

## СТАНОВЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕТОДИКЕ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА

*В статье анализируются методические основы начального уровня профессионального образования, составляющие ядро методических взглядов периода становления советской фортепианной методики. Определяются черты общности представленных теорий с методическими взглядами предшествующего периода, указываются некоторые противоречия в расстановке смысловых доминант (акцентов) при выявлении (определении) основополагающих принципов начального профессионального обучения игре на фортепиано. Аргументируется необходимость подробного изучения данного исторического периода с точки зрения возможности модернизации педагогической деятельности в условиях формирования основ специальной профессиональной подготовки.*

*Ключевые слова:* методические основы начального уровня профессионального образования, советская фортепианная методика, унификация методических принципов ведения урока, художественно-ориентированное видение произведения, объединяющие движения, снятие звука.

О. И. Передерий

## FORMATION OF THE PRINCIPLES OF PRIMARY PIANO EDUCATION OF THE SOVIET PERIOD

*The present paper analyses methodical fundamentals of the primary level of professional education constituting the core of methodical views of the period of formation of Soviet piano methods. Common features of the presented theories with methodical views of the previous period are determined; some contradictions in the arrangement of semantic dominants (emphases) on revealing (determination) of fundamental principles of primary professional piano teaching are indicated. Necessity of the detailed investigation of the present historical period in the view of the possibility of educational work modernization in the conditions of formation of the fundamentals of special professional training is argued.*

*Key words:* methodical fundamentals of the primary level of professional education, methodical views of the period of formation of Soviet piano methods, the unification of methodical theses of the order of pursue of piano lessons, combine moving, the take off sound acts.

В эпоху коренных преобразований, касающихся практически всех сфер отечественного образования, включая и высшее гуманитарное, все настойчивее возникает потребность рассмотрения предыдущих этапов отечественного образования с позиций методологической целостности и исторической завершенности. Сегодня, как никогда ранее, такая возможность существует. Более того, на необходимость детального анализа и возможного пересмотра основных положений, отличавших отечественную педагогику в предшествующие десятилетия, указывает наличие в ней некоторых направлений, хотя и довольно прочно закрепившихся в отечественной методике обучения игре на фортепиано, но, к сожалению, не принесших заметного улучшения в области давно назревших методических проблем. В данной статье автор обращается к периоду развития отечественной методики, испытавшему на себе наиболее сильное влияние идеологической доктрины в области гуманитарного образования. Необходимость размежевания в том числе и по идеологическим соображениям, нового советского исполнительского искусства и исполнительского искусства запада предопределила тематику и характер подачи материала в исследованиях, связанных с областью фортепианного исполнительского искусства и педагогики, хотя становление новой методики было сопряжено не только с указанными факторами. Существенное влияние на кристаллизацию основных принципов и подходов к обучению оказали также принципы всеобщности музыкального образования, отразившиеся на уровне формирования методических принципов обучения игре на фортепиано. Несмотря на значительный исторический промежуток, отделяющий нас от момента создания большинства из представленных работ, несомненна ценность некоторых из них в контексте современного образовательного процесса. Однако не следует сбрасывать со счетов те негативные

последствия, к которым привело слепое следование некоторым методическим положениям и одностороннее их тиражирование. Изучение и понимание основных закономерностей становления методических основ музыкального воспитания предшествующих десятилетий поможет наиболее зримо почувствовать ориентиры современной образовательной политики.

В начале 1930-х гг. создается ряд работ, коренным образом отличающихся от основных стереотипов, сформировавшихся в 1920-е гг. Появляются законченные работы таких известных деятелей отечественной фортепианной педагогики, как Л. А. Баренбойм и А. П. Шапов.

Первой самостоятельной творческой работой Льва Ароновича Баренбойма можно считать деятельность в качестве переводчика работы Р. Брейтгаупта «Педализация»<sup>1</sup>. В собственной творческой деятельности Л. А. Баренбойма этот перевод имел весьма существенное значение, поскольку большинство крупнейших педагогов-методистов, начавших свой творческий путь в 1920-е гг., так или иначе соприкасались с творчеством Р. Брейтгаупта, в частности Гр. Прокофьев, М. Мейчик, В. Марсова, А. Шевес и другие. Спустя десятилетие Л. А. Баренбойм создает учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения, по сей день занимающее почетное место в ряду сочинений подобного рода<sup>2</sup>. Примерно в то же время появляется несколько работ другого ведущего отечественного методиста — Артемия Петровича Шапова: «Этюды о фортепианной педагогике»<sup>3</sup>, «Опыт анализа фортепианной техники и ее зависимости от механических факторов»<sup>4</sup>, а также «Первоначальное обучение игре на фортепиано»<sup>5</sup>. В конце 1940-х гг. опубликована работа А. П. Шапова, выдержавшая огромное количество переизданий и вошедшая в золотой фонд отечественной методической мысли, — «Фортепианный урок в школе и училище»<sup>6</sup> (последнее ее переиздание состоялось в 2004 г.). К наиболее известным

переизданиям относятся издания 2001<sup>7</sup> и 2004" гг.

В основе работы «Этюды о фортепианной педагогике» лежит стремление создать оптимальные условия для рационализации педагогического процесса, основанного на детальном изучении психологических особенностей ученика, а также на изучении свойств памяти, внимания, его переключаемости и других качеств, о которых ранее в педагогической практике говорилось или крайне мало, или вовсе не упоминалось. Именно в «Этюдах о фортепианной педагогике» проявляется та идеологическая основа, которая позволит А. П. Шапову создать впоследствии одну из своих наиболее популярных работ — «Фортепианный урок в школе и училище». Именно в этой работе в отечественную методику вводятся принципы планирования урока в зависимости от этапа работы над художественным произведением, а также от индивидуальных психофизических свойств ученика.

Характерно, что в разделе, посвященном разбору наиболее значимых проявлений методической мысли и связанном непосредственно с вопросами техники игры на фортепиано, А. П. Шапов идет по пути, указанному Гр. Прокофьевым в работе «Игра на фортепиано»<sup>9</sup>, и подвергает резкой критике теории весовой игры, присоединяя к ним, помимо прочих, теорию Эрвина Баха, изложенную в труде «Die Wohllendete Klaviertechnik», изданном в Берлине в 1929 г.<sup>10</sup>

Не вдаваясь в подробности стратегии теории весовой игры, А. П. Шапов подчеркивает, что «теория чисто весовой игры, будучи в свое время явлением, в известной мере, прогрессивным (как противовес так называемым «старым школам»), внесла вместе с тем много путаницы в сознание педагогов-пианистов»<sup>11</sup>. Аргументируя данное высказывание, А. П. Шапов не прибегает, впрочем, к прямому цитированию, обозначая лишь те недостатки, которые являются следствием неполного

знания процесса игры на фортепиано и обусловлены следованием лишь внешним определениям, порой, весьма отягощенным переводом: «Некоторые педагоги, например, требуют от учащихся: а) чтобы все мышцы, управляющие плечом и предплечьем, были максимально расслаблены и б) чтобы рука была при этом „легкой“, т. е. оказывала бы минимальное давление на клавиатуру и лишь минимальное сопротивление поднятию ее рукой педагога»<sup>12</sup>. Далее следует весьма резонное замечание, что при расслабленном состоянии мышц, управляющих плечом и предплечьем, т. е., без регламентированной работы сгибателей и разгибателей пальцев и кисти, данные установки не выполнимы.

Относительно теории Эрвина Баха, критические замечания гораздо более изобличают в А. П. Шапове педагога-практика, нежели политического деятеля, что с конца 1920-х гг. стало далеко не самой характерной чертой стиля написания методических работ. Попытки, производимые в области просветительской деятельности с целью научного обоснования практикуемых методических приемов иными педагогами-методистами, не приветствуются автором. Так, неоднократно ссылаясь на книгу профессора В. Г. Ивановского «Теория пианизма»<sup>13</sup>, А. П. Шапов указывает, что совершенно непозволительно «...пользоваться упрощенными изложениями анатомии верхней конечности, подобными тому, какое дано в книге проф. В.Т. Ивановского «Теория пианизма», так как они могут натолкнуть на совершенно ошибочные выводы»<sup>14</sup>. Анализируя неточности, вызванные толкованием не только тех или иных теорий, но также и сущностного наполнения каждой из них, А. П. Шапов подчеркивает, что утверждение Э. Баха, основанное на признании принципов весовой игры при напряженной дельтовидной мышце, т. е., при таком положении плечевого пояса, при котором локтевой сустав отведен в сторону, не может способствовать отдаче веса исключи-

тельно с помощью силы тяжести, которую Э. Бах рекомендует в качестве альтернативы излишнему мышечному напряжению иных мышц. Высказывание Э. Баха о значении упругой выпуклости руки **ОТ КОНЦОВ** пальцев до плечевого сустава по аналогии с выпуклой «„мостовой фермой”, которая может выдерживать значительные тяжести»<sup>15</sup>, весьма близко соприкасается с более знаменитым высказыванием Г. Г. Нейгауза, где пальцы пианиста (рука пианиста) уподобляются сводам или аркам, способным при надобности выдерживать колоссальную нагрузку. Невзирая на столь авторитетные аналоги данного определения, А. П. Шапов указывает на то, что при работе с начинающими наиболее частые столкновения с прогибающимися в основных и концевых суставах пальцами являются первым препятствием к возникновению подобного утверждения.

Основываясь на выводах, сделанных еще в работе «Опыт анализа фортепианной техники и ее зависимости от механических факторов», А. П. Шапов подчеркивает, что наиболее близко прилегающей к ней работой является «Современная фортепианная техника» Е. Тетцеля, где «механизм игры описан популярно и в основном достаточно правильно (хотя и с некоторым тяготением в сторону принципов „весовой игры”)»<sup>16</sup>. В кратких выдержках из этой работы особенности механизма звукоизвлечения понимаются автором следующим образом: «1) сила извлекаемого звука зависит от скорости опускания клавиши; 2) скорость опускания клавиши зависит от силы давления или от силы удара; 3) сила давления зависит от веса руки плюс напряжение всех тех мышц, которые стремятся сообщить частям руки движение *вниз*, минус сопротивление соответствующих антагонистов, т. е., всех тех мышц, которые стремятся сообщить частям руки движение *вверх*; 4) сила удара зависит, кроме того, от амплитуды размаха; 5) чем сильнее извлекаемый звук, тем более необходимым становится участие

всех, без исключения, „опускающих” мышечных групп, ... чем извлекаемый звук слабее, тем более возможным становится выпадение активности некоторых групп из общего комплекса. Поэтому при исполнении отдельно стоящих (т. е. не образующих быстрого ряда) звуков (*pp*) возможно максимальное разнообразие приемов звукоизвлечения...»<sup>17</sup>.

Касаясь вопроса о возможности управления тембром извлекаемого звука, А. П. Шапов в очередной раз подвергает критике теорию В. Г. Ивановского, основанную, по его мнению, «на простом незнании свойств фортепианного механизма: в тот момент, когда молоточек ударяет по струне, исполнитель не имеет с ним никакого контакта, следовательно, не может регулировать длительность соприкосновения со струной»\*. Технические приемы, провоцирующие тот или иной способ извлечения звука, не оставляются, впрочем, без внимания. Так, указывается, что технический прием может оказать как положительное, так и пагубное воздействие на «контактирование» с клавишами. Ощупывание или предварительный контакт **пальцев** с клавишами рассматривается А. П. Шаповым как один из частных случаев звукоизвлечения и не представляется ему столь значимым, чтобы определять его в качестве самодовлеющего в фортепианной технике. Несмотря на обширную критику приведенных выше методик, А. П. Шапов отмечает, что «из этого простейшего наблюдения, однако, *ни в коем случае* нельзя делать обобщенного вывода (подобного тому, какой сделал Э. Бахом), что для наибольшей точности звукоизвлечения нужно всегда стремиться к предварительному контактированию пальцев; такое ограничение приема звукоизвлечения создает громадные трудности в деле управления всем комплексом технических движений исполнителя»<sup>19</sup>. Обходя стороной проблему звукоизвлечения, касающуюся взятия отдельного звука, А. П. Шапов придерживается мнения о том, что в основе необхо-

димого звучания лежит мастерское разграничение звуковых градаций по вертикали — «тонкое распределение временных дистанций и динамических градаций, которое требуется характером данной музыки... Всем исполнителям знакомы также случаи, когда случайно найденное движение неожиданно „подсказывает" тот оттенок исполнения, которого исполнитель искал, но не умел конкретизировать в своем представлении, причем важно, однако, подчеркнуть, что эту связь между приемом и звучанием (повторяем — не единичного звука, а более или менее сложного звукового комплекса) может уловить лишь тот исполнитель, который умеет предварительно составлять себе в уме достаточно конкретное и детальное представление о том звучании, которое он собирается реализовать»<sup>20</sup>.

Несомненно, что предварительное представление о звучании, к которому стремится исполнитель, является единственным условием естественного выполнения двигательных приемов. Это утверждение никоим образом не может отрицать значимости тех движений, которые выработаны в педагогической практике в качестве целесообразных. Однако различие исполнительских школ и многие другие сопутствующие факторы не должны быть самодовлеющими в осознанном выборе способа выполнения тех или иных приемов — он должен производиться, исходя из представления о реальном звучании: «Прием, наиболее в каждом конкретном случае пригодный для реализации нужного звучания, иной раз может оказаться идущим вразрез с тем кодексом приемов, который был внушен исполнителю той или иной „школой". В этом случае требуется известная решительность, чтобы выйти из рамок ранее сложившихся взглядов. Педагоги в этом отношении обязаны быть как можно более чуткими и гибкими, что в действительности далеко не всегда имеет место. Автору много раз приходилось видеть, как педагог во имя принци-

пов „школы" заставляет ученика изменять прием исполнения — и неожиданно для себя убеждается, что исполняемая им музыка начинает звучать нелучше, а хуже»<sup>21</sup>.

Определенное место в работе А. П. Шапова уделено порядку и характеру ведения урока. Широко распространенный «метод попутных поправок» отвергается им как несостоятельный в связи с тем, что ошибки, однократно сделанные учеником, имеют тенденцию повторяться. А. П. Шапов указывает, что «такой метод ведения урока является, конечно, *наихудшим*: никак не систематизированные и между собой не связанные указания забываются, в значительной мере, тут же на месте; педагог не получает никакого представления о понимании учеником данной пьесы, о его собственном художественном замысле, с которым он пришел на урок; ученик, в свою очередь, не получает никакого представления о том, как же педагог в целом понимает данную пьесу, что именно из слышимых указаний является наиболее важным, существенным; в голове педагога и ученика остается хаос музыкальных отрывков, их нервная система к концу урока напрягается до крайнего предела. Вообще же ученик должен иметь яркую индивидуальность и богатый запас творческой энергии, чтобы после серии таких „уроков" сохранить охоту самостоятельно продумывать исполнение вещи, творчески искать нужные средства»<sup>22</sup>. В качестве альтернативы подобному методу А. П. Шаповым предлагается система классификации дефектов в ученическом исполнении. В первую группу занесены дефекты общего характера, которые связаны с недостаточным пониманием произведения в целом. К ним относятся также и «детали» исполнения, которые повторяются систематически из урока в урок. Ко второй группе принадлежат дефекты, «вытекающие из специфических трудностей понимания и технического преодоления отдельных участков фактуры»<sup>23</sup>. По мнению А. П. Шапова, здесь нет необходимости прибегать к

наглядному показу или же повтору отдельных мест, поскольку это существенно снижает творческую инициативу ученика. Стратегия ведения урока определяет еще одно свойство, которое присуще исключительно концертной деятельности, а именно — достижение целостности охвата художественного произведения на концертной эстраде. В этой связи А. П. Шапов впервые определяет зависимость структуры и наполнения каждого из уроков от конечной цели — концертного выступления. Большинство срывов и неудач на эстраде он относит к нарушению порядка ведения занятий, которое имело место в предшествующий период — главным образом, тому виной заметное сокращение фазы окончательной работы над произведением.

Таким образом, в работе А. П. Шапова вполне определился круг проблем, являющихся ключевыми для последующего этапа развития отечественной фортепианной педагогики. Но некоторое смещение смысловых приоритетов в сторону более обобщенного (художественно-ориентированного) видения произведения, являющегося весьма прогрессивным с точки зрения методологического обоснования обучения игре на фортепиано, впоследствии породит ряд существенных пробелов, связанных с пренебрежением к процессу постановки, так называемого, звукового ядра, т. е., культуры звука, нормы его динамической составляющей, на основе которой может осуществляться планомерное техническое развитие исполнителя. Основаниями тому стали весьма распространенные в работе А. П. Шапова утверждения, касающиеся отрицания одной из важнейших особенностей фортепианного звука, а именно его тембрового качества, а также изменения этого качества вне соприкосновения с гармонической вертикалью. Кроме того, стремление регламентировать во всем многообразии случаев ведение урока сообразно с его конечной целью в определенном смысле снижает качественное наполнение каждого из этих

уроков, превращая их в своего рода схему, которая впоследствии подверглась еще более значительному выхолащиванию среди педагогов-практиков подобно тому, как основные идеи анатомо-физиологической школы, выдвинутые в начале XX столетия, к моменту создания «Этюдов по фортепианной педагогике» породили, помимо выдающихся методик отечественных авторов, также и ряд подражаний, которые основывались на перенесении в процесс постановки общей формы движения без надлежащего понимания его сути. На ряд подобных случаев, впрочем, указывает на страницах своей работы и А. П. Шапов.

В следующей работе — «Первоначальное обучение игре на фортепиано», явившейся результатом деятельности группы педагогов, которая сформировалась в 1935 году на базе Ленинградского дома художественного воспитания детей, в составе авторского коллектива наряду с А. П. Шаповым участвовали: Е. В. Крыжановская, Д. Р. Нелидова, А. М. Немировский и Л. В. Пирадов. Этот труд был предназначен для нужд общего музыкального образования в рамках начальной инструментальной подготовки. Впервые выделяются следующие периоды обучения и специфические задачи, характерные для каждого из них: о первоначальном периоде обучения; об игре по слуху; об организации игровых движений; об освоении нотного текста; о свободе исполнения; о применении данной методики; о слухомоторном контакте; о развитии внутреннего слуха; об учебном материале. Предметом изучения становится как содержание подготовительных занятий, так и примерное содержание уроков, образующих циклы занятий. В разделе, определяются принципы элементарной организации игровых движений в противопоставлении их с неорганизованными движениями, являющимися, по мнению автора, следствием отсутствия двигательных навыков, характерных для игры на фортепиано. Если в работе «Этюды о фортепианной педагоги-

ке» технический аспект исполнения, т. е., аспект постановки игрового аппарата, отодвигался на второй план (поскольку принципов постановки, по мнению А. П. Шапова, может быть множество и именно учащийся должен самостоятельно разобраться в том, как и какой из предложенных ему приемов может способствовать наиболее адекватному воплощению исполнительского замысла), то переходя к опыту методики, ориентированной на начальный этап обучения, А. П. Шапов несколько отходит от выдвинутых ранее положений и весьма конкретно регламентирует основные виды игровых движений. В области организации движений определяются основные положения, обусловленные двумя наиболее значимыми художественными целями — связной игры в техническом и художественном аспектах. Под техническим аспектом понимается «мягкое переступание с пальца на палец при одновременном приспособлении руки к каждой новой точке опоры», художественным аспектом является «объединение ряда звуков в плавную линию, подчиненную в своем движении воле исполнителя...»<sup>24</sup>. Однако элементарная организация движений не может, по мнению А. П. Шапова, представлять собой усвоение системы регламентированных движений, а является, скорее, «устранением тех элементов производимых начинающим учеником движений, которые, безусловно, мешают исполнению в данный момент или заведомо будут мешать в дальнейшем обучении; сюда относятся, например, стремление прижимать плечо к туловищу или, наоборот, делать плечом ряд хаотических движений; стремление трясти или махать рукой при переходе на каждую новую клавишу или, наоборот, боязливая скованность руки, напряженность запястья и т. д.»<sup>25</sup>. В области организации движений определенный приоритет отдается умению добиться слитности в исполнении — объединению ряда звуков, в связи с чем в основе постановки лежит принцип

развития первоначальных объединяющих движений, в основном боковых. Наряду с этим, по мнению А. П. Шапова, необходимо постоянно следить за тем, чтобы плечо во время игры находилось бы в несколько отведенном состоянии, поскольку «при слегка отведенном плече рука более ловко осуществляет возможные повороты», при этом положение локтя отнюдь не остается фиксированным, но все время несколько меняется и «отведенное положение плеча, которое является предпосылкой для устранения часто наблюдающейся у начинающих тенденции супинировать предплечье («валиться на пятый палец»)»<sup>26</sup>.

Относительно двух последних пунктов необходимо уточнить, что повороты и перемещения ладони через первый палец в равной мере осуществляются не только посредством отведения плеча, т. е., в определенном смысле — напряжения дельтовидной мышцы, но также — при достаточном развитии умения использовать свойство абдукции кисти, т. е., ее поворота в одной плоскости. В данном случае поворот и перемещение через первый и пятый пальцы посредством отведения локтя могут существенно сократить радиус действия одной позиции. При перемещении на пятый палец сильное отведение локтя вместо поиска центра позиции, т. е., точки перемены абдукции кисти (обыкновенно, перемещение пассажа сверху вниз в левой руке по направлению к пятому пальцу) имеет два простых составных пассажа — два составных движения, предполагающих: а) радиальную, б) ульнарную абдукцию кисти. Точкой поворота в этом случае является центральный звук, обычно поручаемый одному из средних пальцев — третьему (реже — четвертому).

Еще более сложным является вопрос о целесообразности постоянного прониравания, особенно, пятого пальца, поскольку весь комплекс вращательных движений, являющийся основой принципов весовой игры (которая к моменту появления данной работы А. П. Шапова была, за ис-

ключением нескольких положений, под-вергнута жесточайшей критике), не может быть осуществим при сохранении определенного фиксированного положения — вращательные движения есть переход от пронационных к супинационным движениям и наоборот, а боковые и круговые движения — в особенности. Отдавать предпочтение пронации в положении пятого пальца значит, в известной мере, лишить начинающего возможности использования боковых движений, что, со временем, неминуемо снизит его технический арсенал.

Первоначальные упражнения, связанные с перемещением в пространстве клавиатуры, т. е. — к крайним регистрам, также основаны на дополнительном отведении плеча (в данном случае локоть отодвигается еще дальше от туловища), а также на движениях корпуса, которые присоединяются к движению руки. В качестве наиболее точного определения характера переноса А. П. Шаповым используется термин «передвижка» руки, с целью подчеркнуть, что перенос, как таковой, является более высоким движением по сравнению с предъявленным выше, поскольку «рельефные движения вверх-вниз легко могут заслонить и затемнить ощущение механизма бокового движения, крайне важного при игре любой мелодии»<sup>27</sup>. В этой связи необходимо напомнить предостережение М.Н. Бариновой о том, что в процессе переноса чаще обычно происходит смена позиции (положение пясти и запястья), что отсекает (дробит) позицию, лишая ее целостности и осмысленности. В данном случае основой перемещения на клавиатуре признается боковое движение относительно крупных очагов аппарата, причем, «опертость» звучания каждого звука как бы отодвигается на второй план. Следует заметить, что боковое движение в ряде случаев является следствием, а не причиной связности голосоведения, поскольку в основе его лежит степень глубины проникновения в инстру-

мент, а также способность постепенной передачи веса двух различных точек опоры (близлежащих пальцев и крайних пальцев). Кроме того, связности и плавности игры способствует степень погружения в клавиатуру, которая может быть различна в зависимости от интенсивности использования ладонных мышц: максимальное использование мышц ладони, включая и более глубокие мышцы отведения пальцев (в данном случае имеются в виду не мышцы, расположенные на тыльной стороне предплечья, а уровень отведения пальцев, наиболее близко соответствующий физиологическим возможностям первого пальца) — боковые мышцы ладони и мышцы отведения первого пальца в этой ситуации играют определяющую роль, тогда как перенесение центра тяжести с помощью культивируемого в методике А. П. Шапова бокового движения может существенно снизить возможность глубокого соприкосновения с клавиатурой. Кроме того, отведение в сторону локтевого сустава провоцирует ульнарную абдукцию кисти, что требует значительного изменения угла наклона локтя при смене поворота кисти. Необходимость применения той и другой формы повышается по мере увеличения поля двигательного действия, т. е., по мере расширения позиции.

В первом цикле занятий наиболее важное место занимает обучение игре по слуху, в которое входит: 1 — отыскивание по слуху первого звука и взятие его с помощью соответствующей аппликатуры, 2 — усвоение музыкальной фразы, в некоторых случаях повторенной несколько раз; усвоение музыкальной фразы посредством ее пропевания. При затруднениях, связанных с запоминанием фразы, состоящей из двух тактов, рекомендуется раздробить мелодию на более мелкие отрезки, вплоть до отрезков, состоящих из двух звуков. В области организации игровых движений переход к элементарным упражнениям осуществляется, если ученик умеет: «удобно сидеть, спокойно ста-



вить и снимать руку, спокойно стоять на любом пальце при *слегка отведенном плече*. Переступить без толчков с пальца на палец»<sup>28</sup>. В данной связи весьма проблематичными в начальном периоде обучения являются способы, предполагающие регламентированное снятие руки. Определенные дефекты, вызванные преувеличенным вниманием к снятию звука (уподобление мягким окончаниям фраз соответствующих кистевых движений, направленных в сторону крышки клавиатуры, и многие другие выразительные приемы, не связанные непосредственно с процессом звукоизвлечения), в дальнейшем оказывают существенное торможение в процессе развития двигательных навыков, поскольку любое снятие звука есть прекращение единого исполнительского движения и перемещение игрового аппарата в пределах позиции. Кроме того, снятие звука, определяемое как движение кисти к крышке клавиатуры, является, своего рода, сбрасыванием веса игрового аппарата исполнителя, которое может возникать до момента начала полного погружения, т. е., на качестве взятия отдельного звука отражается необходимость его постоянного кистевого снятия.

В игре *legato* А. П. Шаповым выделены как боковые движения руки (автором не конкретизируется, каким именно видам боковых движений отдается предпочтение; исходя из предшествующего изложения, можно предположить, что именно боковые движения предплечья являются в данном случае преобладающими), так и вертикальные движения, которые выражаются в поднятии и опускании запястья. Опускание запястья имеет значение при приближении к большому пальцу, в началах фраз, на более сильных долях такта, при переходе с черной клавиши на белую. Движение запястья вверх определяется: а) на мягких окончаниях фраз, б) на более слабых долях такта, в) в ряде звуков, идущих в одном направлении (без подкладывания и перекладывания), г) при переходе

с черной клавиши на белую»<sup>29</sup>. Вертикальные движения запястья должны находиться в строгом соответствии с движениями пясти, поскольку движения запястья, изолированные от весового погружения пальцев в клавиатуру, приводят к снятию веса всего плечевого пояса, что препятствует любому способу звукоизвлечения. Мягкие снятия кисти в окончаниях фраз не должны культивироваться как необходимое условие любого окончания, поскольку в некотором смысле мягкие снятия при постоянном отведении локтя по направлению движения препятствуют формированию мелкой пальцевой техники в связи с невозможностью контроля над процессом отдачи веса в каждый из извлекаемых звуков.

Рекомендации по способу ведения кисти относятся и к пониманию штриховых обозначений. В частности, А. П. Шаповым рекомендуется введение двух основных способов прочтения нотного текста: «Мы считаем в особенности необходимым проводить на всем протяжении начального обучения *единое понимание лиги*: все, что слиговано — играет *«legato»*; все, что не слиговано, играет *pop legato* (если нет других указаний); конец лиги снимается мягким движением, а не отрывается, если над последней нотой нет точки. Под этим углом зрения очень многие из произведений, написанные для детей, подлежат тщательному переработке»<sup>30</sup>. Необходимость обязательного снятия в конце лиги является весьма спорной, поскольку помимо фразировочных лиг, выполнение которых не всегда поддается осуществлению, от постоянного снятия страдает чередование фаз погружения, предполагающее, в том числе, и обязательный момент покоя в клавиатуре. Перенесение акцентов по степени значимости в игровом процессе с взятия звука, что было весьма характерным для принципов весовой игры, на моменты снятия звука имеет весьма серьезные последствия, поскольку снятие каждого звука начинает восприниматься как самостоятельный

двигательный акт, определяющий его взятие. При этом несомненно влияние снятия звука на качество последующей атаки, поскольку в данном случае полностью исключается фаза пассивного пребывания на клавиатуре («актив» и «пассив», по М. Н. Бариновой). Включение в перечень обязательного движения, направленного на снятие звука, приводит к сокращению времени на формирование последующего двигательного действия и зачастую к возникновению мышечного спазма в момент атаки.

Особенности описания технических приемов и методов работы, характерные для пособия под общей редакцией А. П. Шапова, стали неотъемлемой частью многих руководств, имеющих своей целью установление единой методики в области начального музыкального образо-

вания. Несмотря на ряд новых прогрессивных тенденций, связанных в первую очередь со стратегией построения урока, а также с некоторыми особенностями, отвечающими за постановку игрового аппарата в первоначальный период обучения, многое из наследия А. П. Шапова может быть оцениваемо критически вследствие того, что дальнейшее развитие некоторых указанных в нем положений послужило толчком к формированию ряда заблуждений, носящих на сегодняшний день достаточно массовый характер. Так, одним из наиболее пагубных последствий является стремление к созданию текучести мелодической линии без понимания сложности механизма построения движений, направленных на взятие отдельного звука, что, в известной мере, было заложено в предлагаемой А. П. Шаповым методике.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Брейтгаупт Р. М.* Педализация. Отдел из книги «Die naturliche Klaviertechnik». Перевод нем. Л. А. Баренбойма. — Одесса. Одессполиграф, 1927.

<sup>2</sup> *Баренбойм Л. А.* Фортепианная педагогика: Учеб. пособие по курсу методики фортепианного обучения (для консерваторий) / Пред. проф. Генриха Нейгауза. Часть I. — М.: Музгиз, Образцовая типография, 1937.

<sup>3</sup> *Шапов А. П.* Этюды о фортепианной педагогике / Под ред. В. И. Тоболькевича. — М.: Музгиз, Образцовая типография, 1934.

<sup>4</sup> *Шапов А. П.* Первоначальное обучение игре на фортепиано. Опыт методики. С присовокуплением сборника нотных примеров. — М.: Искусство, Образцовая типография, 1938.

<sup>5</sup> *Шапов А. П.* Опыт анализа фортепианной техники и ее зависимости от механических факторов. — М.: Музгиз, Первая образцовая типография, 1931.

<sup>6</sup> *Шапов А. П.* Фортепианный урок в школе и училище. — М.; Л.: Издание типолит. Музгиза в Москве, 1947.

<sup>7</sup> *Шапов А. П.* Фортепианный урок в школе и училище. — М.: Классика XXI, 2001.

<sup>8</sup> *Шапов А. П.* Фортепианный урок в школе и училище. — М.: Классика XXI, 2004.

<sup>9</sup> *Прокофьев Г. П.* Игра на фортепиано. (Лекции, читанные 21 и 28 марта 1926 г.). — М.: гостиздат, издательство музыкальный сектор, нотопечатня, 1927.

<sup>10</sup> *Шапов А. П.* Этюды о фортепианной педагогике. — С. 3.

<sup>11</sup> Там же. — С. 5.

<sup>12</sup> Там же. — С. 4.

<sup>13</sup> *Ивановский В. Г.* Теория пианизма. Опыт научных предпосылок. Методика обучения игре на фортепиано. — Издание Киевского музыкального предприятия, 1927.

<sup>14</sup> *Шапов А. П.* Этюды о фортепианной педагогике. — С. 6.

<sup>15</sup> Там же. — С. 8.

<sup>16</sup> *Шапов А. П.* Этюды о фортепианной педагогике. — С. 9.

<sup>17</sup> Там же. — С. 9-10.

- <sup>18</sup> Там же. - С. 10.
- <sup>19</sup> *Щапов Л. П.* Этюды о фортепианной педагогике. — С. 11.
- <sup>20</sup> Там же. - С. 12.
- <sup>21</sup> Там же. - С. 12.
- <sup>22</sup> Там же - С. 12-13.
- <sup>23</sup> Там же. - С. 13.
- <sup>24</sup> Там же - С. 4.
- <sup>25</sup> Там же - С. 4.
- <sup>26</sup> Там же - С. 12.
- <sup>27</sup> Там же - С. 13.
- <sup>28</sup> *Щапов А. П.* Первоначальное обучение игре на фортепиано. — С. 18.
- <sup>29</sup> Там же. - С. 18.
- <sup>30</sup> Там же. - С. 49.