

9. *Shubnikov A. V.* Simmetrija v nauke i iskusstve. M.: Nauka, 1972. 340 s.
10. *Shchepkin V. N.* Russkaja paleografija. Pervoe izdanie: M., 1918–1920. M.: Aspekt-Press, 1999. 270 s.
11. *Jeko Umberto.* Jevoljuebija srednevekovoj estetiki. SPb: Azbuka, 2004. 288 s.

Кым Бора

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ В ТРУДАХ ПРОФЕССОРА М. Н. БАРИНОВОЙ

Педагог-методист М. Н. Баринава, автор первого советского учебника по методике игры на фортепиано, была убеждена, что принципы развития фортепианной техники преемственны на всех этапах обучения. Основополагающее значение она придавала начальному периоду овладения инструментом. М. Н. Баринава была среди тех, кто активно ратовал за приоритет слухового воспитания пианиста. Подобная позиция в первой половине XX века была новаторской. Она является основополагающей и для прогрессивной музыкальной педагогики XX–XXI столетий.

Ключевые слова: техническое развитие, начальное обучение, организация движений, исполнительская типология.

Keum Bora

Professor M. N. Barinova on the work aimed at development of piano playing technique

As a pedagogue-methodologist, Barinova was convinced that the principles of development of piano playing technique were successive at all stages of teaching. She deemed the initial stage of mastering the instrument to be of fundamental importance. Barinova belonged to those who stood up actively for the priority of auditory education of a pianist. This position was pioneering in those years. It is, though, fundamental for the progressive music pedagogy of XX-XXI centuries.

Keywords: technical development, primary education, organization of movements, performing typology.

В 1926 году, в период, когда в России наблюдался острый дефицит квалифицированных преподавательских кадров в области музыкального образования, вышла в свет книга профессора Петербургской/Ленинградской консерватории, известной пианистки и методиста М. Н. Бариновой. Это был первый советский учебник по методике игры на фортепиано [1]. Труд Бариновой оказался исключительно востребованным,

на нем воспитывалось не одно поколение фортепианных педагогов.

Мария Николаевна Баринава много лет своей жизни посвятила преподавательской деятельности. На протяжении пятнадцати лет (с 1913 по 1928 г.) она преподавала в консерватории. После 1928 года — в детских музыкальных школах, музыкальных техникумах и в сфере повышения квалификации педагогов по игре на фортепиано. Та-

ким образом, М. Н. Бариновой доводилось работать с учениками различного уровня подготовки — от начинающих до концертирующих пианистов. Проблемы становления и развития фортепианной техники на всех этапах обучения чрезвычайно интересовали и волновали ее.

Сама Баринова прошла замечательную школу пианистического становления. Среди ее учителей — представители разных направлений пианизма. Это и консерваторский педагог М. Бариновой С. Малозёмова, воспитанная в русле системы Т. Лешетицкого. Это И. Гофман, заметно повлиявший на исполнительское становление Бариновой в послеконсерваторский период, который являлся сторонником методов технического совершенствования, разработанных его учителем Антоном Рубинштейном. Немалое воздействие на формирование М. Бариновой как пианистки и педагога оказали оригинальные идеи Ф. Бузони — создателя собственной системы фортепианной техники. К. Мартинсен — автор фундаментального научного исследования, посвященного проблеме построения пианистической типологии, — относит Антона Рубинштейна к представителям экстаической (романтической) звукотворческой воли, Бузони — к представителям звукотворческой воли экспансивной [6, с. 90]. Что касается Т. Лешетицкого, то он как последователь и преобразователь идей К. Черни в известной мере примыкает к представителям статической (классической) звукотворческой воли. Каждый из этих мастеров, весьма различных по художественным и пианистическим установкам, внес свою лепту в формирование художественного и технического мастерства М. Бариновой. Таким образом, можно сказать, что в ее и исполнительском и педагогическом искусстве имел место синтез всех названных Мартинсеном направлений.

Как педагог-методист Баринова была убеждена, что принципы развития и совершенствования фортепианной техники преемственны на всех этапах обучения. При

этом основополагающее значение она придавала начальному периоду овладения инструментом. В этом плане позиция М. Бариновой в полной мере совпадала с той, которой придерживался К. Мартинсен, положивший в основу своего исследования постулат о «комплексе вундеркинда»: вижу — слышу — двигаюсь (а не наоборот: вижу — двигаюсь — слышу) [6, с. 23]. М. Баринова была среди тех, кто активно ратовал за приоритет слухового воспитания пианиста на всех этапах обучения. В основе ее позиции лежит уверенность в том, что слуховое начало является доминирующим в формировании двигательных реакций инструменталиста. Подобная позиция в те годы была новаторской. Она является основополагающей для прогрессивной музыкальной педагогики и XX–XXI столетий. Можно утверждать, что Баринова в своих рекомендациях вплотную подступает к распространённому в наши дни представлению о необходимости совершенной координации музыкально-слуховых представлений пианиста с его моторикой [10, с. 34–37].

В «Очерках по методике фортепиано» Баринова поэтапно рассматривает целый спектр проблем, связанных с техническим совершенствованием пианиста. Одним из серьезных методических вопросов она считает посадку исполнителя за инструментом. Баринова отмечает, что для достижения удобства и свободы движений пианист должен сидеть так, чтобы иметь возможность свободного наклона ко всем разделам клавиатуры. Это связано, разумеется, с индивидуальными особенностями двигательного аппарата пианиста. По мнению М. Бариновой, «излишне высокое положение, давая преимущество в смысле опоры корпуса на клавиатуру, затрудняет движение пальцев» [1, с. 22]. Анализируя позицию М. Бариновой по этому вопросу, С. Савшинский называет ее одним из адептов Брейтгаупта [9, с. 170].

Действительно, влияние идей анатомо-физиологической школы дает о себе знать в

многочисленных ссылок М. Бариновой на их труды. Нельзя не заметить, между тем, что в целом она отнюдь не имела склонности к абсолютизации рекомендаций анатомофизиологов. Так, в частности, не была она сторонницей предложенных ими принципов так называемой «весовой игры», полагая, что излишнее давление на клавиши нередко вступает в противоречие с художественными устремлениями пианиста. Баринова пишет о необходимости тщательной, продуманной организации движений рук в соответствии с музыкальной *интонацией*, что являлось в ту пору установкой весьма прогрессивной. Уделяя большое внимание искусству легатной игры, она подчеркивает, что рука пианиста должна быть похожа на руку скрипача, ведущего смычок без давления на каждый отдельный звук [1, с. 38]. Будучи воспитана в традициях школы Лешетицкого, Баринова уделяет немалое внимание воспитанию гибкой «гуттаперчевой» кисти при ее куполообразном положении [1, с. 36]. Аналогичной позиции придерживался и Г. Нейгауз, который отмечал: «Стремление к самому выгодному положению пальца в каждый данный момент немислимо без гибкости. Пока у ученика наблюдаются рывки там, где нужна плавность, угловатость вместо гибкости, я люблю его помучить упражнениями в духе «замедленной киносъемки» [8, с. 128–129]. Система технических упражнений, предлагаемых М. Бариновой, также основана на строжайшем контроле каждого поворота руки в замедленном темпе. Особенно важным считала она соблюдение экономии в двигательной области: «При ускорении темпа важно следить, чтобы не вкрадывалось ни одного лишнего движения» [1, с. 37].

Показательно, что М. Н. Баринова не использует в своих методических рекомендациях общепринятой в те годы формулировки «постановка руки». Следует подчеркнуть, что она была одним из первых методистов, обративших внимание на эту, казалось бы, терминологическую, а на са-

мом деле, — сущностную деталь. Пианистка полагала, что установка на единственно верную постановку руки упрощает проблему технического становления и побуждает к статичности. Нельзя вновь не вспомнить Г. Нейгауза, который называл лучшим то положение руки, которое можно быстрее всего изменить. «Термин «постановка руки», в сущности, абсурден, — считает Я. Мильштейн, — ибо во все время игры рука находится в движении» [7, с. 223]. Это не исключает, разумеется, тщательной работы над организацией *движений* на всех этапах обучения пианиста. Лешетицкий о руках невыработанных, неорганизованных метко говорил, что «у таких рук нет физиономии» [4, с. 111].

В методических трудах Бариновой можно найти весьма полезные практические рекомендации по работе над различными видами техники, в том числе над гаммами, арпеджио, двойными нотами (терциями, секстами), переносами, скачками, тремоло, а также аккордами и октавами. По отзывам критики, в исполнении октав М. Баринова как пианистка достигала высочайшего мастерства, в связи с чем ее советов придерживаться особенно полезно.

Она рекомендует различать в исполнении октав три момента: 1) движение пальцев быстрое, решительное, при спуске кисти вниз; 2) движение всей руки от плеча; 3) боковые движения кисти. Пианистка советует также расчленять группы октав по фразам и стремиться к исполнению их различными артикуляционными приемами [1, с. 47–48]. Нельзя не отметить, что с детьми и подростками Мария Николаевна работала над октавами с особой осмотрительностью. Она предупредила педагогов, что этот вид техники провоцирует напряжение еще не сформированного окончательно двигательного аппарата, которое может привести к возникновению профессиональных заболеваний.

Убедительны и эффективны практические советы Бариновой по поводу работы

над переносами руки и скачками. Она подчеркивает, что исполнение скачков предполагает свободу и смелость движений в сочетании с математически точным расчетом. Говоря о скачках, нужно иметь в виду, прежде всего, исполнение аккордов. Как отмечала М. Лонг, именно аккорд формирует настоящее владение клавиатурой [3, с. 217]. По мысли М. Бариновой, даже предварительная работа над скачками, рациональная по своей сути (дугообразные движения в замедленном темпе), должна быть артистичной по характеру исполнительской реализации. В смелости броска — основа виртуозности. «Никакой перенос руки не должен подготавливаться исканием рукою той ноты, куда она переносится», — замечает пианистка. При исполнении репетиций и тремоло она советует обратить особое внимание на выбор аппликатуры. Полемизируя с Брейтгауптом, М. Баринова отмечает, что излишние боковые движения кисти (пошатывание руки) могут привести к зажатию руки и создают впечатление «пошлепывания по клавишам», что крайне нежелательно [1, с. 56].

М. Баринова являлась противницей устаревшего, но все еще широко распространенного в фортепианной педагогике первых десятилетий XX века приема «подкладывания» первого пальца. Она настоятельно рекомендует заменить подкладывание быстрой и ловкой сменой позиции руки. Пианистка советует педагогам обратить на это особое внимание при разучивании учеником гамм и арпеджио. Она рекомендовала расчленять названные комплексы на группы по три и четыре звука, используя различные динамические уровни, различные артикуляционные приемы. М. Баринова подчеркивала, что к работе над техникой следует подходить одновременно и рационально, и художественно, артистично. В этом плане она, безусловно, опережает методические установки своего времени. Нельзя не вспомнить в связи с этим В. Софроницкого, который советовал студентам упражнения, гаммы, этюды всегда играть так, как будто у них

завтра в Большом зале состоится концерт из этих самых упражнений [11, с. 82].

М. Баринова считает, что исполнение гаммового комплекса, и особенно этюдов, — мост к преодолению исполнительских преград. «Упражнения на гаммах и арпеджио должны развивать осознанность, дисциплину и ясность намерений», — подчеркивает пианистка [1, с. 46]. Пианистка полагала, что нельзя разрешать ученику играть этюд с остановками и поправками случайных ошибок. «При первой остановке надо прекратить дальнейшее исполнение этюда, внимательно рассмотреть причину срыва, — указывает она. — Медленно играя, исправить вкравшуюся неточность (неудобную аппликатуру, несоответствующее движение и т. п.) и после этого начать этюд сначала. Подойдя к месту срыва, следует несколько задержать движение, чтобы без остановки пройти дальше. Сколько раз ни появлялся бы срыв и в других местах, следует повторить тот же способ исправления» [2, с. 47]. В этом плане Баринова в полной мере разделяла позицию Э. Петри, который говорил: «Каждое повторение должно быть новым опытом в достижении цели и все больше и больше к ней приближать. Поэтому перед каждым повторением нужно иметь полную свежесть мысли, сосредоточенное внимание и желание приблизиться к цели» [5, с. 33].

Что касается техники высшего уровня, то чрезвычайно интересны и полезны рекомендации М. Бариновой о методах работы над шопеновскими этюдами, которые мы находим в заключительной главе ее учебного пособия. Здесь анализируются виды техники и типы фактуры, которые использует в своих этюдах Ф. Шопен, даются сведения о художественном содержании и звуковом разнообразии шопеновской музыки. Эффективно использовала М. Баринова в работе над шопеновскими этюдами приемы мотивной группировки по методу Бузони и др. Особенно ценны мотивированные аппликатурные рекомендации М. Бариновой, которые современные пианисты успешно могут

использовать в своей работе. В ряде случаев она опирается в своих рассуждениях на опыт таких выдающихся мастеров, как М. Розенталь, Л. Годовский, И. Гофман, Э. Петри и др.

Подводя итоги, автор статьи приходит к следующим **в ы в о д а м**:

1. Позиция М. Н. Бариновой по проблеме технического развития пианиста является исключительно современной.

2. М. Н. Баринова как методист органично развивает идеи, заложенные ее учителями и предшественниками.

3. Многие идеи М. Н. Бариновой в области становления и совершенствования

фортепианной техники оказались новаторскими.

4. Основные положения трудов М. Бариновой во многом созвучны тем, которые изложены в трудах пианистов более поздних поколений — А. Алексеева, С. Савшинского, Л. Баренбойма, С. Фейнберга, Е. Либермана, Е. Тимакина, Г. Цыпина и др.

5. Практические рекомендации М. Бариновой по проблемам технического развития пианистов не утратили своей актуальности.

6. Роль М. Бариновой в становлении отечественной методической мысли в области методики обучения фортепиано трудно переоценить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. *Баринова М.* Очерки по методике фортепиано. Л., 1926.
2. *Баринова М.* Ученица великих. СПб., 2002.
3. *Лонг М.* Французская школа пианизма // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М., 1966.
4. *Майкапар С.* Музыкальное исполнительство и педагогика М., 2004.
5. *Майкапар С.* Техника // Путь к совершенству: Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. СПб., 2007.
6. *Мартинсен К.* Индивидуальная фортепианная техника (на основе звукотворческой воли). М., 1966.
7. *Мильштейн Я.* Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983.
8. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.
9. *Савшинский С.* Пианист и его работа. Л., 1961.
10. *Сраджев В.* Проблемы развития фортепианной техники. Ташкент, 1987.
11. *Цыпин Г.* Исполнитель и техника: Учебное пособие. М., 1989.

REFERENCES

1. *Barinova M.* Ocherki po metodike fortepiano. L., 1926.
2. *Barinova M.* Uchenitsa velikih. SPb., 2002.
3. *Long M.* Frantsuzskaja shkola pianizma // Vydajushchiesja pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve. M., 1966.
4. *Majkapar S.* Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pegogika. M., 2004.
5. *Majkapar S.* Tehnika // Put' k sovershenstvu: Dialogi, stat'i i materialy o fortepiannoju tehnikе. SPb., 2007.
6. *Martinsen K.* Individual'naja fortepiannaja tehnikа (na osnove zvukotvorcheskoj voli). M., 1966.
7. *Mil'shtejn Ja.* Voprosy teorii i istorii ispolnitel'stva. M., 1983.
8. *Nejgauz G.* Ob iskusstve fortepiannoju igry. M., 1961.
9. *Savshinskij S.* Pianist i ego rabota. L., 1961.
10. *Sradzhev V.* Problemy razvitija fortepiannoju tehniky. Tashkent, 1987.
11. *Tsypin G.* Ispolnitel' i tehnikа: Uchebnoe posobie. M., 1989.