

Кутузова Елена Викторовна
преподаватель по классу «фортепиано»,
МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 5» г. Перми

«ПО СТРАНИЦАМ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ»

К концу 19 века в фортепианной педагогике окончательно оформилась мысль о непременном участии сознания в работе пианиста над техникой. Этому способствовало творчество таких композиторов: Мусоргский, Чайковский, Балакирев, Лядов, Аренский, Ляпунов, Римский-Корсаков, а в дальнейшем - Скрябин, Прокофьев, Рахманинов, Метнер.

Благодаря советам выдающихся композиторов и педагогов молодым музыкантам, в фортепианной школе сформировались педагогические принципы. Так, например один из выдающихся русских музыкантов - Николай Карлович Метнер.

Вот его советы, адресованные молодым музыкантам – пианистам:

1. Всегда знать, над чем работаешь, что именно делаешь, какую преследуешь цель, то есть, работая, всегда необходимо думать.
2. Не играть механически даже упражнения, не говоря уже о пьесах.
3. Играть всегда со вкусом и удовольствием. Рука во время работы должна испытывать физическое удовольствие так же, как слух должен испытывать эстетическое наслаждение.
4. Учить все в должной звучности, избегая сумбура и резкости! Играть в среднем темпе со всеми оттенками и педалью.
5. Не тратить время на зубрежку.
6. Закрывать глаза! Слушать!
7. Помнить, что утомленный слух так же, как утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен слушать, но и не способен работать.
8. Клавиша любит ласку! На неё она отвечает красотой звука.
9. Не играть разное одинаковым приемом.

Нужно отметить, что к истинному, фортепианная школа пришла не сразу, обратимся к истории.

1. «Старая школа»

История фортепианного искусства раскрывает перед нами интересную картину изменения взглядов на технические аспекты в исполнительстве, о различных школах и направлениях в пианизме.

В разные времена существовали различные направления, проповедовавшие свои принципы – так называемые школы, которые сменяя друг друга, отвергая и противореча предшествующей, способствовали развитию пианистического искусства в целом.

. В XVI—XVII веках универсальный тип музыканта, соединяющий в одном лице композитора, исполнителя и педагога, явился типичным порождением Ренессанса, и исключал специальную задачу освоения игрового ремесла. Это образец первичного синтеза художественного и технического воспитания исполнителя, как единение духовных и телесных основ мастерства.

Последующее столетие вносило заметные изменения в отношении музыкантов к технической работе. Повышение степени трудности сольных и ансамблевых сочинений, усложнение их фактуры (преимущественно за счет использования разнообразной мелизматики, исполнение которой предполагало наличие развитой пальцевой техники), сам характер решаемых творческих задач - все вынуждало инструменталистов проявлять особый интерес к активному совершенствованию «аппарата воплощения», прибегать к помощи специальных упражнений, в них немалое место отводилось изучению специальных двигательных формул, мелодических фигурации и пассажей.

С аналогичным явлением можно было столкнуться и в занятиях с учениками И. С. Баха, которым вменялось в обязанность в течение многих месяцев «играть только отдельные упражнения для всех пальцев обеих рук и при этом постоянно следить за четкостью и чистотой удара». Наконец, откровенная попытка выделить техническую область в объект особого изучения содержалась в знаменитой «Методике пальцевой механики» Ж.Ф. Рамо, во многом предвосхитившей «грядущие события» - установки традиционной педагогики XIX века.

Существенно расходясь во взглядах на многие частные проблемы фортепианной техники (посадка, удар, роль кисти и т. п.) фортепианная педагогика так сказать разделилась на "старую" школу, учение этой школы, были: вера в непогрешимость учителя... вера в механическую тренировку... как единственное и универсальное средство выработки техники; вера в пальцевую игру... Возраставший уровень технической вооруженности музыкантов, входившее в моду увлечение чисто виртуозной стороной игры, побуждало инструменталистов создавать обширную инструктивную литературу, целью которой являлась всесторонняя разработка и укрепление моторного аппарата (развитие гибкости, скорости, силы, ловкости движений и т. д.).

2. «Новая школа». Анатомо-физиологическое направление.

К концу XIX века наиболее вдумчивые педагоги, сравнивая игру учеников старых школ с игрой концертирующих пианистов, обратили внимание на резкое несоответствие между устарелыми догмами старой школы и практикой современного пианизма... что привело к пересмотру основных принципов старой школы.

В течение конца XIX и начала XX века Деппе и его последователями попыталась противопоставить систему принципов, построенных на основе данных науки, главным образом анатомии и физиологии на место механической тренировки. Так возникло следующее анатомо-физиологическое направление. Новая школа выдвинула принцип осознания правильных (то есть целесообразных) движений. Появилась литература по этим вопросам и создавалась особая наука - теория пианизма. Представители анатомо-физиологического направления разработали теорию игры на фортепиано с использованием естественного веса руки. Представителями этого направления были Э. Бах, Ф. А. Штейнхаузен, Л. Деппе и Р. Брейтгаупт

Однако представители этого направления впадали в некоторую крайность, доходящую порой до абсурда. Они стали вычеркивать графики движения руки, локтя, кисти и т. д. В своих рассуждениях о природе исполнительского процесса они дошли до полного отрицания пальцевых ударов, подменяя их «передвижением», «перекатыванием» веса руки. И все же, несмотря на свои недостатки, анатомо-физиологическая школа была прогрессивным явлением в истории фортепианной педагогики. В целом же, фортепианная педагогика того времени оказалась в методическом тупике.

3. «Новая школа». Психотехническое направление».

В первые десятилетия 20 века сложилось новое направление в музыкальной педагогике и методике – психотехническое направление. Школа была связана с именами Иосифа Гофмана и Ферручио Бузони. Психотехническое направление отличалось от анатомио-физиологического тем, что в центре внимания находилась не физическая сторона игры, а то, что Гофман называл «умственной техникой», т. е. умением проанализировать возникающие художественные и технические задачи. Он считал, что техника корениться в мозгу, а не в пальцах, что пианисту необходимо вырабатывать умственные представления о звуковых задачах. В своих книгах Гофман пишет:

«Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая к помощи пальцев. Пассаж должен быть совершенно готов мысленно прежде, чем он будет исполнен. Другими словами, учащийся должен стремиться выработать в себе способность умственно представить, прежде всего, звуковой, а не только нотный рисунок»

Другим ярким представителем психотехнического направления был Ферручио Бузони – пианист, композитор, педагог, автор книг. Бузони пытался упростить механизм фортепианной игры и свести его к минимальным 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, т. е. анализа трудностей.

«Тот или иной пассаж, записанный в нотном тексте в соответствии с принятыми в теории музыкальными правилами группировки, труден для зрительного восприятия и исполнения. Мысленная перегруппировка пассажа или «техническая группировка» заключается в членении пассажа на ряд удобных для выполнения звеньев, укладываемых в позицию руки».

Немецкий педагог и теоретик пианизма В. Бардас, принадлежащий этому же направлению, считал ценным и необходимым не внешнее движение рук, а наблюдение за своими мышечными ощущениями. Он утверждал, что трудности преодолеваются не механической тренировкой, а правильным представлением об удачном исполнении.

К. Мартинсен, замечательный педагог, пианист, автор книги «Индивидуальная фортепианная техника», который так же принадлежал к психотехническому направлению, считал, что в работе пианиста необходим

контроль сознания. Кроме того, он подчеркивал роль слуха в воспитании музыканта. Мартинсен вывел формулу, суть которой заключается в том, что слуховое представление должно предшествовать извлечению звука. Эта формула выглядит следующим образом: вижу - слышу – играю.

Итак, крупнейшие музыканты того времени по-новому подошли к проблеме овладения пианистическим мастерством. Они вывели на первый план умственную аналитическую науку, говорили о роли психотехнического фактора в решении пианистических задач. Они ввели понятие «звукотворческой воли», которое трактовало исполнительскую волю как сознательную волю к достижению художественного результата.

4. Заключение.

В заключение, нужно отметить, что сегодня современные пианистические школы являются продолжателями именно этого направления, ведь, благодаря этому направлению сегодня происходит становление юных пианистов в детских музыкальных школах и школах искусств.

Список литературы:

http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/nikolaev_ocherki3.htm

1. Гофман И. Фортепианная игра М.1961г.
2. Коган Г. Работа пианиста. М.,1963г.
3. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой М.,1985г.
4. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М.,1966г.
5. Николаев А. Некоторые вопросы развития фортепианной техники. В кн.
6. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением.