Д. А. Каприн

О ПЕДАГОГИКЕ Э. К. ВИРСАЛАДЗЕ

Работа представлена кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки. Научный руководитель - кандидат искусствоведения, профессор А. М. Меркулов

Статья посвящена педагогической деятельности Э. К. Вирсаладзе, пианистки, народной артистки СССР, профессора МГК им. П. И. Чайковского и Высшей школы музыки в Мюнхене. В работе исследовано творческое становление артистки, изложены принципы, которыми она руководствуется при работе с учениками; систематизирован ее подход к выбору репертуара, раскрыты способы преодоления технических трудностей.

Ключевые слова: Вирсаладзе, педагогика, фортепиано, репертуар, техника.

This article is dedicated to pedagogical activity of Elisso Virssaladze, pianist, Professor of Moscow Tchaikovsky State Conservatory and High Music School in Munich. The process of her artistic evolution is investigated and the rules she employs during her lessons are revealed. The article also focuses on the approach she uses when choosing repertoire, and the ways of overcoming of technical difficulties.

Key words: Virssaladze, teaching, piano, repertoire, technique.

Элисо Константиновна Вирсаладзе - профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и Высшей школы музыки в Мюнхене. Педагогические принципы пианистки основаны на синтезе достижений ее многочисленных учителей, под влиянием которых в разные годы происходило профессиональное становление и совершенствование артистки.

Первым ее педагогом была Анастасия Давидовна Вирсаладзе - основоположник одного из главных направлений в истории грузинского пианизма, Она окончила Петербургскую консерваторию у профессора А. Н. Есиповой и сама воспитала ряд выдающихся пианистов, среди которых Д. А. Башкиров и Л. Н. Власенко. Главной задачей Анастасии Давидовны, как указывает Элисо Константиновна, было научить ее анализу собственной работы за инструментом. По мнению Э. К. Вирсаладзе, такой подход формировал способность учащегося в дальнейшем заниматься самостоятельно.

Алгоритм обучения включал три основные позиции: раскрытие авторской идеи сочинения, выявление обусловленных замыслом творческих задач, поиск приемов для их решения. Этот педагогический принцип был унаследован Элисо Константиновной через Анастасию Давидовну от А. Н. Есиповой, полагавшей, что вся работа пианиста должна протекать в высшей степени сознательно. На вопрос «Как работать?» Есипова отвечала: «Главное - обдуманно!»[1].

Важную роль в творческом развитии Вирсаладзе сыграли мастер-классы профессоров А. Л. Иохелеса и Н. Е. Перельмана. Пианистка признается, что даже при нерегулярных встречах с ними ей удавалось многое позаимствовать из их уроков, касающееся их взглядов на совершенствование техники и способов работы над музыкально-образной стороной произведения.

Эпизодический характер поначалу носили занятия Э. К. Вирсаладзе с профессором Г. Г. Нейгаузом. Он работал с пианисткой, давая ей мастер-классы, когда приезжал в Тбилиси. Благодаря урокам Нейгауза пианистка училась глубже осмысливать образную сторону музыкальных сочинений, а также осваивала тонкую нюансировку в прикосновении к инструменту. Генрих Густавович на протяжении многих лет от-

слеживал как педагог профессиональное становление Вирсаладзе и непосредственно готовил ее к участию в конкурсе имени Чайковского. 22 февраля 1962 г. Генрих Густавович писал Анастасии Давидовне: «Элисо принадлежит к тому разряду даровитых музыкантов, которых меньше всего следует "дрессировать" - надо ей сказать и показать. Главное, дать некоторые основы музыкальных (и пианистических) "идей", которые она по молодости лет еще до конца не додумала, что я пытался в меру сил моих делать»[2].

После успеха на конкурсе Чайковского (1962), где Вирсаладзе стала лауреатом, получив третью премию, и победы на конкурсе Шумана (1966) в работе Вирсаладзе наступил, по ее признанию, творческий застой, из которого выйти на качественно новый исполнительский уровень ей помогли занятия с профессором Я. И. Заком.

Зак обладал способностью подобрать и подготовить с учеником репертуар, соответствующий мироощущению студента в данный конкретный момент. Одним из выдающихся и уникальных педагогических качеств Зака была способность почувствовать идею, возникшую у ученика, вселить в него уверенность в том, что замысел действительно интересен, и ненавязчиво помочь наиболее ярко воплотить его в звуке.

На основе педагогических принципов своих учителей Э. К. Вирсаладзе сформировала собственную методику работы со студентами. В данной статье рассматриваются два основополагающих аспекта этой методики.

1. **Формирование учебного репертуара.** Он строится с учетом индивидуальных особенностей студента. Репертуар обязательно включает сочинения тех композиторов, которых ученик исполнял мало или не играл совсем. Таким образом, на протяжении ряда лет обучения Вирсаладзе добивается широкого охвата композиторских стилей. По мнению пианистки, «репертуарная политика по-разному выстраивается в каждом отдельном случае. Но есть какие-то произведения и авторы, которые я считаю просто необходимыми. <...> Это, конечно, должен быть Бах и классическая соната... и, конечно, Скарлатти... и, безусловно, романтики тоже»[3]. Без подробного изучения музыки данных эпох невозможно, по мнению Вирсаладзе, по-настоящему овладеть даже фортепианной фактурой этих сочинений. Схожих принципов в формировании учебно-педагогического репертуара придерживался Я. В. Флиер, который отмечал: «Музыка композиторов-классиков - в первую очередь музыка Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена - незаменимый материал в учебном процессе. <...> Эта музыка великолепно организует чувства и психику пианиста, воспитывает строгий художественный вкус, приобщает к логическим категориям в исполнительстве»[4].

При обучении студентов музыке барокко и венского классицизма, а также Шопена и Шумана пианистка выявляет основные исполнительские проблемы, существующие у студента. Работа над их сочинениями позволяет понять степень интеллектуального развития ученика, проанализировать его технические возможности, оценить уровень художественной зрелости и наличие у студента благородного исполнительского вкуса для того, чтобы выработать дальнейшую стратегию в формировании репертуара. Пианистка видит необходимость в постоянной совместной работе педагога и ученика именно над музыкой зарубежных композиторов, так как она, по мнению Элисо Константиновны, помогает пианисту сохранять определенные ощущения в пальцах, необходимые для полноценного контакта с клавиатурой, и максимально способствует развитию техники исполнителя.

Любой новый ее ученик вновь начинает с работы над «Хорошо темперированным клавиром» Баха. «В творчестве Баха, - как справедливо указывает исследователь педагогического искусства корифеев отечественного фортепианного искусства, - за-

ложены потенции буквально всех будущих направлений и стилей»[5]. По мнению Вирсаладзе, Бах действительно необходим, потому что его музыка по-особому организует полифоническое мышление исполнителя, который начинает слышать горизонтальное развитие голосов и гармоническую вертикаль - и не только в сочинениях Баха, но и в произведениях других авторов. Кроме того, у пианиста расширяется представление о звуковых возможностях рояля.

Главное, на что пианистка обращает внимание при работе со студентами над произведениями второй половины XVIII - начала XIX в., - это отражение духа эпохи и возникающие в связи с этим стилистические и исполнительские задачи. Педагог внимательно следит за грамотностью исполнения штрихов,артикуляцией, аппликатурой, педализацией, ритмической точностью и ясностью в сочетании с определенной агогической свободой. Пианисткой всегда ставится задача максимально полно раскрыть авторский замысел и не допускать ситуации, «когда любое произведение "подминается (исполнителем. *-Д. К.)* под себя"»[6].

В педагогической системе Вирсаладзе переходу к исполнению музыки композиторов-романтиков обязательно предшествует освоение студентом этюдов Шопена опус 10. Пианистка рекомендует играть эти сочинения на протяжении всего времени обучения в училище и консерватории.

По мнению Элисо Константиновны, музыка эпохи романтизма - и более всего Шумана - особенно сильно и непосредственно выявляет внутренний мир студента, мгновенно обнаруживая именно в работе над произведениями этого композитора любую духовную ограниченность. Все ее ученики обязательно учат и Брамса, и Листа, и Шопена, и Шумана, хотя профессор заранее понимает, что их сочинения не всегда будут получаться достаточно хорошо. Педагог идет на этот риск, считая изучение музыки XIX в. необходимым для развития и обогащения внутреннего мира молодых пианистов.

В работе над сочинениями отечественных композиторов Вирсаладзе в бо́льшей степени обращает внимание студентов на содержательную сторону произведения. Чаще всего в классе звучит музыка Чайковского, Рахманинова, Скрябина и, конечно, одного из любимейших композиторов XX в. - Прокофьева. Из современных зарубежных композиторов Вирсаладзе привлекает творчество Лигети.

2. **Совершенствование техники.** Одной из типичных технических трудностей для пианистов является ***одноголосный гаммообразный или арпеджиообразный пассаж.*** Сложность заключается в необходимости достижения ритмической и звуковой ровности звучания пассажа в сочетании с высокой скоростью исполнения.

Для обеспечения необходимого качества Вирсаладзе предлагает разделять такой пассаж на мелкие фразы, удобные для исполнения в отдельности. Затем нужно отметить в каждом из выявленных фрагментов смысловую опору и определить их динамическую направленность, после чего сыграть подряд серию этих фраз так, чтобы конец каждой из них соответствовал бы началу следующей по характеру и динамике. При этом по эмоциональной интенсивности каждый последующий отрезок пассажа должен быть не менее ярким, чем предыдущий. При таком делении пассажа для педагога важно, чтобы первые ноты во фразах не приходились на сильные или относительно сильные доли в такте, чтобы избежать лишних акцентов, помочь предотвратить звуковую неровность и максимально объединить по смыслу весь длинный пассаж. Важно не только учить эти пассажи таким способом, но и при исполнении на сцене мысленно представлять себе их состоящими из этих самых фрагментов.

Принцип разделения длинных пассажей на несколько коротких Вирсаладзе предлагает и при исполнении ***октавных пассажей.*** Похожая точка зрения излагается Е. Я. Либерманом[7], но в отличие от него Вирсалад-

зе подробно детализирует принципы разбивки пассажей на отдельные музыкальные отрезки. Она обращает внимание на то, что здесь, как и при исполнении одноголосных серий, необходимо, чтобы первая нота в группе не приходилась на сильную или относительно сильную долю в такте. Каждый фрагмент не должен заканчиваться тактовой чертой: важно захватить как минимум одну ноту из следующего такта, чтобы избежать акцента на сильной доле, а следовательно, исполнить весь октавный пассаж, максимально объединяя его в единое смысловое целое.

Не меньшую сложность для исполнителя представляют пассажи, состоящие из ***двойных нот.*** Их качественное исполнение всегда считается одним из показателей виртуозности музыканта. Вирсаладзе выработала в течение ряда лет систему, позволяющую студенту достигать звуковой и динамической ровности при исполнении двойных нот.

Элисо Константиновна рекомендует подобрать аппликатуру, подходящую к рукам конкретного исполнителя. Важно, чтобы при этом только верхний голос исполнялся legato, нижний же обязательно должен иметь другой штрих - поп legato. При таком воспроизведении двухголосного пассажа различными штрихами у слушателя возникает ощущение рельефности звучания обоих голосов. Кроме того, возникает особый акустический эффект: нижний голос оттеняет верхний, и тем самым для слуха обеспечивается большее ощущение legato в верхнем голосе. Здесь Вирсаладзе следует заветам Есиповой, которая говорила: «При исполнении терцовых гамм наверх следует верхний голос связывать. Нижний голос играть так же сильно, как и верхний, но staccato. Обратно - связывается нижний голос, верхний - отрывается»[8].

После подбора аппликатуры Вирсаладзе рекомендует выучить каждый голос в отдельности, после чего, достигнув необходимого темпа, объединить оба голоса.

При работе над повторяющимися нотами - ***репетициями*** - и в процессе исполнения их на сцене Вирсаладзе предлагает пианисту представлять, что последовательность одинаковых нот является неким мелодическим рисунком. Важно также артикуляционно воспроизводить повторяющиеся ноты так, будто они образуют фразу, состоящую из разных по высоте нот. Помимо того что такое исполнение репетиций придает таким фрагментам дополнительную отчетливость, исполнителю становится легче контролировать их динамику и преодолевать возникающие психологические и мышечные зажимы.

Вирсаладзе считает, что многие технические трудности преодолеваются благодаря использованию пианистом индивидуально целесообразной ***аппликатуры.*** Иногда нужно уметь разрушить усвоенные в детстве стереотипы, касающиеся подбора пальцев, которые часто являются определяющими как для учеников, так и для их педагогов. Каждый пианист, говорит Вирсаладзе, должен быть в состоянии самостоятельно находить для себя индивидуальные способы, благодаря которым облегчается какое-либо технически сложное место в произведении.

Вирсаладзе на своих уроках иногда предлагает аппликатуру, кажущуюся на первый взгляд неудобной, даже абсурдной. Однако впоследствии студенты понимают смысл данной аппликатуры и часто воспринимают ее как единственно удобную.

Элисо Константиновна во время занятий с учениками редко обращается к образным сравнениям. Для пианистки музыка является искусством самодостаточным, не требующим отвлеченных разговоров о ней. Большая часть работы на уроке посвящена пианистическим проблемам. Метод преподавания Э. К. Вирсаладзе ближе всего к тому, который охарактеризовал Л. А. Баренбойм, как «преимущественное, а то и исключительное внимание педагогов к фортепианному мастерству»[9]. Элисо Константиновна всегда видит способности учени-

ков и старается максимально их раскрыть. Об этом качестве настоящих учителей писал М. Э. Фейгин: «Подлинного педагога отличает... зоркость и чуткость, способность раскрывать в чужой душе лучшие задатки...»[10]. Этим качеством в полной мере обладает Э. К. Вирсаладзе, которая не только видит сильные стороны ученика, но и легко определяет спектр насущных проблем и оптимальные способы их решения.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Беркман Т.* А. Н. Есипова / Под ред.; предисловием Г. М. Когана. Л., 1948. С. 69.

ЧЪгрих Нейгауз. Воспоминания. Письма. Материалы / Сост. Е. Рихтер. М., 1992. С. 285.

[3] *Слуцкая Л.* Совершенствование профессиональной подготовки музыкантов-исполнителей: Из опыта работы фортепианного факультета МГК им. Чайковского: Дис. на соис. учен степени канд. искусствоведения. М., 2000. С. 12.

Ныпин Г. Я. В. Флиер. М., 1972. С. 80.

Мариупольская Т. Проблемы традиций и новаторства в современной теории и методике преподавания музыки. М., 2002. С. 89.

[6] *Вирсаладзе Э.* Воспоминания о М. И. Гринберг // Мария Гринберг. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1987. С. 116.

[1] *Либерман Е.* Работа над фортепианной техникой. М., 2003. С. 56.

[ъ] *Бертенсон Н.* Анна Николаевна Есипова. Л., 1960. С. 108.

^*БаренбоймЛ.* Л. В. Николаев-основоположник ленинградской пианистической школы. О двух путях музыкально-исполнительского обучения // Л. В. Николаев. Статьи и воспоминания современников и письма. Л., 1979. С. 27.

[{ii] ***Фейгин М.*** Воспитание и совершенствование музыканта-педагога. М., 1973. С. 14.