Кононцева И.В.

МБУДО «ДШИ №5 ЭМР»

**Изменение сущности упражнения в процессе развития фортепианной практики**

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Подход к технике и приемы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся фортепианной музыкой.

Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, 6-8 летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. По-разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются перед ним то одни, то другие задачи.

Изучение гамм, арпеджио, аккордов стало обязательной частью музыкального воспитания в незапамятные времена, ещё в клавирной педагогике, при обучении игре на клавишно-струнных инструментах – чембало, клавикордах, клавесине. Об «упражнении в гаммах» говорится уже в трактате конца XVIвека – «Трансильванце» Дж. Дируты. Игры гамм и их аппликатуры так или иначе касаются авторы клавирных «Школ» XVIIIвека – Тюрк, Лелейн и др. Технические упражнения также применяются издавна. В старые времена этой цели служили мелодические украшения (мелизмы), прежде всего трели, которые были столь необходимы тогда для пианиста. Ф. Куперен в своей книге «Искусство игры на клавесине», которая была издана в Париже в 1716г., одним из первых ввел, наряду с такими украшениями, также и образцы маленьких упражнений, состоящих из 3-8 звуков, на основе которых преподаватели могли сами составлять другие подходящие упражнения. С тех пор упражнения стали непременной частью школ фортепианной игры. Позднее начали появляться и до сих пор появляются сборники упражнений для всех основных видов фортепианной техники (разные упражнения для пяти пальцев, гаммы, аккорды, арпеджио и т.д.). Так что нынешний преподаватель имеет в своем распоряжении обширный материал упражнений для учащихся всех ступеней обучения – от начинающих до вполне зрелых.

Была ещё одна причина, по которой гаммы, арпеджио и упражнения приобрели такое значение в воспитании пианиста. В пору раннего клавирного исполнительства музыканты нередко обходились не только без подкладывания первого пальца, но и вообще без него. При более скромных размерах клавиатуры и при складе музыки, который господствовал в то время, первому пальцу вроде бы и не находилось места при игре. Лишь постепенно первый палец входит в употребление, становясь, по словам французского пианиста А. Корто своего рода ««множителем» пальцев» или же (пользуясь выражением известного русского пианиста-педагога В. Сафонова) «рычагом, на котором вращается вся техника». И действительно, подкладывая первый палец под третий и четвертый или перекладывая эти пальцы через него, то есть переводя руку из одной позиции в другую, мы как бы умножаем их количество. Гаммы, где, согласно новой, получившей всеобщее распространение, аппликатуре, первый палец употребляется в пределах октавы два раза, оказались превосходным материалом для развития его подвижности и гибкости. Но только к концу XVIII- началуXIX столетия, когда фортепиано окончательно вытесняет из обихода другие клавишные инструменты, когда формируется собственно фортепианный стиль и развивается виртуозное исполнительство, гаммовый комплекс и упражнения становятся, по выражению Черни «основой» фортепианного обучения и им уделяется самое большое внимание.

Новые горизонты пианизма открывали великие композиторы, бывшие, как правило, и крупнейшими пианистами. Бетховен и Шопен, Лист и Брамс, Дебюсси и Равель, Скрябин и Прокофьев, каждый по-своему, вызывали к жизни ранее скрытые возможности инструмента.Не сразу был осознан тот факт, что на смену клавесину (инструменту со «щелчковым» туше) пришло фортепиано с его разнообразием приемов звукоизвлечения, а наряду с сочинениями Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена начали свою жизнь поздние опусы Бетховена, музыка романтиков и импрессионистов. В процессе развития фортепианной музыки изменялись все её выразительные средства; более сложной и многообразной становилась фортепианная фактура. Перед пианистами вставали все новые проблемы, с осознанием которых исполнительская и педагогическая мысль по большей части запаздывала; при этом образовался разрыв между вновь возникающими требованиями музыки и старыми приемами игры (такой разрыв образовался, например, в тот период, когда на авансцену концертной жизни вышла музыка романтиков). И тогда поколения пианистов расплачивались за это изнурительным, малопродуктивным трудом, приводившим зачастую к заболеваниям рук.

Известно, что при игре на рояле нужны «крепкие» пальцы. Активные сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Пальцевая, или, как её ещё называют, «мелкая» техника, является, пожалуй, самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно. Раньше панацеей от всех технических бед считался метод многократного, механического повторения трудных мест в медленном темпе. Ставка делалась на механическое развитие пальцев и на двигательную память. Пальцы следовало натренировать так, чтобы они могли безотказно играть сами. Контроль слуха и вмешательство сознания во время упражнений считались помехами, способными нарушить двигательную точность.

В то время пальцевый тренаж, будучи чуть ли не единственным видом технической работы, заслонил собою все остальные направления. Рекомендуемая старой теорией механическая зубрежка, помимо двигательной ограниченности, несла с собою и другие недостатки – она порождала привычку к игре без слухового контроля. Достаточно вспомнить знаменитый «пятак», покоящийся во время игры на неподвижном пястье. Этот прием заключался в следующем: пятикопеечную монету клали на пястье, и играющий ученик должен был упражняться таким образом, чтобы монета не упала. Считалось, что падение её сигнализировало о «неблагополучии» - недостаточной изолированности движения пальцев. Ещё раньше существовал «руковод» Калькбреннера – особый механический аппарат, поддерживающий руку; его использовали с той же целью: изоляция пальцевых движений и отделение их тренировки от действий руки («независимость пальцев друг от друга и всех их от головы», - говорил Л.В. Николаев). Отсюда знаменитый совет Фридриха Калькбреннера читать книги во время упражнений. Так пытались в старину осуществить принцип автоматизации игры.

Работа над упражнениями и гаммовым комплексом оставалась краеугольным камнем технического воспитания пианиста на протяжении всего XIXвека. А на рубеже столетий, когда проблемы его технического развития становятся предметом специальных исследований и вызывают оживленные дебаты, отношение к упражнениям и гаммам, как к обязательному тренировочному материалу оказывается уже не однозначным, так как считалось, что когда ученик занимается развитием техники, он часто забывает о других музыкальных компонентах, с которыми постоянно сталкивается в любом фортепианном произведении, и поэтому его внимание может быть полностью поглощено технической стороной.В этом отрыве от музыки кроется большая опасность для развития музыкальности ученика. Вспоминаются слова Н. Рубинштейна: «Машинообразной работой пальцев ничего нельзя достичь;…механическое упражнение остается тупым и бесцельным, если в нем в первую очередь не участвует голова».

Справедливо борясь за «умственный подход» к работе над техникой, за осмысленность занятий, многие музыканты выступали против длящейся часами автоматической зубрежки бесконечных упражнений. Желание помочь распространению высших достижений пианистического искусства заставило задуматься о причинах столь большого тогда различия в уровне игры выдающихся пианистов и остальной пианистической массы. Исполнительская и педагогическая деятельность Шопена, Листа давала превосходные образцы работы над техникой. Однако, их достижения воспринимались в музыкальной педагогике очень медленно и лишь спустя несколько десятилетий получили широкое распространение. Основными установками крупнейших педагогов были естественность игры, включение в игровое действие всей руки, кисти, плеча. Известно, что Шопен начинал свои занятия с простейшего упражнения nonlegato, при котором пальцы находятся в самом естественном, удобном, «природном» положении. Было замечено, что «игра выдающихся художников-пианистов совершенно отличается от игры, одобренной школьными методами; первые «применяют в игре всю силу и дают полную свободу движениям всей руки от плеча до кончиков пальцев» (так писал Ф.А. Штейнгаузен в книге «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры»; 20, с.9). Констатация этого факта привела во второй половине XIXвека к изменению взгляда на процесс занятий пианиста. Начались поиски нового.На основании появившихся научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определенные центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче. Постепенно музыканты приходили к заключению, что упражнение является не механическим, а психическим, точнее психофизическим процессом. Об этом говорили и писали С. Тальберг, А. Рубинштейн, И. Гофман. «Упражняться – значит прежде всего умственно работать», -говорил немецкий теоретик пианизма Ф.А. Штейнгаузен. Такая умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким техническим достижениям, то есть к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры. По этим причинам в рекомендациях части теоретиков произошел крутой поворот от апологетики пальцевого тренажа к полному от него отказу.

В конце XIXвека выступила школа так называемых анатомо-физиологов. Представители этой школы (Л. Деппе, Т. Бандман, Р. Брейтгаупт, Эрвин Бах и др.) пытались дать рецепт правильной фортепианной игры, исходя исключительно из строения человеческой руки. И хотя некоторые полезные идеи анатомо-физиологов (например, идея «весовой» игры) в дальнейшем были использованы, в целом путь их оказался несостоятельным. Однако, когда Брейтгаупт провозгласил свой «весовой метод» игры, некоторые не в меру ретивые его последователи сделали и настойчиво пропагандировали вывод о ненужности и даже вредности работы по активации пальцев. Так, например, в истории советской фортепианной педагогики был период (в 30-х годах), когда развивать технику ученика предписывалось только на художественных произведениях и рекомендовалось вообще отказаться от изучения гамм. Педагоги старой школы тайком проходили их со своими учениками. К счастью, исполнительская практика, воспользовавшаяся положительной частью учения о весовой игре, не последовала их настояниям и доказала возможность и необходимость сочетания в игровом процессе участия всей руки и плечевого пояса с активными пальцевыми движениями и гаммовый комплекс был полностью восстановлен в своих правах. Прогрессивная для своего времени критика пальцевого тренажа, особенно его «перегибов» ощущается и поныне. Однако отказываться надо не от тренировки пальцев, а от возможных злоупотреблений ею. Иными словами, плох не пальцевый тренаж, плохо, когда этим ограничиваются в работе над техникой (а иногда и над музыкой). Пальцевый тренаж – это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра. Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Именно они, а не какие-нибудь соседние. Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами. Гениальны опередившие свое время слова Листа: «Не от упражнения зависит техника, а от техники - упражнения».

Старая метода предлагала упражнения в качестве основного материала для обучения фортепианной игре. Во второй половине XIXи началеXX веков сборники упражнений появлялись как из рога изобилия. В них ученики могли найти большое количество более или менее оригинального, музыкально приемлемого и технически полезного материала, с установленной авторами последовательностью и регламентированным количеством повторений, при этом каждый сборник несет печать технических (да и художественных) устремлений автора. Общей чертой сборников Черни, Шмита, Пишны, Плэди, Чези, Ганона и других является сведение упражнений в систему, которую надлежит штудировать от начала до конца. При этом нельзя не отметить наличие в этих сборниках, особенно у Ганона, остроумного и простого для усвоения технического материала, который в определенных целях можно использовать и сейчас, так как они удобны по многим параметрам. Во-первых, все упражнения написаны в до-мажорной тональности, что облегчает работу ребенка, который, не думая о знаках альтерации, сможет сосредоточить свое внимание на крепости пальцев, синхронности игры, одинаковом звукоизвлечении обеими руками, ритме и верной координации движений. Во-вторых, первые 38 упражнений, а особенно начальные 20 из них с различной чередующейся комбинацией звуков, могут быть применимы уже с третьего класса, потому что соответствуют растяжке пальцев детской руки. В-третьих, эти первые упражнения дадут возможность начинающему пианисту развить мелкую пальцевую технику в обеих руках одинаково, что ему очень необходимо на ранней стадии обучения.

В отечественной фортепианной школе существует много различных пособий и сборников упражнений, особенно для самых маленьких пианистов (Е. Гнесиной, Ю. Левиной, И. Лишинской, М. Лонг и др.). Все они представляют большую ценность в развитии технических навыков у детей, начинающих свой пианистический путь.

Сборники упражнений создавали и крупные пианисты, и крупные педагоги, и пианисты-педагоги меньшего масштаба. Лист, Брамс, Черни, Таузинг, Бузони, Сафонов, Корто, Йозефи, Филипп, Куллак, Ганон, Пишна – вот далеко не полный перечень авторов различной ценности фортепианных школ. Сборники многократно переиздавались. В нашей стране были изданы «Пианист-виртуоз» Ганона и целая серия упражнений под редакцией и с коментариями Я.И. Мильштейна: «51 упражнение» Брамса, «Ежедневные упражнения» Таузига, «Рациональные принципы фортепианной техники» Корто, «Высшая школа фортепианной игры» Йозефи, «Путь к фортепианному мастерству» Бузони. В упражнения Бузони, как нередко было принято в ту эпоху (в частности в обработках различных сочинений Брамсом, Годовским), осуществляется принцип: «упражнения-труднее конечной технической цели». Его установка: «учи пассажи труднейшей аппликатурой; овладев ею, играй легчайшей…» применяется в сборнике очень часто. Интересные и полезные упражнения для детей на современном ладогармоническом и ритмическом материале содержатся у Бартока в его сборниках «Микрокосмос».В Государственном центральном музее музыкальной культуры имени Глинки среди экспонатов, посвященных открытию Московской консерватории, хранится нотная тетрадь «Техника фортепианной игры. Упражнения для первоначального и высшего развития механизма пальцев в систематическом порядке», которую составил Александр Дюбюк, профессор музыкальной Консерватории в Москве». Эта тетрадь была, наверное, самым востребованным изданием у московских консерваторцев-пианистов тех лет. «Техника»Дюбюкастала первым учебно-методическим пособием в классах фортепиано Московской консерватории. В середине XIXвека под выражением «механизм пальцев» подразумевалась техническая оснащенность пианиста, его готовность к стилистически точному и свободному исполнению. Воспитывались эти музыкально-артистические умения в первую очередь на материале упражнений. В 60-70-е годы XIXстолетия «Механизм» изучали серьёзно и основательно, и основные положения методики Дюбюка, по всей видимости, разделялись большинством его коллег-пианистов.

То, что среди методического наследия Дюбюка немало упражнений, конечно, не случайность. Годы его ученичества пришлись на период триумфа пианистических экзерсисов, открытый Клементи. Исполнительские идеалы эпохи требовали игры безупречно точной, абсолютно взвешенной и чистой. Высшая виртуозность должна была непременно сочетаться с полнейшей непринужденностью, хорошим вкусом, проявляющихся в сдержанности и простоте. Великое мастерство, как справедливо восклицал Р. Геника, базировалось на великом ремесле (Геника Р. Из консерваторских воспоминаний…, с.648). Техника Дюбюка оставалась в блестящем состоянии до преклонных лет, как у многих виртуозов старого закала (Клементи, Фильда, Гензельта и других, игравших упражнения до конца своего земного срока).

Непревзойденной вершиной жанра фортепианных упражнений можно считать сборник И. Брамса, впервые опубликованный в 1893 году. Состоящий из 51 упражнения труд Брамса замечателен сочетанием почти энциклопедического многообразия технических заданий с приятнейшей мелодической и гармонической формой. Упражнения Брамса – это школа высшего пианистического «пилотажа».

Однако, музыкальная молодежь и нынешние её наставники обращаются к этим изданиям не очень часто. Перечисленные сборники больше изучают в курсах методики, чем в классах специального фортепиано. Никто не учится играть по Ганону, или по Корто, или по какому-нибудь другому сборнику, как предполагали авторы многих из них. Используются лишь отдельные упражнения, потребность в серьезной работе над ними возникает у молодежи на сравнительно высоком уровне пианистических умений, в тот период, когда появляются сознательный интерес к вопросам мастерства и надежды на высокие виртуозные достижения.

Заканчивая краткий обзор наиболее значительных и доступных музыкальной общественности сборников упражнений, хочется подчеркнуть, что знание их для педагогов и старших учащихся необходимо. Это не означает, что их надо постоянно применять. Пользоваться ими следует выборочно, в нужном количестве и в нужный момент. В процессе учебы обращение к упражнениям преследует следующие цели: ликвидацию обнаруженного отставания, какой-либо диспропорции технических умений ученика; концентрацию работы для преодоления текущих, нестандартных технических затруднений; достройку, шлифовку своего технического мастерства; подбор упражнений для разыгрывания.

В итоге хочется сказать, что несмотря на большие успехи в различных методах работы над техникой, она все ещё остается очень трудоемкой и забирает у пианиста много физических и душевных сил. Поиски и нахождения новых путей – залог дальнейших успехов фортепианного исполнительства, одного из самых прекрасных видов музыкального искусства.

Список литературы

1. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. 3-е изд. М.,1996.
2. Сагиянц С.А. Начальное развитие фортепианной техники. Волгоград, 2004.
3. Корыхалова Н. Играем гаммы. Учебное пособие. М., 2015.
4. Ганон Ш. Пианист-виртуоз. Спб, 1998.
5. Штепанова – Курцова. Фортепианная техника. Киев, 1982.
6. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Спб, 2004.
7. Метнер К.Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М., 2011.
8. Савшинский С. Пианист и его работа. М., 2002.
9. Алексеев А., Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М., 1982.
11. Бернстайн С. 20 уроков клавиатурной хореографии. Спб., 2001.
12. Дюбюк А. Техника фортепианной игры. М., 2005