

Бежан Намгладзе

**Вопросы методики обучения
игры на фортепиано**

2019

Рецензенты: Эдишер Русишвили
Моисей Борода

Редактор: Реваз Такидзе

Лит. редакторы: Манана Табидзе
Тамар Намгладзе

Дизайн обложки: Нестан Неидзе

© Бежан Намгладзе, 2017

© Тбилисская Государственная консерватория им. В. Сараджишвили, 2017
ISBN 978-9941-9464-6-2

Авторский перевод с грузинского.

Умственный контроль

Архитектуру часто сравнивают с застывшей музыкой в первую очередь из-за архитектуроники, гармоничных пропорций, выразительных деталей. Но есть ещё одна параллель, которая очень важна при работе над произведением – это последовательность и обусловленность создания формы. В архитектуре архитектор, а в музыке композитор создают формы, обусловленные содержанием.

Далее конструктор избирает нужные материалы для строительства, а композитор инструментарий (оркестр, камерный ансамбль, хор, и т.д.). Инженер – строитель, по архитектурным чертежам и указанным материалам в точности, соблюдая все параметры, реализует в материи форму. В музыке эта функция принадлежит музыканту – исполнителю: дирижёру, ансамблисту, солисту. Конечно, в последнем случае разница очень существенная, поскольку музыка “живое искусство”, зависящее от многих параметров и в очень большой степени от личности исполнителя.

Смысл этих параллелей в данном случае в том, что и в архитектуре и в музыке важен конечный результат. В архитектуре он точно зафиксирован, аутентичен замыслу архитектора, в музыке же такая “аутентичность” невозможна, поскольку степень конкретизации даже в программной музыке весьма приближительна, к тому же на реализацию неизбежно проецируется видение исполнителя – индивидуума.

Тем не менее, приступая к работе над музыкальным произведением, исполнитель предварительно по возможности полно должен представлять себе конечную цель – содержание, смысл исполняемого и, исходя из этого, строить форму с соответствующими ей деталями: агогикой, динамикой, артикуляцией, тембром, аппликатурой и т.д.

Конечно, с самого же начала все стороны исполнения полностью предусмотреть нельзя и в процессе работы они будут уточняться, совершенствоваться, но исполнительский план должен быть ясен до начала работы.

Вот что по этому поводу говорит выдающийся пианист и педагог Яков Зак: *“Я никогда не учу сразу за роялем произведение, которое раньше много раз слушал, представляю его (...) Если сочинение до такой степени хорошо известно мне, что не приходится прибегать к тексту, то не за роялем я чувствую себя гораз-*

до свободнее, я не связан “сопротивлением материала”, то есть трудностями самого исполнения на рояле (...) Нет, вероятно, пианиста, который не испытывал бы трудностей, связанных с реализацией произведения на инструменте, то есть чисто фортепианных трудностей, связанных с топографией клавиш и другими “материями”. Эти трудности самого элементарного свойства, но они могут лимитировать фантазию (...) сочинение, которое совершенно не знал раньше(...) просматриваю за роялем(...) но не больше одного – двух раз, а потом (...) учу по нотам без рояля. Абсолютно не играю. Для музыканта услышать до конца, до предела звучание – это главное (...). Я стараюсь все элементы ткани и исполнительства, особенно нюансировки, динамики, тембра выяснить себе без инструмента, насколько это возможно (...). И чтобы выучить произведение пианистически, я начинаю играть его(...) не слишком медленно, чтобы не рвать ткань произведения(...). Учить так, как будто вы не учите, а всё время исполняете (...). Конечно, могут быть отдельные трудности, которые необходимо осваивать, прибегая к изолированной работе над ними (...). После того как я выучил вещь, знаю её, я стремлюсь возможно больше играть. Я проверяю и ещё раз проверяю, но главным образом я стараюсь играть и слушать, как играю(...).³

О том же говорит Фейнберг: “Обычно музыка запоминается ещё в начальной стадии, до тренировок. Хуже, если процесс запоминания переходит в следующую стадию и к чисто музыкальным образам примешивается шлак тренировочного материала. Поэтому лучше увеличить время, предоставленное непосредственному ознакомлению с произведением, до той поры, когда память достаточно усвоит музыку. Ещё раз нужно подчеркнуть: музыку, а не ноты”.⁴

Шнабель призывает: «Ничего не играйте, пока не услышите. Сначала услышите, потом играйте (...)»⁵

Гофман указывает: «Вся звуковая картина произведения должна заключаться в голове до того, как её начнут передавать руки (...). Учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не

³ Соколов М. “Яков Зак”. Издательство “Советский композитор”, “М., 1980. стр.25 - 26.

⁴ Фейнберг С. “Пианизм как искусство”. Издательство “Музыка”, М., 1969. стр. 312.

⁵ ბუჭუკური რ., თავხელიძე. «არტურ შნაბელი». თბილისი, 2015. გვ.57.

*устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты».*⁶

Как следует из сказанного, процесс овладения произведением начинается с его умственным освоением, слышанием внутренним слухом, чтобы преждевременная реальная игра в силу неточности, приблизительности, немешала ясному внутреннему представлению. После того, как все детали прочно усвоены, начинается материализация – приведение практической игры в соответствие с внутренними представлениями, преодоление технических трудностей и автоматизация игрового процесса. Важнейшая роль принадлежит «внешнему» слуху, насколько точно он оценивает и реагирует на исполнение. Об этом говорил Шаляпин, что во время выступлений он внутренне раздваивался и один, реальный Шаляпин, находился на сцене, а второй, воображаемый, в зале и, оценивая исполнение, корректировал его.

Продолжая далее разговор о причинах, диктующих необходимость предварительного внутреннего детального представления об исполняемом произведении, надо отметить следующее.

Дело в том, что базовые двигательные функции, связанные с жизнедеятельностью человеческого организма, основываются на естественных рефлексах. Когда мы собираемся совершить какое-то действие в обычных условиях достаточно этого просто «захотеть» и движение совершается автоматически. Но когда дело касается особо точных движений, то тогда требуется мобилизация внимания и снижение скорости движения. Скорость движения тесно связана с автоматизмом. Контролировать сознанием двигательные процессы можно до определённой скорости. Невозможно контролировать быстрый бег, т.е. каждый шаг. Попытка вмешательства сознания приведёт лишь к торможению естественного рефлекса и к неизбежному снижению скорости.

Игра на фортепиано, как и на других инструментах, не заложена в естественных рефлексах, поэтому доля искусственных рефлексов чрезвычайно велика, тем более, что это касается не просто скорости, но и характера прикосновения к клавишам, от которого зависит звучание инструмента. Автоматизм движения, без которого невозможна быстрая игра, включает в себя и тактильные ощущения. Если во время концертного исполнения незапланирован-

⁶ Гофман И. стр. 217.

ное, внезапное кардинальное изменение звучности возможно при медленном темпе, поскольку сознание успеваеt регулировать звук, то в быстром, а тем более в сверхбыстром движении, сделать это очень трудно, если не невозможно.

Память, моторика, слух запоминают, фиксируют те данные, которые закладываются при многочасовых занятиях. Вырабатываются рефлексy, от которых в дальнейшем нелегко избавиться и это может сказаться в самый неподходящий момент – на сцене. Поэтому и нужно с самого начала ясно видеть цель и, исходя из этого, вырабатывать соответствующие детали исполнения. Конечно, речь не идёт о тотальном программировании, что ведёт к механистичности исполнения.

Вальтер Гизекинг, говоря о методе своего педагога Карла Леймера, отмечает: *«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 (...) значит тратить время даром».*⁷

А вот мнение самого Леймера: *«В самом начале работы» над произведением важно полностью овладеть нотным материалом, а этого, по моему мнению, можно достичь лишь в том случае, если произведение у нас полностью « в голове», т.е. мы его безусловно знаем(...). Гизекинг (...) запечатлеват в своей феноменальной памяти все трудные произведения не в процессе игры, не за фортепиано, а только в процессе логического продумывания нотного текста (...).*⁹

*«Особенно важно сразу, с самого начала не допускать ошибок. Это достигается в первую очередь очень медленной игрой, интенсивной концентрацией внимания, абсолютно точным ритмом (...). Играйте недолго но с напряжением.»*¹⁰

⁷ Хентова С. (Общая редакция). «Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве». Издательство «Музыка», М-Л., 1966. Стр.168

⁸ Отмечено нами.

⁹ Хентова С. стр. 171.

¹⁰ Там же, стр. 176.

Произведение

В предыдущей главе («Умственный контроль») уже говорилось, что овладение произведением начинается с его умственным освоением. Современная техника даёт возможность слушать любую музыку в различном исполнении, что способствует созданию слухового представления.

Сравнительный анализ исполнений позволяет выяснить не только варианты трактовок, их уровень соответствия тексту, но и потенциальные возможности самого текста.

Сам процесс материализации музыкальной идеи у композитора и исполнителя идёт в противоположных направлениях. Композитор слышимое внутренним слухом должен перенести в видимое – нотный текст, исполнитель же видимое трансформировать в слышимое. Исходя из этого, тщательный анализ текста, учёт всех деталей является необходимым условием. Принцип анализа – от общего к частному, от крупных построений до мелких: периодов, предложений, мотивов, доводя до отдельных интонаций в мелодии, отдельных фигураций в пассажах.

Такой анализ является основой не только ясного представления структуры произведения, но и устойчивой памяти. Принцип дробления в необходимых случаях можно довести до «точки». В трудных для запоминания местах можно зафиксировать внимание на одной ноте, аккорде, затем сыграть предшествующий отрезок и остановиться в означенной точке.

Ни в коем случае не делить на такты, чтобы не расчленили музыкальную мысль.

При анализе мелодии надо определить направление движения, её мотивную и ритмическую структуру. В классике мелодическое движение часто основано на гаммообразных и арпеджированных построениях. Надо определить тональность и границы построений: с какой ноты начинается и где кончается. То же самое касается и секвенций.

Прим.№1 – Бетховен, соната №21, 1 часть.

** Allegro con brio

The musical score for the first example consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo is marked "Allegro con brio". The piano part starts with a *pp* dynamic. The bass part features a steady eighth-note accompaniment. Several measures are highlighted with boxes and asterisks (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *res.* (resonance) marking is present in the bass staff. A double bar line with repeat dots is shown in the piano part.

В вышеозначенном примере достаточно выявить схему по позициям, т.е. играть только отмеченные места.

Прим.№2 – Бетховен, соната №21,1 часть.

The musical score for the second example consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part features a descending arpeggio in the right hand, marked with a *decresc.* dynamic. The bass part has a steady eighth-note accompaniment. Several measures are highlighted with boxes and asterisks (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. A *res.* (resonance) marking is present in the bass staff. A *p* dynamic marking is shown in the piano part. A *decresc.* marking is also present in the bass staff.

До игры уяснить, что это си мажорные нисходящие арпеджио в правой руке от си² до си большой октавы и далее восходящий ход в ми мажоре от доминанты си.



При занятиях ученики часто ограничиваются моторной памятью, игнорируя аналитическую и на сцене от волнения начинают «копаться» в памяти, т.е. анализировать, тем самым отключая моторику, что может привести к сбою. Поэтому во время занятий полезно отключать моторику, играя неудобные в отношении памяти места одним пальцем. Для укрепления памяти можно рекомендовать поделить произведение на 8-10 отрезков, пронумеровать их как партитуру и играть их в разной последовательности. Смысл в том, что перепутать естественную последовательность цифр нельзя. Эти точки должны располагаться в неудобных, сложных для памяти местах, поскольку начало крупных построений запоминается проще. Это «средство» особенно эффективно в полифонии. Для пользы дела хорошо, когда со стороны кто-либо называет цифры в произвольном порядке, а исполнитель по возможности быстро играет от этих точек.

Последовательность работы над произведением зависит как от сложности произведения, так и от профессионального уровня исполнителя. Если исполняемое не представляет особых трудностей, то можно учить подряд от начала до конца. Правда, как правило, при игре по последовательно запоминаемым кускам, на заключительные части тратится меньше времени, поскольку проигрывание начальных отрезков происходит чаще. Поэтому полезно поиграть и в обратном порядке, собирая произведение от конца к началу.

Если же в изучаемой вещи есть сложности умственного, звукового, двигательного плана, то, естественно, приоритет в

последовательности изучения отдаётся соответствующим трудностям. Здесь исполнитель, учитывая свои возможности, должен определить иерархию трудностей и работать исходя из этого. Двигательные и связанные с ними звуковые проблемы требуют большего времени для преодоления. Вместе с тем, распределение времени при занятиях должно вестись с учётом возможностей концентрации внимания, т.е. содержательные, звуковые задачи надо решать в первую очередь, а вслед за ними, возникающие при этом двигательные проблемы. Условно говоря, приступая к занятиям на свежую голову, учить «музыку», а когда внимание начнёт притупляться, переходить на «механику», хотя и механика требует достаточного уровня внимания для выработки верных рефлексов. Конечно, в случае необходимости, когда механика особенно трудна, нужно сосредоточить на ней все ресурсы и времени и внимания.

Изучив и технически преодолев все детали (как в звуковом, так и в двигательном отношении), можно приступить к сборке произведения в обратном, нежели вначале, порядке, т.е. от частного к общему.