепьянисты прошлого и настоящего столетия и влияние их на музыкальное искусство. — Театральный и музыкальный вестник, 1858, № 5, с. 55.

фовывать разучиваемое произведение. При таком подходе к овладению ~~исполнительским~~ мастерством техническая работа уже не рассматривалась как бездумная физическая тренировка пальцев. На первом плане всегда была забота о качестве звучания. Это и составляло основу фильдовской школы и ее прогрессивной роли в фортепианной педагогике того времени.

Большая роль в развитии фортепианно-исполнительского искусства в России 1840—60-х годов принадлежала и ряду других талантливых педагогов. Среди них видное место занимал крупный немецкий пианист Адольф Львович Гензельт (1814—1889), многие годы проработавший в Петербурге и вошедший в число первых профессоров открывшейся Петербургской консерватории. Гензельт был инспектором музыки в институтах и учебных заведениях ведомства императрицы Марии, преподавал в Училище правоведения и был автором методического руководства по преподаванию фортепиано в общеобразовательных заведениях. Его методический труд, изданный в 1868 году, ставил высокие требования перед будущими преподавателями музыки и содействовал воспитанию педагогов-практиков, в которых нуждалась Россия.

Большим признанием наряду с Гензельтом пользовались и русские пианисты-педагоги А. Герке, А. Виллуан, А. Дюбюк.

Антон Августович Герке (1812—1870) учился у Фильда и за границей у Калькбреннера, Мошелеса и Риса. Вернувшись в Петербург в 1832 году, он стал одним из известнейших педагогов столицы, преподавал в Училище правоведения и с 1862 года в консерватории по классу обязательного фортепиано. У Герке в юности учился Мусоргский, а в консерватории его учеником был Чайковский.

Александр Иванович Виллуан (1804—1878) не являлся крупным исполнителем, но был талантливым, прогрессивно мыслящим педагогом. В историю русского пианизма он вошел как воспитатель и учитель братьев Рубинштейн. В 60-х годах, когда А. Рубинштейн вел класс фортепиано в открывшейся консерватории, Виллуан состоял при нем ассистентом, занимаясь с младшими учащимися. Высокую оценку педагогического дарования Виллуана А. Рубинштейн дал в своих «Воспоминаниях»⁶. Фортепианная школа Виллуана; изданная в 1863 году, во многом отражает и переосмысливает методику обучения, сформировавшуюся в первой половине XIX века. Большое внимание в ней отводится выработке legato, певучего и глубокого звука фортепиано.

Александр Иванович Дюбюк (1812—1897), ученик Фильда, завоевал широкую известность как пианист-исполнитель, фортепианный педагог и композитор. Когда в Москве была организована консерватория, он стал одним из ее первых профессоров. В 40-х годах у него учился Балакирев, а в более поздние го-

⁶ См.: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1. Л., 1957, с. 400.

ды — Г. А. Ларош, Н. Д. Кашкин, Н. С. Зверев и многие другие известные музыканты.

Не разбирая подробно отдельные методические работы и учебные пособия, созданные в России до 60-х годов, следует отметить, что русская фортепианная методика во многом отражала традиции, сформировавшиеся в западноевропейском пианизме на протяжении первой половины века, связанные с виртуозным направлением в исполнительстве. В лучших работах русских методистов, как уже указывалось, можно, однако, проследить стремление к созданию национальной школы пианизма, к использованию произведений отечественной музыки. Борясь с дилетантизмом и укрепляя профессиональную основу исполнительства, видные русские педагоги не прибегали к использованию аппаратов для развития техники и механической тренировки пальцев. Главным в процессе их работы было обращение к музыке и художественным задачам интерпретации. Этому посвящалась и техническая сторона овладения пианистическим мастерством.

С организацией Русского музыкального общества и открытием первых консерваторий в Петербурге и Москве начинается новый этап развития отечественной музыкальной культуры. Этот второй период был ознаменован огромными успехами в области творчества, исполнительства, педагогики и подготовки кадров профессионалов-музыкантов.

Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков, Бородин, Чайковский и их преемники — композиторы конца XIX — начала XX века, следуя по пути, начатому Глинкой, создавали гениальные произведения, ставшие классическими образцами русского национального искусства. Мировое признание русской музыкальной школы было связано с небывалыми достижениями русских музыкантов в области исполнительства. Особенно ярко эти успехи проявились в фортепианном искусстве. Первым русским пианистом, завоевавшим мировую славу, был Антон Рубинштейн; высоко оценивали современники и замечательный пианизм его брата Николая; огромной известностью пользовались А. Н. Есипова, В. Л. Сапельников, В. В. Тиманова и многие другие русские пианисты конца XIX — начала XX века. Чрезвычайное значение в развитии русского пианизма имела исполнительская деятельность выдающихся композиторов-пианистов Рахманинова, Скрябина, Метнера.

Достижения русского фортепианного искусства были связаны с плодотворной деятельностью Петербургской и Московской консерваторий, где работали выдающиеся музыканты, создатели русской фортепианно-педагогической школы. В этих консерваториях сформировались принципы методики преподавания, не утратившие своего значения до нашего времени.

Начало формирования методических основ русской фортепианной школы было положено братьями Рубинштейн.

Жизнь Антона Григорьевича Рубинштейна

(1829—1894), основателя и директора Петербургской консерватории, концертирующего пианиста, композитора и общественного деятеля, не давала ему возможности уделять много времени систематической педагогической работе. В первый период своего директорства он вел в консерватории класс инструментовки, руководил общеконсерваторским хором и оркестром, классами ансамбля, а также занимался с пианистами. Но уйдя из консерватории в 1867 году, он долгие годы нигде не преподавал и только через 20 лет, снова приняв пост директора, вернулся к педагогике.

Не останавливаясь подробно на методе работы А. Рубинштейна с учениками, отметим лишь то, что характеризует его прогрессивные взгляды на воспитание пианиста⁷.

Уделяя, особенно в 60-х годах, много внимания детальной работе над пианистическим мастерством, Рубинштейн категорически возражал против механической игры упражнений. Он заставлял учеников играть упражнения во всех тональностях, рекомендовал применять разные темпы, артикуляционные варианты и различную силу звука. Главное место в занятиях отводилось работе над произведением. Важно при этом отметить, что Рубинштейн никогда не давал ученикам посредственных сочинений пространенного в то время педагогического репертуара. Он считал, что воспитывать музыканта надо на самых лучших и значительных произведениях фортепианной музыки. На консерваторских вечерах его ученики играли сочинения Баха, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа.

Требую максимально внимательного отношения к нотному тексту и выполнения всех указаний автора, Рубинштейн был решительным противником натаскивания учеников и мелочной отшлифовки их исполнения. Его уроки посвящались главным образом вопросам выразительного интонирования, разъяснению смыслового значения лиг, характеристике содержания исполняемой музыки. Он стремился развить у учеников способность к сосредоточенному объективному изучению текста произведения, к постижению композиционной логики.

«Рассматривая внимание как необходимую предпосылку для творческой работы, Рубинштейн требовал от учеников предельной сосредоточенности во время исполнения музыки. Метод, рекомендуемый им для развития творческой собранности... заключался в том, чтобы приучить себя никогда не играть механически, без сознательной концентрации внимания на интерпретируемой музыке»⁸.

Среди учеников Рубинштейна было немало хороших пиани-

⁷ Изложение педагогических принципов Рубинштейна имеется в капитальном труде Л. А. Баренбойма «Антон Григорьевич Рубинштейн» (т. 1. Л., 1957, гл. 15; т. 2. Л., 1962, гл. 27). Характеристике Рубинштейна-педагога посвящена глава «Как Рубинштейн учил меня играть» в книге И. Гофмана «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» (М., 1961, с. 68—76).

⁸ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, с. 346.

стов, но все же едва ли можно говорить, что он создал свою фортепианную школу подобно Н. Рубинштейну, Лешетицкому, Сафонову, если судить о школе по количеству воспитанных им крупных исполнителей. Следует, однако, согласиться с Л. А. Баренбоймом, который, подводя итог обзору педагогической деятельности этого мастера, писал: «Рубинштейн оставил нам в наследство нечто большее, чем школа в буквальном и общепринятом смысле этого слова: почти никто из русских педагогов фортепианной игры его времени и ближайших последующих лет не избежал сильного воздействия не только его исполнительского искусства, но и его передовых педагогических принципов. А многие традиции рубинштейновской педагогики и по сей день живут в фортепианных школах наших крупнейших художников»⁹.

Исключительное значение в развитии русской пианистической школы имела и деятельность Николая Григорьевича Рубинштейна (1835—1881), основателя и директора Московской консерватории, замечательного пианиста, дирижера и педагога. Обладая феноменальным пианистическим дарованием, Н. Рубинштейн поражал всех совершенной техникой, богатством и разнообразием своего репертуара, певучестью и красотой звучания фортепиано. В его репертуаре были сочинения, охватывающие все стили фортепианной музыки от клавесинистов до современников. Особенно много он играл Шопена, Шумана, Листа, был пропагандистом русской музыки, замечательным интерпретатором произведений Чайковского и Балакирева.

Исполнительскую, организационную и административную деятельность он неизменно сочетал с педагогической работой по классу фортепиано. Среди наиболее известных его учеников были С. И. Танеев, А. И. Зилоти, Э. Зауэр, А. Зограф, Р. В. Геника.

Как педагог Николай Рубинштейн был весьма близок к принципам Антона Рубинштейна. Занятия он посвящал главным образом работе над художественным произведением, в класс принимал только учеников, обладающих достаточными знаниями гармонии, контрапункта, оркестровки и формы, заставлял их анализировать и объяснять строение фуг Баха и других произведений, сочинять каденции к фортепианным концертам, транспонировать выученное в различные тональности. В отличие от брата, он много играл сам на уроках, требуя от учеников копирования его интерпретации. Специально технической работой он не занимался, но давал некоторым ученикам упражнения Таузига, этюды Гензельта, А. Рубинштейна и некоторые этюды Шопена. Его курс фортепианной игры, как указывал Р. Геника в своих воспоминаниях, состоял, в сущности, в детальном прохождении классических образцов фортепианной музыки. Большое место при этом уделялось «Хорошо темперированному клавиру» Баха и вариационным циклам различных авторов, в которых был богатейший материал для развития пианистического мастерства.

⁹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2, с. 349—350.

Братья Рубинштейн заложили основы лучших традиций русской фортепианной педагогики. Оба они были в самом высоком смысле этого слова учителями музыки. Придавая огромное значение мастерству владения инструментом, они не отрывали вопросы техники от музыкальных задач исполнения, не признавали механической тренировки пальцев, стремились к развитию у учеников понимания художественных задач интерпретации. Эти принципы нашли свое продолжение и развитие в педагогической деятельности крупнейших педагогов Петербургской и Московской консерваторий последних десятилетий XIX и начала XX века. К таким педагогам принадлежали в Петербурге Т. Лешетицкий и А. Есипова, в Москве — В. Сафонов, С. Танеев и их последователи.

Теодор (Федор) Осипович Лешетицкий (1830—1915), поляк по происхождению, начавший свою исполнительскую деятельность девятилетним мальчиком, был учеником К. Черни. В 1852 году Лешетицкий приехал в Петербург, где прожил до 1878 года. Завоевав известность как пианист и педагог, он стал придворным музыкантом. С 1850 года Лешетицкий был музыкальным инспектором Смольного института и с момента открытия Петербургской консерватории вошел в состав ее первых профессоров по классу фортепиано.

Вскоре Лешетицкий был признан одним из ведущих профессоров первой русской консерватории. Среди лучших его учеников были А. Есипова, В. Пухальский, К. К. Фан-Арк, И. Боровка, Д. Климов. Этот период его деятельности связан с влиянием А. Рубинштейна. Увлекаясь мастерством великого пианиста, Лешетицкий посещал все его концерты и внимательно изучал его игру. Творческий опыт Рубинштейна послужил основой формирования методических принципов школы Лешетицкого. Уехав из России в 1878 году, Лешетицкий поселился в Вене. В этот второй период его педагогической деятельности у него учились молодые пианисты, приезжавшие к знаменитому педагогу из многих стран. Среди них были и окончившие Петербургскую консерваторию, желавшие совершенствоваться под его руководством. Учениками Лешетицкого в Вене были А. Шнабель, И. Падеревский, О. Габрилович, Г. Гальстон, И. Фридман и другие пианисты, завоевавшие мировое признание.

О школе Лешетицкого и его методике занятий имеется много работ, воспоминаний и отдельных статей. Однако, как пишет в своей книге А. Потоцка¹⁰, большая часть сказанного и написанного была сделана без его согласия или одобрения. Тем не менее воспоминания его учеников и их попытки охарактеризовать метод работы Лешетицкого дают представление о том, из чего складывались принципы этого замечательного педагога.

В своих занятиях Лешетицкий уделял внимание посадке за инструментом, требуя, чтобы играющий не горбился, сидел прямо и

¹⁰ P o t o c k a A. Theodor Leschetizky. New York, 1903.

свободно, следя за ровным дыханием. Кисть руки при довольно низком запястье надо было держать «сводом», с тем чтобы пястные косточки были опорой согнутых пальцев. Его лозунгом было: гибкая, мягкая кисть и железные пальцы. Во избежание резкого звука, особенно при игре *forte* аккордами, он предлагал пользоваться кистевой «рессорой». Большое значение имело также применение боковых движений кисти (пронация и супинация) на широких интервалах, помогающих пальцу достичь нужной клавиши. В отношении аппликатуры Лешетицкий придерживался системы К. Черни, не внося в свою практику каких-либо новых принципов.

Главное место в своих занятиях Лешетицкий отводил художественной стороне исполнения. Огромное значение он придавал динамике, гибкости ритма, закругленности каждой фразы.

Весьма полно обрисовывает портрет Лешетицкого-педагога С. Я. Майкапар в своей книге «Годы учения»¹¹. Как подчеркивает Майкапар, основная идея преподавания Лешетицкого заключалась в том, чтобы ученик понял специфические задачи концертного исполнения, во многом отличающегося от исполнения домашнего. «Оратор, выступающий перед массой, говорит иначе, чем у себя дома за чаем. Готовясь к выступлению на публичном собрании, он все время должен иметь в виду слушателей. Его заботу составляет: непрерывно в течение своей речи сосредоточить внимание слушателей на своих словах, говорить убедительно и ясно, так, чтобы смысл его слов действительно доходил до слушателей»¹².

Исходя из этого, Лешетицкий нередко переделывал динамические оттенки, выставленные композитором, всегда убедительно обосновывая такие изменения, целью которых было усиление выразительного значения того или иного эпизода в произведении.

«Изумительным художественным богатством отличались и ритмические указания Лешетицкого», — писал Майкапар. Лешетицкий широко применял *tempo rubato*, указывая, что без агогических оттенков музыка становится безжизненной. При этом он, однако, говорил, что всякое агогическое ускорение требует после себя определенного замедления с тем, чтобы в сумме они занимали столько же времени, как и ровное исполнение.

«По отношению к фразировке мелодических контуров, — пишет Майкапар, — вообще Лешетицкий требовал предварительного сознательного обдумывания и обоснования. Нужно было отчетливо знать, какие ноты должны быть по звучности самыми сильными, какие нужно играть слабо и т. д.»¹³

Не работая с учениками над техникой в отрыве от конкретных музыкальных задач, Лешетицкий прибегал к самым разнообразным указаниям по поводу приемов извлечения звука и преодоления технических трудностей.

¹¹ См.: Майкапар С. М. Годы учения. М.—Л., 1938, гл. 5.

¹² Там же, с. 169.

¹³ Там же, с. 172.

Большой интерес, в частности, представляют высказывания Лешетицкого о работе над пассажирами: «Вы слышали... как поют в опере итальянские певцы? Они поют совершенно свободно в ритме... Я называю это способом широкой, даже преувеличенной итальянской фразировки. Работайте над пассажирами таким именно образом. Берите в основу очень медленный темп и постройте каждый мельчайший отрывок пассажа почувствовать до конца, как если бы вы исполняли широкую медленную мелодию».

«Когда же вы после этого начнете играть пассаж в его настоящем быстром темпе, от всех этих преувеличенных оттенков останется только маленький налет, и весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность»¹⁴.

При правильной организации занятий пианисту, по мнению Лешетицкого, вполне достаточно трех часов в день для технической работы за фортепиано. Но эта работа отнюдь не должна заключаться в механической тренировке пальцев. «Многие малоопытные в работе ученики, не делая никаких перерывов, долгое время играют на рояле, думая таким образом добиться наибольших результатов. Между тем ни один художник-живописец так не работает. Разве вы видели, чтобы художник, рисуя картину, без перерыва мазал кистью? Сделавши мазок, он отходит от картины и издали смотрит, что у него получилось. Только после такого перерыва в работе, во время которого он критикует получившийся результат, он продолжает работу дальше.

Так и вы должны работать.

Не играйте безостановочно. Проиграв данный отрывок и внимательно вслушиваясь в свое исполнение, делайте небольшую паузу, во время которой вспомните, как вы его сыграли, и прокрикуйте полученный результат...

Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически»¹⁵.

«Те, кто учит, как советовал Лешетицкий, во время часа технических упражнений играют фактически лишь двадцать минут; остальное время посвящается безмолвной и сосредоточенной умственной работе», — писал ученик Лешетицкого К. Дженкинс¹⁶.

Подводя итог краткой характеристике методических принципов Лешетицкого, можно констатировать, что он стремился к рационализации процесса работы пианиста, основанной на анализе и тщательной обработке мельчайших деталей каждой фразы произведения. Его техническая работа с учеником посвящалась нахождению приемов, дающих нужный художественный результат. Труд пианиста над овладением художественным мастерством он понимал как умственную аналитическую работу, подчиненную слуховому контролю.

Задолго до Гофмана Лешетицкий в своей педагогической практике пришел к выводу, что главная роль в работе пианиста при-

¹⁴ Майкапар С. М. Годы учения, с. 171.

¹⁵ Там же, с. 175.

¹⁶ Цит. по кн.: Алексеев А. Русские пианисты. М.—Л., 1948, с. 195.

надлежит сознанию, пониманию стоящих перед ним музыкальных задач, которым подчиняются физические действия.

Взгляды Лешетицкого оказали сильнейшее влияние на развитие русской пианистической школы.

В формировании московской пианистической школы после смерти Н. Рубинштейна огромное значение приобрела педагогическая деятельность В. Сафонова.

Василий Ильич Сафонов (1852—1918) в юности учился частным образом у Виллуана и Лешетицкого. Поступив в 1878 году в Петербургскую консерваторию, он окончил ее с золотой медалью по классу Л. Брассена. Свою педагогическую работу Сафонов начал в Петербургской консерватории в 1880 году, а через пять лет был приглашен по рекомендации П. И. Чайковского профессором Московской консерватории. С 1889 по 1905 год он был директором консерватории, совмещая административную работу с педагогической и исполнительской деятельностью пианиста и дирижера. Учениками Сафонова по классу фортепиано были А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, А. Ф. Гедике, Г. Н. Беклемишев, Ю. Д. Исерлис, Я. А. Левин, Р. Левина, М. Л. Пресман, Л. В. Николаев, Е. А. Бекман-Щербина, Елена Гнесина, Евг. Гнесина-Савина и многие другие известные музыканты. Под большим влиянием Сафонова находились и некоторые пианисты, не бывшие его непосредственными учениками, но занимавшиеся с ним по классу камерного ансамбля, как, например, К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер¹⁷. С именем большинства из перечисленных музыкантов связаны дальнейшие успехи русской пианистической школы¹⁸.

Сафонов-педагог следовал по пути, проложенному братьями Рубинштейн. Главное место в своих занятиях он уделял пониманию музыки и особенностей стиля различных произведений, анализу формы и гармонии, слуховому контролю за качеством звука и выразительностью музыкальных образов. С учениками старших курсов консерватории он начинал работу с инвенций Баха, сонат Моцарта, пьес и технических этюдов средней трудности. Баха он заставлял учить по голосам, требовал, чтобы ученики могли играть инвенцию на двух фортепиано с тем, чтобы каждый исполнял на память один из голосов. Разучивая нетрудные произведения и доводя их исполнение до максимального совершенства, молодые пианисты получали представление о важности и многообразии художественных задач пианистического искусства. Только пройдя этот начальный этап занятий, они переходили к более трудному репертуару.

Сафонов был исключительным педагогом. Его работа с учениками посвящалась воспитанию музыканта и далеко выходила за пределы обучения фортепианной игре. Он учил вслушиваться

¹⁷ Под руководством Сафонова Игумнов готовился к участию в Международном конкурсе им. А. Г. Рубинштейна (1905), где получил почетный диплом.

¹⁸ В. И. Сафонову посвящена монография Я. Равичера «Василий Ильич Сафонов» (М., 1959).

в музыку, отдавать себе отчет в выразительном значении всех деталей музыкального текста, в художественном замысле композитора и в стиле каждого произведения. Большое место он уделял и вопросам техники игры, необходимой для воплощения исполнительских задач. Техническую работу он связывал с качеством звучания, нюансировкой, разнообразными приемами игры. Большое значение он придавал развитию legato, мягко и полно звучащей кантилены, беглости пальцев.

Некоторое представление о методических принципах Сафонова дает его руководство «для учащихся и учащихся на фортепиано», названное им «Новая формула»¹⁹. В предисловии к нему Сафонов писал: «Советы, здесь изложенные, обеспечивают уже подвинутому ученику краткий путь для приобретения и поддержания независимости пальцев, ровности туше, беглости и красоты тона.

Предлагаемые упражнения представляют, в сущности, формулы, выработанные многолетним педагогическим опытом. Цель их — пробудить во вдумчивом учителе и любящем свое дело ученике стремление к бесконечному разнообразию в технических упражнениях в зависимости от изобретательной способности каждого. Они также имеют целью наивозможное сбережение времени и силы, не утомляя уха и требуя вместе с тем неослабного внимания играющего.

Их невозможно играть механически, ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но одновременно и упражнения мозга. Это своего рода телеграф между мозгом и концами пальцев, требующий от играющего полного сосредоточения. Оттого эти упражнения неоценимы для усвоения ровного туше и красивого тона. Малейшая небрежность в этом отношении становится сейчас же заметной разборчивому слуху»²⁰.

Первый раздел «Новой формулы» посвящен развитию независимости пальцев, которую Сафонов определяет как «способность сочетания любого пальца правой руки с любым пальцем левой и наоборот». С этой целью он предлагает пятипальцевые упражнения, основанные на перемещении первого пальца в пределах данной позиции руки:



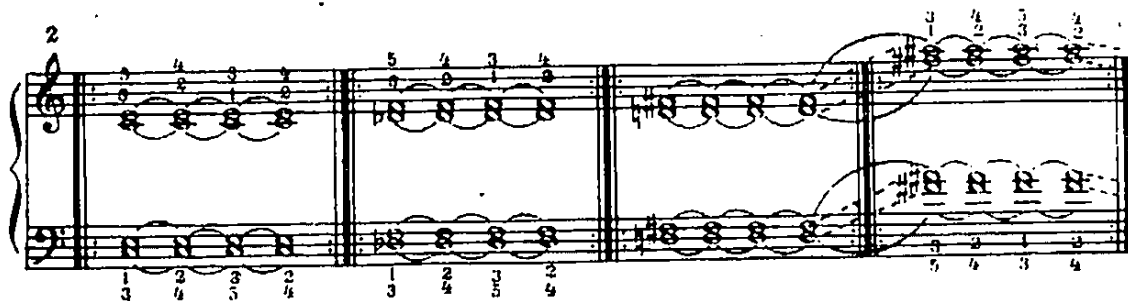
¹⁹ Издано в Лондоне, 1915. Русское издание — М., 1916.

²⁰ Там же, с. 3.

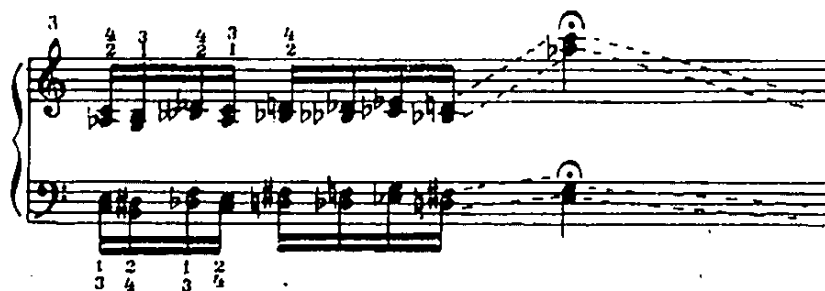
Эту формулу Сафонов использует в любых комбинациях перемещения первого пальца и для любых вариантов пятипальцевого движения.

После усвоения таких предварительных упражнений он рекомендует применить данную формулу в двойных нотах, главным образом — двойных терциях, играя их *legato* и *staccato* в различных тональностях.

Второй раздел — «Ровность удара» — построен на различных упражнениях в двойных нотах (терциях, квартах, секстах), играемых беззвучно:



Далее Сафонов предлагает играть в различных аппликатурных комбинациях большие терции, движущиеся в хроматическом порядке:



Третий раздел посвящен беглости пальцев. Возражая против механической игры гамм, Сафонов советует играть их в различных ритмических комбинациях, в которых быстрые группы звуков чередуются с медленными.

Важное место в его упражнениях занимают и аккорды.

В заключение этого сборника даны «Пять заповедей учащегося». В них говорится о принципах построения ежедневной работы за фортепиано. Последняя заповедь гласит: «Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами. Во время игры старайся как можно менее смотреть на руки. Изучай упражнения и пассажи даже с закрытыми глазами, внимательно прислушиваясь к извлекаемым из инструмента звукам. Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой звука»²¹.

²¹ Цит. по кн.: Равичер Я. Василий Ильич Сафонов. М., 1959, с. 195.

Все упражнения «Новой формулы» Сафонов советует играть различными способами, все время подчеркивая необходимость контролировать качество звука и не исполнять их механически.

* *

*

Методические принципы братьев Рубинштейн, Лешетицкого и Сафонова явились основой русской школы пианизма конца XIX—начала XX века. При всем индивидуальном различии каждого из этих крупных музыкантов их взгляды на воспитание пианиста и на развитие исполнительского мастерства были весьма сходны.

Главное место в их педагогической практике занимала работа над музыкальным произведением, требование сосредоточенности, внимания, умения вслушиваться в исполняемую музыку. Большую роль при этом играли навыки анализа гармонии, формы, фактуры, нахождение целесообразной аппликатуры, педализации. Из этих задач вытекали и проблемы развития пианистической техники, рассматриваемой в органической связи с художественно-исполнительскими целями. Отвергая механическую тренировку пальцев, они считали, что в любом упражнении надо следить за качеством звука и задуманной нюансировкой. Каждодневный труд пианиста они понимали как умственную аналитическую и критическую работу, подчиненную слуховому контролю. Их педагогические принципы имели огромное значение в решении таких важнейших проблем исполнительского искусства, как самостоятельная работа пианиста, развитие музыкальной памяти и художественного воображения. Требование знания теории музыки, умения анализировать изучаемый материал, играть на память отдельные голоса, вычленять из произведения те или иные места для упражнения, ассоциировать музыкальные образы с жизненными явлениями — все это развивало творческую инициативу, приучало к самостоятельной работе над вопросами интерпретации и развития технического мастерства.

Педагогическая деятельность этих выдающихся музыкантов определила главные традиции русской фортепианной педагогики дореволюционного времени, получившие свое дальнейшее развитие в советской школе пианизма. К таким традициям прежде всего относится взгляд на фортепианного педагога как на учителя музыки, цель которого не исчерпывается обучением игре на фортепиано в узком понимании этой задачи. Отсюда вытекало и отношение к технике игры, которая рассматривалась в тесной зависимости от художественных требований исполнительского искусства.

Эти принципы сформировались задолго до развития в западноевропейском пианизме так называемого психотехнического направления и принесли русскому фортепианному искусству мировое признание.

Глава 3

ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕОРИИ ПИАНИЗМА КАК НАУКИ О ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ

Физиологическое направление¹

Как уже отмечалось, в конце XIX века многие педагоги пришли к выводам о необходимости критического пересмотра методических установок занятий с учащимися пианистами. Несоответствие принципов старой традиционной школы требованиям исполнительского искусства признавалось всеми прогрессивно мыслящими пианистами. Они не могли не видеть, что крупнейшие виртуозы — ученики Листа, Лешетицкого, Н. Рубинштейна, Сафонова и других выдающихся педагогов — играли отнюдь не по правилам традиционной школы и обладали завидной свободой движений, о которой могли лишь мечтать ученики педагогов-репетиторов многих консерваторий. Назревала необходимость разработки каких-то новых путей овладения фортепианной техникой, которые освободили бы учащихся от тормозящей движения мышечной скованности и ненужной траты времени на бесконечные пальцевые упражнения, не приводящие, однако, к возможности справиться с техническими задачами исполнения новой музыки.

Понимая, что решать проблемы техники нельзя эмпирически, только на основе личного опыта, некоторые немецкие педагоги, стремившиеся к более научной и объективной разработке этого вопроса, попытались разобраться в том, какие приемы движений даны человеку самой природой и в какой мере с этим согласуются советы традиционной фортепианной педагогики. Для этого надо было обратиться к анатомии и физиологии. Эти науки могли бы подсказать, как следует построить правильную систему пианистических движений. Так зародилась наука о пианизме, претендующая на раскрытие правильных путей развития фортепианной техники.

Первый этап формирования теории пианизма получил наименование физиологической школы фортепианной игры, так как все вни-

¹ В СССР это направление получило по инициативе Г. М. Когана наименование «анатомо-физиологического».

мание ее создателей было направлено на разработку движений пианиста на основе данных анатомии и физиологии².

* * *

Основателем научной теории пианизма был немецкий педагог, пианист, дирижер и композитор Людвиг Деппе (1828—1890). Вдумчивый и наблюдательный музыкант, он, занимаясь с учениками, пришел к выводу, что игра одними пальцами, без участия всей руки, ставит перед исполнителями труднейшие и не оправданные строением нашего тела задачи. В этом его убеждали и частые случаи профессиональных заболеваний у пианистов в результате многочасовых пальцевых упражнений. Чтобы разобраться в данном вопросе, Деппе начал изучать анатомию и физиологию человека и убедился в неправильности бытующей системы преподавания игры на фортепиано, основанной на ложных представлениях о природе игровых движений и ничем не оправданном отрыве технической работы от художественных задач исполнительского искусства.

Выводы Деппе относительно технической стороны игры на фортепиано были в корне противоположны устоявшимся взглядам. Он убедился в том, что игра на фортепиано, особенно при исполнении музыки XIX века, требует огромной затраты физической энергии. Рассчитывать при этом только на пальцы абсурдно, так как они имеют наиболее мелкие и слабые мышцы, не обеспечивающие нужную силу удара. Неправильна и система игры, при которой молотчкообразный, сильно согнутый палец, при неподвижной кисти, должен высоко подниматься и вертикально падать на клавишу. Все это приводило к скованности и ненужным напряжениям рук с самого начала обучения. Само стремление играть одними пальцами было нелепо и потому, что любое движение пальцевых мышц обязательно связано с мышечной работой вышележащих частей руки.

Придя к этим выводам, Деппе разработал свою систему развития пианистических навыков, основанную на ощущении свободы движений и игре всей рукой с участием плечевого пояса, предплечья и кисти.

Сам Деппе опубликовал лишь одну работу под названием «Болезни рук у пианистов». Практическая же методика его преподавания стала известна широкому кругу музыкантов только в конце жизни Деппе и уже после его смерти, когда были изданы труды, характеризующие методические принципы этого видного педагога и теоретика фортепианной игры. Авторы таких работ — Х. Клозе, Э. Зехтинг, Е. Каланд, К. Штейнигер и другие его ученики — ознакомили читателей с взглядами Деппе на пианистическую технику и с практическими советами, которые он давал в процессе своих занятий.

Самым важным для пианиста Деппе считал освободить его ру-

² Это направление получило свое развитие и в области скрипичной и виолончельной педагогики (работы Ф. А. Штейнхаузена, Трендельнбурга, Х. Беккера).

ки от мышечных напряжений, не допускать скованности у начинающих учиться на фортепиано. Для этого он предлагал в качестве предварительного упражнения поднимать свободную руку от плеча и мягко опускать ее на закрытую крышку инструмента. Таким же движением он рекомендовал опускать руку на клавиатуру с тем, чтобы тот или иной палец нажал нужную клавишу. На этом принципе в зависимости от возраста и подвижности ученика строились практические упражнения в игре всей рукой.

Рука должна быть свободна и «легка как перышко», говорил Деппе, но в момент соприкосновения с клавишей в кончике пальца нужно ощутить некоторую тяжесть, помогающую нажать ее до конца. При игре *legato* этот груз передается следующему пальцу, нажимающему клавишу в момент подъема предыдущего пальца. В этой смене звуков принимает участие кисть руки, а при более широких интервалах, превышающих секунду, и предплечье. Рука, таким образом, помогает пальцу оказаться над нужной клавишей без напряжения и растяжения пальцевых мышц.

Все движения руки Деппе рассматривает как действие одноплечевого рычага, в котором точкой опоры в зависимости от звуковой цели является плечо, локоть, запястье и пястные суставы. При *forte*, например, в аккордовых построениях вся рука действует от плеча, а при игре мелких пальцевых пассажей опорой служит кисть и предплечье. При этом наиболее естественны и удобны вращательные, кругообразные и дугообразные движения руки. Таким образом, двигательные ощущения, о которых говорил Деппе, помимо подъема и опускания руки на клавиатуру образовывались и боковым движением, так называемой пронацией и супинацией кисти и предплечья, помогающим пальцам занять нужное место на клавишах.

Добываясь от учеников пластичных, мягких и незаторможенных движений, Деппе коренным образом перестроил и систему работы над произведением. Он отрицал пользу бездумных механических упражнений и зубрежку пассажей путем выколачивания фиксированными пальцами каждой клавиши. Начиная работать над новым произведением, пианист должен был сначала ознакомиться с ним, разобрать текст, установить аппликатуру и представить себе его звучание. После этого в очень медленном темпе, желательно каждой рукой отдельно, играть это произведение, налаживая удобные для рук ощущения, вдумываясь в фразировку и интонационную выразительность музыкального рисунка. Работать так целесообразно, разделив весь текст на определенные отрезки, и только после того, как каждая фраза в данном отрезке приобретет нужное звучание, переходить к следующему. Постепенно убыстряя движение до настоящего темпа, необходимо сохранять ощущения, усвоенные в процессе медленной игры.

Учение Деппе положило начало критическому пересмотру устаревших традиций фортепианной педагогики и разработке новых принципов обучения пианиста. В работе с учениками Деппе отнюдь не стремился теоретически обосновать свои практические советы с позиций анатомии и физиологии. Он говорил лишь об ощущении

свободы и о движениях, дающих возможность играть без напряжений и мышечной скованности. Главным в его практике был отказ от механических упражнений, использование свободных действий всей руки от плеча, подчинение движений музыкальным задачам. Многие из его советов нашли отражение во взглядах и в практике крупнейших пианистов-педагогов XX века.

Дальнейшее развитие физиологического направления в теории пианизма со всей наглядностью выявило его недостатки и ошибки, отрыв представителей этого течения от живой практики пианистического искусства.

Виднейшим лидером этого направления был Рудольф Брейтхаупт (1873—1945), автор капитального труда по теории пианизма «Естественная фортепианная техника» (две части которого — «Учение о движении» и «Основы фортепианной техники» — вышли в 1905 и 1906 годах и были выпущены в СССР в 1927 и 1929 годах). В «Учении о движении» Брейтхаупт справедливо говорит: «Каждое движение тела есть волевой акт; сознательно оно или бессознательно — оно является результатом деятельности нашей центральной нервной системы»³.

Рассмотрев различные виды движений (растительные, унаследованные, заученные, сознательные и бессознательные, произвольные и непроизвольные), он подчеркивает, что во всех выученных движениях мы сознаем только их конечную цель: какие при этом движения совершает наше тело, мы своим сознанием не определяем. При игре на фортепиано «единственное, на что направлено наше сознание, — это прикосновение к клавише, желание вызвать тот или иной звук»⁴.

Далее Брейтхаупт останавливается на понятии целесообразных, или упорядоченных (координированных) движений, указывая на их огромную роль в освобождении мышечной системы. Вторую главу он посвящает разбору активных и пассивных движений. «Разницу между активными и пассивными движениями, — пишет он, — мы поймем только тогда, когда примем во внимание различную степень участия мышц в движении. Вернее было бы делить движения не на активные и пассивные, а на весьма активные, менее активные и наименее активные (=пассивные)»⁵.

Разобрав дальше различные формы активных и пассивных движений, Брейтхаупт приходит к выводу, что главенствующая роль при игре на фортепиано должна принадлежать плечу, а все остальные части руки, в особенности кисть и пальцы, должны участвовать в движении более или менее пассивно. «Использование пассивных движений меньших рычагов руки дает нам чрезвычайные преимущества; если мы научимся двигать предплечьем, кистью и пальцами с наивозможно меньшей затратой их мышечной силы, а всю

³ Брейтхаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении / Пер. и ред. Марка Мейчика. М., 1927, с. 23.

⁴ Там же.

⁵ Там же, с. 27.

активную работу в основном возложим на более сильные и выносливые мышечные группы плечевой кости, плеча и спины, то эти меньшие части будут выполнять свои движения с большей легкостью, непринужденностью и выносливостью»⁶.

В третьей главе Брейтхаупт переходит к разбору игровых движений пианиста, подробно описывая десять приемов, на которых, по его мнению, основывается вся фортепианная техника. Эта энциклопедия движений построена на описании различных физических действий, но совершенно не связана с конкретными музыкальными задачами, возникающими перед исполнителем.

На основании разбора и классификации движений Брейтхаупт приходит к следующему выводу: «Талант есть прежде всего predisposition центрального органа, а далее он характеризуется более ранним и более легким появлением целесообразных, упорядоченных, свободных и непринужденных игровых движений»⁷. С этой позиции он рассматривает и понятие виртуозности, сводя его к «искусству пассивного движения кисти»⁸.

Дополнением к теоретическим выводам о формах движений является вторая часть труда Брейтхаупта, посвященная основам фортепианной техники. Советы и предлагаемые им упражнения рассчитаны на использование веса руки. «Проблема техники, — пишет он, — разрешается лишь способностью употреблять и применять в любое время и в любом месте нужный размер веса, то есть передвигать подвижную в суставах руку без мышечных судорог, пользуясь лишь теми мышечными силами, которые необходимы для размашистого падения, перемещения или перекачивания нужного веса»⁹.

Краткое описание взглядов Брейтхаупта дает представление о его понимании фортепианной техники. Не разбирая отдельных спорных и ошибочных мнений, имеющих в его книге, нужно отметить, что ее автор стремился обосновать с позиций анатомии и физиологии целесообразные приемы игры, в основе которых лежит ощущение свободы движений и использование веса руки. Подводя итог своему исследованию, он пишет: «Все основные виды движений основываются на трех главных формах:

1. на продольном взмахе руки,
2. на вращении предплечья
- и 3. на соучастии свободного взмаха пальцев в движении руки.

Так как эти движения являются естественными для нашего тела, то они остаются основой и начального развития исполнителя, и виртуозной его зрелости»¹⁰.

Вслед за этим категорическим утверждением Брейтхаупт пере-

⁶ Брейтхаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении, с. 28.

⁷ Там же, с. 26.

⁸ Там же, с. 29.

⁹ Брейтхаупт Р. М. Основы фортепианной техники / Ред. и доп. текст Гр. Прокофьева. М., 1929 (на обл.), с. 17.

¹⁰ Там же, с. 82.

ходит к вопросу о различии между естественной и художественной техникой. «Практика, — пишет он, — доказала, что „свобода“ и „подвижность“ не являются единственным идеалом»¹¹. Подчеркивая, что эти качества надо развивать в первую очередь, что свободное падение руки является основой техники, он в то же время перечисляет многие приемы, относящиеся к художественной технике, которые нельзя выполнить путем свободного падения руки. «Кантилена высшего порядка, тончайшие звуковые краски, высшая легкость и художественная грация, прелестные ритмические оттенки и музыкально и художественно вряд ли осуществимы приемом броска и тяжелого падения. Причина ясна: как только я брошу руку на фортепиано, я в то же мгновение теряю власть над органом, извлекающим звук, и тем самым я теряю власть над самим звуком»¹². Отсюда он делает следующий вывод: «Если свободно падающий вес есть цель естественной техники, то поддержанный вес — цель художественной техники»¹³.

Это утверждение порождает вопрос: для чего Брейтхаупту понадобилось столь подробно излагать систему развития «естественной» техники, если «художественная техника» требует совсем иных принципов движений? Объясняется это, очевидно, тем, что он стремился разъяснить с позиций анатомии и физиологии ошибочность традиций старой школы, основанной на игре «изолированными» пальцами, без участия всей руки. Эта система преподавания действительно приводила к зажатости и напряжению мышц. Перекладывая всю работу на пальцы и бесконечно разыгрывая упражнения для развития их силы и беглости, учащиеся нередко доводили себя до профессиональных заболеваний рук.

В формировании физиологического направления в теории пианизма большая роль принадлежит наряду с Брейтхауптом немецкому врачу-физиологу, доктору Фридриху Адольфу Штейнхаузену (1859—1910) — автору изданной в Лейпциге в 1905 году книги «Физиологические ошибки в технике игры на фортепиано и преобразование этой техники». На русском языке эта книга была издана в 1909 году. В 1925 году вышло из печати второе ее издание (с названием «Техника игры на фортепиано»), под редакцией и с дополнениями Г. П. Прокофьева.

Говоря о роли Штейнхаузена в теории пианизма, следует прежде всего подчеркнуть, что в лагерь этого направления его привели противоречия между теоретическими взглядами и практическими выводами об игре на фортепиано. В своих практических советах и в попытке установить единую, физиологически оправданную форму движения (летно-вращательное, размаховое движение всей руки

¹¹ Брейтхаупт Р. М. Основы фортепианной техники, с. 83.

¹² Там же.

¹³ Там же.

от плеча), обеспечивающую «красоту и полноту фортепианного звука», Штейнхаузен примыкает к физиологической школе. Считая, что «правильная техника и благозвучность нераздельно сливаются» и ведут к «удовлетворению требований эстетики»¹⁴, то есть к певучей и связной игре, он рассматривает летно-размаховое движение как универсальное средство для достижения этой цели. Такой подход к решению вопроса о пианистическом мастерстве узок и антиисторичен, так как он основывается на неизменности эстетических вкусов и психики человека. Не учитывалось при этом и то, что понятие о красоте звука связано со стилем и характером исполняемой музыки. Типично, наконец, для позиций физиологического направления и само стремление Штейнхаузена решить вопросы овладения фортепианной техникой путем разработки единственно, по его мнению, правильного движения.

В теоретической части труда Штейнхаузена есть, однако, и много ценного, выходящего за рамки физиологической школы. К положительной стороне его учения относится изложение основных законов физиологии движений человека и обоснованная критика движений, рекомендуемых представителями различных пианистических школ. Такому критическому анализу он подверг и старую «пальцевую» школу и «весовую» систему Брейтхаупта.

Наибольший интерес в книге Штейнхаузена представляют его высказывания как физиолога о технике и упражнении. Еще в первой главе, определяя понятие техники, он писал: «Техника есть безусловное повиновение воле, строгая зависимость двигательного аппарата от художественного намерения. В совершенной технике движение и воля являют единство. Достижение этой конечной цели получается в результате многократного повторения отдельных движений, т. е. упражнения. Стало быть, техника без упражнения немислима. Можно сказать так: техника есть постепенная подготовка вышеуказанного единства, приспособление к художественному намерению движений, наиболее целесообразно воплощающих на данном инструменте это намерение»¹⁵.

В третьей главе («Непонимание физиологии упражнения как основы техники») он подробно излагает свой взгляд на технику и на упражнение. Повторяя, что техника без упражнений немислима, Штейнхаузен говорит, что «истинное значение техники не могло быть верно понято, так как до настоящего времени (то есть до начала XX века. — А. Н.) физиология развития наших движений оставалась в стороне от теории фортепианной игры»¹⁶. «Что приходится слышать, что для фортепианной игры должны быть усвоены и созданы особые, совершенно новые и своеобразные движения. А ведь здесь, как и всюду, все те же естественные и непринужденные движения при своеобразной конечной цели. И раз это так, то

¹⁴ Штейнхаузен [Ф. А.]. Техника игры на фортепиано / Предисл., доп. и ред. Гр. Прокофьева. М., 1926, с. 10—11.

¹⁵ Там же, с. 12.

¹⁶ Там же, с. 30.

отличие фортепианно-технических движений от всех других надо искать не в пальцах или в руках, а в центральной нервной системе. Упражняться значит прежде всего умственно работать, изучать.

Оторвав технику от ее интеллектуальной сущности, нарушили органическую связь ее развития, а тем самым она должна была снизойти до односторонней гимнастики мышц и суставов, должна была вырождаться в бездушную, узкую внешнюю виртуозность. Нормально всякая техника является только средством для определения цели, а этой господствующей и направляющей целью должно быть искусство»¹⁷.

Определяя сущность упражнения, Штейнхаузен далее пишет: «... Упражнение есть приспособление к определенной цели или, точнее, целый ряд явлений приспособления психического и физического порядка — ряд, затрагивающий в очень различной степени все ткани тела. Так как всякое движение исходит от центральной нервной системы, то упражнение затрагивает прежде всего головной и спинной мозг, являясь таким образом в первую очередь психическим процессом, переработкой, пополнением накопившегося у тела опыта, памятью»¹⁸.

Правильно указывая на роль «психического фактора» в работе пианиста, Штейнхаузен подробно говорит о функции сознания в процессе развития техники. Критикуя попытки подчинить наши движения анализу деятельности мышц, он приходит к следующему выводу: «Непрерывно живет в сознании лишь конечный смысл движения, намерение, цель. Вот почему напрасны старания искусственно превратить в сознательный процесс все то, что по природным законам происходит бессознательно»¹⁹. «Сохранив непосредственную свободу и наивность тела, — пишет он в главе четвертой, — мы избавим как учителя, так и учащегося от загрузки памяти бесполезным хламом»²⁰.

Итак, в теоретической части своей работы Штейнхаузен решительно осудил стремление представителей физиологического направления установить естественные и целесообразные формы пианистических движений на основе анализа деятельности мышц. Главную роль в вопросах фортепианной техники он отвел центральной нервной системе, осознанию художественной цели движений, подчеркивая, что самый процесс движения происходит подсознательно, путем приспособления психического и физического порядка. В этой части своего учения он наметил дальнейший путь теории пианизма, связанный с образованием так называемой психотехнической школы. Однако сделанные им практические выводы, как уже было отмечено, привели его снова к ошибкам физиологического направления.

Работы Брейтхаупта и Штейнхаузена, как правильно писал

¹⁷ Штейнхаузен [Ф. А.] Техника игры на фортепиано, с. 30.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 33.

²⁰ Там же, с. 45.

Г. М. Коган в статье «Проблемы теории пианизма», явились «кульминационным пунктом» в создании особой науки — теории пианизма. В этой статье подробно разобраны положительные и отрицательные стороны обоих трудов. Охарактеризовав методологические ошибки, допущенные Брейтхауптом и Штейнхаузенем, автор статьи пришел тем не менее к следующему выводу о роли анатомо-физиологической школы в истории пианизма: «Одно то, что эта школа разбудила пианистическую мысль, освободив ее от гнета авторитарности и от мертвящих догм старой школы, составляет такую огромную историческую заслугу, что перед ней в известной мере меркнут недостатки школы»²¹.

Жизнь, однако, показала, что это направление оказало немалое и весьма отрицательное влияние на науку о пианизме и в некоторой степени на методику преподавания.

Центром физиологической школы была Германия, где на протяжении первой половины XX века появился целый ряд теоретиков пианизма — авторов работ, развивающих идеи ее основоположников. Воздействие этого направления сказалось и на трудах некоторых советских авторов и на работах методистов других стран. Не разбирая подробно все эти сочинения, остановимся на нескольких примерах.

В Германии одной из первых работ, пропагандирующих учение Брейтхаупта, явилась книга Т. Бандман «Весовая техника игры на фортепиано» (Лейпциг, 1907). К анатомо-физиологическому направлению примыкала и книга Е. Тетцеля «Современная фортепианная техника» (Лейпциг, 1929). В 20-х и последующих годах были изданы: «Основы современного пианистического искусства» Б. Миланковича (Лейпциг, 1923), «Пути к энергетике фортепианной игры» К. Ионена (Амстердам, 1928), «Совершенная фортепианная техника» Э. Баха (Берлин, 1929), «Методика виртуозной фортепианной игры» Г. Роота (Лейпциг, 1949) и ряд других работ. Следуя по пути физиологического направления, авторы этих сочинений считали, что основой обучения пианиста должна быть физиология.

К. А. Мартинсен в своей книге «Индивидуальная фортепианная техника...», вышедшей в свет в 1930 году, имел основание писать: «Каждый обстоятельный труд по фортепианной педагогике начинался с подробного физиологического обоснования. Анатомические познания считались необходимыми для каждого фортепианного педагога. На технику смотрели как на нечто оторванное от искусства и личности художника, могущее быть переданным чисто внешним, механическим путем»²². Перечисленные работы служат ярким свидетельством такого подхода к пониманию фортепианной техники.

²¹ Коган Г. Вопросы пианизма. Избр. статьи. М., 1968, с. 37.

²² Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / Пер. с нем. В. А. Михелис; Ред., примеч. и вступ. статья Г. М. Когана. М., 1966, с. 13.

К. Ионен, например, главное внимание в своей книге уделяет вопросу о дыхании и положении корпуса во время игры. Дыхание и движения корпуса должны, по его мнению, подчиняться метрической периодике в музыке; свободные и гибкие движения корпуса в соответствии с техническими задачами музыкального текста являются основой овладения пианистическим мастерством.

В книге Г. Роота, представляющей, по его словам, попытку изложить методические принципы его учителя Альфреда Хоена, устанавливаются шестнадцать основных форм и игровых движений и даются указания, как надо работать над их усвоением. Описывая, например, удар *staccato* вторым пальцем, он объясняет, что при свободно висящей кисти третий, четвертый и пятый пальцы нужно подтянуть к ладони, второй вытянуть вперед примерно под углом в 60° , а первый оставить пассивно висеть. В таком положении рука должна держаться близко к клавишам. Затем производится откидывание руки движением предплечья и почти совпадающий с ним удар вторым пальцем по клавише. Это движение надо делать «со стремительностью пантеры», представляя себе, что палец как бы стремится попасть в муху, сидящую на клавише. Далее Роот предупреждает, что правильное выполнение такого удара производит довольно острый звук, но это не должно смущать учащегося, так как «основным во всяком упражнении является их цель»²³. Эта цель, как видно из его труда, сводится исключительно к определению и налаживанию физиологически целесообразных движений, рассматриваемых вне связи с музыкальными задачами. Аналогичным образом рассматриваются и другие формы движений. Работая над произведением, следует учить его каждой рукой отдельно, разбив на маленькие отрезки и играя различными приемами в медленном темпе ровными нотами без соблюдения ритма и тактов, а затем применяя ритмические варианты.

Среди всех подобных работ весьма примечательна книга Э. Баха «Совершенная фортепианная техника», в которой автор, обстоятельно исследовав вопрос о двигательных функциях пианиста, построил свою систему рациональных движений. На русском языке книга не была опубликована, но советские читатели могли ознакомиться со взглядами Э. Баха по изданным в СССР стенограммам его лекций, прочитанных в Берлине по радио в 1929 году. Эти лекции, включенные в брошюру под названием «Рациональная фортепианная техника» (Л., 1934), представляют краткое изложение системы Э. Баха. В конце 30-х годов автор книги приехал в Советский Союз и выступил с лекциями в Московской и Ленинградской консерваториях. В годы войны он жил в СССР, а после ее победного окончания получил возможность вернуться на родину и последние годы своей жизни провел в ГДР.

В своем учении о игре на фортепиано Э. Бах исходит из того,

²³ Rooth Georg. Methodik des Virtuosen Klavierspiels. Leipzig, 1940, S. 11.

что «существует только одна рациональная, в полном смысле этого слова, техника, которая по элементарному применению в своих свойствах однозначна и точно познаваема, определима и поддается расчету подобно идеально сконструированному мотору или идеально выверенному летательному аппарату. Техника остается техникой, безразлично, машинная ли это техника или фортепианная. Всякая же техника подчиняется неизменным математическим и физическим законам»²⁴.

Это положение он относит ко всем областям человеческой деятельности. «Танцор, фехтовальщик, пловец, гимнаст — все обучаются по существу одним и тем же движениям, и однако, в процессе обучения каждый развивает свое особенное субъективное направление и приобретает собственную индивидуальную и художественную окраску»²⁵.

Поясняя свою систему, Э. Бах говорит, что рациональная фортепианная техника, с ее требованием максимального расслабления мышц, приводит к свободе, гибкости и легкости движений. Чтобы найти и почувствовать необходимое свободное и нормальное состояние нашего тела, он советует лечь в ванну с теплой водой. Лежа в воде, мы пребываем в состоянии полнейшего психологического и телесного «благорастворения», а наше тело теряет свою тяжесть и освобождается от всякого напряжения. Рука свободно всплывает, покоясь в состоянии равновесия, и при этом происходит поворот плеча вовнутрь, в то время как локти отходят от корпуса. Такое положение руки обеспечивает параллельное (а не перекрещивающееся) соотношение лучевой и локтевой костей предплечья. Это состояние руки Э. Бах и кладет в основу практической части своей теории фортепианной игры.

Он устанавливает систему движений, построенную на принципе двуплечевого рычага. Объяснив действие такого рычага, он предлагает провести воображаемую ось вращения руки от плечевого сустава через середину предплечья. Таким образом предплечье образует от пальцев к локтю плечи рычага, приводимые в движение пронацией и супинацией плечевого сустава. Между обоими плечами рычага находится пребывающая в покое ось вращения. Такой же двуплечий рычаг образуется в середине кисти и в пальцах.

Двуплечим рычагом следует пользоваться при вертикальных движениях для извлечения отдельных звуков и аккордов. Горизонтальное движение, то есть ведение руки вдоль клавиатуры, должно выполняться одноплечим рычагом при пронированном плечевом суставе.

Не разбирая всех деталей описания предлагаемой системы движений, отметим лишь, что главную роль при игре на фортепиано Э. Бах отводит вращению плеча, которое направляет все действия пальцев.

²⁴ Бах Эрвин. Рациональная фортепианная техника. Л., 1934, с. 13.

²⁵ Там же, с. 14.

Подобно другим представителям этого направления в теории пианизма, автор данного труда считает, что физиологически правильная разработка движений является основой овладения исполнительским мастерством.

* *

*

Краткая характеристика трудов представителей физиологического направления в теории пианизма дает представление о попытках их авторов разработать рациональную систему движений пианиста, основанную на научных данных.

Как уже отмечалось, многое в этом учении имело положительный смысл, как, например, обоснованная критика старой школы, призыв к освобождению рук и корпуса от мышечных напряжений, использование при игре веса руки от плечевого пояса до кончиков пальцев. Недостатки этого направления были, однако, весьма существенны. Если старая школа с ее принципом игры одними пальцами, без участия кисти, предплечья и плеча, рассматривала упражнение как физическую гимнастику, не связанную с музыкально-художественными задачами, то физиологическое направление также не внесло ничего принципиально нового в этот вопрос. Хотя взгляды на приемы игры и подверглись коренному изменению, эти приемы отнюдь не связывались со стилем и характером музыки, с индивидуальностью исполнителя и его эстетическими представлениями о звучании различных произведений. Таким образом, учение о физиологически рациональных движениях оставалось оторванным от конкретных музыкально-исполнительских целей.

Немало противоречий было и в самом понимании физиологически оправданных движений.

Несмотря на ограниченность и узость этого учения, оно привлекало умы педагогов идеей освобождения тела от скованности и напряжения при игре на фортепиано. И не удивительно, что не только в Германии, но и в других странах многие авторы книг по теории пианизма находились под влиянием основоположников этого направления. Его воздействие сказалось, например, на некоторых работах крупнейшего представителя английской школы пианизма Тобиаса Матея, хотя в своих многочисленных трудах он во многом вышел за пределы этого направления.

Ранние труды Т. Матея появились в самом начале XX века: «Процесс туше — во всем его разнообразии (Анализ и синтез процесса извлечения фортепианного звука)», «Основные принципы фортепианной игры», «Упражнения на мышечные расслабления»²⁶.

В этих работах Матея уделяет внимание вопросам физиологии движений и борьбе с мышечным напряжением.

²⁶ Matthay T. The Act of Touch — in all its diversity (An Analysis and Synthesis of Pianoforte Tone Production). London, 1903; Matthay T. The First Principles of Pianoforte Playing. London, 1905; Matthay T. Relaxation Studies (in the musical discrimination required for touch, agility and expression in pianoforte playing). Bosworth, 1908.

В дальнейшем он выпустил ряд разнообразных по темам сочинений, близких по своему содержанию к новому, формирующемуся в те годы психотехническому направлению. Значительный интерес представляют такие его работы, как «Первые шаги ребенка в обучении игре на фортепиано», «Музыкальная интерпретация», «Введение в психологию для учителей музыки», «Видимое и невидимое в фортепианном обучении»²⁷.

Влияние физиологического направления сказалось и на взглядах некоторых представителей советской школы пианизма в 1920—30-х годах. Более подробно об этом будет сказано в главе 1 второй части данной книги.

Психотехническое направление²⁸

Сосредоточив все внимание на разработке физиологически оправданных движений пианиста, физиологическое направление оставалось в стороне от конкретных практических задач музыкального исполнительства. Объяснялось это не только односторонностью взглядов на вопросы пианистического искусства, но и тем, что авторы работ, посвященных теории пианизма, не являлись крупными исполнителями и педагогами. В своих трудах, разрабатывая на научной основе теорию фортепианной техники, они признавали, что теория исполнительства не может дать пианисту многого из того, что ему требуется. Не могли помочь в этом и практики-педагоги, являющиеся поклонниками теоретиков данного направления. Все это привело многих музыкантов к самым отрицательным выводам по поводу возможности создания науки о пианизме, которая была бы не только правильно построена теоретически, но и указывала практический путь к овладению фортепианно-исполнительским искусством.

В первые десятилетия XX века параллельно с анатомо-физиологическим учением сложилось новое направление, основоположниками которого были крупнейшие исполнители-музыканты. Новая школа была в большой степени связана с именами Иосифа Гофмана и Ферруччо Бузони. Ее представителями явились многие выдающиеся мастера пианизма, педагоги и авторы различных трудов по вопросам игры на фортепиано.

Основное отличие этой школы от физиологического направления заключалось в отказе от идеи создания универсальных и фи-

²⁷ Matthey T. The Child's first steps in Pianoforte Playing. London, 1912; Matthey T. Musical Interpretation. London, 1913; Matthey T. An Introduction to Psychology for Music Teachers. London, 1919; Matthey T. The Visible and Invisible in Pianoforte Teaching. London, 1936.

²⁸ Термин «психотехника» был введен К. С. Станиславским в его книге «Работа актера над собой» и использован Г. М. Коганом для определения нового направления в теории пианизма, в основе которого лежала умственная, аналитическая работа пианиста. Не имея более удачного названия, мы применяем это наименование как рабочий термин, характеризующий данное направление.

зиологически оправданных приемов игры независимо от конкретных задач, связанных с музыкой того или иного стиля, индивидуальностью исполнителя, его художественных представлений. В центре внимания находилась не физическая сторона игры, а то, что Гофман назвал «умственной техникой», то есть умением проанализировать возникающие художественные и технические задачи и претворить их в исполнении. На этой основе крупные художники — создатели нового этапа в теории пианизма — построили свое учение о фортепианной игре, каждый в соответствии со своими взглядами на вопросы звучания фортепиано и интерпретации музыкальных сочинений.

К создателям нового направления в теории пианизма принадлежал Иосиф Гофман (1876—1957), один из крупнейших пианистов первой половины XX века, прославившийся как замечательный исполнитель и автор широко известных книг «Фортепианная игра» (1907) и «Ответы на вопросы о фортепианной игре» (1909). В 1914 году обе работы были им объединены в одну книгу. В 1920 году появилось последнее американское издание этой книги с некоторыми исправлениями и добавлением главы «Что необходимо для пианистического успеха»²⁹.

В этой работе помимо практических советов, которые Гофман давал, отвечая на многочисленные вопросы читателей журнала «Lady's Home Journal» («Домашний журнал для дам»), он в простой и доступной форме высказал свои взгляды на фортепианную игру, на работу пианиста и эстетические задачи исполнительского искусства. Не перечисляя всего сказанного в книге, мы остановимся на том ее разделе, который характеризует автора как представителя нового направления в теории пианизма.

Следует отметить, что Гофман, ученик Морица Мошковского и Антона Рубинштейна, под руководством которого он занимался в 1892—1894 годах, не был теоретиком пианизма, стремящимся построить свою систему развития исполнительского мастерства. Говоря о работе пианиста, он подходил ко всем вопросам как практик, в высокой степени владеющий исполнительским искусством. Его взгляды, сформировавшиеся под влиянием А. Г. Рубинштейна, основывались на собственном опыте, и это придавало особый авторитет его высказываниям.

Книга Гофмана была написана давно. За истекшие десятилетия многое изменилось и в практике, и в теории пианизма. Некоторые из его мыслей могут показаться современному читателю несколько наивными и устаревшими. Но та часть книги, в которой автор определяет свое понятие «умственной техники», не

²⁹ В русском переводе обе книги Гофмана неоднократно издавались в дореволюционной России и в Советском Союзе. Последнее издание этого труда вышло в 1961 году под редакцией Г. М. Когана с его вступительной статьей и примечаниями. К данному изданию в хорошем переводе с английского Г. А. Павлова были добавлены пять интервью Гофмана и его высказывания о Рахманинове.

только не устарела, но имеет важнейшее значение для понимания принципов этого направления в теории пианизма.

Так же как Лист и многие выдающиеся музыканты XIX века, Гофман считал, что техника коренится не в пальцах, а в мозгу, в музыкальной воле и выработке умственных представлений о звуковых задачах. На этой основе и строилась его теория умственной техники.

«Умственная техника, — пишет он, — предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев. Подобно тому как всякое действие пальца определяется сначала в уме, пассаж также должен быть совершенно готов мысленно прежде, чем он будет исполнен на фортепиано. Другими словами, учащийся должен стремиться выработать в себе способность умственно представлять прежде всего звуковой, а не нотный рисунок»³⁰.

Далее Гофман кратко поясняет, в чем заключается процесс перевода музыкального замысла в звуковую реальность: «В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе. Таков, насколько нам известно, путь превращения исполнителем своего музыкального замысла в звуковую реальность. Следовательно, при разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или техническая) работа. На ранних стадиях развития этой способности лучше попросить учителя сыграть вам данную пьесу и тем помочь формированию в вашем уме правильной звуковой картины»³¹.

Неясность звуковой картины приводит, как пишет Гофман, к нарушению деятельности центров, управляющих пальцами. Пальцы перестают слушаться и «прилипают» к клавишам. В таких случаях необходимо играть неудачающееся место в самом медленном темпе, чтобы вытеснить из головы спутанную музыкальную картину. Медленное и максимально точное проигрывание не должно быть механистическим упражнением. Оно является способом восстановления нарушенного умственного представления, образовавшегося в результате «умственной лени», то есть когда пальцы бежали вперед, «в то время как ум тащился позади, вместо того чтобы, как ему полагается, опережать пальцы, подготавливая их работу». «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться»³², — к такому выводу приходит Гофман, поясняя суть своего учения об умственной технике. Этот тезис он связывает с понятием бы-

³⁰ Гофман Иосиф. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, с. 56.

³¹ Там же, с. 57.

³² Там же, с. 58.

строты музыкального мышления как результата «эластичности ума, приобретаемой или развиваемой постоянной, неуклонной, неослабной работой всегда, когда бы мы ни находились за фортепиано»³³.

Важное место в этом разделе книги занимает мысль Гофмана о музыкальной воле. «Музыкальная воля коренится в естественной потребности музыкального выражения. Она — главный управляющий всем, что есть в нас музыкального. Поэтому и в чисто технических процессах фортепианной игры я усматриваю не меньшее проявление музыкальной воли. Техника без музыкальной воли — это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству»³⁴.

В книге Гофмана есть немало интересных высказываний о работе пианиста. Многие из них вытекают из его принципа «умственной техники» и музыкальной воли. К этим принципам относятся, например, его советы, как учить произведение на память, как планировать свои занятия на фортепиано и технически работать над исполнительской задачей. Нужно отметить и сказанное Гофманом о необходимости слышать при упражнении каждый извлекаемый звук: «Каждая нота должна быть услышана — не мысленно, а физически, и этому категорическому требованию всегда должна быть подчинена и самая ваша беглость»³⁵.

Приведенные выше цитаты показывают, что Гофман выступал против механической тренировки пальцев и не ставил перед собой задачи разработки каких-либо универсальных, физиологически обоснованных движений. Главное место в его высказываниях занимала умственная работа, определение цели и претворение ее в реальную звуковую картину. В этом отношении Гофман наметил путь, по которому строилось развитие взглядов многих представителей современного направления в теории пианизма.

Выдающаяся роль в формировании пианистической школы XX века принадлежала Ферруччо Бузони (1866—1924). Творческая деятельность этого крупнейшего музыканта поражает своей многогранностью. Гениальный пианист, композитор и педагог, создатель обработок и редакций фортепианных сочинений, автор книг и многочисленных музыковедческих статей, оперных либретто и других литературных сочинений, Бузони во всех этих областях проявил свой талант, сыграв значительную роль в искусстве XX века.

Яркость дарования Бузони, своеобразие его творчества и пианизма, необычность фортепианного искусства и оригинальность интерпретации исполняемых сочинений вызывали резкие суждения критиков и восторг поклонников его мастерства. Но как бы ни оценивали Бузони — интерпретатора и пианиста, всех покоряла

³³ Гофман Иосиф. Цит. соч., с. 58.

³⁴ Там же, с. 58—59.

³⁵ Там же, с. 46.

его потрясающая техника, хотя она тоже противоречила устоявшимся традициям.

Высокое искусство Бузони-пианиста было результатом его многолетней работы над проблемами интерпретации и над перестройкой своей техники. Изучая и анализируя творчество И. С. Баха и Листа, он пришел к выводам, явившимся основой его художественных взглядов и феноменальной виртуозности.

В различных музыковедческих работах Бузони пояснил суть своей системы. Он подчеркивал, что стремился упростить механизм фортепианной игры и свести его к наименьшим движениям и усилиям. Достичь этого и выработать технику, по его мнению, можно было в меньшей степени посредством физических упражнений и в большей степени путем духовного постижения задачи, то есть анализа трудностей и приспособления их к собственным возможностям. «Высшая техника, — писал Бузони, — сосредоточена в мозгу, она составляется из геометрии, расчета расстояний и мудрого распорядка»³⁶.

Говоря об анализе трудностей, Бузони обосновывал его необходимость тем, что тот или иной пассаж записан в нотном тексте в соответствии с принятыми в теории музыки правилами метрической группировки. Такая группировка в большинстве случаев искажает мелодическую логику пассажа и не отвечает технической логике его строения. Мысленная перегруппировка пассажа («техническая фразировка», как ее называл Бузони) заключается в членении пассажа на ряд одинаковых, удобных для выполнения звеньев, укладываемых в позицию руки. Такое членение способствует автоматизации движений.

Значительное место в системе Бузони занимает метод «технических» (фактурных. — А. Н.) вариантов, которыми он рекомендует пользоваться как вспомогательными упражнениями и этюдами. На многие варианты, предлагаемые им, например, к прелюдиям И. С. Баха из первого тома «*Wohltemperiertes Klavier*», Бузони смотрел как на «ключи» к основным техническим трудностям фортепианного искусства. Этот метод работы встретил критическое отношение некоторых музыкантов, но независимо от его признания он интересен тем, что знакомит читателя с теми трудностями, которые Бузони считал типичными и основными для фортепианной музыки.

Чрезвычайно важную роль в исполнительской и педагогической практике Бузони имели его аппликатурные принципы и понятия о движениях при игре на фортепиано. Традиционной «трехпалости» он противопоставил «пятипалость», основанную на чередовании позиций руки. Такая аппликатура заменяла частое подкладывание первого пальца перебрасыванием руки и переключением второго и третьего пальцев через четвертый или пятый.

³⁶ Изложение мыслей Бузони и цитат из его сочинений взято из кн.: Коган Г. Ферруччо Бузони (главы XI, XII). М., 1971, с. 95.

Широко применял Бузони и распределение пассажей между руками.

Взгляды Бузони на аппликатуру и на распределение пассажей между руками основывались на творческом опыте Листа. Они могут быть поняты и оценены, как пишет Г. М. Коган, только в связи с принципом игры *non legato* и характерными для Бузони игровыми движениями. Эти движения не были мягкими, плавными и закругленными. Не пользовался Бузони и «кистевой рессорой» Лешетицкого. Всему этому он противопоставлял «фиксированную собранность игрового аппарата, в частности — вертикальные и горизонтальные движения предплечья, трактуемого как единое целое при негнущемся, устойчивом запястье»³⁷.

Краткое описание технических принципов Бузони показывает, что его система основана не на теоретических и абстрактных выводах из анатомии и физиологии, а на живой практике крупного мастера и вдумчивого исследователя пианистического наследия Листа.

Бузони внес ценный вклад в теорию и практику пианизма XX века. Его взгляды на фортепианную технику и на методику работы пианиста оказали сильнейшее влияние на современное исполнительское искусство. Как пианист он привлек внимание и поражал слушателей не только своей феноменальной техникой, но и необычным, богатым красками звучанием фортепиано, своеобразием интерпретации. Все это объясняет появление большого количества работ, посвященных этому мастеру. Влияние взглядов Бузони отразилось на ряде трудов советских пианистов и на достижениях крупнейших исполнителей и педагогов.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что Бузони явился одним из ярких представителей того направления в пианизме, в котором главенствующее место заняла мыслительная, умственная аналитическая работа. По этому пути пошло и дальнейшее развитие теории пианизма.

Одним из представителей направления, во многом близкого к Бузони, был немецкий педагог и теоретик пианизма В. Бардас, небольшая книга которого «Психология техники игры на фортепиано» вышла из печати в 1920-х годах, уже после смерти ее автора. В русском переводе эта работа была издана в 1928 году под редакцией Г. П. Прокофьева, с его примечаниями, предисловием и послесловием.

Ранняя смерть оборвала деятельность вдумчивого и талантливого музыканта, каким несомненно был Бардас. Его книга служит интересным примером развития педагогической мысли в плане психотехнического направления. В кратком напутствии к ней Артур Шнабель в нескольких словах определил ее суть: «Познать и наметить трудности — это значит овладеть ими, упорядочить и

³⁷ Коган Г. Ферруччо Бузони, с. 125.

преодолеть их... Вот путь и назначение этого важного, расширяющего умственный горизонт труда»³⁸.

В первой главе своей книги («Физиологические предпосылки») Бардас говорит, что существующие «школы», «...обосновывая рекомендуемые двигательные формы данными анатомии, совершенно не нужны для практики и обучения». Ценным и необходимым, по его мнению, являются не внешние движения рук, а наблюдения над своими мышечными ощущениями. «Мышечное чувство, — пишет он, — субъективно и не поддается описанию; его можно приобрести только путем самонаблюдения. Удержание в памяти почерпнутого из опыта и связанного с целесообразностью движений мышечного чувства важнее знакомства с основами целесообразности той или иной формы движений»³⁹.

Мышечное чувство образуется инстинктивно, на основе общей ловкости тела и способности мышечного аппарата приспособляться к нужной форме движения. Упражнение и преодоление любой трудности, следовательно, «...сводится к тому, чтобы согласовать представление (звуковой образ) с действительным воспроизведением (реальным звучанием). Такое согласование нужно продолжать, пока при каждом более или менее приведенном к нужной цели движении не образуется ясно различимое мышечное чувство и пока между звуковым образом и мышечным чувством не образуется прочная связь. В дальнейшем одного представления о звуке оказывается достаточно для того, чтобы вызвать к жизни соответствующее мышечное чувство. Здесь только и начинается подлинная техника, ибо только в этот момент можно отметить функциональный успех»⁴⁰.

Развивая эту мысль, Бардас приводит различные примеры технических трудностей, которые преодолеваются не механической тренировкой, а правильным представлением об их удачном выполнении.

Во второй главе («Психологические предпосылки») автор определяет сущность фортепианной техники, которая, как он пишет, «состоит в сложном взаимоотношении психических и физических функций. Тем самым требование наиболее беспрепятственно передавать волевой импульс руке становится основным вопросом развития техники»⁴¹.

Повторяя уже сказанное Бузони, Бардас пишет: «Целью технической работы является замещение многих направленных на единичные действия волеизъявлений немногими, но направленными зато на сложные действия. Явление это можно назвать механизацией в том смысле, что часть первоначально сознательных отдельных намерений, автоматизируясь и выпадая из сознания, уступает место определенному сложному

³⁸ Психология техники игры на фортепиано. Две статьи: Березовского и Бардаса / Ред., примеч. и предисл. Гр. Прокофьева. М., 1928, с. 47.

³⁹ Там же, с. 52.

⁴⁰ Там же, с. 53.

⁴¹ Там же, с. 61.

волевому импульсу. Вот почему исходный пункт и цель работы над механикой относится к области психической деятельности. Исходным пунктом является некий волевой акт, своевременно направленный на определенную физическую деятельность. Предметом технической работы являются распределение отдельных волевых актов и уточнение художественного замысла исполнения, а также представление себе и изучение на опыте тех материального порядка явлений, с которыми рука встречается на клавиатуре при реализации волевых «хочу», или — выражаясь кратко — осознание всех влияющих на волевой акт элементов... То, что вначале обязывает к сознательному обдумыванию, то самое потом, при накопившемся опыте в игре на фортепиано, выполняется бессознательно-автоматически или инстинктивно, так что постепенно развивающаяся механизация техники соответствует постепенной разгрузке сознания»⁴².

Эта разгрузка сознания, поясняет Бардас, происходит потому, что целый ряд отдельных намерений заменяется единым сложным действием, протекающим автоматически и бессознательно и подвластным только волевому импульсу⁴³.

«Насколько контроль сознания необходим в процессе разучивания, настолько же необходимо устранить этот контроль при свободном художественном исполнении. Всякий чрезмерный контроль может только повредить делу, если он вмешивается в автоматизированный процесс, протекающий безошибочно»⁴⁴.

Такой сверхконтроль нередко бывает в моменты публичного выступления, когда пианист, желая сыграть как можно лучше и не доверяя выработанной автоматизации, включает в свои действия сознание, которое оказывается тормозом, препятствующим выполнению задачи.

Следующие главы книги посвящены некоторым психологическим закономерностям, связанным с различными трудностями, возникающими перед пианистом.

В III главе разбираются нарушения гладкого протекания игры из-за преждевременного или запоздалого волеустремления; IV глава посвящена развитию меткости; в V главе Бардас говорит о «мнимобольшой руке» как об определенном представлении, помогающем выполнению технических задач, выходящих за пределы растяжимости руки.

Наибольший интерес представляет VI глава («Техническое и фразеологическое расчленение»), в которой речь идет о мысленном расчленении пассажа на технически удобные составные части. Пассаж, записанный в нотном тексте, подразделяется, как пишет Бардас, на «фразеологические единицы», которые часто не совпадают с «техническими единицами», то

⁴² Бардас В. Цит. соч., с. 61—62.

⁴³ См. там же, с. 66.

⁴⁴ Там же.

есть с представлением о физическом удобстве их исполнения. Как пример он приводит первые два такта этюда F-dur Шопена (ор. 10, № 8), где группировка нот распределяется по четыре шестнадцатых. В первом такте фразеологическая и техническая единицы совпадают, но во втором такте при движении пассажа вверх это совпадение нарушается. Технической единицей, в отличие от фразеологической, здесь будет мысленная перегруппировка, в которой четыре шестнадцатых будут сгруппированы от первого пальца до четвертого, то есть от последней ноты фразеологической единицы к третьей ноте следующей единицы.

Выясняя на нескольких примерах смысл перегруппировки пассажей, Бардас по существу следует по пути, проложенному Бузони, хотя и пользуется другой терминологией. Анализ приведенных в этой главе примеров дает ему основание подчеркнуть необходимость «разбираться в трудностях, возникающих на почве технических и фразеологических единиц и сложного переплета иннервационных процессов. Разобравшись в несовпадении технических и фразеологических единиц, нужно выбрать ту из них, что более удобоисполнима с точки зрения техники игры на фортепиано»⁴⁵.

В последней, VII главе автор уделяет внимание содружественным движениям рук, указывая на случаи, когда они положительно или, наоборот, отрицательно влияют на выполнение трудностей.

Книга Бардаса не является систематизированным учебником игры на фортепиано. Это скорее методическое пособие, выведенное из педагогической практики автора, призванное направить внимание исполнителей и педагогов на ряд существенных вопросов фортепианной техники.

В числе работ, посвященных вопросам исполнительского мастерства пианиста, следует назвать книгу Карла Леймера «Современная фортепианная игра»⁴⁶.

Многое высказанное в предисловии к этой книге Вальтером Гизекинггом, принимавшим участие в ее создании, совпадает с тем, что уже было сказано Гофманом, Бузони и Бардасом. Как пример приведем некоторые цитаты: «Карл Леймер в первую очередь воспитывает в своих учениках самоконтроль, требуя, чтобы они действительно слушали и слышали свою игру. Такое критическое вслушивание является, на мой взгляд, важнейшим фактором обучения музыке. Упражняться часами, не концентрируя мысль и слух на каждой ноте соответствующего упражнения, значит тратить время даром»⁴⁷.

⁴⁵ Бардас В. Цит. соч., с. 95.

⁴⁶ Leimer Karl. Modernes Klavierspiel nach Leimer — Giseking. Mainz und Leipzig, 1931. Цитаты из книги даны по русскому переводу фрагментов из данной работы, помещенных в кн.: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Вступ. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой. М.—Л., 1966.

⁴⁷ Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 168.

«Точное, соответствующее нотному тексту исполнение всех предписаний композитора должно быть первой целью интерпретатора... Лишь соблюдение всех исполнительских пометок делает возможным „вживание“ в мир мыслей и чувств автора и тем самым воспроизведение его творения, соответствующее стилю»⁴⁸.

Сам Леймер пишет, например, что «...правильное и убедительное исполнение достигается только соединением чувства и рассудка»⁴⁹, что одна из главных задач преподавателя — научить учащегося рационально упражняться, интенсивно концентрировать свое внимание, играть разучиваемое в самом медленном темпе, не допуская ошибок. Говоря о технических задачах, он, пользуясь терминологией Гофмана, пишет: «Работа над техникой — умственная работа»⁵⁰.

Не перечисляя всего изложенного в этой книге, отметим лишь то, что представляется наиболее существенным, а именно — советы Леймера, относящиеся к тренировке и развитию памяти. Его метод, как он пишет, основан на «логическом продумывании» нотного текста. «Удивительно, что логическое продумывание не только не используется правильно в практике, но явилось чем-то совершенно новым для всех учеников в начале занятий в моем классе. При этом замечу, что у меня были высокоодаренные ученики, обучавшиеся у известных преподавателей музыки»⁵¹.

Работа в этом направлении проводится не за фортепиано; но прочитывая и мысленно вслушиваясь в текст, мы не только запоминаем его. Представляя себе звучание произведений, мы усваиваем и возникающие перед нами технические задачи. На различных примерах (Этюд Леберта — Штарка, две инвенции Баха, соната Бетховена ор. 2, № 1) Леймер объясняет, как надо пользоваться этим методом. Предположим, что вы уже начали учить на память первую часть сонаты Бетховена. Вы разделяете произведение на небольшие отрезки и внимательно вчитываетесь и вслушиваетесь в первые восемь тактов. При этом определяется, из чего состоит партия каждой руки и какой аппликатурой нужно ее исполнять. Затем вы «рассказываете» себе, что делает правая рука в первых четырех тактах: она начинает с затактового *до* первой октавы и движется четвертями *staccato* по трезвучию *фа минор* до звука *ля-бемоль* второй октавы. После триольного группетто фраза заканчивается на ноте *фа* второй октавы, на третьем такте. Левая рука вступает со второй четверти второго такта, три раза повторяя в тесном расположении аккорд на трезвучии *f-moll* и заканчивая это движение на третьем такте доминантсептаккордом. Внимательно и точно прочтя таким образом первые восемь тактов и рассказав себе о всех указаниях, данных в тексте, вы можете мысленно проиграть этот отрезок и исполнить его на фор-

⁴⁸ Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, с. 169.

⁴⁹ Там же, с. 174.

⁵⁰ Там же, с. 177.

⁵¹ Там же, с. 171.

тепиано. Работая таким образом и дойдя до окончания произведения, вы убедитесь в чрезвычайно быстром запоминании и техническом его усвоении.

Такая работа требует максимального внимания и сосредоточенности. Начинать ее следует с самых простых примеров. При соответствующей натренированности этот метод дает возможность быстро овладеть всеми сложными произведениями вашего репертуара. Большую роль в подобном методе играет знание теории музыки — гармонии, полифонии и анализа форм.

Такого рода логическое продумывание музыкального текста и мысленное представление звучания является основой методики Леймера.

Заканчивая обзор так называемого психотехнического направления в теории западноевропейского пианизма XX века, необходимо остановиться на капитальном труде видного немецкого пианиста-педагога Карла Адольфа Мартинсена (1881—1955) «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли». В 1937 году, через семь лет после ее первого издания, вышло практическое дополнение к ней под заглавием «Методика индивидуального фортепианного преподавания». В последнем прижизненном издании автор переработал и объединил оба труда в одной книге, озаглавив ее «Творческое фортепианное преподавание». В русском переводе «Индивидуальная фортепианная техника» Мартинсена была выпущена в 1966 году на основе ее первого издания, но в текст были внесены все изменения, сделанные автором в последнем издании 1954 года.

В книге Мартинсена наряду с многими интересными и правильными мыслями есть и немало спорных и неправильных суждений, отчасти связанных с его идеалистической философией. Не углубляясь в анализ недостатков книги, рассмотрим то положительное, что внес Мартинсен в вопросы методики обучения пианиста.

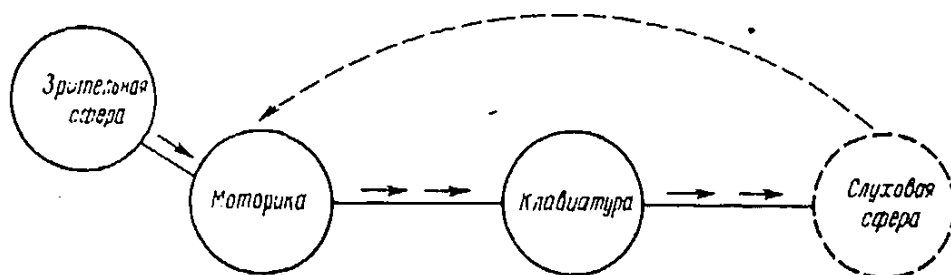
Главное место в его учении занимает мысль о ведущей роли слуха в воспитании музыканта. Учебный процесс должен строиться таким образом, чтобы слуховое представление предшествовало извлечению звука. Раскрывая эту задачу, Мартинсен правильно указывает, что в фортепианной педагогике укоренилась иная система, при которой сначала извлекается звук, а затем на этой основе рождается слуховое представление. Сама по себе эта идея не является впервые возникшей (она была выдвинута еще в XVIII веке Леопольдом Моцартом), но Мартинсен дал ей подробное научное обоснование и указал путь развития активного музыкального слуха.

Вводная часть его книги посвящена объяснению понятия «звукотворческой воли». Это введение знакомит с принципиальной позицией автора, являющейся основой его взглядов как теоретика и практика-педагога.

Мартинсен справедливо указывает, что фортепианное препода-

давание ориентируется на ученика со средними музыкальными данными. Процесс воспитания пианиста начинается с моторики, с пояснения требуемых движений и соответствующих упражнений. Попутно ученик знакомится с клавиатурой, музыкальной грамотой и с чтением нот. Такое первично-моторное воспитание приводит к тому, что ученик читает написанное в нотном тексте, переводит это на клавиатуру, пользуясь усвоенными приемами игры, и, наконец, слышит те звуки, которые он извлек на инструменте. Все это можно выразить в краткой схеме: вижу — играю — слышу.

Мартинсен дает в своей книге более подробную психофеноменологическую схему того, что происходит при таком процессе обучения:



Он утверждает, что это противоречит всем видам онтогенетического развития человека, где цель, познание намечается ощущением, к которому приспособляется тело.

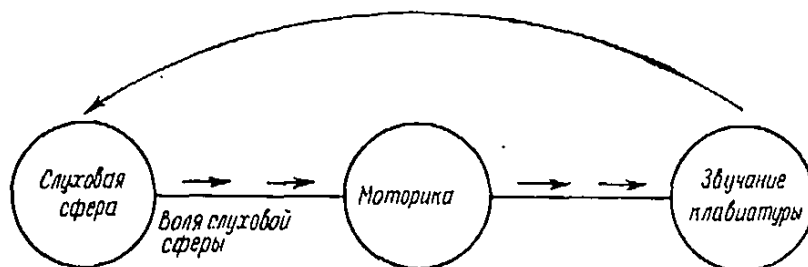
Именно поэтому он противопоставляет обычной методике обучения свою систему, основанную на «комплексе вундеркинда». Объясняя эту мысль, он приводит как пример историю музыкального развития Моцарта. Как известно, Моцарт начал заниматься музыкой на четвертом году жизни, а в пять лет уже сочинял маленькие пьески, которые проигрывал отцу с тем, чтобы тот записывал их. На скрипке и на органе Моцарт также начал играть по слуху, еще не зная никаких правил и приемов игры на этих инструментах.

Отмечая большую роль в этом раннем музыкальном развитии «наполненного музыкой» родного дома, Мартинсен пишет, что первичным двигателем здесь было не «умственное обучение, а ощущение, слуховое и звуковое ощущение, проявляющееся в активной самодеятельности, играючи»⁵². Психологически, пишет он дальше, «„комплекс вундеркинда“ — это непосредственная направленность воли слуховой сферы на звуковую цель — клавиатуру или гриф инструмента; при этом в сознании почти не отводится места посредствующим звеньям, т. е. движениям и выполняющим их органам — пальцам, кисти, руке, ноге. Проще говоря, при „комплексе вундеркинда“ в центре сознания находятся только желаемый слухом звук и соответствующая этому желанию,

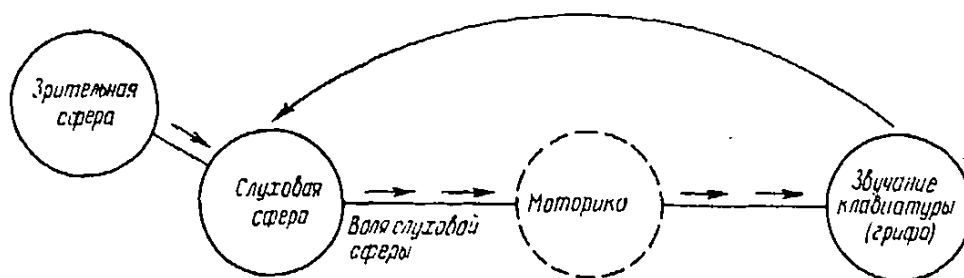
⁵² Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника, с. 21.

заранее слышимая, как звучащая, „точка атаки“ на клавиатуре или грифе. Итак, в центре сознания обязательно находится психическая сторона игрового процесса, его побудительное начало и цель; напротив, психофизическая сторона, движения и выполняющие их части тела находятся обязательно лишь возле центра»⁵³.

Отсюда Мартинсен приходит к выводу, что «„комплексу вундеркинда“ Моцарта до того, как он выучился нотам», соответствует следующая схема:



После того как Моцарт «научился читать ноты и понимать их звуковое значение», эта схема приобретает свою окончательную форму:



Более упрощенно ее можно свести к словесной формуле: вижу — слышу — играю.

Объяснив на примере Моцарта свое понимание «комплекса вундеркинда», Мартинсен приходит к следующему выводу: «Не разумно первично-моторное пианистическое воспитание; напротив, разумна, т. е. находится в согласии с природой, функция инструментального „комплекса вундеркинда“»⁵⁴.

Следующий раздел этой части Мартинсен посвящает понятию «звукотворческой воли» (*schöpferischer Klangwille*), то есть сознательной воли к художественному достижению. Развитие звукотворческой воли, пишет он, «должно с первых шагов быть целью педагогики... Звукотворческая воля — это то, что каждый истинный пианист совершенно непосредственно ощущает в себе при исполнительском творчестве как центральную, первичную силу»⁵⁵.

⁵³ Мартинсен К. А. Цит. соч., с. 23.

⁵⁴ Там же, с. 26.

⁵⁵ Там же, с. 28.

Объясняя далее, из каких элементов состоит «звукотворческая воля», Мартинсен определяет шесть таких элементов: «звукотворческая воля», «звукотембровая воля», «линейволя», «ритмоволя», «воля к форме» и «формирующая воля».

Подробно разобрав роль и значение этих взаимосвязанных элементов, он указывает, что у каждого музыканта их качество и интенсивность различны, это и порождает индивидуальные особенности, свойственные каждому исполнителю.

Первая часть книги, названная автором «Творческая фортепианная техника», посвящена вопросам звукоизвлечения на фортепиано и педализации. Полемицируя с известным теоретиком пианизма Е. Тетцелем, автор книги весьма обоснованно критикует его взгляды с физической, художественной и психологической точек зрения. Не останавливаясь на разборе этих вопросов, отметим лишь слова Мартинсена, справедливо говорившего, что каждый теоретик, стремясь найти лучшую форму техники, вместо общезначимой истины находит свою истину; фактически же все исполнители «интуитивно чувствуют, что инструмент живет у них под руками только тогда, когда звукотворческая воля создала соответствующее себе телесное средство выражения»⁵⁶.

С этой же позиции он подходит и к вопросу о педализации. Детально рассмотрев различные приемы использования педали, он отвергает возможность овладеть педализацией на основе каких-либо теоретических предписаний. Мастерство педализации, по его мнению, формируется подсознательно, подчиняясь звукотворческой воле.

Вторую часть книги Мартинсен озаглавил «Три основных пианистических типа». Еще в предыдущем разделе он пришел к выводу об индивидуальности фортепианной техники, образующейся на основе звукотворческой воли исполнителя. Развивая эту мысль, он устанавливает три типа звукотворческой воли: классический, романтический и экспрессионистский. Для классических основных сил исполнения, как он пишет, предлагается обозначение: статическая звукотворческая воля; для романтических — экстагическая воля; для экспрессионистских — экспансивная⁵⁷.

Характеризуя особенности каждого типа звукотворческой воли, Мартинсен берет для примера трех крупнейших пианистов послелистовской эпохи: Бюлова, Антона Рубинштейна и Бузони. Бюлов, по его мнению, образец исполнителя классического типа, Рубинштейн — романтического, Бузони — экспрессионистского. Превосходно охарактеризовав пианизм и черты исполнительского стиля каждого из них, Мартинсен убедительно показал, что именно их звукотворческая воля вызвала к жизни соответствующую фортепианную технику. Сама классификация Мартинсена и причисление этих пианистов к определенным типам, однако, не выдержива-

⁵⁶ Мартинсен К. А. Цит. соч., с. 58.

⁵⁷ Более подробно см. об этом: там же, с. 94.

от критики, о чем правильно написал в своей вступительной статье Г. М. Коган. Наряду с этим нельзя не признать, что сама мысль Мартинсена об индивидуальности фортепианной техники и ее формирования на основе звукотворческой воли является ценной и неоспоримой.

В следующих частях книги Мартинсен говорит о «творческой фортепианной методике», «о построении фортепианной техники» и в заключительной части о «фортепианной технике и художественном произведении». Все эти вопросы рассматриваются им с точки зрения развития звукотворческой воли как основы формирования исполнителя.

В третьей части большой интерес представляет взгляд Мартинсена на звукопевческое воспитание начинающих заниматься музыкой. Признавая его пользу, он доказывает, что в лучшем случае оно может лишь подкрепить подлинную фортепианную педагогику, направленную на развитие инструментальной звукотворческой воли. Важное значение имеет и глава о звукотворческой воле и начальном обучении, в которой Мартинсен правильно подчеркивает, что «именно для первоначального обучения главное — высокообразованный, в высшей степени умелый музыкант и педагог», что эта область «столь же ответственная, как и преподавание в „классах мастерства“»⁵⁸.

Четвертая часть работы представляет собой практические выводы Мартинсена, сделанные им на основе его учения. Это не учебник методики преподавания, а скорее обоснование тех методических принципов, на которых она должна строиться⁵⁹. Особого внимания заслуживают главы этой части, где указывается, что именно статическая (классическая) техника является отправной точкой технического обучения и развития. Обосновывая это утверждение, Мартинсен указывает, что «конечные и самые тонкие звенья игрового организма, пальцы и кисть, терпят ущерб, если им с самого начала приходится главным образом пассивно выдерживать напор и нагрузку вышерасположенных органов — руки или плечевого пояса»⁶⁰. «С чисто телесно-моторной точки зрения, — пишет он дальше, — целью пианиста является прежде всего клавиша; следовательно, доминирующим представлением должна быть для него та часть игрового аппарата, которую он нацеливает на клавишу, т. е. кончик пальца... Перенос доминирующего целевого представления с кончика пальца на руку в целом или на плечо никак и никогда не может рассматриваться, во всяком случае с психической точки зрения, как естественная фортепианная техника»⁶¹.

Далее Мартинсен поясняет, что правильно понятая статическая техника основывается не на изолированных пальцевых движениях

⁵⁸ Мартинсен К. А. Цит. соч., с. 150—151.

⁵⁹ Вопросам методики Мартинсен уделил специальное внимание в книге «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М., 1977.

⁶⁰ Мартинсен К. А. Цит. соч., с. 168.

⁶¹ Там же, с. 169.

и зажатости всего игрового организма, а на относительном его высвобождении и свободно висящей руке.

В этом разделе, как и в заключительной части работы, есть много ценных наблюдений и выводов, показывающих, что Мартинсен трактовал свое учение не абстрактно, а руководствуясь практическими целями фортепианной педагогики. Его теория звукотворческой воли ставит перед педагогом задачу построить педагогический процесс так, чтобы «преподавание с самого начала шло действительно от внутреннего к внешнему, вместо того чтобы идти от внешнего к внутреннему, и звукотворческая воля действительно с самого начала была его основой...»⁶². Это и приводит к созданию творческой техники — важнейшему «из доступных педагогике средств помочь ученику найти и выработать свое собственное»⁶³.

В последнем разделе заключительной части Мартинсен затрагивает вопрос об исполнителе и художественном музыкальном произведении. «Истинный художник при исполнении думает всегда только о художественном произведении. Он одержим единственным желанием творчески раскрыть его красоту и величие. И почти против его воли совершается то, что согласно с природой вещей художественное произведение может обрести жизнь каждый раз только из индивидуальной души исполнителя»⁶⁴.

При всем необходимом почитании «закономерностей органического художественного произведения... не существует единственно значимого способа» его постижения, пишет Мартинсен⁶⁵. Речь тут идет о множественности интерпретации, то есть перевода нотного текста в живое звучание исполняемого произведения.

Этот сложный вопрос не получил у Мартинсена теоретического обоснования, но важно, что он не обошел его в своем исследовании⁶⁶.

Подводя итог изложению труда Мартинсена, следует отметить, что эта работа при всех ее недостатках, вытекающих из идеалистической философии, которая служила основой его мировоззрения, является выдающимся вкладом в современную теорию пианизма и практическую методику преподавания. Книга Мартинсена с ее подробным обоснованием каждого тезиса читается нелегко. Она, однако, привлекает внимание читателя своей принципиальной направленностью, стремлением по-новому определить главные задачи фортепианной педагогики.

⁶² Мартинсен К. А. Цит. соч., с. 213.

⁶³ Там же, с. 214.

⁶⁴ Там же, с. 214—215.

⁶⁵ Там же, с. 215.

⁶⁶ В советской музыковедческой литературе этот вопрос подробно изложен в статьях С. Х. Раппопорта и А. А. Николаева. См. сб.: Музыкальное исполнительство, вып. 7. М., 1972 и вып. 8. М., 1973.

* *
*

Заканчивая обзор работ ряда представителей зарубежной теории пианизма первой половины XX века, можно сделать следующие выводы. Крупнейшие, прогрессивно мыслящие музыканты этого времени, руководствуясь своим опытом выдающихся исполнителей, по-новому подошли к проблеме овладения пианистическим мастерством. Отвергая ориентацию фортепианной педагогики на физиологию как науку, дающую объективную основу для выработки идеальной техники, они выдвинули на первый план умственную, аналитическую работу, роль психологического фактора в решении пианистических задач, подчинив все это главной цели — развитию того, что Мартинсен назвал «звукотворческой волей».

Каждый из них в соответствии со своим пианистическим опытом внес много ценного в вопросы работы пианиста. Но, пожалуй, именно Мартинсен в своем капитальном исследовании дал наиболее полный анализ пути развития фортепианного искусства и педагогики.

Принципы так называемой психотехнической школы нашли свое отражение в трудах видных педагогов многих стран. Это направление сыграло значительную роль и в формировании советской теории пианизма и методики обучения.

Часть II

СОВЕТСКАЯ ТЕОРИЯ ПИАНИЗМА

Глава I

ПУТЬ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОЙ ТЕОРИИ ПИАНИЗМА

Великая Октябрьская социалистическая революция поставила перед советским искусством высокую задачу служения народу, приобщения широких масс к художественной культуре. С первых лет революции коммунистическая партия и правительство приняли все необходимые меры для сохранения театров, музеев и других очагов культуры, организации концертных учреждений и государственной системы образования в области искусства. Лучшие представители художественной интеллигенции активно включились в строительство новой культуры молодого Советского государства. В музыкальном искусстве большую роль сыграла деятельность виднейших русских музыкантов, отдавших свои знания и опыт развитию музыкального просвещения и образования.

В условиях интервенции, гражданской войны и тяжелых лет восстановления разрушенного хозяйства страны поразительны были успехи советского искусства. Буржуазные круги на Западе и русские эмигранты были убеждены в гибели русской культуры. Так смотрели на Советскую Россию и многие видные музыканты, покинувшие свою родину в годы революции. Тем большей неожиданностью было участие молодых советских исполнителей в Первом международном конкурсе имени Шопена в 1927 году. Блестящая победа советских пианистов явилась значительным событием в мировой общественной жизни, началом дальнейших побед советских музыкантов на международных соревнованиях.

Успехи музыкального исполнительства были результатом огромного внимания государства к вопросам художественного образования в стране. Двери музыкальных учебных заведений широко раскрылись перед одаренной молодежью. Талантливые люди из всех слоев общества принимались в консерватории, учились под руководством крупных мастеров, обеспечивались всеми условиями, дающими им возможность овладеть избранной специальностью.

Ведущая роль в процессе воспитания молодых музыкантов принадлежала Московской и Ленинградской консерваториям, где пре-

подавали выдающиеся педагоги, ставшие основателями советской исполнительской школы. Среди руководителей классов фортепиано в Московской консерватории были такие замечательные педагоги, как Ф. М. Блуменфельд, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Г. Г. Нейгауз и С. Е. Фейнберг; в Ленинградской консерватории наибольшим признанием и авторитетом пользовался Л. В. Николаев. Эти талантливые педагоги были создателями ярких школ фортепианно-исполнительского искусства, воспитателями целой плеяды высокоодаренных пианистов, многие из которых завоевали широкое признание. Педагогические принципы этих мастеров явились фундаментом для построения современной методики обучения игре на фортепиано.

Каждый из этих выдающихся педагогов был не только видным исполнителем, передающим ученикам свой творческий опыт, но и вдумчивым теоретиком пианизма, умевшим обосновать и обобщить свои взгляды на фортепианную игру. Их статьи и высказывания по вопросам фортепианного искусства, большие труды, написанные Нейгаузом и Фейнбергом, а также многие работы, характеризующие принципы и педагогическую деятельность этих мастеров, дают обширный материал для определения сущности советской пианистической школы.

На русский язык переводились многие работы зарубежных авторов, издавались теоретические труды и практические пособия советских методистов. Большое внимание было уделено вопросам начального обучения игре на фортепиано, отбору и обновлению репертуара для учащихся музыкальных школ и училищ. В консерваториях были созданы курсы истории и теории пианизма, методики преподавания; в учебных планах консерваторий и музыкальных училищ большое место уделяется педагогической практике студентов. Все это содействовало развитию советской пианистической школы и улучшению подготовки кадров пианистов-исполнителей и педагогов.

Развитие в 20—30-х годах теории пианизма в Советском Союзе во многом отражало противоречивые черты, свойственные зарубежным работам в этой области науки. Многим советским музыкантам, восхищавшимся высокими достижениями иностранных пианистов, слышавшим А. Шнабеля, Артура Рубинштейна, А. Корто, К. Цекки, Э. Петри и других крупных виртуозов, концертировавших в СССР, представлялось, что методика преподавания игры на фортепиано за границей намного опередила в научном отношении русскую пианистическую школу. Познакомиться с работами в области теории пианизма и изучить «секреты» зарубежной методики преподавания казалось необходимым для развития советской фортепианной педагогики.

Большую роль в этом отношении сыграли Г. П. Прокофьев и М. Н. Мейчик. Как уже говорилось выше (см. главу 3 части I), под редакцией и в переводе Мейчика в 1927 году была издана часть

труда Р. М. Брейтхаупта «Естественная фортепианная техника»¹. Другую часть этого труда издал Прокофьев². Под редакцией и с комментариями Прокофьева были изданы на русском языке книга Ф. А. Штейнхаузена «Физиологические ошибки в технике игры на фортепиано и преобразование этой техники»³ и сборник «Психология техники игры на фортепиано» со статьями И. Березовского и В. Бардаса⁴. В 1929 году в русском переводе была выпущена книга Е. Тетцеля «Современная фортепианная техника»⁵.

Наряду с переводными работами издавались и труды советских авторов. В 1928 году вышла из печати книга Г. П. Прокофьева «Игра на фортепиано»⁶. В 1927 году была издана книга киевского профессора В. Г. Ивановского «Теория пианизма», имеющая подзаголовок: «Опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано»⁷. В 1931 году вышла книга А. П. Щапова «Опыт анализа фортепианной техники в ее зависимости от механических факторов»⁸.

Труды иностранных авторов оказали несомненное влияние на изданные в эти годы работы советских методистов. Этого влияния не избежали ни Прокофьев, ни Ивановский, ни Щапов.

Прокофьев, наиболее эрудированный и серьезный исследователь вопросов пианизма, был убежденным последователем Штейнхаузена. Критикуя методическую сторону его труда, он в то же время считал, что «педагог может преуспевать только тогда, когда работа его будет пропитана принципами Штейнхаузена»⁹.

В значительной мере воздействие физиологического направления сказалось на книге Прокофьева «Игра на фортепиано», которое привело автора к большим противоречиям в изложении своих взглядов. Критикуя Л. Делпе и его последователей, он справедливо указывал на их одностороннее увлечение вопросом о движении: «При таком увлечении... искусство не могло не пострадать: движение человека не является чем-то самодовлеющим, а тело человека обладает огромными силами приспособления, но при условии яркого представления цели движения, т. е. в нашем случае при созерцании пианистом яркого звукового образа. Без музыки, без художественного замысла, без звукового образа нет и не будет технического совершенства в игре на фортепиано»¹⁰.

Подвергнув критике различные работы представителей анато-

¹ Брейтхаупт Р. М. Естественная фортепианная техника. Учение о движении. М., 1927.

² Брейтхаупт Р. М. Основы фортепианной техники. М., 1929.

³ Штейнхаузен [Ф. А.]. Техника игры на фортепиано. М., 1926.

⁴ Психология техники игры на фортепиано. Библиотека пианиста. Вып. 3. М., 1928.

⁵ Тетцель Е. Современная фортепианная техника. М., 1929.

⁶ Прокофьев Гр. Игра на фортепиано. М., 1928.

⁷ Ивановский В. Г. Теория пианизма. Киев, 1927.

⁸ Щапов А. П. Опыт анализа фортепианной техники в ее зависимости от механических факторов. М., 1931.

⁹ Штейнхаузен [Ф. А.]. Техника игры на фортепиано, с. 90.

¹⁰ Прокофьев Гр. Игра на фортепиано, с. 44.

мо-физиологического направления, Прокофьев правильно говорит, что главная роль в овладении пианистической техникой принадлежит представлению о художественной цели движения: «Чем богаче выражены у пианиста фантазия звуковая и чутье музыкальной формы, тем больше данных и для технического развития пианиста»¹¹.

Для того чтобы пианисты яснее осознали этот вопрос, он подробно разъясняет на основе научных данных 20-х годов, в чем заключается деятельность центральной нервной системы и работа мозга.

Страницы, посвященные физиологии высшей нервной деятельности и теоретическому разбору двигательного процесса, показывают солидную научную эрудированность автора в вопросах анатомии и физиологии.

Особое внимание Прокофьев уделяет вопросу о роли пальцев при игре на фортепиано. Рассмотрев различные точки зрения на этот вопрос, он приходит к выводу, что «проблема пальцевой техники получает всю остроту свою при быстром чередовании связанных звуков...»¹². После длительных пояснений «мышечной оснастки пальцев» он решает данную проблему, рекомендуя специальные упражнения, развивающие беглость и ловкость пальцев на основе «летного» движения. Обрисовав такие упражнения, он указывает, что их следует делать по несколько минут в день каждой рукой отдельно. В результате «дней через десять скажется прирост беглости и — особенно наглядно — ловкости в движении пальцев»¹³.

Не разбирая детально предлагаемые упражнения, можно отметить, что в седьмой главе Прокофьев словно забывает высказанные им на предыдущих страницах мысли о главенствующей роли в овладении пианистической техникой представления о художественной цели движения. Вместо этого он предлагает чисто гимнастическую тренировку пальцев, ничем не связанную с конкретными художественно-исполнительскими задачами.

Таким образом, после всего сказанного о высшей нервной деятельности и значении художественного образа в реализации цели движения Прокофьев возвращается к позициям физиологического направления, выискивая наиболее целесообразные двигательные приемы, обеспечивающие, по его мнению, технические успехи учащемуся пианисту.

Ярким приверженцем учения Брейтхаупта и Штейнхаузена был и В. К. Ивановский. Во введении к своей книге он пишет: «Говоря об анатомии и физиологии фортепианной игры, я пользовался... главным образом трудами Бандман, Брейтхаупта и Штейнхаузена»¹⁴. Во второй части книги («Очерк истории пианизма») после характеристики различных пианистических школ он определяет то новое, что внесли в теорию фортепианной игры Брейтхаупт и

¹¹ Прокофьев Гр. Игра на фортепиано, с. 59.

¹² Там же, с. 107.

¹³ Там же, с. 111.

¹⁴ Ивановский В. Г. Теория пианизма, с. 4.

Штейнхаузен. «Последним словом в методике обучения игре на фортепиано, — пишет он, — считается так называемая „натуральная система обучения на фортепиано“. Основателем ее является исследователь техники пианизма под научным углом зрения Рудольф Брейтхаупт»¹⁵.

Рассмотрев основные вопросы учения этих теоретиков, Ивановский говорит, что мы должны «...сказать наше пианистическое „спасибо“ Брейтхаупту и Штейнхаузену, давшим огромный толчок фортепианно-педагогической мысли», что «...в целом натуральная школа есть школа будущего пианизма, важность и значение коей в настоящее время полностью еще не учтены»¹⁶.

Следующая, третья глава книги посвящена «Анатомии и физиологии пианизма». Ивановский подробно объясняет строение скелета и мышечную деятельность человека, подчеркивая при этом, что «необходимо научиться играть физиологически правильно»¹⁷.

Четвертая глава под названием «Психология пианизма» полна дилетантских рассуждений о сознании и «внесознании», о памяти, самоконтроле, интуиции и других вопросах, связанных с работой пианиста. Не говоря уже о научной неполноценности этой части книги, в ней нет никаких практических советов, помогающих исполнителям и педагогам в их деятельности.

Глава «Механика пианизма» написана в полном отрыве от музыки и художественно-исполнительских задач пианиста. «Механика пианизма, — пишет Ивановский, — это новая наука, которая ждет своего основателя и которая имеет несомненное будущее»¹⁸. Эта наука, по его мнению, дает представление о фортепианной технике как о «взаимодействии двух машин: живой машины — человеческого тела, и машины мертвой — фортепиано. Обе машины в своей работе подчинены общим законам механики и обе взаимно влияют одна на другую»¹⁹.

С этой позиции Ивановский рассматривает в данной главе механизм фортепиано («анатомию инструмента») и его действие («физиологию инструмента»), а также — «живую человеческую машину в ее состоянии покоя или в действии — во время игры на фортепиано»²⁰.

В приложении к книге даны «практические замечания по фортепианной педагогике». Не останавливаясь на этой части работы, отметим лишь, что методика обучения, рекомендуемая Ивановским, строится на положениях, рассмотренных им в теоретической части книги.

Подводя итог характеристике труда Ивановского, можно сказать, что к вопросам игры на фортепиано он подходил главным образом с точки зрения анализа физических действий пианиста.

¹⁵ Ивановский В. Г. Теория пианизма, с. 77.

¹⁶ Там же, с. 84.

¹⁷ Там же, с. 111.

¹⁸ Там же, с. 126.

¹⁹ Там же, с. 127.

²⁰ Там же.

В 1931 году вышла книга А. П. Шапова «Опыт анализа фортепианной техники». Редакторы этой работы П. В. Балакирев и Е. А. Шолпо подчеркивают в предисловии, что данный труд написан «в чисто теоретическом, а не дидактическом плане». «Автора больше интересует, — пишут они, — вопрос, что „может“ делать пианист, нежели вопрос о том, что „должен“ он делать»²¹. Действительно, книга содержит главу, посвященную строению механизма фортепиано и способам извлечения звука, и три главы, где описываются «механические свойства технического аппарата исполнителя» и приемы «мелкой», «крупной» и «средней» техники. Все это изложено вне какой-либо связи с конкретными музыкальными задачами. Автора интересуют лишь вопросы механики и анатомии.

Работы Прокофьева, Ивановского и Шапова наглядно показывают, что в 20-х годах советские теоретики пианизма строили свою науку в соответствии с принципами физиологического направления. Их критические замечания по поводу книг Брейтхаупта и Штейнхаузена были в ряде случаев убедительны, но этот спор не затрагивал самой сути данного направления. Смысл их исследований и практических выводов сводился к нахождению и разработке физиологически и анатомически оправданных движений пианиста, обеспечивающих, по их мнению, путь к достижению исполнительской техники.

Эти работы и пропаганда учения Брейтхаупта и Штейнхаузена породили целую серию трудов советских педагогов-методистов, пытавшихся применить идеи физиологической школы к практической педагогике.

Следует, однако, отметить, что наряду с публикацией работ этого направления в Советском Союзе издавались в 20—30-х годах и труды другого типа, связанные с так называемым «психологическим направлением». В 1929 году были изданы статьи И. Березовского и В. Бардаса под общим названием «Психология техники игры на фортепиано», в том же году Музсектор Госиздата переиздал работы И. Гофмана «Фортепианная игра» и «Вопросы и ответы». К началу 40-х годов относится выпуск из печати под редакцией Г. М. Когана первого тома «Клавира хорошего строя» И. С. Баха в обработке Ф. Бузони (1941). Издание этой работы ознакомило советских музыкантов не только с интерпретацией Бузони произведений Баха, но и с его взглядами на технику игры на фортепиано.

В развенчивании установки анатомио-физиологического направления имели большое значение и статьи Г. М. Когана, опубликованные в 30-х годах: «Проблемы теории пианизма» и «Техника и стиль в игре на фортепиано»²². Немалую роль в формировании советской теории пианизма сыграли работы И. П. Павлова в обла-

²¹ Шапов А. П. Опыт анализа фортепианной техники в ее зависимости от механических факторов, с. IX.

²² Коган Г. М. Современные проблемы теории пианизма. — Пролетарский музыкант, 1929, № 6, 7—8; 1930; № 1; Коган Г. М. Техника и стиль в игре на фортепиано (о книге Мартинсена). — Сов. музыка, 1939, № 3.

сти физиологии высшей нервной деятельности²³ и книги К. С. Станиславского о работе актера²⁴. Эти труды во многом подтвердили правильность взглядов прогрессивно мыслящих советских методистов на вопросы фортепианной игры и развития исполнительской техники.

Особенно существенное значение в формировании советской теории пианизма имела книга К. С. Станиславского «Работа актера над собой» (1937), являющаяся продолжением его труда «Моя жизнь в искусстве» (1922) и дающая полное представление о системе Станиславского. Его учение о воспитании творческого воображения, творческого эстрадного самочувствия, о целеустремленности действия и путях сознательного управления произвольными психическими процессами оказало огромное влияние на разработку вопросов воспитания пианистов и методики преподавания игры на фортепиано.

Обрисовывая состояние советской теории пианизма в 20—30-х годах, можно констатировать, что этот период был характерен стремлением методистов построить свое учение на основе научных данных и творческого опыта крупнейших представителей искусства. Этим объясняется интерес к трудам иностранных авторов, к работам в области физиологии, к системе Станиславского, к практическому опыту видных советских пианистов-педагогов.

Теория пианизма с ее стремлением научно обосновать методику преподавания игры на фортепиано оказалась, однако, на этом этапе весьма оторванной от художественной практики. Увлечение физиологией движений пианиста не было связано с конкретными задачами исполнительского искусства и превращало теорию в абстрактную науку, неспособную оказать реальную помощь в воспитании пианистов. Не потому ли ведущие советские педагоги весьма скептически относились к трудам теоретиков пианизма? Эта наука казалась им бесплодной и далекой от творческих задач исполнительского искусства. Каждый педагог, храня лучшие традиции русской пианистической школы дореволюционного времени, создавал на своем исполнительском и педагогическом опыте то, что определяло его фортепианную школу.

За три десятилетия после окончания Великой Отечественной войны советское фортепианное искусство достигло невиданных успехов. Крупнейшие советские пианисты завоевали мировое признание, бесчисленные победы наших молодых музыкантов на международных конкурсах исполнителей утвердили славу советской пианистической школы.

²³ В частности, статьи С. Клещева (ученика И. П. Павлова) имеют непосредственное отношение к теории пианизма.

²⁴ Использованию принципов Станиславского в фортепианной педагогике посвящена кандидатская диссертация Л. А. Баренбойма, защищенная в 1940 году. Фрагменты из этой работы под заглавием «Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского» помещены в сборнике очерков и статей Л. А. Баренбойма «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» (Л., 1969).

Большая работа в области теории пианизма была выполнена выдающимися советскими пианистами-педагогами. В эти годы были написаны многие труды по вопросам фортепианного искусства и методики обучения. Авторами этих работ были ученики и последователи основоположников советской пианистической школы, методисты, продолжавшие свои исследования в области теории пианизма, и некоторые крупные пианисты, написавшие книги о своем педагогическом опыте и взглядах на фортепианно-исполнительское искусство.

Не разбирая всех работ, вышедших из печати за эти десятилетия, остановимся лишь на некоторых из них, позволяющих сделать вывод о взглядах на методику преподавания игры на фортепиано, сформировавшихся в середине XX века.

Из работ педагогов-методистов представляет интерес книга Г. П. Прокофьева «Формирование музыканта-исполнителя»²⁵. Этот обширный труд явился итогом многолетней научной и педагогической деятельности его автора. Книга состоит из двух частей: первая часть — «Основы мастерства пианиста-исполнителя», вторая — «Формирование личности и творческого мастерства пианиста». Каждая из частей включает несколько разделов, разбитых на отдельные главы.

Первая часть книги включает три раздела: «Эмоциональность в процессе формирования исполнителя музыки»; «Элементы исполнительского мастерства»; «Предпосылки формирования мастерства пианиста». Во второй части имеются два раздела: «Развитие мастерства» и «Развитие личностных качеств музыканта-исполнителя».

Содержание этого труда показывает, что Прокофьев во многом отошел от позиций так называемого анатомо-физиологического направления с его концентрацией внимания на физических действиях при игре на фортепиано. Весьма критически он охарактеризовал, например, «весовой метод», провозглашенный Брейтхауптом, отмечая, что «теория и практика обучения игре на фортепиано были буквально наводнены стремлениями использовать пассивную при игре на фортепиано, постоянную силу „тяжкой“, „свободной“ руки, „перекатывание веса“ ее, „переступание“ с пальца на палец и т. п.» Эти приемы, по его мнению, «оказывались... неудовлетворительными, сбивчивыми для учащихся и не выдерживающими критики ни с художественной, ни с биомеханической точки зрения»²⁶.

Столь же критически Прокофьев подошел к отрыву начального тренировочного периода обучения от периода работы над художественной литературой и к самотеку в формировании художественно-исполнительского процесса.

Принципиальные задачи фортепианного обучения, сформулированные автором во многих местах книги, сводятся к тому, чтобы

²⁵ Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя. М., 1956.

²⁶ Там же, с. 134—135.

«приучать исполнителя именно на первых порах его целеустремленного формирования относиться к исполняемой им музыке как средству передать свои настроения, свою эмоцию и возможность правдиво высказаться в звуках»²⁷. Это требует в свою очередь постепенного перевода ученика «от внутренне представляемого к восприятию реально звучащего»²⁸.

Далее Прокофьев справедливо указывает на различие в подходе к обучению игре на фортепиано в прошлом и в настоящем: «Один путь проходил примерно так: ознакомление с клавиатурой, с нотным письмом в его высотном и ритмическом значениях и перевод нотной записи на клавиатуру... За последние же десятилетия прогрессивная музыкальная педагогика стремится поставить обучение игре на фортепиано так, чтобы знакомство с клавиатурой и освоение нотной записи вытекли из уже накопившегося с раннего детства музыкального опыта ребенка.

Коренное различие этих двух путей обучения таково: при первом — сначала внедрялись интеллектуальные знания, потом перед слухом ребенка возникали звуки разной длительности, высоты и силы, и, наконец, эти звуки должны были наполняться некими эмоциональными переживаниями. При современной постановке обучения начинающий пианист воспроизводит на инструменте то, что он уже слышит, хотя бы в форме мелодии, то, что эмоционально его уже затронуло, и то, что им уже как-то освоено»²⁹.

Отсюда автор книги делает вывод, что развитие исполнительского мастерства должно «вытекать из восприимчивости учащегося к музыке и отзывчивости его на музыку»³⁰.

Этот процесс «должен быть пронизан органическим сочетанием идейно-эмоционального смысла с моторно-орудийным („рука на инструменте“) воплощением этого замысла»³¹.

«Психологически существенной является здесь, — пишет он дальше, — связь определенного активного двигательного ощущения с задуманным звуковым результатом»³².

Определяя более широко свой взгляд на формирование исполнительской техники, Прокофьев в разделе «Развитие мастерства» подводит итог высказанным ранее соображениям: «Повторяю: подлинная исполнительская техника развивается на почве никогда не прекращающейся подчиненности звукодвигательных навыков задачам музыкально-художественной и эмоциональной выразительности, т. е. задачам, вытекающим из работы над музыкальны-

²⁷ Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя, с. 10.

²⁸ Там же, с. 11.

²⁹ Там же, с. 14.

³⁰ Там же, с. 25.

³¹ Там же, с. 141.

³² Там же, с. 161.

ми произведениями. С психофизиологической точки зрения высшим, ведущим и сознаваемым фактором, направляющим процесс координации очень сложного двигательного состава действий исполнителя, должна являться основная мотивация этих действий, т. е. слуховой образ исполняемого музыкального произведения и восприятие реально звучащей музыки»³³.

К этому стоит прибавить и его утверждение, что «ведущим началом развития музыканта является творческое вскрывание идейно-эмоционального смысла музыки»³⁴.

Все эти высказывания дают представление о взглядах Прокофьева на воспитание музыканта-исполнителя. Его анализ различных сторон педагогического процесса и выводы подкреплены многими данными из области психологии, из учения Павлова, творческого и педагогического опыта Станиславского, Игумнова и других ученых и мастеров искусства.

В книге Прокофьева есть, однако, немало противоречий. Правильно считая, что художественно-исполнительский процесс нельзя предоставить самотеку, что он требует целеустремленного направления, Прокофьев справедливо возражает против отрыва начального этапа обучения от работы над музыкальными задачами. Но говоря об «орудийно-техническом умении» и переходя к разбору начальных двигательных навыков, он все же рассматривает движение вне какой-либо связи с музыкой. Правильность движений при извлечении отдельных звуков, скачков, пятипальцевых последований и других упражнений проверяется на циклограммах (фотосъемках на перемежающейся фотопленке, дающих графическое изображение движений руки, к которой прикреплены над центральными сочленениями маленькие лампочки). Приводя в книге подобные снимки, Прокофьев подробно разъясняет «поведение костных звеньев» и траектории движений. Вне связи с конкретными музыкальными целями объясняется и «организация руки пианиста» и «расположение руки на клавишах».

Таким образом, начальные упражнения, рекомендуемые Прокофьевым, предшествуют дальнейшему закреплению и освоению этих навыков при исполнении музыкальных произведений. Иными словами, первичными в его системе оказываются физические действия (развитие двигательных навыков), которые затем «омузыкаливаются». «Хорошо подобранный набор основных звукодвигательных навыков пианиста, — пишет он, — может быть в виде специальных „приемов“ соответственно „пригнан“ в ткани музыкального произведения...»³⁵

Все это показывает, что, несмотря на многие интересные высказывания, посвященные вопросам психологии, художественно-эмоционального восприятия и исполнения музыки, автор книги все же

³³ Прокофьев Г. П. Формирование музыканта-исполнителя, с. 305.

³⁴ Там же, с. 313.

³⁵ Там же, с. 304.

не мог преодолеть влияния физиологической школы с ее стремлением к разработке физиологически оправданных движений и приемов игры, которые должны служить основой мастерства пианиста.

Книга Прокофьева не стала достоянием широкого круга исполнителей и педагогов. Многих, кто с нейзнакомился, отпугивали и ее большой объем и сложность изложения с сугубо научным подходом к разбираемым вопросам, что требовало достаточной эрудиции и подготовленности читателя. Разочаровывало и то, что в своем исследовании автор ограничился вопросом обучения детей, лишь немного затронув работу с учащимися музыкальных училищ и совсем не коснувшись воспитания музыкантов в высших учебных заведениях.

В целом, однако, этот труд, несмотря на имеющиеся в нем недостатки и противоречия, дает представление о попытках советской теории пианизма 50-х годов найти пути успешного развития у юных пианистов любви к музыке, понимания ее образного языка и эмоционального воздействия.

В послевоенные годы вышли из печати новые работы А. П. Шапова: «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище»³⁶ и «Фортепианная педагогика»³⁷.

Обе эти работы не вносят в теорию пианизма каких-либо новых идей и едва ли могут рассматриваться как практические пособия по методике преподавания игры на фортепиано. Многое сказанное автором изложено весьма декларативно, без объяснения того, как надо добиваться целей, о которых идет речь.

* *
*

Книги по вопросам пианизма и многие статьи, опубликованные в различных сборниках, были посвящены главным образом проблемам воспитания и обучения учащихся детских музыкальных школ и училищ. Большое внимание в эти годы уделялось подготовке практических учебных пособий, изданию школ игры на фортепиано, хрестоматий и сборников педагогического репертуара. Тщательно пересматривались программы курсов методики для училищ и консерваторий, в помощь изучающим эти курсы выпускались различные пособия по вопросам методики обучения³⁸.

³⁶ Шапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.—Л., 1947.

³⁷ Шапов А. П. Фортепианная педагогика. М., 1960.

³⁸ Очерки по методике преподавания игры на фортепиано / Под ред. А. А. Николаева. Вып. 1. М., 1960; вып. 2. М., 1963; Алексеев А. Д. Работа над музыкальными произведениями с учениками школы и училища. М., 1957 и многие другие работы.

Глава 2

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВИДНЕЙШИХ МУЗЫКАНТОВ — ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ СОВЕТСКИХ ПИАНИСТОВ

В середине XX века советская теория пианизма обогатилась многими интересными трудами, выходящими далеко за пределы методики обучения учащихся музыкальных школ и училищ. Внимание авторов опубликованных работ было направлено на вопросы художественного мастерства пианиста, на проблемы воспитания музыканта-исполнителя, на занятия со студентами консерватории. Отчетливо выражено в них и стремление проанализировать творческий опыт выдающихся пианистов-педагогов — основоположников советской пианистической школы, глубже осмыслить принципы русской фортепианной педагогики дореволюционного времени и значение деятельности ее передовых представителей в формировании советского пианизма.

Работы, характеризующие взгляды крупных советских педагогов старшего поколения, показывают, что эти музыканты творчески развивали идеи братьев Рубинштейн, Сафонова, Лешетицкого и других виднейших представителей русского пианизма дореволюционного времени. В условиях строящегося социалистического общества советские мастера обогащали их принципы новым содержанием, вытекающим из идейно-эстетических позиций советского искусства.

При всем индивидуальном своеобразии исполнительского творчества этих советских музыкантов объединяющим началом в их педагогической работе было стремление сделать восприятие и понимание музыки основой воспитания пианиста. Эти задачи ставили перед собой и прогрессивно мыслящие методисты — авторы теоретических работ о преподавании игры на фортепиано. Но главное значение в развитии советской пианистической школы имела все же живая педагогическая практика крупных мастеров и их высказывания по вопросам фортепианного искусства.

Глубокое проникновение замечательных музыкантов в художественные замыслы композитора и средства их воплощения в фортепианном звучании рождало и представления о технических приемах, необходимых для исполнительской реализации музыкаль-

ных образов. Работа над развитием техники рассматривалась ими не как физическая тренировка для достижения ловкости и быстроты движений, а непосредственно связывалась с конкретными музыкально-исполнительскими целями.

Главное место в педагогическом процессе занимала работа над художественными произведениями. При этом, естественно, возникали и вопросы их технического освоения. Именно эта связь художественно-исполнительских и технических проблем привела к поразительным успехам фортепианного искусства, к огромным достижениям в области интерпретации музыки и техники игры на фортепиано.

Большую роль в этом процессе сыграло глубокое освоение творчества Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и других выдающихся композиторов XX века, внесших в пианизм новые краски и технические приемы, что в известной мере сказалось и на подходе к исполнению музыки прошлых веков.

Каждый из крупных советских педагогов обогатил фортепианное искусство ценным теоретическим и практическим вкладом, действуя тем самым дальнейшему развитию теории пианизма.

К первым работам, посвященным педагогике ведущих советских мастеров, принадлежат статьи Л. А. Баренбойма о Феликсе Михайловиче Blumenфельде (1863—1931)¹.

Охарактеризовав жизненный и творческий путь Blumenфельда — замечательного пианиста, дирижера и композитора, Баренбойм остановился главным образом на его деятельности как профессора Московской консерватории с 1921 по 1931 год. В очерке дается обобщенное освещение важнейших сторон педагогики Blumenфельда, особенно тех из них, которые представляются актуальными для наших дней.

Определяя взгляды Blumenфельда на исполнительское творчество, Баренбойм подчеркивает, что главный принцип Феликса Михайловича заключался в том, чтобы «сделать музыку понятной» широкому кругу слушателей. Выполнить эту задачу можно только в том случае, если пианист сам поймет содержание исполняемого: «Достичь этого можно лишь одним путем: научившись вслушиваться в музыку», — пишет автор очерка. «Осознавая это, Blumenфельд прежде всего добивался предельной активности интонационного слуха ученика»².

Развивая слуховую активность, Blumenфельд рекомендовал, следуя в этом советам А. Г. Рубинштейна, «воспитывать в себе умение воспринимать музыку внутренним слухом, разучивая произведение без инструмента»³.

¹ Очерк о Blumenфельде-педагоге был написан в конце 40-х годов. В издании работ автора, вышедшем в 1969 году, в этот очерк были включены материалы из статьи «В фортепианном классе Blumenфельда».

² Баренбойм Л. А. Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenфельда. — В кн.: Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974, с. 76.

³ Баренбойм Л. А. Цит. соч., с. 81.

«Главное в Blumenfeldовской методике развития слуха, — пишет Баренбойм, — заключалось в том, что во всей — буквально во всей — своей педагогической работе он обращался к слуховому восприятию и к слуховому осмыслению. Вне апеллирования к слуху он не умел и не хотел обучать фортепианно-исполнительскому искусству»⁴.

С развитием слуха у Blumenfeldа была связана и чрезвычайно тщательная работа над интонированием мелодии. Большое внимание Blumenfeld уделял развитию гармонического и фактурного слуха.

В четвертом разделе очерка выделен вопрос о технике. «Помысли Blumenfeldа, — пишет Баренбойм, — исполнитель сможет найти нужные ему для воплощения музыки технические средства лишь при соблюдении по крайней мере двух условий: во-первых, если приобретет чувство мышечной свободы и, во-вторых, если воспитает в себе инициативное, гибкое и рельефное музыкально-слуховое воображение»⁵. «Советы Blumenfeldа, — пишет он далее, — направляющие работу учащихся над техническим совершенствованием, вытекали, по существу говоря, из следующих принципов: слухового осознания задачи, понимания строения пассажа и медленной, но обязательно мелодизированной игры»⁶.

С проблемами техники игры органически связывались и вопросы аппликатуры. Лучшей аппликатурой, как указывает Баренбойм, Blumenfeld считал ту, «которая помогает пианисту реализовать свои художественные намерения и при этом способствует удобству движений»⁷. С этой целью, как показано на ряде примеров, он использовал самые разнообразные аппликатурные приемы, помогающие добиться нужного эффекта.

Интересный и содержательный очерк Баренбойма дает яркий портрет Blumenfeldа как человека, пламенного музыканта, исполнителя и педагога.

В 1950 году вышла в свет книга С. И. Савшинского «Леонид Николаев»⁸. В этой монографии Савшинский обрисовал жизненный путь, творческую личность и музыкальную деятельность Леонида Владимировича Николаева (1872—1942), особенно подробно остановившись на характере его педагогических принципов, посвятив этим вопросам четыре главы книги.

Николаев не являлся автором капитальных трудов по теории пианизма. Из различных его работ были изданы лишь две статьи:

⁴ Баренбойм Л. А. Цит. соч., с. 83—84.

⁵ Там же, с. 115.

⁶ Там же, с. 117.

⁷ Там же, с. 120.

⁸ Савшинский С. Леонид Николаев. Пианист. Композитор. Педагог. Л.—М., 1950.

«Путь советской музыкальной школы»⁹ и «Несколько слов об исполнительстве»¹⁰.

Некоторые его статьи («О работе пианистов над исполнением полифонии», «Постановка рук в фортепианной игре») остались в рукописях, хранящихся в библиотеке Ленинградской консерватории. Там же находятся стенограммы его лекций на темы «Мои учителя» (1939) и «Принципы домашней работы пианиста» (1939).

Портрет Николаева как педагога Савшинский обрисовал главным образом на основе своих воспоминаний о годах обучения в его классе, используя материал из указанных статей и лекций Леонида Владимировича.

Характеризуя работу Николаева с учениками, автор книги подчеркивает, что это был педагог, «который не только детально показывает, что и как надо играть, но и объясняет, почему это надо делать так, а не иначе. И главное, показывает, как это делается, добиваясь тут же на уроке основного приспособления ученика к заданному»¹¹.

На уроках Николаева всегда присутствовали почти все ученики его класса, и это давало возможность осмыслить и обобщить на самых различных примерах его педагогические принципы.

Говоря о необычайной тщательности занятий Николаева, Савшинский отмечает, что в первую очередь Леонид Владимирович «добивался предельной осмысленности звучаний, отточенности пианистических движений»¹².

Раскрывая содержание произведения, Николаев так же, как и Н. Г. Рубинштейн, не прибегал к помощи поэтических литературных образов, но требовал от учащихся «понимания склада композиции, ее модуляционного плана, мелодического и гармонического содержания и т. д., выводя из такого анализа фразировку, динамические оттенки и вообще все относящееся к исполнению»¹³.

Определяя понимание Николаевым задач педагога, Савшинский пишет: «Задача учителя — раскрыть перед учащимися всю значимость его (учащегося. — А. Н.) деятельности как исполнителя и педагога, вытекающую из высокоэстетической роли музыки в общественной жизни, научить его работать над собой и над произведением»¹⁴. «В области музыкального исполнительства учитель должен дать ученику основные, общие положения, опираясь на которые последний сможет пойти по своему художественному пути самостоятельно, не нуждаясь в помощи»¹⁵.

⁹ Николаев Л. В. Путь советской музыкальной школы. — Музыка, 1937, № 27.

¹⁰ Николаев Л. В. Несколько слов об исполнительстве. — Сов. музыка, 1935, № 7—8.

¹¹ Савшинский С. Леонид Николаев, с. 80.

¹² Там же, с. 84.

¹³ Там же. Цитата приводится Савшинским из статьи Н. Кашкина «С. И. Танеев и Московская консерватория» («Муз. современник», 1911, № 8), где дается характеристика метода Н. Рубинштейна. Это описание, по мнению Савшинского, можно полностью отнести и к определению принципов Николаева.

¹⁴ Там же, с. 97.

¹⁵ Там же, с. 99.

Из сказанного можно сделать вывод, что Николаев главное место в своей педагогической практике отводил вопросам понимания музыки и вытекающим отсюда исполнительским задачам. Огромное место в его занятиях отводилось работе над фразировкой, выразительной интонацией и целостной формой исполнения. «Исполнение каждой фразы мы должны искать с точки зрения верности ее интонации», — говорил Леонид Владимирович¹⁶.

Наряду с этим Николаев уделял много внимания и вопросам техники игры на фортепиано. Критически рассматривая его взгляды на технику, Савшинский указывает, что Леонид Владимирович недооценивал значения активного пальцевого и кистевого удара. Сущность николаевской школы в отношении приемов и техники игры он определяет как нажимно-толчковую, подробно поясняя, в чем заключается этот принцип.

Нажимно-толчковый принцип игры требовал от пианиста не бросать и не ронять руку на клавиатуру, а опускать ее управляемым, организованным движением с тем, чтобы поставить палец на нужную клавишу и упереться в ее «дно». «При соприкосновении с клавишей, — пишет Савшинский, — не должно быть слышно ни шлепка, ни удара пальца об ее поверхность, ни удара клавиши в „дно“ клавиатуры. После соприкосновения с поверхностью клавиши палец должен продолжать ее „погружение“ до упора в „дно“. Клавиша должна ощущаться как нечто упругое, оказывающее сопротивление»¹⁷.

С этим было связано и понятие «свободной руки», которое Леонид Владимирович определял следующим образом: «При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жесткой, как палка, — она должна быть упругой подобно пружине»¹⁸.

Работая над развитием фортепианной техники ученика, Николаев рекомендовал вычленять для упражнений технические задачи, имеющиеся в художественных сочинениях, играть этюды, гаммы, арпеджио, аккорды и различные технические формулы из сборников Ганона, Пишны, Таузига, Брамса и других авторов.

Играть гаммы и арпеджио он считал необходимым, так как в этих формулах заложены элементы почти всех фортепианных пассажей. Но гамму, как и любое другое упражнение, надо играть, по его мнению, не механически, а как воображаемый эпизод из художественного произведения, подчиняя свой исполнительский аппарат этому образному представлению. При разучивании того или иного пассажа, работая над гаммами и другими упражнениями, Николаев советовал играть их в медленном, удобном для себя темпе (без зажимов руки и судорожных движений) и прибегать к различной филировке звука путем *crescendo* и *diminuendo*, использовать контрастную артикуляцию. Смысл филировки звучания заключался в том, как определяет Савшинский, «что она включает в

¹⁶ Савшинский С. Леонид Николаев, с. 107.

¹⁷ Там же, с. 119.

¹⁸ Там же, с. 127.

процесс упражнения внимание, волю и частично эмоцию, делая таким образом упражнение в какой-то мере творческим процессом»¹⁹.

Вопросам техники Николаев уделял много внимания потому, что, работая в Петербургской консерватории с 1909 года и в первые послереволюционные годы, он вынужден был заниматься с учениками, имеющими весьма слабую и далекую от профессионализма техническую подготовку. Именно поэтому ему приходилось специально заниматься постановкой рук и выработкой приемов звукоизвлечения. Говоря о постановке рук, следует сказать о том, как понимал он смысл этого термина. В статье «Постановка рук в фортепианной игре», написанной в 1941 году и суммировавшей его педагогический опыт, он отметил условность этого термина: «То, что мы обычно называем законами постановки рук, в сущности говоря, является законами их движений»²⁰.

Как указывает Савшинский, принципы Николаева, сформулированные в этой статье, сложились в 1909 году, и последняя статья не вносит ничего существенного в его систему.

Основные требования Леонида Владимировича сводились к следующему: играть всегда всей рукой, меняя лишь степень участия каждой ее части; основные рабочие функции выполнять верхними частями руки; кисть и пальцы рассматривать как опорные и хватательные органы и в меньшей степени ударные; передвижением верхних частей руки обеспечивать удобные для игры положения пальцев и кисти с тем, чтобы палец находился над намеченной клавишей, а не тянулся к ней сбоку. Важное значение придавалось положению первого и пятого пальцев.

Николаев считал, что «руки пианисту надо ставить так же, как голос певцу». Законы постановки, основанные на смысле и целесообразности, на законах физиологии и механики, должны быть общими для всех, но в их применении и в пропорциях движений неминуемо встречается бесконечное число вариантов, зависящих от размеров рук, их силы и подвижности. Наряду с «постановочной» работой в занятиях Николаева особое место занимала звуковая сторона пианизма. Его работа над звуком «была бесконечно многообразна», «в ее тонкостях, логике, красоте и выразительности заключалось то, что определяло Николаева как большого пианиста и как неповторимо своеобразного мастера-педагога»²¹.

С качеством звучания и его филировкой, как уже указывалось, была связана игра всех упражнений, рекомендуемых Николаевым.

Характеристика Леонида Владимировича как музыканта и педагога, данная Савшинским, показывает, что в основе его занятий с учениками лежало стремление воспитать подлинных музыкантов, «открыть уши» своим студентам, научить их слушать и слышать во всех деталях, со всей тонкостью различения выразительные возможности и эстетические особенности фортепиано»²².

¹⁹ Савшинский С. Леонид Николаев, с. 143.

²⁰ Там же, с. 115.

²¹ Там же, с. 132.

²² Там же.

В формировании и развитии советского фортепианного искусства первой половины XX века выдающееся значение имела исполнительская и педагогическая деятельность Константина Николаевича Игумнова (1873—1948). Как исполнитель и замечательный педагог Игумнов завоевал почетное место среди крупнейших музыкантов — основателей советской пианистической школы. У всех, кто слышал Игумнова, замечательного интерпретатора произведений Бетховена, Шопена, Листа, Чайковского, Рубинштейна и многих других композиторов, незабываемыми остались в памяти не только его трактовка исполняемых сочинений, но и особое, присущее ему звучание фортепиано. Игумнов обладал поразительным искусством пения на фортепиано. Под его чуткими пальцами инструмент звучал всегда мягко и интонационно выразительно, без резкостей и привкуса «ударности». Эту особую культуру звука он передавал своим ученикам, и хотя каждый из них вносил в собственное искусство то, что отвечало его художественной индивидуальности, все они сохраняли в своем пианизме черты игумновского стиля, его тонкое понимание выразительных качеств звучания.

Игумнову посвящены (не говоря уже о многочисленных рецензиях на его концерты) статьи его учеников и специальные, более обширные работы. В числе таких трудов — очерки Я. И. Мильштейна²³ и Д. А. Рабиновича²⁴, обрисовывающие его облик исполнителя и педагога.

В своих докладах и лекциях об Игумнове его ученики — Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер, Я. И. Мильштейн, К. Х. Аджемов и другие — создали яркий творческий портрет этого замечательного музыканта, проанализировав стиль его игры и метод занятий.

Сам Игумнов мало писал о своих взглядах на фортепианное искусство. Из его литературных работ наибольшую известность приобрели статья «Творчество, а не ремесло»²⁵ и конспект доклада «Мои исполнительские и педагогические принципы»²⁶. Интересный материал, характеризующий взгляд Игумнова на исполнительское искусство пианиста, представляют стенограммы его бесед с психологами, в которых он рассказал о своем творческом пути²⁷. Этот материал знакомит с жизнью Игумнова, с его детскими годами, занятиями с Н. С. Зверевым и затем в Московской консерватории — с А. И. Зилоти и П. А. Пабстом. Дальше он рассказывает о своей исполнительской и педагогической деятельности, делится со слушателями своими взглядами на искусство и задачи исполнителя.

²³ Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. — В кн.: Мастера советской пианистической школы. М., 1961.

²⁴ Рабинович Д. Портреты пианистов. М., 1962.

²⁵ Сов. искусство, 1933, 26 ноября.

²⁶ Сов. музыка, 1948, № 4.

²⁷ См.: К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста. Из бесед с психологами / Сост., предисл. и коммент. М. Смирнова. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 3. М., 1973.

Стенограммы бесед Игумнова дают яркое представление о положении музыканта в дореволюционной России конца XIX—начала XX века, характеризуют состояние фортепианной педагогики того времени и обрисовывают глубочайшие изменения в положении искусства после Великой Октябрьской революции.

В очерке Я. И. Мильштейна и в записи бесед Игумнова многие страницы посвящены вопросам овладения искусством игры на фортепиано и тому, как представлял себе Игумнов задачи педагога.

«Было бы тщетно и бесполезно искать в оставленном нам Константином Николаевичем богатейшем педагогическом наследии какую-либо „систему“ в узком, догматическом смысле этого слова», — пишет Мильштейн. «Моя педагогика, — говорил Игумнов, — целиком связана с исполнительской практикой, а последняя, конечно, не раз изменялась: менялись вкусы, менялась окружающая обстановка, среда — политическая, общественная, литературная. И все это не могло не отражаться на средствах воплощения»²⁸.

«Чем больше я живу, — говорил он в кругу своих учеников, — тем больше убеждаюсь в том, что вообще нет какой-то одной догматической системы, которой следовало бы придерживаться на протяжении всей жизни. Все изменчиво, все подвижно, так зачем же здесь держаться за что-то неизменное и застывшее...»²⁹

Приводя эти высказывания, Мильштейн правильно отмечает, что, отрицая «систему» как неизменную сумму правил и рецептов, Игумнов всегда оставался верен себе, своей «линии в искусстве»: «Он был кость от кости, плоть от плоти передового русского искусства; в нем подлинно жила та великая реалистическая традиция, которая позволила русским музыкантам завоевать всенародное признание и любовь»³⁰.

«Линия» Игумнова сказывалась прежде всего в его отношении к тексту музыкального произведения. Он считал, что исполнитель, являясь посредником между автором и слушателем, должен творчески подходить к проблеме перевода в реальное звучание того, что написано в нотах. Разгадка этого «архитектурного чертежа» и истолкование авторского текста требуют от исполнителя вдумчивой и настойчивой работы, глубокого изучения замысла композитора и точной передачи нотной записи. «Не надо делать того, чего нет у автора, — говорил Константин Николаевич. — Умнее автора все равно не будешь». «Надо всегда стараться понять, почему у автора обозначен именно этот оттенок, а не другой; нельзя придумывать и делать все, что взбредет в голову»³¹.

«Главное затруднение, — подчеркивал Игумнов, — состоит не столько в том, чтобы выполнять вообще все музыкальные обозначения (*f*, *p*, *cresc.*, *dim.* и т. п.), сколько в том, чтобы выполнить

²⁸ Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. — В кн.: Мастера советской пианистической школы, с. 46.

²⁹ Там же, с. 47.

³⁰ Там же, с. 48.

³¹ Там же, с. 49.

их в определенной мере, пропорции и в определенном характере»³².

Рассматривая музыку «как живую речь, как своеобразный язык, „неоценимый прежде всего в качестве проводника мыслей и чувств“»³³, Игумнов огромное значение придавал интонации. От интонационного смысла произведения, по его мнению, во многом зависит содержательность исполнения. С вопросами интонирования была связана и его теория выделения «интонационных точек». «Интонационные точки, — говорил он, — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой»³⁴.

Исполнительское интонирование Игумнов рассматривал в тесной зависимости от понимания значения лиг и фразировки. Он указывал на необходимость «широкого мелодического дыхания», на связь отдельных мотивов и фраз в одно органическое целое, на то, что выполнение лиг не должно приводить к раздроблению дыхания и обязательному снятию руки после каждой лиги.

Из всего этого вытекала и его теория «горизонтального мышления». «Для того чтобы все звенья исполнения-рассказа были согласованы между собой, — говорил он, — для того чтобы контрасты были закономерны, необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждую интонацию, каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, как самодовлеющее, не смаковать его, а иметь в виду его функциональное значение, рассматривать его в общей связи и, исходя из этого, придавать ему тот или иной характер»³⁵.

Большую роль в педагогическом процессе у Игумнова играли образные сравнения, помогающие почувствовать и представить характер звучания. Мильштейн приводит в своем очерке целый ряд такого рода высказываний, помогающих ученику осознать смысл и характер того или иного произведения, развивающих его творческую фантазию.

Воплощение художественного образа, как указывал Игумнов, должно соответствовать нотному тексту, данному автором, но основываться не на формальном анализе, а на непосредственном чувстве, рождаемом представлением о звучании. «Я не думаю, — говорил Константин Николаевич, — чтобы при изучении произведения [сразу] нужно было бы применять аналитический метод... Этот метод, может быть, и нужен, но нужен лишь как проверка того, что мысли, которые сложились непосредственным путем, не противоречат самой структуре произведения и языку автора... Если слишком увлечься анализом, то есть опасность, что все исполнение может оказаться расчлененным, схематичным [проникнутым формальным духом]; тогда пропадает впечатление живой речи... А му-

³² Мильштейн Я. Цит. статья, с. 51.

³³ Там же, с. 55.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же, с. 58.

зыка — это организм, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга»³⁶.

Отвергая формальный, сухой подход к музыкальному произведению, Игумнов, как справедливо подчеркивает Мильштейн, стремился с самого начала работы прочувствовать его образный строй. «Как-то естественно и незаметно намечались у него внутренние грани и закономерности исполнения; форма определялась идейным, эмоциональным содержанием... Исполнительский замысел основывался не на „теоретических домыслах“... а на глубоком раскрытии образа... на сознательном и в то же время непосредственном постижении произведения»³⁷.

С этим принципом у Игумнова был связан и подход к разучиванию произведения. Он не считал нужным делить этот процесс на отдельные этапы, сначала знакомясь с произведением, потом работая над деталями и на последнем этапе играя его целиком. «Никакого способа, системы или рецепта у меня нет, — говорил он. — Начинаешь играть вещь, выучиваешь ее, играешь, играешь — вот и весь процесс работы»³⁸.

Такого рода формулировка, однако, отнюдь не вскрывала того, что подразумевал Константин Николаевич под словом «играть». Сам он определил его как процесс «бесконечного вслушивания». «Делается все постепенно», — говорил он. «Я должен все хорошо понять, услышать, найти удобную аппликатуру. Бывают колебания, но постепенно исполнение кристаллизуется, уточняется»³⁹.

В «бесконечном вслушивании» Игумнов видел ключ к раскрытию содержания разучиваемого произведения. Развитию умения вслушиваться и слышать себя как бы со стороны, представлять себе звуковые краски, различные тембры звучания, нужную педализацию он уделял основное внимание в своей педагогической работе.

Работая над произведением и играя трудные места не в темпе, а более медленно, для налаживания удобных движений, Игумнов стремился всегда не отходить от «исполнения», не играть нарочито громко, выколачивая звуки «крепкими» пальцами. Медленная сосредоточенная и певучая игра *legato*, говорил он ученикам, должна служить основой для выработки художественной тонкости исполнения. Но для развития быстроты мышления необходимо время от времени играть и в быстром темпе, сохраняя задуманную нюансировку и выразительность звучания.

Работа над музыкальным произведением понималась Игумновым прежде всего как работа музыкальная, чуждая механической зубрежке. Это, однако, не исключало необходимости, встречаясь с трудными местами и пассажами, разучивать их отдельно с тем, чтобы проанализировать их трудность, установить удобную аппликатуру, целесообразно распределить материал между руками.

³⁶ Мильштейн Я. Цит. статья, с. 74.

³⁷ Там же, с. 74—75.

³⁸ Там же, с. 74.

³⁹ Там же, с. 77.

Считая работу над музыкальным произведением основой развития музыканта и его исполнительской техники, Игумнов говорил, что наряду с этим необходимо и специально заниматься техникой: играть гаммы и арпеджио, упражнения из сборников Сафонова, Брамса и других авторов. Он подчеркивал, что технические упражнения не следует играть механически. Нужно добиваться ровности и певучести звучания, вырабатывать при этом мягкие и гибкие движения.

Все это было связано с основным принципом Игумнова — его стремлением к «пению на фортепиано» и разнообразию звуковых красок. Именно поэтому он уделял в своей собственной пианистической работе и в занятиях с учениками так много внимания вопросам туше и приемам звукоизвлечения. Отвергая «ударные тенденции» в игре на фортепиано, он говорил: «Не следует сердито и жестко обращаться с роялем, не следует насиловать его. К роялю надо подходить мягко, нежно. На всякое мягкое обращение рояль ответит лаской (и в звуке не будет резкости), на всякое насилие рояль будет огрызаться (и звук получится резкий, неприятный)»⁴⁰.

Для достижения мягкого и певучего звука Константин Николаевич советовал «держатъ пальцы как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть подушечкой, мясистой частью пальца, то есть стремиться к полному контакту, естественному прикосновению, живому осязанию, слиянию с клавиатурой»⁴¹.

При игре следует как бы переступить с пальца на палец, не давить ими на клавиши; движение руки «должно быть слитным, плавным и не должно идти вразрез с исполняемым произведением»; «оно должно вытекать из содержания исполняемого; оно должно быть естественным и свободным»⁴². При этом он подчеркивал, что свободная в кисти и локте рука не должна быть разболтанной и расхлябанной.

С понятием о звучности фортепиано у Константина Николаевича было связано и его учение о «звуковой перспективе», то есть о соподчинении голосов по степени их значимости, и о фортепианной инструментовке, требующей самых различных способов извлечения звука — *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato* и т. п. Большое значение придавал Игумнов и педализации, тончайшими приемами которой владел в совершенстве.

Обзор взглядов Игумнова как исполнителя и педагога показывает, что главное место в его работе занимали вопросы музыки и ее интерпретации. С этим было связано и его отношение к фортепианной технике, формирующейся на основе музыкально-художественных задач и понимания замыслов композитора. Именно поэтому Игумнов, как и другие выдающиеся советские педагоги, был не просто учителем, обучающим игре на фортепиано, а подлинным воспитателем музыкантов, учившим языку музыку, пониманию ее выразительных средств и путей их выражения в живом звучании.

⁴⁰ Мильштейн Я. Цит. статья, с. 88.

⁴¹ Там же, с. 88—89.

⁴² Там же, с. 89.

Пианистические принципы и взгляды Игумнова на развитие исполнительского мастерства оказали огромное влияние на советское фортепианное искусство, найдя свое продолжение в творческой деятельности Л. Н. Оборина, Я. В. Флиера, Я. И. Мильштейна и других его учеников.

Константин Николаевич Игумнов стоит в первом ряду замечательных музыкантов — основателей советской пианистической школы. С его именем связаны успехи и достижения этой школы в первой половине XX века.

Большая роль в развитии советского пианизма принадлежит выдающемуся музыканту, соратнику К. Н. Игумнова по Московской консерватории Александру Борисовичу Гольденвейзеру (1876—1961).

Деятельность А. Б. Гольденвейзера поражает своей разносторонностью. Видный пианист-солист и замечательный ансамблист, композитор и мудрый педагог, воспитатель огромного количества музыкантов, Александр Борисович сочетал все это с большой литературной и музыкально-редакторской работой.

Редакции Гольденвейзера — результат исследования рукописей и первоизданий, очищения текста от различных произвольных толкований, глубокого изучения стиля и выразительных средств, свойственных каждому композитору. Особенно показательна в этом отношении его работа над сонатами Бетховена: изданные под редакцией Гольденвейзера в 1937 году сонаты были им заново пересмотрены и выпущены в 1955 году в новой редакции. Во втором издании Гольденвейзер отказался от допущенных им редакторских вольностей и полностью восстановил бетховенский текст, как он был написан композитором, приложив к каждой сонате примечания и ценные пояснения.

Наряду с творческой и научной работой Гольденвейзер в течение всей своей жизни много сил и энергии отдавал музыкально-общественной деятельности. После 1917 года он был в первых рядах музыкантов, активно включившихся в строительство советской музыкальной культуры и образования ⁴³.

В своих взглядах на музыкальное искусство и в понимании задач исполнителя и педагога Александр Борисович являлся наследником русской классической музыкальной школы, выразителем наиболее прогрессивных ее позиций и устремлений.

Много раз высказываясь в различных статьях о музыкальном

⁴³ О личности и многосторонней деятельности Гольденвейзера см. кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания / Сост., общ. ред. Д. Д. Благого. М., 1969. Значительный интерес представляет также сборник «А. Б. Гольденвейзер о музыкальном искусстве» (М., 1975), где собраны различные его статьи, рецензии и воспоминания.

⁴⁴ См.: Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера. — В кн.: Мастера советской пианистической школы: Очерки. М., 1954, с. 115—166.

воспитании и образовании, он ничего не писал о собственном методе занятий с учащимися пианистами. Но на уроках в классе, в отдельных лекциях и беседах по вопросам музыкального исполнительства он нередко говорил о задачах фортепианной педагогики и работе пианиста. Взгляды Гольденвейзера-педагога впервые были освещены в книге «Мастера советской пианистической школы». В очерке о Гольденвейзере, просмотренном и одобренном Александром Борисовичем, приводятся многие его мысли, почерпнутые из стенограмм различных лекций и докладов, а также из записей его высказываний на уроках и в личных беседах с автором статьи. Теме «А. Б. Гольденвейзер-педагог» уделено место и в сборнике «А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания».

Характеризуя педагогические принципы Гольденвейзера, следует прежде всего остановиться на том, как он понимал задачи музыканта-педагога. «Основная проблема педагога, — говорил Александр Борисович, — воспитание музыканта. В то же время педагог должен дать исполнителю то, что называется школой, то есть сообщить ему технически целесообразные принципы использования своего тела... воспитывать в нем умение работать и слушать себя и — главное и одно из труднейших, — сообщив ему общие, основные принципы и установки, в то же время не помешать естественному развитию его индивидуальности...»⁴⁵

Именно поэтому Александр Борисович в своей педагогической работе всегда стремился как можно шире и глубже раскрыть ученику характер и особенности изучаемого произведения, помочь ему «увидеть» в тексте все, что имеет значение для создания музыкального образа. Он знакомил ученика с различными толкованиями текста, со своими принципами расшифровки условных обозначений, раскрывая логическую закономерность развития музыкального материала и взаимосвязь различных деталей произведения. Свои мысли Александр Борисович высказывал в живой форме, вспоминая о встречах с крупными музыкантами и впечатлениях об их игре, приводя интересные примеры из творчества писателей и художников, говоря о важнейших проблемах творчества и исполнительства. Такие беседы обогащали музыкальные представления и стимулировали инициативу учащихся.

«Музыкант-исполнитель, — говорил Александр Борисович, — должен стремиться к тому, чтобы быть на уровне духовной культуры и внутренней значительности автора. Как бы хорошо исполнитель ни владел мастерством, если он сам незначительный человек и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет ничтожно»⁴⁶.

Определяя роль исполнителя в музыкальном искусстве, Гольденвейзер неоднократно подчеркивал ответственность задачи интерпретатора как посредника между композитором и слушателем.

⁴⁵ Цит. по ст.: Николаев А. А. Б. Гольденвейзер-педагог. — В кн.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания, с. 54.

⁴⁶ Там же, с. 55.

Выполнить эту роль может только тот музыкант, который вдумчиво и серьезно работает над произведением, пристально и внимательно анализирует авторский текст, вникает в художественный замысел композитора и воплощает его в своем исполнении.

Всякая музыкальная запись, указывал он, даже у композиторов, подробно выписывающих всевозможные обозначения ритмических и динамических оттенков и темпов, является в известной мере приближенной. Это всего лишь схема, требующая творческого переосмысления в процессе перевода в живое звучание. Огромное значение при этом имеет точное и продуманное прочтение текста. Некоторые исполнители ошибочно считают, что отступление от текста и своеволие в интерпретации произведения — проявление творческой индивидуальности. «Так могут думать, — писал Гольденвейзер в предисловии к своей редакции сонат Бетховена, — только те, кто не понимает, в чем проявляется индивидуальность исполнителя. Менее всего она проявляется в том, чтобы пренебрегать намерениями автора и заменять написанное им чем-то иным, чуждым его замыслу... Можно очень точно соблюдать авторский текст и в то же время обладать яркой индивидуальностью; можно вносить в этот текст всяческие „коррективы“ — и никакой яркой индивидуальностью не обладать»⁴⁷.

Поясняя свою позицию, Александр Борисович говорил, что, следуя авторской записи и точно передавая текст произведения, исполнитель неминуемо проявляет свою творческую индивидуальность в том, как он выражает ритмо-динамические и интонационные оттенки, каково «живое дыхание» его музыкальной речи.

С понятием «живое дыхание» Гольденвейзер связывал все вопросы фортепианного исполнительского мастерства: многоэлементность фактуры и специфические задачи исполнения полифонических сочинений, проблемы *legato* и «пения на фортепиано», гибкость ритма, динамику, педализацию и аппликатуру. Владение всеми этими задачами, стоящими перед исполнителями-пианистами, и приводило к той культуре фортепианного звучания, которая была характерна для него самого и для представителей его школы.

Много внимания Гольденвейзер уделял вопросам домашней работы своих учеников. Необходимо, указывал он, резко различать игру и работу. Работа должна проводиться тщательно, детально. При этом надо постоянно проверять текст по нотам. Сыграть пьесу (на память, целиком или частично) можно лишь как проверку сделанного, смотря на это как на редкое событие в процессе работы. Разучивая произведение, необходимо уяснить и четко представить себе конечную цель и все мельчайшие задачи, вытекающие из деталей текста, не допускать неточной и грязной игры, приводящей к неправильным навыкам. Тщательно работая над произведением, надо при этом запоминать его наизусть, используя не только слу-

⁴⁷ Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в 4-х т. Ред. А. Б. Гольденвейзера, т. 1. М., 1957, с. 6.

ховую, но и аналитическую и моторную память. Чтобы закрепить в памяти нотный текст, он советовал учить произведение по небольшим музыкально законченным отрезкам, играть отдельно партии правой и левой руки, налаживая при этом нужные движения, отвечающие требуемой звучности, фразировке и динамическим нюансам. Процесс этой работы не должен сводиться к формальному проигрыванию. Даже играя в замедленном темпе, надо заботиться о музыкальности и выразительности исполнения.

На занятиях с учениками в консерватории Гольденвейзер главное внимание уделял художественной стороне исполнения и лишь иногда говорил о вопросах техники, приемах игры и упражнениях. Основным его принципом в отношении техники было стремление к тому, чтобы движения пианиста соответствовали звуковому образу. Именно поэтому он не считал целесообразным играть отвлеченные упражнения, не связанные с конкретными музыкальными целями. Но занимаясь с учащимися музыкальной школы или училища, он систематически работал с ними над гаммами, арпеджио и отдельными упражнениями, рассматривая это как необходимую подготовку к исполнению различных пассажей у классиков и романтиков. Гаммы и арпеджио он рекомендовал играть различными ритмами, с разнообразной нюансировкой, *legato*, *staccato*, использовать их для развития октавной техники. Все это рассматривалось как материал для овладения элементами фортепианной техники.

В целом же технических успехов ученика Александр Борисович добивался не на основе какой-либо системы упражнений, а путем умелого подбора пьес и этюдов, формирующих его исполнительские навыки.

Именно потому, что Гольденвейзер никогда не настаивал на какой-то определенной форме игровых движений, на том, что называют «постановкой руки», у каждого из его учеников вырабатывалась собственная манера игры, соответствующая его физическим данным и представлениям о музыкальном звучании. Каждый из талантливых его воспитанников обладал своей индивидуальностью. Но всех их — С. Фейнберга, Г. Гинзбурга, Т. Николаеву, Д. Башкирова, Л. Бермана, Д. Благого и других известных исполнителей — объединяло нечто общее. Этим общим была, в широком смысле этого слова, музыкальная культура, бережное отношение к замыслу композитора, глубокое понимание его стиля, точная передача всех деталей текста, умение передать в живом дыхании звучащего произведения его истинное содержание.

Как уже отмечалось, крупные советские пианисты-педагоги старшего поколения мало писали о своих взглядах на фортепианное искусство. Их мысли дошли до нас лишь в отдельных статьях и докладах, а также благодаря работам музыковедов, изучавших творческую деятельность и педагогический опыт этих мастеров. Тем больший интерес представили для музыкантов капитальные труды Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга, вышедшие во второй по-

ловине XX века ⁴⁸, так как читатель непосредственно знакомится с их пониманием художественных и технических задач, стоящих перед пианистом-исполнителем и педагогом. В то же время эти работы во многом отражают передовые принципы, присущие советской фортепианной школе в целом, и являются талантливым обобщением позиций передовых представителей пианистического мастерства.

Нейгауз и Фейнберг были приглашены профессорами Московской консерватории в 1922 году и в течение нескольких десятилетий являлись ведущими педагогами, создателями ярко выраженных направлений в пианизме. Блестящая педагогическая деятельность этих музыкантов дала все основания причислить их к основоположникам советской фортепианной школы.

Обе книги по своему содержанию значительно шире и богаче существующих трудов по методике преподавания игры на фортепиано. Это скорее трактаты о фортепианном искусстве, посвященные вопросам интерпретации музыки, работе пианиста, овладения исполнительским мастерством. В этом отношении они резко отличаются от большинства работ по теории пианизма и заставляют вспомнить трактаты Ф. Куперена, Ф. Э. Баха и других авторов прошлых веков, ставящих перед собой целью не только обучение игре на инструменте, но прежде всего — воспитание музыканта в самом широком понимании этой задачи.

Генрих Густавович Нейгауз (1888—1964) посвятил свою книгу «дорогим коллегам, педагогам и учащимся, изучающим искусство фортепианной игры». Это посвящение определяет содержание и планировку данного труда, где речь идет о художественном образе, ритме, звуке, работе над техникой, аппликатуре и педализации, о задачах учителя и ученика и о концертной деятельности музыканта.

Все, о чем он пишет, проникнуто страстной любовью к искусству, к фортепианной музыке и исполнительству. Автор обращается к читателю от своего имени, и это придает изложению форму свободной, непринужденной беседы. Книга написана живым образным языком, полна суждений о многих композиторах, исполнителях и педагогах. Немало страниц, имеющих характер музыкальной автобиографии, посвящено воспоминаниям о собственном творческом пути. Однако в этой импровизационности четко вырисовываются взгляды автора на фортепианное искусство и задачи педагога.

Определяя элементы, из которых состоит исполнительский процесс (исполняемое, исполнитель и инструмент), Нейгауз на первое место ставит исполняемое, то есть музыку. От ее понимания зависят представления о том, к чему стремится исполнитель. «Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), — пи-

⁴⁸ См.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958; Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965. Фейнбергу не довелось закончить и подготовить к печати свою работу. Эту миссию взяли на себя его брат, Л. Е. Фейнберг, и В. А. Натансон, под чьей редакцией и вышла книга. Во втором издании (1969) она была дополнена рядом статей Фейнберга.

шет он, — тем яснее она диктует средства для ее достижения... Что определяет как, хотя в последнем счете как определяет что... Метод моих занятий вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше (после предварительного знакомства с сочинением и овладения им хотя бы в черне) уяснил себе то, что мы называем „художественным образом“, то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться (назвать, объяснить) с музыкально-теоретических позиций в том, с чем имеет дело. Эта ясно осознанная цель и дает играющему возможность стремиться к ней, достигать ее, воплотить в своем исполнении — все это и есть вопрос „техники“»⁴⁹.

С пониманием техники Нейгауз неразрывно связывает ритм как «чувство времени» исполнителя. «Многие ритмические недочеты, — пишет он, — возникают у играющих по существу вследствие непонимания духа композитора, его стиля; художественный образ произведения, как говорится, не выявлен, а поэтому страдает и ритмическая специфика»⁵⁰.

Говоря о ритме как об одном из важнейших элементов, составляющих исполнительский процесс, Нейгауз подчеркивает огромное значение «чувства целого», способности к «длинному мышлению», без чего пианист не может удовлетворительно сыграть с точки зрения формы ни одно крупное произведение.

Третья глава книги посвящена вопросу о звуке, воспитании чуткого вслушивания во все многообразие тембровых и динамических нюансов звучания. Большой ошибкой пианиста автор считает недооценку звука (недостаточное вслушивание в звучание) и его переоценку, то есть «смакование его чувственной красоты». «...„Красота звука“, — указывает он, — есть понятие не чувственно-статическое, а диалектическое: наилучший звук (следовательно, самый „красивый“) тот, который наилучшим образом выражает данное содержание»⁵¹. Ставя так этот вопрос, Нейгауз по-новому определяет понятие красоты звучания — не абстрактно, вне связи со стилем и содержанием, а выводя его из понимания стиля и характера исполняемой музыки.

Первые три главы дают представление о принципиальных взглядах автора на фортепианно-исполнительское искусство. Только после такого вступления он переходит к обширной главе «О работе над техникой», состоящей из пяти разделов и двух приложений (об аппликатуре и педализации).

В этой книге Нейгауз неоднократно подчеркивал свое отрицательное отношение к методике, которая обычно сводится к набору различных правил игры, трактуемых в отрыве от конкретных задач художественного исполнения. Тем не менее в данном труде он определил свои методические принципы, говоря о том, каким путем следует идти, добиваясь исполнительского мастерства. «В этой

⁴⁹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 14.

⁵⁰ Там же, с. 61.

⁵¹ Там же, с. 70.

главе, — пишет он, — я попытаюсь высказать некоторые соображения не о том, что надо делать, а как надо делать то, что называется художественной фортепианной игрой. Это и есть вопрос техники»⁵². Нейгауз начинает свое изложение с «некоторых простых тезисов», которые можно свести к следующим требованиям: использовать все данные человеку возможности движения; играть без лишних напряжений; выработку двигательных ощущений начинать с естественного и удобного положения руки и пальцев, применяя пятипальцевые упражнения Шопена, в которых второй, третий и четвертый пальцы располагаются на черных клавишах.

«Механическую» сторону фортепианной игры он определяет следующей формулой: «При извлечении звука на фортепиано энергия руки (пальцев, предплечья, всей руки и т. д.) переходит в энергию звука. Энергия удара, получаемого клавишей, определяется силой — F — нашего воздействия на руку и высотой — h — поднятия руки перед опусканием на клавиши. В зависимости от величины F и h рука в момент удара имеет различную скорость — v . Именно эта величина (v) и масса (m) ударяющего тела (пальца, предплечья, всей руки и т. д.) определяют энергию, получаемую клавишей»⁵³.

Считая, что эта формула наиболее точно и лаконично характеризует механику игрового процесса, Нейгауз подробно останавливается на значении уверенности как необходимом условии физической свободы при игре и приходит к следующему выводу: «... Чем больше уверенность музыкальная, тем меньше будет неуверенность техническая»⁵⁴. Наряду с этим он подчеркивает, что одна лишь музыкальная работа и «музыкальная уверенность» отнюдь не решают вопроса об овладении фортепианной техникой. Необходима и физическая тренировка вплоть до медленной и сильной игры. «При такой работе, — добавляет он, — надо соблюдать следующие правила: следить, чтобы рука, вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не „застывала“, не зажималась, не „затвердевала“, не теряла своей потенциальной (!) гибкости при соблюдении полнейшего спокойствия и пользовании только теми движениями, которые строго необходимы»⁵⁵.

В преодолении технических трудностей, по мнению Нейгауза, большую роль играет не только гибкость движений, но и умение «заглядывать вперед», то есть предвидеть нужные действия с тем, чтобы не быть застигнутым «врасплах» внезапно возникшей трудностью. Важность этого замечания, думается, не требует пояснений.

Нейгауз устанавливает свою классификацию различных видов техники: извлечение одного звука, трели, последования из трех, четырех и пяти звуков, гаммы, арпеджио, двойные ноты, аккорды,

⁵² Нейгауз Г. Цит. соч., с. 99.

⁵³ Там же, с. 103.

⁵⁴ Там же, с. 106.

⁵⁵ Там же, с. 109.

«скачки», полифония. Все это он разделяет на восемь элементов, указывая, как надо работать над их усвоением.

Определяя свой взгляд на аппликатуру, Нейгауз пишет: «...Наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом»⁵⁶. Этот «музыкально-смысловой принцип» не всегда совпадает с физическим двигательнo-пальцевым удобством, а иногда противоречит ему. Однако само по себе физическое удобство не решает задачи нахождения эстетически оправданной и целесообразной для передачи музыкального содержания аппликатуры. Именно такую аппликатуру, связанную с духом, характером и музыкальным стилем автора, он называет самой красивой и эстетически оправданной.

На различных примерах, подтверждающих его понимание аппликатуры, он подчеркивает, что нахождение нужного расположения пальцев во многом зависит от индивидуальных особенностей рук пианиста и его исполнительских намерений.!

Аналогичным образом Нейгауз определяет и проблему педализации. Он справедливо говорит, что общие правила о том, как брать педаль, относятся к художественной педализации как какой-нибудь раздел синтаксиса к языку поэта. По существу же правильной педали, по его мнению, нет. «Что пригодно для одного композитора, совершенно непригодно для другого»⁵⁷. Художественная педаль неотделима от звукового образа. Эти мысли подкреплены в книге рядом интересных примеров, из которых видно, какое значение автор придавал различным приемам педализации.

Подводя итог краткому обзору книги Нейгауза, можно сказать, что ее «автобиографичность» явилась своеобразным литературным приемом, позволившим выйти за пределы профессиональных вопросов пианизма, делиться мыслями о людях и явлениях искусства, пользоваться широкими аналогиями, высказывать суждения о науке и философии.

Педагог должен быть прежде всего учителем и разъяснителем музыки. Этой главной цели и посвящен данный труд. В принципиальном отношении взгляды его автора не отличаются от воззрений Blumenfelda, Игумнова и других крупных советских педагогов. Особая ценность книги, однако, в том, что в ней, как уже отмечалось, читатель знакомится на конкретных примерах с индивидуальным подходом к проблемам исполнительства, характеризующим взгляды такого крупного музыканта, каким был Нейгауз.

Автор книги не давал «рецептов», касающихся технических упражнений, их дозировки и места в работе учащихся, мало говорил о приемах игры, о способах разучивания произведений и запоминания их наизусть. Вычленив из этой работы и сформулировать, в чем заключается методика преподавания, как надо овладевать техникой фортепианной игры, весьма трудно. Можно лишь сказать,

⁵⁶ Нейгауз Г. Цит. соч., с. 161.

⁵⁷ Там же, с. 183.

что Нейгауз рассматривал технику пианиста как нечто органически связанное с пониманием музыки и художественными устремлениями. Это, собственно, и является основой советской исполнительской школы в целом и, в частности, школы Нейгауза, воспитавшего таких замечательных исполнителей, как С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак и многие другие выдающиеся пианисты.

Книга Самуила Евгеньевича Фейнберга (1890—1962) «Пианизм как искусство» во многом отличается от книги «Об искусстве фортепианной игры» Нейгауза. В ней нет полемического задора и темперамента, автобиографических отступлений, автор не обращается к читателю от первого лица.

Излагая свои мысли о музыке в ее историческом развитии, о роли и задачах исполнителя как интерпретатора творчества композитора, говоря о тончайшем искусстве пианизма и о путях достижения мастерства, Фейнберг, как и Нейгауз, освещает все эти вопросы на основе собственного опыта и отношения к игре на фортепиано. Его суждения, однако, не ограничиваются субъективными размышлениями и имеют объективную ценность, во многом выражая то, что характерно для взглядов передовых представителей современной советской пианистической школы.

Книгу «Пианизм как искусство» можно подразделить на три основные части. Первая часть, включающая два раздела («Композитор и исполнитель» и «Стиль»), посвящена вопросам музыкального творчества и идейно-эстетическим проблемам исполнительского искусства. Во второй части сгруппированы темы, относящиеся к мастерству пианиста («Звук», «Техника», «Педаль»). В последней части книги («Ритм и метр») речь идет о музыке как специфической форме искусства, поэтический смысл которого раскрывается во времени, подчиняясь законам метрической пульсации и ритмической выразительности.

Вопросы пианизма Фейнберг рассматривает в теснейшей связи со стилем и исполнительскими задачами, выдвигаемыми творчеством крупных композиторов. Именно поэтому первые два раздела книги он посвящает «взаимоотношениям» между композитором и исполнителем, вопросу о смене стилей в музыке и в представлениях о ее интерпретации.

Обрисовывая эти «взаимоотношения», Фейнберг справедливо указывает, что музыкальная интерпретация — активный творческий процесс, в котором «воля композитора должна стать собственной волей интерпретатора, слиться с индивидуальными чертами его дарования, с его собственными художественными устремлениями»⁵⁸.

В связи с этим Фейнберг говорит о важности и необходимости точного выполнения авторского текста. «Практика концертных выступлений и нередко редакции известных пианистов, — пишет он, —

⁵⁸ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1969, с. 33—34.

показывают, что даже небольшой отход от авторского текста, прибавление хотя бы одной лишней ноты в аккорде, изменение фигуры или иной детали приводят обычно к искажению замысла композитора. Чаше всего такие „улучшения“ доказывают, что исполнитель не вполне понимает стиль автора»⁵⁹.

Солидаризируясь с Игумновым, Гольденвейзером и другими видными советскими пианистами, Фейнберг подчеркивает, что «индивидуальность исполнителя только тогда может ярко проявиться, когда она освещена светом, исходящим от композиторского замысла»⁶⁰. «Самобытность и одухотворенность исполнителя, — пишет он дальше, — сказывается не только в свободных темповых отклонениях, в сильно выделенных отдельных компонентах звуковой ткани, больших нарастаниях и спадах, но и в мельчайших деталях и оттенках игры»⁶¹.

Важно также отметить, что художественная индивидуальность исполнителя, как указывает Фейнберг, проявляется в тесной зависимости от эстетических представлений эпохи и подхода к интерпретации. «Исполнительское искусство, — правильно отмечает он, — в своем развитии менее долговечно, чем само произведение... Меняются не только вкусы, характер фразировки, методы извлечения звука, но и самый инструмент, для которого написано произведение, совершенствуется и эволюционирует»⁶².

Исходя из этого, Фейнберг, так же как и Нейгауз, выступает против «музейно-охранительных тенденций» в исполнительстве, призывая к современному пониманию задач интерпретации.

Большой интерес представляют мысли Фейнберга о влиянии на исполнительский стиль фортепианной музыки гениальных композиторов-пианистов. Развивая эту мысль, он на конкретных примерах говорит в ряде очерков о том новом, что внесли в фортепианное искусство Бетховен, Шопен, Шуман, Скрябин, Прокофьев и другие крупнейшие мастера пианизма. В этом разделе книги отчетливо проявляется убеждение Фейнберга в неразрывной связи композиции и исполнительства. Резюмируя свои высказывания по этому вопросу, он приходит к следующему выводу: «Нельзя говорить о развитии исполнительского фортепианного стиля в отрыве от истории творчества композиторов, писавших для этого инструмента и в большинстве случаев бывших выдающимися пианистами»⁶³.

В свете этой общей установки Фейнберг подходит и к темам, посвященным технической стороне мастерства пианиста. Говоря о технике игры и путях преодоления различных трудностей, он ставит перед собой задачу раскрыть читателю основные принципы, на которых строятся современные представления о пианизме.

⁵⁹ Фейнберг С. Е. Цит. соч., с. 38.

⁶⁰ Там же, с. 43.

⁶¹ Там же, с. 43—44.

⁶² Там же, с. 55—56.

⁶³ Там же, с. 91.

Прежде всего Фейнберг говорит о специфике фортепианного звучания, о роли всех оттенков звуковой «инструментовки» пианиста, вытекающих из его художественного замысла. Использование всех возможностей звукоизвлечения и приводит к индивидуальности интерпретации, с которой связаны жесты и движения пианиста при игре на фортепиано. Отсюда он приходит к выводу, что нельзя отвлеченно говорить о хорошем звуке и движениях играющего вне конкретно поставленной художественной задачи. «Было бы непροстителыной ошибкой думать, что можно заранее определить различные типы целесообразных движений и проанализировать пианизм как механический аппарат, разложив его на постоянные величины. Анализ фортепианных приемов в отрыве от стиля и содержания данного произведения обречен на неудачу. В бесконечной сложности исполнительского искусства присутствуют иррациональные моменты, не поддающиеся точным определениям. Творческий подход всегда находит в процессе игры новые технические и звуковые приемы: все они закономерны для конкретного стиля произведения»⁶⁴. Здесь сформулирован важнейший принцип современной прогрессивной теории пианизма, отрицающий абстрактные суждения о фортепианной технике.

Рассматривая эти вопросы, Фейнберг выдвигает на первый план принцип экономии сил как «одно из важнейших условий хорошего владения инструментом». Под этим он подразумевает не только рациональное чередование напряжения и освобождения руки, но и правильное понимание «фортепианных штрихов», лигатуры, фразировки, различных форм *legato*, *non legato*, *staccato*. С данными вопросами он связывает и разную манеру игры, свойственную пианистам: изобразительность и внешнюю пластику размашистых движений или же почти незаметную, минимальную жестикуляцию.

Большую роль при работе над трудными пассажами Фейнберг придает группировке и членению их на звенья. В этом отношении он по-своему применяет приемы, разработанные Бузони. «Наиболее благоприятны, — пишет он, — группировки, совпадающие с интонационными, мотивными, фразировочными границами»⁶⁵. Этот принцип, однако, не исключает, по его мнению, возможности применения в отдельных случаях и таких группировок, которые диктуются чисто двигательными представлениями и удобством расположения на клавиатуре.

С Бузони Фейнберг солидаризируется и в вопросах позиционной игры. Принцип заранее занятой позиции обеспечивает большую точность и чистоту исполнения. «Сколько фальшивых нот связано с непопаданием, с ненужными скачками, в то время как пианист имеет возможность извлечь те же звуки уже с заранее занятой позиции!» — пишет Фейнберг⁶⁶.

⁶⁴ Фейнберг С. Е. Цит. соч., с. 193—194.

⁶⁵ Там же, с. 268—269.

⁶⁶ Там же, с. 275.

С позиционной игрой связано и его понимание legato. Признавая необходимость овладения формальным, «клавишным legato» на начальной стадии обучения, он считает, что в дальнейшем это мешает пианисту при исполнении мелодии и выразительной фразировки, так как пальцы из-за напряженного подкладывания занимают неудобное положение на клавиатуре. Такому «устарелому» приему он противопоставляет прием «звукового legato», достигаемый на педали без неловких усилий первого пальца.

Большое место в книге уделено аппликатуре — важному художественному фактору, зависящему не только от удобного и целесообразного распределения пальцев, но и от характера и стиля произведения.

Многие вопросы аппликатуры он связывает с понятием о «звуковом legato» и с позиционной техникой, приводя интересные примеры и доказывая, что авторская аппликатура часто помогает понять намерения композитора. Значительный интерес представляет и мысль Фейнберга о параллельном и симметричном распределении пальцев при исполнении двуручных пассажей.

Весьма примечательны также мысли Фейнберга о работе над произведением, тренировке и упражнениях. Его позиции во многом совпадают со взглядами виднейших представителей советского пианизма, но в своих высказываниях он выдвигает и немало возражений против некоторых догматических правил, которых придерживается большинство педагогов. Он считает, например, «антимзыкальным заблуждением» требование учить произведение сначала медленно и громко, стараясь при этом запомнить текст с тем, чтобы потом исполнять. Что при этом запоминается — музыка или учебная подготовка, спрашивает он. Это замечание нельзя понимать как полное отрицание тренировки и игры в медленном темпе. «Разумная доля» тренировки и проигрывание в медленном темпе, разучивание различных эпизодов отдельно каждой рукой и специальные упражнения — необходимые формы занятий. Но тренировка только тогда окажется эффективной, если она будет творчески продумана и направлена на определенную цель.

Определяя свои принципы тренировки, Фейнберг перечисляет требования, которым должно отвечать упражнение:

«1. Упражнение должно соответствовать поставленной задаче. Оно строится, чтобы преодолеть встретившуюся конкретную трудность.

2. Упражнение должно быть легче и проще, чем преодолеваемая трудность, так как совершенство игры при методе повторений чрезвычайно важно для достижения цели.

3. Целесообразно делать упражнение максимально коротким.

4. Правильно организованное упражнение достигает результатов в короткий срок. Отодвигая проверку результатов на неопределенное время, пианист рискует даром потерять свои усилия»⁶⁷.

⁶⁷ Фейнберг С. Е. Цит. соч., с. 318—319.

Эта схема подкрепляется убедительным афоризмом: «Важно не только упражнение в технике, но и техника в упражнении».

Особое место в книге уделено педали. Этот большой раздел работы — тонкое исследование функций и художественного значения педализации, в котором автор устанавливает и объясняет свою терминологию различных приемов использования правой педали. Важно отметить, что в начале своего разбора педализации Фейнберг пишет: «Уметь играть на фортепиано без педали — существенная и важная предпосылка хорошей педализации. Учащийся, неспособный хорошо и правильно сыграть фугу Баха или же сонату Моцарта без педали, тем самым показывает свою неспособность к хорошей и правильной педализации произведений этого стиля. В педагогическом отношении поэтому целесообразнее первые попытки педализации приурочить к исполнению произведений, где педализация влияет не только на характер звучания, но и на долготу звука, где педаль носит не только декоративный характер, но формообразующий или тектонический»⁶⁸.

Фейнберг правильно говорит дальше о том, что, рассчитывая на педаль, «пианист перестает ощущать значение тончайших оттенков прикосновения пальца к клавиатуре. Звучание инструмента теряет опору в пальцевой ошупи»⁶⁹. Из этого он делает вывод, что хорошая педализация возможна лишь в том случае, если ее применение сочетается с наиболее развитыми и разнообразными приемами пальцевого пианизма. Только тогда имеет смысл выражение «педаль — душа фортепиано».

Поясняя на конкретных примерах разнообразные способы применения педали, Фейнберг много внимания уделяет различным целям педализации и объяснению своей терминологии. Он устанавливает в соответствии с целями следующие виды педали: «...педаль тектоническую и декоративную, акустическую и пространственную, лимитированную и компромиссную, предварительную и запаздывающую, намеренно дублированную и вокальную»⁷⁰. При этом он подчеркивает, что «ни один термин не может точно и исчерпывающей полнотой определить цель и средства данного вида педали. В большинстве случаев термин служит только напоминанием, только намеком на ряд явлений, которые можно обнаружить при исполнении и работе над произведением»⁷¹.

Большое практическое значение имеет раздел «Ножная педаль и педаль на клавиатуре». «Особо тонкие приемы педализации, — пишет Фейнберг, — связаны с одновременной работой ножной педали и пальцев на клавиатуре. Пианисту часто приходится применять клавиатурную педаль, то есть придерживать отдельные ноты дольше, чем они нотированы»⁷². Проблема соотношения звуков, задержанных на ножной педали и на клавиатуре, мало разработа-

⁶⁸ Фейнберг С. Е. Цит. соч., с. 338.

⁶⁹ Там же, с. 338—339.

⁷⁰ Там же, с. 371.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же, с. 365.

на в теории пианизма. Данный раздел является существенным вкладом в этот вопрос.

В разделе «Ритм и метр» Фейнберг подробно излагает свое понимание нотной записи и живого исполнительского ритма. «Подлинное движение музыки во времени, как оно протекает в живом звучании, не может с абсолютной точностью совпасть с арифметическими соотношениями нотной записи: всегда существует некоторое расхождение между одушевленной интерпретацией и схематическим нотным текстом... Однако музыкальный образ, созданный творческим воображением композитора, легко укладывается в строгую систему нотных величин и обычно находит в ней опору и прочную фиксацию»⁷³.

Дальше Фейнберг правильно отмечает, что «именно ритм представляется наиболее личным, характерным качеством игры пианиста. На ритмическую сторону фортепианного исполнения обычно указывают как на качество наиболее индивидуальное и свободное от метрических нотных норм»⁷⁴. Говоря о свободе и индивидуальности ритмической интерпретации, Фейнберг, однако, указывает, что «интерпретация ритма не может быть верной, если в своем отклонении от нотного текста она превышает меру, возможную для данной записи, иначе говоря, если ритм исполнителя может быть записан другими нотными знаками»⁷⁵.

Интересно и другое его замечание: «В любом произведении можно найти такие эпизоды, которые требуют особого внимания исполнителя и бесспорной точности воспроизведения, иначе метрический смысл не дойдет до слушателя и сочинение не будет понято»⁷⁶.

В итоге своих высказываний Фейнберг пишет: «Чем сложнее и разнообразнее нотно-метрические построения, тем строже и точнее должна быть их передача. И чем проще и схематичнее нотный рисунок, тем более гибко и разнообразно он должен быть интерпретирован»⁷⁷.

Своеобразный вклад в советскую теорию пианизма представляют статьи и книги Григория Михайловича Когана (1901—1979). Его статьи «Проблемы теории пианизма», «Техника и стиль в игре на фортепиано», изданные в 30-х годах, а также большой очерк под названием «Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве» были переизданы в сборнике избранных статей автора в 1968 году⁷⁸. Крупные работы Когана — «У врат мастерства», «Работа пианиста» и «О фортепианной фактуре»⁷⁹ —

⁷³ Фейнберг С. Е. Цит. соч., с. 373—374.

⁷⁴ Там же, с. 383—384.

⁷⁵ Там же, с. 404.

⁷⁶ Там же, с. 407.

⁷⁷ Там же, с. 415.

⁷⁸ См.: Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.

⁷⁹ См.: Коган Г. У врат мастерства. М., 1977; Работа пианиста. М., 1979; О фортепианной фактуре. М., 1961.

суммируют и развивают его взгляды на исполнительское мастерство и вопросы фортепианного искусства.

В истории советского музыкального исполнительства и педагогики Коган занял видное место как создатель специального консерваторского курса «История и теория пианизма» и как широко эрудированный музыкант, выступающий против ошибочных позиций поборников так называемого анатомо-физиологического направления и догматических теорий различных методистов. Большое практическое значение приобрела и его неустанная пропаганда пианистических принципов Бузони. Этому крупному мастеру были посвящены издания «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха в обработке Бузони и монография «Ферруччо Бузони»⁸⁰.

В книге «У врат мастерства» автор говорит о психологических предпосылках успешности пианистической работы. В этом труде он выделяет «три главных звена»: «Ясное видение цели, сосредоточенное на ней внимание, страстную и настойчивую волю к ее достижению»⁸¹. Он справедливо отмечает, что вывод этот не нов и относится не к одним пианистам, а к любой области искусства и трудовой деятельности человека.

В характеристике взглядов крупных русских и советских педагогов уже подчеркивалось, что все они выделяли значение ясного и точного представления о цели, внимании и сосредоточенности, воли и настойчивости в процессе работы. Коган, однако, прав, когда пишет, что большинство молодых пианистов не придает должного значения этим вопросам и не задумывается над глубоким смыслом таких «простых» истин. Именно поэтому он поставил перед собой задачу широко осветить эту тему, привлекая к ее разбору самые различные примеры из творческой деятельности выдающихся людей в области искусства и науки.

В предисловии к книге он говорит о значении психики пианиста, о роли в его работе правильной «психологической настройки», являющейся «необходимым условием успешности занятий. Данная тема представляет большой интерес не только для исполнителей, но и для педагогов, от которых многое зависит в формировании психики учащегося и его „психологической настройки“».

Говоря о цели, воле, внимании, сосредоточенности, самоконтроле, воображении и других элементах, определяющих успех в работе пианиста, Коган прибавляет к ним необходимость страстного стремления выразить в идеальной форме задуманные и полюбившиеся музыкальные образы. Особое место он уделяет вопросу о «творческом спокойствии» и волнении исполнителя перед выступлением и во время игры на концерте.

В книге приведены многочисленные примеры и цитаты из работ выдающихся представителей всех видов искусства, художественной литературы и науки. Обилие цитат придает ей несколько чрезмерную пестроту, но этот метод изложения объясняется тем, что

⁸⁰ См.: Коган Г. Ферруччо Бузони. М., 1971.

⁸¹ Коган Г. У врат мастерства, с. 36.

изобилие «свидетельских показаний» дает возможность определить «общие законы творчества», относящиеся к любой области искусства и являющиеся предпосылкой психологического порядка, обеспечивающей успех в профессиональной работе.

В этой книге Коган не касается специальных вопросов игры на фортепиано. Их он рассматривает в следующем своем труде — «Работа пианиста». Книга начинается с предисловия автора, где он говорит, что эта работа носит субъективный характер, как плод его личного опыта. Читатель вправе согласиться с автором или иметь свое мнение, расходящееся с его доводами, но несомненно, что все изложенное Коганом заставляет задуматься над существенными вопросами пианистического мастерства.

Рассматривая различные этапы работы пианиста над произведением, Коган подробно характеризует три стадии этого процесса: 1) просмотр и предварительное проигрывание, 2) разучивание по кускам, 3) «сборка» произведения как заключительный этап. При всей логике и убедительности такого подхода следует отметить, что далеко не все пианисты придерживаются этого принципа. Игумнов, например, называл свою работу «процессом бесконечного вслушивания», не разделяя его на указанные этапы. Нейгауз говорил: «Я просто играю, пока не выучу». При этом они не отрицали необходимости установления желаемой цели, игры в замедленном темпе и специального разучивания трудных мест в произведении. Рекомендации Когана, таким образом, не могут рассматриваться как незыблемое правило, пригодное любому пианисту. Многие здесь зависят от самого произведения, от зрелости и таланта исполнителя. Важно, что, говоря о различных стадиях работы, Коган отчетливо выявил задачи, стоящие перед пианистом.

Особенно подробно Коган остановился на вопросах фразировки, аппликатуры, на технической перегруппировке и умственном представлении о трудностях, приложив к своим пояснениям много интересных нотных примеров. Почти все проанализированное им основано на пианистических принципах Бузони. В этом отношении книга является ценным пособием для желающих ознакомиться со взглядами этого мастера.

В книге есть и разбор некоторых сторон исполнительского искусства, которым в методической литературе уделялось относительно мало внимания. К ним относится, например, вопрос о словесной подтекстовке различных эпизодов в фортепианных произведениях, которая может служить «вспомогательным интонационным ориентиром», дающим возможность «легче найти естественное распределение дыхания, убедительное „произношение“ отдельных интонаций»⁸².

Заслуживает внимания и все сказанное в книге о подготовке

⁸² Коган Г. Работа пианиста, М., 1979, с. 38.

О словесной подтекстовке, помогающей усвоить интонационный и ритмический характер музыкального текста, писал и Нейгауз в своей книге (см. главу «Кое-что о ритме»).

пианиста к концертному выступлению, о проблеме страха и эстрадного волнения. Этот раздел касается психологической настройки исполнителя и имеет большое значение для работы пианиста.

Высказанные Коганом положения, как он указывает в предисловии, «не претендуют на роль общеобязательных правил». Соглашаясь с этой оговоркой, следует все же признать, что труд Когана во многом характеризует принципиальные методические установки современной советской пианистической школы и в этом смысле далеко выходит за рамки субъективных представлений автора о фортепианно-исполнительском искусстве.

Коган не внес в теорию пианизма каких-либо новых, научно определяемых понятий. Ценность его работ, скорее, в убедительном и популярном изложении принципов так называемого психотехнического направления.

В 60-е годы обратили на себя внимание капитальные работы С. И. Савшинского: «Пианист и его работа» (1961), «Режим и гигиена работы пианиста» (1963), «Работа пианиста над музыкальным произведением» (1964), «Работа пианиста над техникой» (1968). Ученик Л. В. Николаева, видный фортепианный педагог, методист и теоретик пианизма, С. И. Савшинский создал ценнейшие пособия для многочисленных педагогов и учащихся музыкальных училищ и консерваторий.

Характеризуя педагогические принципы виднейших мастеров фортепианного искусства — представителей старшего поколения советских музыкантов, нельзя не сказать о роли и значении Николая Карловича Метнера (1880—1951) в развитии русского и советского пианизма⁸³.

Н. К. Метнер — замечательный композитор и пианист, ученик А. И. Галли, П. А. Пабста и В. И. Сафонова, преподавал в Московской консерватории в дореволюционные годы и был ее профессором до своего отъезда за границу в 1921 году. Жизнь оторвала его от родины, и можно лишь пожалеть, что такой выдающийся русский художник не вошел в число советских деятелей музыкальной культуры.

В первые послереволюционные годы, когда Метнер жил в Москве и работал в консерватории, он оказал чрезвычайно большое влияние на формирование советской фортепианной школы. Его пианистические принципы и взгляды на задачи воспитания исполнителя, как и взгляды его друзей и соратников по искусству Игумнова и Гольденвейзера, явились продолжением и развитием того ценного и прогрессивного, что внесли в русский пианизм Н. Г. Рубинштейн и Сафонов. Все это нашло у Метнера яркое и самобытное выражение благодаря его таланту и художественной индивидуальности.

Метнер не писал специальных методических работ о преподавании игры на

⁸³ Несмотря на то что Метнер, уехав за границу в 1921 году, не мог создать своей школы подобно Игумнову или Гольденвейзеру, представляется целесообразным изложить в данной работе его взгляды на фортепианное искусство и педагогику; следует пожалеть о том, что интереснейшая брошюра Метнера «Повседневная работа пианиста и композитора» лишь с 1963 года стала доступна советским музыкантам.

фортепиано. Советские музыканты знали о взглядах Метнера лишь по рассказам его друзей и учеников. Тем больший интерес вызвала публикация страниц из его записных книжек⁸⁴.

В этих записках Метнер коротко фиксировал свои соображения о работе музыканта. Свои мысли Метнер излагал весьма лаконично и сухо, но в каждой его фразе таилось глубокое содержание. На основе этих заметок, написанных в духе кратких, словно телеграфных формулировок, можно представить себе позиции Метнера и его взгляды на работу пианиста.

Главное его требование — активный слуховой контроль: «Играть больше слушая (с закрытыми глазами) — тогда пальцы больше повинуются». «Быть слушателем!» «Слухом вытягивать желаемую звучность»⁸⁵. «Всегда знать, над чем работаешь, что именно делаешь, какую имеешь цель, то есть при работе всегда думать. Но исполняя, перестать думать и только слушать»⁸⁶. «Главное слух, слух и слух!!! Если он утрачивает должное внимание, перестает слушать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно расплывается и пальцы перестают повиноваться»⁸⁷.

Часто возвращаясь к вопросу о слухе, Метнер повторяет: «Помнить, что слушать можно только с закрытыми глазами, и потому ни одна пьеса не выучена без игры с закрытыми глазами. Слушатели!» «Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины»⁸⁸.

С вслушиванием в свое исполнение Метнер связывал необходимость ощущения при игре «абсолютной вольготности самочувствия» и свободы движений. «Рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие и удобство, так же как слух должен испытывать все время эстетическое наслаждение!» «Без удовольствия или вовсе не играть пьес, или же играть их ровно, тихо, без всяких эмоций»⁸⁹.

Разучивая или играя уже выученные произведения, по мнению Метнера, надо никогда не пренебрегать красотой звучания. «Все всегда должно звучать красиво». «Думать постоянно (и в упражнениях) о вольготности и свободе (Lockerheit) рук и пальцев, а также о красивом звуке»⁹⁰. «Проигрывать выученное двояко: а) медленный ровный темп, forte, без педали, органом баховским туше, все доигрывая, но тщательно снимая пальцы и руки; б) подвижный, ровный, но гибкий темп с педалью, тщательно выделяя главное и не выколачивая детали — при гибкой руке». «Не играть механически даже упражнения, не говоря о пьесах»⁹¹.

Заметки Метнера дают представление о его взглядах на техническую работу пианиста. Он неоднократно подчеркивает, что главное место в занятиях

⁸⁴ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек/Сост. М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомский. Вступ. статья и текст приложения П. И. Васильева. М., 1963. 2-е изд. — М., 1979.

⁸⁵ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1979, с. 13.

⁸⁶ Там же, с. 14.

⁸⁷ Там же, с. 15.

⁸⁸ Там же, с. 18.

⁸⁹ Там же, с. 15.

⁹⁰ Там же, с. 33.

⁹¹ Там же, с. 16.

должна занимать работа над произведениями. «Поменьше играть упражнений и побольше упражняться отдельными пассажами из пьес...»⁹²

Пьесы и упражнения он рекомендует играть преимущественно без педали, так как это «даст возможность пальцам находить нужные оттенки, движения, позиции и в то же время дает отдых ушам и полное спокойствие нутру»⁹³. Разучивая произведения и работая над отдельными пассажами, следует учить их не только медленно и в среднем темпе, но и преувеличенно быстро, чтобы «разыграть легкость быстроты», соблюдая при этом абсолютную точность.

Легкости, гибкости и упругости пальцев Метнер придавал большое значение, советуя побольше играть *leggiero* и *piano*, пользуясь туше «*prima balcina*»: «После преувеличенного *legato* (как болотные сапоги для исследования почвы) надо обходить все вязкие места как бы в бальных туфлях, легко, точно наступая и убирая поскорее ноги (пальцы)»⁹⁴.

Игру *leggiero* Метнер считал одним из важнейших способов упражнения, отмечая, что нужно вообще упражняться в тончайших прикосновениях *ppp*, *dolcissimo*, убирать все резкие движения, звуки и толчки, работать пластично. «Инструмент никогда не уступает насилу. Контакт достигается более ласковым и тонким обращением с ним»⁹⁵, — подчеркивал он.

Вырабатывая *legato*, указывал Метнер, следует держать пальцы как можно ближе к клавишам. «Не давить клавиш! В особенности после удара!» «Вообще не утомлять постоянно пальцев излишней энергией!»⁹⁶

Рекомендуя поменьше играть специальные упражнения и больше работать над фигурациями и пассажами, имеющимися в разучиваемых произведениях, Метнер все же отводил должное место ежедневным упражнениям для развития гибкости, независимости и крепости пальцев. В приложении к цитируемой брошюре дан ряд написанных им упражнений, представляющих большой интерес для пианистов. Этими упражнениями для пяти пальцев, игры трелей, двойных нот, октав и аккордов он пользовался сам и давал их своим ученикам. В записках он много раз подчеркивал, что любые упражнения следует играть «пьесным туше», добиваясь красивого звука и свободы движений, играть их больше в средних и быстрых темпах, без акцентов и толчков руки, без преувеличенной энергии.

Записные книжки характеризуют Метнера как тонкого, прогрессивно мыслящего музыканта — видного представителя русской дореволюционной пианистической школы.

* * *

*

Как уже отмечалось, методические принципы и книги виднейших представителей советского пианизма показывают, что взгляды этих музыкантов, при всей индивидуальности их подхода к фортепианному исполнительству и педагогике, имели много общего. Типично в этом отношении одно из высказываний Г. Г. Нейгауза: «Мы все говорим об одном и том же, но разными словами».

⁹² Метнер Н. К. Цит. соч., с. 32.

⁹³ Там же, с. 23.

⁹⁴ Там же, с. 15.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же, с. 36, 35.

Это общее и определяет принципы советской пианистической школы, воспитавшей замечательных пианистов и выдающихся педагогов.

В области фортепианной педагогики общим для всех было стремление к глубокому осмысливанию нотного текста, к точной передаче композиторского замысла, пониманию стиля и характера музыки как основам реалистической интерпретации художественных образов, заложенных в произведении. Вопросы интерпретации рассматривались не в плане «музейно-охранительных тенденций», а, говоря словами Г. Г. Нейгауза, как «исполнение, озаренное „проникающими лучами“ интуиции, вдохновения», как «исполнение „современное“, живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору, диктующей богатство и разнообразие технических приемов...»¹.

В решении проблем интерпретации большое внимание уделялось вопросам интонирования, ритма, фразировки, аппликатуры, педализации, то есть всем элементам, из которых складывается в исполнении задуманный музыкальный образ.

Эти крупные пианисты и педагоги не создавали никаких научных теорий игры на фортепиано, основанных на данных физиологии, не разрабатывали универсальных игровых приемов, рассматриваемых вне конкретных художественных задач. Если они и говорили о тех или иных способах звукоизвлечения, то лишь в плане пояснения физических ощущений, помогающих достичь нужной цели. Примером может служить совет К. Н. Игумнова добиваться певучего *legato*, держа пальцы как можно ближе к клавишам и как бы «переступая с пальца на палец».

Говоря о физической стороне игры на фортепиано, все они подчеркивали важность ощущения свободы движений, четкого представления о качестве звучания, интонационной и ритмической выразительности исполняемой музыки. Физические действия пианиста, по их мнению, должны были порождаться задачами музыкального звучания, характером и содержанием произведения.

Отсюда вытекало признание индивидуальности фортепианной техники, зависящей от музыкальных представлений пианиста и его физических данных.

Блестящие результаты выдающихся советских педагогов утвердили основные принципы современной отечественной пианистической школы. Эти принципы, как уже упоминалось, строились на основе понимания задач фортепианного педагога как учителя музыки (а не игры на инструменте в узкоприкладном значении этого определения). Именно поэтому главное внимание в их занятиях было направлено на работу над художественными сочинениями, на глубокое изучение и точное прочтение авторского текста. В этом процессе раскрывался замысел композитора и рождались представления об интерпретации произведения. С проблемой интерпретации и нахождения нужных звуковых красок связывались и все

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры, с. 250

вопросы мастерства пианиста, его фортепианной техники. Немало нового, в частности, было внесено в вопросы аппликатуры и педализации. Позиционная аппликатура и «звуковая педаль» дали возможность успешно справляться со многими трудностями, которые прежде казались большинству исполнителей почти непреодолимыми. Огромное значение имело внимание педагогов к психической стороне работы пианиста, к его «психологической настройке», от которой во многом зависит эффективность домашних занятий и успех в концертных выступлениях.

Исполнительская и педагогическая деятельность крупнейших представителей старшего поколения советских пианистов заложила крепкую основу дальнейшего развития многонационального отечественного фортепианного искусства. Многочисленные воспитанники этих мастеров, направленные на работу в союзные республики, активно содействовали успехам национальных консерваторий, училищ и музыкальных школ. Наиболее талантливые выпускники Московской и Ленинградской консерваторий после окончания аспирантуры привлекались к педагогической деятельности как ассистенты своих профессоров и с годами, получив самостоятельный класс, становились доцентами и профессорами.

Среди лучших представителей этого второго поколения советских музыкантов можно назвать Л. Н. Оборина, Г. Р. Гинзбурга, Я. В. Флиера, Э. Г. Гилельса, Я. И. Зака, В. В. Софроницкого, П. А. Серебрякова, М. В. Юдину и многих других известных пианистов и педагогов.

С именами большинства из них связаны огромные достижения советской пианистической школы послевоенных лет, ознаменованных многократными победами их учеников на международных конкурсах исполнителей.

Храня заветы своих учителей, эти профессора обогатили советский пианизм новыми красками и техническими достижениями. Многие здесь было связано не только с их художественной индивидуальностью, но и с творческим подходом к освоению музыки Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока и других композиторов — новаторов в области фортепианного искусства.

В настоящее время можно говорить и о третьем поколении талантливых представителей советской пианистической школы в лице более молодых музыкантов, успешно продолжающих ее развитие.

Современные принципы фортепианной педагогики еще недостаточно изучены и проанализированы. Отдельные статьи о взглядах и методах работы виднейших мастеров второго поколения и о наиболее талантливых представителях третьего поколения дают лишь некоторое представление о них как педагогах. Капитальных трудов, посвященных их педагогическим принципам, пока еще не создано. Это — одна из насущных задач советского музыкознания в области теории пианизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мысль крупных музыкантов-исполнителей и педагогов всегда была направлена на разработку принципов преподавания, отвечающих представлениям о задачах исполнительства. Это во многом определяло содержание научных трудов, посвященных игре на различных инструментах.

В старинных трактатах эпохи клавиризма говорилось о сочинении музыки, технике импровизации и переложении музыкальных сочинений, посадке за инструментом, аппликатуре и правилах игры. В работах XVI—XVII веков вопросы исполнительства не занимали, однако, большого места. Только в трактатах XVIII века у Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ф. Э. Баха и других авторов появляются соображения о стиле и задачах исполнительского искусства. Все это объясняется тем, что в предфортепианную эпоху исполнителем являлся композитор, знакомящий слушателей с собственными произведениями и со своим мастерством импровизации. Профессия исполнителя-интерпретатора (но не сочинителя музыки) в те годы еще не вычленилась как особая форма творческой деятельности музыканта.

Только в XIX веке вместе с воцарением на концертной эстраде нового инструмента — фортепиано — и увлечением виртуозностью игры, произошла постепенно дифференциация музыкантов на композиторов, исполнителей и педагогов, обучающих игре на этом инструменте. Если крупные художники нередко совмещали в своей деятельности эти профессии, то большинство музыкантов специализировалось в какой-нибудь одной области; пианисты становились исполнителями и педагогами или же посвящали свою жизнь только преподаванию игры на фортепиано.

Во многом изменилось и содержание научных работ по музыкальному искусству. В различных исследованиях, учебных пособиях и трудах по методике преподавания уже не рассматривались все вопросы, связанные с музыкальным творчеством, исполнительством и педагогикой. Темой каждой работы являлась лишь какая-либо отдельная область музыкознания. Авторов книг о фортепиан-

ном искусстве интересовали главным образом вопросы овладения пианистической техникой, и этим темам посвящалось большинство методических работ и учебных пособий. Таким образом, в течение многих лет теоретические труды о фортепианном исполнительстве сводились к проблемам установления рациональных приемов игры, дающих возможность достичь виртуозной техники. Лишь в конце XIX и в XX веке выдающиеся музыканты снова обратились к художественным вопросам исполнительского искусства, которыми определялись задачи интерпретации, понимание стиля и содержания музыкальных произведений. С этими задачами связывались и вопросы техники игры на фортепиано.

Важно также отметить, что методика обучения долгое время основывалась на представлениях о технике как результате физического развития силы, быстроты и ловкости движений рук. На протяжении почти всего XIX века внимание было обращено на пальцы и развитие их беглости и независимости. Только в конце века методисты на основе изучения физиологических данных человека пришли к выводу о необходимости использования крупных мышц и разработки приемов игры всей рукой. Представители этого направления, так же как и приверженцы старой пальцевой школы, не ставили, однако, вопроса о зависимости техники от стиля и характера музыкальной литературы. Не задумывались они и над тем, что техника каждого исполнителя формируется на основе его слуховых представлений и понимания задач интерпретации музыкальных сочинений.

XX век стал ареной больших разногласий в вопросах овладения фортепианной техникой. Представители физиологического направления упорно продолжали выискивать научно обоснованные приемы движений, обеспечивающие достижение высокой техники, более же прогрессивно мыслящие исполнители и педагоги ставили в центр внимания не физическую, а умственную, аналитическую работу пианиста. Как правильно писал А. Шнабель, «познать и наметить трудности — это значит овладеть ими, упорядочить и преодолеть их...».

Сформулированные Шнабелем принципы работы определили суть так называемого психотехнического направления в пианизме, которое получило свое развитие в трудах многих крупных музыкантов XX века. Это направление сыграло большую роль и в формировании советской школы воспитания и обучения пианистов.

С психотехническим направлением связано появление методических работ, построенных не на узких и догматических рекомендациях тех или иных приемов движений, а на раскрытии более широких задач постижения музыки и исполнительского мастерства. Ярким примером этого являются книги Г. Г. Нейгауза и С. Е. Фейнберга, которые воспринимаются как глубокие по содержанию трактаты об искусстве фортепианной игры.

Современные принципы теории пианизма оказали воздействие на методику преподавания игры на фортепиано. С этими принци-

гами связаны большие успехи в области фортепианного исполнительства.

Как уже отмечалось, история фортепианной педагогики показывает, что ее развитие во многом зависело от понимания смысла и задач исполнительского искусства. Не случайно, например, в первой половине XIX века, когда все стремления исполнителей сводились к достижению виртуозности, педагогика ставила главной своей задачей обучение технике игры. Только в более позднее время, и особенно в XX веке, вместе с развитием исполнительского искусства, осознанием его просветительских, идейных и эстетических задач во многом изменились и представления о роли исполнителя-интерпретатора.

Наиболее четко и принципиально обоснованно эти задачи определились в советской школе пианизма. Требуя от исполнителя высокого владения техническим мастерством, наша школа на первый план выдвинула необходимость глубокого постижения творческого замысла композитора и вникания во все детали текста с целью полноценной передачи содержания, стиля и характера произведения. На этой основе формируется и художественная фантазия исполнителя, подсказывающая ему конкретные формы выражения музыкальных образов, задуманных композитором.

Решение задач интерпретации потребовало коренного пересмотра традиций педагогики. Важнейшей целью педагога стало воспитание музыканта, исполнительское искусство которого является не демонстрацией технического мастерства, а умением передать в живых, образных формах выражения сокровенный смысл художественного произведения. Этой важнейшей цели подчинялись и все вопросы техники игры.

На примерах из работ крупных советских исполнителей и педагогов мы старались показать, в чем суть их взглядов на искусство фортепианной игры и на воспитание пианиста.

Думается, что каждому пианисту необходимо хорошо представлять себе историю фортепианной педагогики. Зная, каков был путь ее формирования, он яснее сможет понять не только ее недостатки, но и то положительное, к чему пришла мысль музыкантов в наше время.



ГБ № 2889

АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ НИКОЛАЕВ

ЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТЕОРИИ ПИАНИЗМА

Редактор *К. Кондачян*, Художник *Е. Добросилский*.

Худож. редактор *А. Головкина*, Техн. редактор *С. Белоглазова*.

Корректор *И. Чибикова*

Подписано в набор 29.02.80. Подписано в печать 09.03.80. Формат бумаги 60x90/
мга типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Объем печ.
л. п. л. 7,8. Уч.-изд. л. 7,97. Тираж 10 000 экз. Изд. № 1167. Зак. № 1107. Цена

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательства, полиграфии и книжной торговли.

109038, Москва, Ж-68, Южнопортовая ул., 24.