О. И. Передерий

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ СТ. Ф. ШЛЕЗИНГЕРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

Анализируются воззрения одного из крупнейших методистов начала XX века, чье имя было незаслуженно забыто в период окончательного становления советской фортепианной педагогики. Основатель курсов пианистов-методологов, дающих образование, альтернативное по своей направленности академической консерваторской среде, Ст. Ф. Шлезингер оказал значительное влияние на все современные явления в музыкально-педагогической науке того времени. Данная статья посвящена исследованию ряда работ этого крупнейшего методолога начала XX века.

Наиболее существенные достижения в области методологии музыкального образования анализируются с позиций общеисторического контекста развития отечественной фортепианной педагогики данного периода. Определяются наиболее значимые методологические положения, дается общая характеристика состояния отечественной фортепианной педагогики в указанный период.

O. Peredery

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF STANISLAV F. SHLEZINGER IN THE CONTEX OF THE DEVELOPMENT OF RUSSIAN PIANO PEDAGOGICAL THOUGT AT THE BORDER OF THE 19th — 20th CENTURIES

The views of one of the greatest educators of the beginning of the 20th century whose name was undeservedly forgotten at the period of Soviet piano pedagogy. Stanislav F. Shlezinger, are analysed. Stanislav F. Shlezinger was the founder of the courses for pianists-methodologists and had a significant influence on all contemporary trends in the field of musical-pedagogical science of that period of time. Certain works of the greatest methodologists at the beginning of the 20th century are investigated. The most significant achievements in the field of musical education methodology are analyzed in the framework of the general historical context of the development of Russian piano pedagogy of the indicated period. The most essential methodological positions are identified, and a general characteristic of Russian piano pedagogy is given.

Среди многообразия явлений конца девяностых годов XIX века — начала девятисотых годов в области педагогической науки выделяется фигура теоретика фортепианной игры Станислава Федоровича Шлезингера. Первые его работы относятся к концу 90-х годов XIX века. Среди них: «Систематический ход обучения игре на фортепиано, представленный в форме уроков»[1], а также — чрезвычайно показательная для данного автора, небольшая по объему статья полемического содержания «По методе консерватории»[2]. Собственно, с нее и необходимо начинать отсчет педагогических достижений Ст. Ф. Шлезингера. Выступая в качестве оппонента существующему устройству консерватории, Ст. Ф. Шлезингер подчеркивает, что случаи успешного окончания консерватории единичны, причем, наиболее уязвимой стороной консерваторского образования автор считает отсутствие в нём педагогической системы, направленной на формирование аналитического начала в развитии исполнителя. Указывая на некоторую скудость отечественных источников, хотя к моменту написания названной статьи их число в отечественной фортепианной педагогике было весьма значительным, Шлезингер настаивает на том, что процесс обучения необходимо представлять с двух сторон: с практической и с теоретической. Развитию практической стороны посвящены занятия в консерватории: «практическая их сторона, собственно, исполнение, развивается под непосредственным, двукратным в неделю наблюдением преподавателя, который, имея в своем распоряжении для каждого учащегося не более двадцати пяти — тридцати минут, сообразно с этим ничтожным количеством времени прослушивает заданное и делает соответствующие замечания; никаких записок, никаких ссылок, никаких научных объяснений: так, дескать, следует играть потому, что все так играют»[3]. Подобный метод обучения автор называет «самой безответной дрессировкой, которая является плохим суррогатом рационального музыкально-художественного развития»[4]. Более того, подчеркивается отсутствие во взглядах преподавателей единодушия, его, по мнению Шлезинге-

ра, «могут дать только *теоретические исследования вместе с научным их применением на практике*»[5]. Теоретическая сторона музыкального воспитания не имеет, по мнению Ст. Ф. Шлезингера, прямого или непосредственного отношения к музыкальному исполнительству: подчеркивается, что выбор направленных на решение данной задачи педагогических средств нацелен лишь на достижение конечного результата, который определяется посредством перехода учащегося с низшей ступени на высшую, а также — на дипломном экзамене. Кроме того, автор отрицает существование на момент написания данной статьи сколько-нибудь серьезной литературы по указанному вопросу, подчеркивая, что репертуары и школы «больше сбивают, чем помогают молодым учителям»[6]. Более того, приводя работу В. В. Демянского (имеется в виду, вероятно, первая из них: «О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье»[7], более значительная работа «Опыт методики игры на фортепиано профессора В. В. Демянского»[8], изданная, правда, без указания года и места издания, никоим образом не подпадает под определение, данное Шлезингером), автор подчеркивает подчиненное положение педагогической науки практическим нуждам скорейшего достижения конечного результата, что далеко не всегда избирается способами, положительно влияющими на техническое развитие ученика.

Следуя указанным принципам (хотя, из приведенной выше статьи можно заключить, что взгляды Шлезингера не отличаются последовательностью и единством), настаивая на индивидуальном подходе к каждому учащемуся, он, тем не менее, утверждает, что основой для такого подхода может служить некая унифицированная метода, представляющая собой совокупность творческих достижений различных исполнительских школ. Более того, Шлезингер настаивает на скорейшем распространении данной метóды посредством печатных изданий, что привносит черты определенного догматизма в саму идею ее создания.

Все указанное выше послужило толчком к организации учебного заведения, во многом противоположного по своему назначению консерватории. Начало творческой деятельности Ст. Ф. Шлезингера состоялось в рамках музыкальных курсов И. А. Гляссера, учрежденных в 1886 году и просуществовавших значительное время, считая, в том числе, и послереволюционные годы. Помимо Ст. Ф. Шлезингера, в педагогический состав курсов входили К. Лютш, И. А. Гляссер — основатель курсов, Л. М. Турыгина и другие[9]. Кроме того, и в уставе Петербургской консерватории предполагалось педагогическое направление для учеников, не способных закончить исполнительский курс. Существование идентичных по своему назначению учебных заведений ничуть не умаляет самобытности замысла автора, немало сделавшего для популяризации собственной методики и школы — более десятка крупных работ Ст. Ф. Шлезингера издано под эгидой Курсов пианистов-методологов в период непосредственного существования школы.

Указанные выше особенности нашли отражение во многих трудах Станислава Федоровича Шлезингера. В частности, появившийся примерно в то же время «Систематический ход обучения на фортепиано»[10] представляет собой одну из первых попыток отразить собственные убеждения относительно порядка и качества обучения фортепианной игре в форме литературного труда. Надо сказать, что многое в отношении построения работы, распределения смысловых акцентов, а также — наиболее узнаваемые в них списки рекомендуемых поурочных планов занятий перемещается из одной работы в другую с некоторыми дополне-

ниями, связанными с изменением если не существа вопроса, то формы его постановки[11].

Наиболее характерной чертой педагогического мышления Ст. Шлезингера являлось настойчивое стремление к возможно более подробной систематизации процесса занятий, что нашло отражение во многих заглавиях его работ. В предисловии к работе «Систематический ход обучения на фортепиано» Шлезингер разделяет процесс разучивания на три периода: подготовительный, технический и художественный, а также — и весь курс фортепианной игры, который, по мнению Ст. Шлезингера, имеет три фазы: подготовительную, техническую и художественную[12]. Подобное триединство широко закрепилось в отечественной фортепианной педагогике последующего периода, к примеру, Г. М. Цыпин в одной из последних работ, посвященных теории и практике музыкально-исполнительского искусства[13], рассматривает процесс исполнительской интерпретации в качестве завершающей стадии в работе над музыкальным произведением. Следует все же отметить, что уже «знакомство с музыкой становится творчески-познавательным процессом, направленным на всесторонний охват образного содержания пьесы»[14].

В подготовительном отделе работы Ст. Ф. Шлезингера акцент делается на *правильность* исполнения, которую предопределяют: медленное движение, спокойствие и свобода (непринужденность в исполнении), равномерный счет — метрика, точная передача в ритмическом смысле, строгое соблюдение аппликатуры, полный, закругленный и ровный звук, чистота исполнения, умение предупреждать могущие появиться ошибки, правильность технических приемов[15].

К указанным пунктам подготовительного периода естественным образом примыкает технический период работы, который нацелен на более детальную и качественную проработку авторского текста: «неудобные места медленно повторять и многократно — каждой рукой отдельно, второе — выработать большую выносливость пальцев и рук, составляя передвижные (в виде секвенций) упражнения из неудобных мест, принимая их за основной мотив, третье — удобные места ускорять, следя, чтобы исполнение было ровным, тем самым делать пальцы более эластичными и поворотливыми, четвертое — применять ритмические варианты, пятое — применять усложненные варианты, шестое — применять различные способы игры, седьмое: в отдельных периодах форсировать движение»[16]. Метод ритмического видоизменения какого-либо мотива оказался весьма продуктивным в количественном отношении в отечественной фортепианной педагогике советского периода.

Несмотря на весьма авторитетные высказывания, направленные впоследствии против метода, изложенного выше[17], его популярность не уменьшилась, и до настоящего времени данный метод продолжает занимать одну из лидирующих позиций в начальном периоде обучения. Разграничение технического и художественного периодов деятельности, вероятно, способствует существенному изменению первоначального замысла, поскольку вычленение отдельных фрагментов из непосредственного контекста произведения с тем, чтобы достичь технического совершенствования, нередко чревато искажением временных и смысловых параметров произведения. «Работа над художественным образом» — толкованию данного понятия посвящено огромное количество исследований, в том числе проблеме интерпретации — в качестве основной в процессе создания художественного образа — уделено значительное количество работ, в направленности которых постепенно не только избирается

траектория педагогического анализа, но также затрагиваются философско-культурологические аспекты данного понятия[18].

Зависимость художественного образа от правильности или адекватности технической передачи резюмируется Шлезингером в следующем: «этот образ будет для слушателя тем яснее, чем яснее он обрисовывается перед самим исполнителем; для того чтобы этот образ был действительно отчетлив и ясен, мы должны: первое — разучивать пассажи в одном направлении, соответствующем оттенкам (штрихи), второе — соблюдать одновременность ударов обеих рук, третье — выяснять настоящее движение в зависимости от характера музыкального произведения, четвертое — правильно и художественно истолковать произведение, пятое — производить тон, соответствующий характеру данной музыкальной мысли, шестое — правильно освещать основные три элемента: мелодию, бас и сопровождение, причем, необходимо также: седьмое — метрическая акцентуация, восьмое — ритмическая акцентуация, девятое — исключительная акцентуация, десятое — правильная фразировка, одиннадцатое — нюансировка, двенадцатое — употребление педалей, тринадцатое — правильное определение отношения частей пьесы, по движению и оттенкам, к общему целому»[19].

В подготовительном отделе указаны основные версии правильной постановки руки, причем, подчеркивается, что правильная постановка руки есть приспособление к предстоящей работе настолько, «чтобы наибольшие технические результаты были достигнуты при наименьших усилиях»[20]. Указывается также, что на первых уроках запястье, плечи и предплечье не участвуют в постановке: «оне лишь проводники нервной силы или энергии, зародившейся в центрах головного мозга и переходящей при ударе в палец, нужно посоветовать ученику держать их свободно и вполне непринужденно, эти составные части должны находиться в *нормально вялом состоянии*»[21]. Действия пальцев рассматриваются как «вполне не зависящие друг от друга, самостоятельные части двигательного аппарата»[22], пясть же, по мнению Ст. Шлезингера, необходимо держать «в нормально бодром положении»[23], то есть в таком, при котором она оставалась бы вполне спокойной и неподвижной. Приветствуется также некоторый поворот ладони ко второму и первому пальцу с целью создания условий для наиболее интенсивной пронации четвертого и пятого пальцев.

Следуя наиболее известным работам, находящимся в распоряжении отечественных нотных издательств, Ст. Шлезингер прибегает к новой форме изложения, а именно, широко использует цитирование известных ему источников. Так, наибольшей популярностью по количеству цитирования пользуется труд Гуго Римана «Катехизис фортепианной игры» в переводе А. Буховцева[24], а также — весьма скромная работа С. М. Долинского «Опыт системы первоначального обучения на фортепиано»[25]. Полемизируя с некоторыми из них, Шлезингер опровергает устоявшуюся традицию изобретения упражнений, основанных на удержании опорного звука с целью развития независимости остальных пальцев. По мнению Шлезингера, следует весьма критически относиться к подобным упражнениям, поскольку есть определенные сомнения в том, «согласуется ли это требование с естественной первоначальной слабостью пясти и пальцев, может ли ученик при таких условиях правильно и свободно держать пясть и двигать пальцами и не искажается ли при этом рука, и не тратятся ли учеником массы сил для достижения невозможных целей, то есть совершенно напрасно»[26]. В качестве аль-

тернативы приводится метод, при котором пальцы рекомендуется оставлять на поверхности клавиатуры с тем, чтобы они сохранили вместе с пястью «естественно непринужденное»[27] положение. Отдавая предпочтение гимнастическим способам упражнений, Шлезингер подчеркивает, что «задача педагога не ограничивается одними гимнастическими целями, в ее круг входят и указания на условия, способствующие красоте извлекаемого звука»[28]. Наиболее целесообразным способом для достижения данной цели является выработка так называемого «нормально естественного удара», который заключается в «свободном подъеме пальца, в энергично стремительном его падении до глубины клавиши и в выдерживании звука до тех пор, пока не иссякнет энергия, накопившаяся в пальце при падении»[29]. Несмотря на несколько размытую формулировку, хотя во многих случаях для формирования туше прибегают именно к подобным качественным определениям, зачастую не связанным напрямую с объективным процессом двигательного действия, обращает на себя внимание требование ощущения глубины клавиатуры. Однако работа Ст. Ф. Шлезингера не представляет собой исключения из существующих правил, определяющих представление об акте звукоизвлечения как об ударном процессе. Даже поставленная выше задача развития осязательности пальца соседствует с развитием его самостоятельной силы и независимости. Более того, в упражнениях палец расценивается, главным образом, как независимо действующий и, следовательно, на ощущение глубины клавиатуры влияет лишь падение одного пальца, тогда как «другие пальцы, равно как и рука, должны в это время оставаться спокойно»[30].

Определяя процесс разучивания как прогресс, автор предлагает краткие поурочные конспекты, среди которых по-прежнему отдается предпочтение упражнениям на пяти белых клавишах, а также — гимнастике пальцев. Вместе с тем коренному пересмотру подвергается сама форма изложения — таким образом появляются законы, в частности, закон неподвижности пясти при решении технических задач[31], или же — упражнение «накладывание кисти и взятие аккордов», при котором рука несколько подымается над клавишами, а кисть — «свешивается к ним, как в омертвелом состоянии. Свесившаяся кисть накладывается на клавиши (при соприкосновении с ними пальцы должны окрепнуть, в момент удара запястье опускается возможно ниже), затем, не снимая пальцев с клавишей, нужно поднять запястье, дать ему первоначальное положение и снять (точно вытянуть пальцы с клавишей)»[32].

Появляются также разделы «Об этюдах вообще», а также — «Система и способ учения». Итогом системы и способов учения является следующее правило: «Изучаемую вещь считать выученной, когда она выходит в такт и ритмически исполняется от начала до конца одинаково свободно и уверенно, когда пальцы показывают механический автоматический навык в своем чередовании»[33] Далее следует весьма существенная оговорка, что в качестве основного критерия оценки эффективности берется лишь техническая, а не художественная сторона исполнения.

В разучивании гамм определяются условия для правильной их игры, а также способы систематического прохождения. Спустя год игре гамм была посвящена самостоятельная и более обширная авторская работа — «Гаммы диатонические и хроматические»[34], рассматриваемая современниками как одно из открытий в области фортепианной техники. В частности, Рох Гиль в работе, посвященной сходной тематике[35], указывал на значение системы Ст. Шлезингера, подчерки-

вая, что Шлезингером был впервые выведен некий закон аппликатуры в гаммах, хотя и не отрицал, что «расположение малых и больших групп пальцев в выписанных им гаммах мажорных и минорных опирается, главным образом, на установленные обычаем и традицией порядки»[36].

В перечне этюдов и пьес, сопутствующих данному разделу, то есть разделу первоначального обучения, Шлезингер указывает наиболее употребительные сочинения для этого раздела. Наибольший интерес, помимо авторов, встречающихся во многих руководствах и школах, вызывают композиторы, в том числе и практически неизвестные сегодняшнему читателю, такие как Ф. Бер, Ф. Кирчнер и другие. Примерно половину из указанного в работе перечня составляют сочинения самого Ст. Шлезингера, в том числе и небольшие салонные пьесы, а также первоначальные технические уроки: опус 5 — Deux bagatelles; опус 16 — PETITE VALSE; опус 17 — Deux petits morceaux (№ 1), Melodie (№ 2) Marcsch; опус 18 — Menuet; опус 19 — Mazourka.

В русле основных мировоззренческих установок Ст. Ф. Шлезингера находится и небольшая по объему работа «Наши репертуары»[37], являющаяся продолжением изданного ранее в отношении систематизации порядка обучения игре на фортепиано и противопоставления этой систематизации существующим условиям. Подчеркивая, что «всякой науке должна предшествовать система и что всякий предпринятый научный труд должен иметь научную же цель»[38], и рассматривая репертуары, то есть репертуарные списки как объект научного исследования, Шлезингер приходит к выводу, что в них мы «не находим ни научных целей, ни системы (от последней в репертуарах мы требуем, чтобы она, удовлетворяя задачи репертуаров, представила нам упорядоченное соединение всех находящихся в них многочисленных номеров пьес или, так сказать, их организацию в верной и точной их последовательности). Мало того, что в них нет системы, но они, придерживаясь какого-то установленного, малообдуманного и бесцельного направления, какое можно усмотреть во всех изданных у нас репертуарах, положительно тормозят развитие как точной систематики, так и фортепианной литературы»[39]. Указывая на недостатки репертуаров, автор приходит к выводу, что внимание педагогов необходимо обратить на то, чтобы репертуары, издаваемые в России, избегали налета субъективизма, а представляли бы собой «научный труд по систематике, который: первое — представил бы классификацию выдающихся фортепианных композиторов на старых классических и романтических, на композиторов-педагогов и на новых композиторов, второе — систематизировал бы все фортепианные сочинения, каждый из них — по относительной трудности, третье — классифицировал бы эти сочинения: а) по их характерам, как названиям: строго классические, лирические, виртуозные и так далее; б) по их техническим идеям, как, например: для гамм, для арпеджий, для аккордов, для трелей, октав и т. д., и указал бы образцовые издания тех сочинений, которые продиктованы выдающимися пианистами-педагогами, и, наконец, пятое — научил бы пользоваться этими материалами при столь серьезной задаче, как музыкальное воспитание юношей»[40].

Сознавая всю необъятность представленной задачи, необходимо подчеркнуть, что проблема соответствия редакции того или иного сочинения методическим задачам, характерным для конкретного этапа обучения, до сих пор не решена окончательно. Так, несмотря на бесспорную ценность уртекстов, в педагогической практике часто используются издания, имеющие динамические и агогические

указания, весьма условные по отношению к оригиналу, а их наличие обусловлено историческим контекстом создания данных редакций. Проблему систематизации репертуарного наследия в советской музыкальной педагогике решают достаточно интенсивно: в 40-е — начале 50-х годов XX века появляется большое количество программ для средних и высших учебных заведений по различным музыкальным исполнительским дисциплинам; эти программы соответствовали некоторым из изложенных выше принципов.

Необходимо отметить, что, несмотря на полное отрицание автором существования систематических руководств по репертуару, такие руководства существовали в России, причем, в достаточном количестве. Первым из них можно назвать каталог И. Рейнхардта, относящийся предположительно к началу тридцатых годов XIX века[41] (данное издание приводилось в связи с анализом работ И. Черни), а также — репертуарные рекомендации А. И. Виллуана[42] и А. Савренской[43], хотя несомненным является тот факт, что предложенная Шлезингером классификация для данных перечней, при всей их ценности, мало характерна, тогда как в советский период развития данной области методики обучения многие из указанных положений получили весьма конкретное воплощение.

Уже в начале творческого пути Ст. Шлезингера его сочинения не проходили незамеченными в официальных кругах. Так, изданный в рамках деятельности Музыкальной школы в Санкт-Петербурге «Систематический ход обучения игре на фортепиано» (Подготовительный отдел)[44] был рекомендован учебным комитетом при собственной ее императорского величества канцелярии по учреждениям императрицы Марии Федоровны к употреблению в качестве учебного пособия при обучении музыке в учебных заведениях ведомства учреждений императрицы Марии Федоровны (данная информация заимствована из аннотации к другому труду — «Этюды по фортепианной методологии»[45]). Указанная работа является следующей на пути создания журнала «Пианист-методолог», насчитывавшего более 14 выпусков и издававшегося с 1901 по 1905 годы. Среди вопросов, находящихся в поле зрения этого журнала, были такие разнообразные аспекты формирования исполнительской техники, как: «О технике игры на фортепиано»; «О технической независимости рук и их частей»; «О важном значении игры наизусть»; «Разбор некоторых вопросов, касающихся наличности аппаратов»; «Учение об ударе»; «Учение о способах игры»; «Счет как средство достижения ритмической игры»; «О покое положения и движениях (статика и кинетика)»; «Об экзерсировке и технической выдержке»; «Разбор главных элементов музыкального произведения»; «Теория техники, часть практическая; выпуск с продолжением»; «Опыт дидактической систематики произведений Ф. Шопена (в двух выпусках)», а также, в качестве дополнения, — «Доклад о ходе занятий Ст. Ф. Шлезингера с ученицей, вновь поступившей в его класс, А. И. Морозовой». Объединенные единством идеи разделы «Пианиста-методолога» имеют следующую преамбулу, суть которой — в сохранении «того уровня технического и художественного развития, какого успели достигнуть передовые в этом деле люди»[46], поскольку учитель «обречен всю жизнь поступать ошибочно и нерешительно, так как лишен того твердого грунта в виде известных законов, положений и правил, которыми вообще другие науки награждают своих адептов»[47]. Основной целью журнала является — «в ряде брошюр, по возможности, общедоступно написанных, объединенных и проникнутых определенными основными

идеями и началами, изложить решительно все необходимое, важное и существенное, что наука и учительская практика представляют в настоящее время по части обучения и самостоятельной работы в деле игры на фортепиано как общеобразовательного предмета, так и искусства.

В разделе «О технике игры на фортепиано»[48] Ст. Шлезингер охотно ссылается на наиболее известные из современных переводов, а также на оригинальные работы Генриха Гермера «Как должно играть на фортепиано»[49] (в переводе А. Буховцева) и Гуго Римана «Катехизис фортепианной игры»[50]. Цитируется также работа В. В. Демянского, а именно — более ранняя из них «О первоначальном преподавании игры на фортепиано»[51]. Цитируя В. В. Демянского, Шлезингер подчеркивает, что свобода подкладывания первого и второго пальцев является отнюдь не главенствующей в процессе развития техники, поскольку наиболее нефизиологичными, с точки зрения Шлезингера, являются широкие расстояния, которые необходимо принимать руке в процессе игры на фортепиано: «По нашему мнению, во втором пункте, то есть в расширении расстояния между пальцами, следует много работать над развитием свободы (тем более, если рука мала или мало растяжима), так как ненормальное положение руки, какое она принимает во всяких растяжениях, этому очень препятствует. По своему неудобству оно даже вызывает в первое время напряжение всей руки. Следует положить много труда, чтобы это неудобное и ненормальное положение усвоилось рукой и пальцами и с полной свободой последние справлялись бы с ним»[52].

Признавая естественным «природным положением руки» нерастяженное ее состояние, отстаивая примат упражнений на белых клавишах, оправдывая такое положение вещей изначальным неудобством рельефа клавиатуры, Шлезингер, по-видимому, по-прежнему является сторонником деления положений руки на природное (естественное) и растянутое, то есть широкое. К растянутым положениям, в соответствии с традицией, относится положение руки уже в арпеджио, где исключена необходимость константного положения ладони и пальцев, перенесения центра наблюдения с сохранением такового на отдачу веса руки при перемещении на широкие расстояния в пределах одной позиции, что составляет известное противоречие основным взглядам Ст. Шлезингера. В «Систематическом ходе обучения», несмотря на весьма подробное описание каждого из упражнений в течение четырнадцати уроков, а также присовокупление к ним ряда дополнительных, отсутствуют упражнения на растяжение, о которых сказано выше. В качестве совершенного определения технической стороны развития исполнителя Шлезингер приводит высказывание И. С Баха: «Техника есть умение находить определенную клавишу определенным пальцем в определенное время»[53]. Это позволяет автору охарактеризовать фортепианную технику как «безусловное повиновение пальцев воле исполнителя»[54]. Далее техникой называется «совершенное и всестороннее развитие мышечной системы в руках и пальцах для их деятельности во время исполнения на фортепиано, приобретенное неоднократными повторениями одних и тех же движений, следы которых носили бы характер разносторонних способностей»[55]. Исходя из данного определения, Шлезингер рекомендует: «первое — развивать различные части мышечной системы в руках и пальцах для их деятельности во время игры, второе — многократно повторять одни и те же движения и, третье — приобретать в этих движениях разносторонние способности»[56]. Среди отделов техники, основным предназначением которой является, по мнению автора, преодо-

ление рельефа клавиатуры: («…высшая техника заключается в свободной и даже блестящей победе трудностей неудобного для руки и пальцев расположения белых и черных клавишей»[57]), выделены следующие: первое — упрочение положения руки; второе — передвижные упражнения, перемена пальцев на одной клавише; третье — гаммы диатонические и хроматические; четвертое — «арпеджии» трезвучий и септаккордов; пятое — трель, тремоло; шестое — двойные терции и вообще двойные интервалы; седьмое — двойные октавы, гаммы двойными октавами плавно; восьмое — смешение отделов техники.

Касаясь проблемы утомления, характерного для постоянной и длительной работы за фортепиано, Шлезингер выступает отчаянным противником работы, сопровождаемой утомлением, доказательством полезности которой служит его мера. В качестве последствий такой работы называются «мышечные судороги, накопление синовиальной жидкости в отверделых мышечках, помещающихся в запястном сочленении»[58], судороги мышц при чрезмерном напряжении, различные мышечные боли. Отстаивая необходимость медленного подъема и быстрого удара пальцев посредством соблюдения равносильного напряжения сгибателей и разгибателей[59], поскольку медленный подъем не требует, по его мнению, напряжения сгибателей, Шлезингер настаивает на «…надлежащем чередовании покоя и движения, а также — на всестороннем и беспрепятственном обращении (циркуляции крови)»[60].

Разделы журнала «Пианист-методолог» в своей совокупности представляют художественно и методически целостную и наиболее ценную часть в литературном наследии Ст. Ф. Шлезингера. Несмотря на то, что некоторые идеи, выдвинутые ранее, получают здесь определенное продолжение, наряду с высказанными ранее убеждениями появляются новые, весьма существенно меняющие отношение к прежним.

Наиболее самостоятельным относительно предыдущих сочинений является выпуск «О технической независимости рук и их частей в игре на фортепиано»[61]. Под технической независимостью понимается «такое ощущение в исполнителе, будто между разными группами мышц нет никакой связи, будто мышцы, приводящие в движение одну часть руки, вполне отделены от мышц, приводящих в движение другие, отделенность одной группы мышц от другой должна быть нами понимаема в том смысле, что развившиеся во время игры сокращения в мышцах и сухожильных связках одной части руки не сообщается другим частям, когда в одно и то же время активность одной группы мышц и пассивность других вполне становится доступною развитому ощущению играющего, когда наблюдается в его игре наличность технической независимости»[62]. Для достижения независимости рекомендуется использование движений, имеющих большую амплитуду, медленное движение, а также подчеркивается, что «в нижних частях руки невозможно достичь независимости до тех пор, пока она не достигнет верхних»[63]. Для соблюдения данных признаков рекомендуется правильная посадка за инструментом, а также «соблюдение той силы тона, которая осуществлена без задействования остальной, незадействованной в игре, части руки, стремление к независимости и умению в случае надобности использовать различные массы удара»[64]. При этом автором вполне справедливо различаются несколько величин ударной массы, а именно: каждый из пальцев с двумя нижними своими фалангами; каждый из пальцев с тремя фалангами; кисть, «которая дает нам ударную массу еще большей величины и, наконец, рука от пальцев до локтя, которая

является ударной массой самой большей величины. Главное, на что следует обратить должное внимание, что без пальцев ударной массы быть не может»[65]. Тем не менее, в определении независимости различных частей игрового аппарата необходима целенаправленная работа над созданием в процессе исполнения ощущения целостности, отсутствие которого возможно является значительно более часто встречающимся пороком, нежели отсутствие технической независимости.

Беря за основу своих теоретических изысканий основные методические принципы лондонской школы, которая предписывала удерживать руку и пальцы в определенном положении, дабы развить независимость пальцев между собой, Шлезингер использует широко известные в отечественной фортепианной педагогике постулаты с целью оттенить с их помощью оригинальные черты собственной методики. В частности, он подчеркивает, что основой этого является «ряд последовательных упражнений с обязательным условием — нажать всеми пальцами клавиши до возможной глубины, образуя этим твердые точки опоры»[66]. Линия подобных упражнений критикуется им из раздела в раздел, в частности, еще в относительно ранней работе «Систематический курс обучения игре на фортепиано»[67], Шлезингер указывал на недостаточное рациональное использование упражнений с участием выдержанных нот и с определенной точкой опоры: «неудивительно поэтому, что результаты получаются противоположные ожидаемым: грубость, неловкость, тяжеловесность, неуклюжесть; а главное — отсутствие независимости пальцев как в отношении пясти, так и между собой, подтверждает лишь то мнение, что средства лондонской школы не годятся в первоначальной стадии обучения игре на фортепиано, то есть в то время, когда работа над достижением технической независимости является главной заботой пианиста-методолога»[68]. В качестве альтернативы предполагается классификация типичных способов, где, впрочем, не обойден вниманием способ лондонской школы, направленный на достижение независимости пальцев: «1-й класс: когда неиграющие пальцы опущены на клавиши и остаются спокойно на их поверхности, в это время каждый по очереди палец производит несколько ударов на свою клавишу. 2-й класс: когда пальцы приподняты с условием оставаться спокойно и сменяться правильно один другим во время игры. 3-й класс: когда один палец остается спокойно на опущенной клавише, другие в это время чередуются в известной определенной последовательности. 4-й класс: когда все пальцы разделены на две группы — одна группа пальцев играет связно (legato), другая — блестящей игрой (staccato). 5-й класс: когда все пальцы разделены на две группы — одна группа пальцев играет звучно forte, другая — слабо piano»[69]. Подчеркивается, что независимость «есть одно из самых больших затруднений, в какие способна поставить себя неподготовленная рука»[70].

По нескольким приведенным нотным примерам весьма трудно составить представление об истинном масштабе технических упражнений, практиковавшихся в рамках курсов пианистов-методологов. Обращает на себя внимание также практически полное отсутствие двойных нот в процессе разучивания упражнений, способствующих развитию независимости различных частей руки — независимость в данном случае достигается посредством разнообразия штрихов и способа удара различными «независимыми частями руки».

В разделе «Разбор некоторых вопросов, касающихся наличности аппаратов»[71], автор обращает внимание на сравнительно редко освещавшуюся на страницах педагогической литературы

проблему координации мышечных движений. Под координацией мышечных движений понимается согласное сокращение мышц на расстоянии (сочетанное действие мышц)[72]. Для достижения цели предполагаемых движений необходимо, «чтобы в деятельностное состояние приходили каждый раз лишь те мышцы, сокращение которых в состоянии вызвать нужное движение, и чтобы степень сокращения отдельных мышц гармонировала бы с целью движения; значит, координацию мышечных движений можно объяснить как целесообразным выбором известной группы мышц, так и точной степенью их сокращения»[73].

Все указанные выше особенности приводят автора к следующему заключению: «Первое — всякое предполагаемое к усвоению движение должно быть нами *непременно ясно сознаваемо зрением и пониманием (умом)* и с сильным желанием сознательно производимо, второе — всякое предполагаемое к усвоению движение должно быть производимо хотя очень медленно, но определенно и выдержанно»[74]. Возможности такого организованного исполнения Шлезингер связывает с ясным представлением о нем: «Причина недостаточной способности осилить известное движение может лежать в каждой из приведенных областей в отдельности, по большей части, в обучении игре на фортепиано причиной недостаточной способности к произведению данного движения является отсутствие ясного представления о нем»[75]. Зависимость координационных центров от состояния нервных центров — следствие форсированного использования методов технической (механической) тренировки во многих школах игры на фортепиано: «…у многих ея учеников обнаруживается значительное ослабление нервных центров дрожанием рук и пальцев, сильно мешающее дальнейшему техническому развитию»[76]. К заслуге Ст. Шлезингера принадлежит в данном случае сама постановка проблемы, решение которой нашло достаточное развитие в XX веке (Н. А. Бернштейн и другие), хотя в плоскость фортепианной педагогики данные вопросы имели в дальнейшем весьма слабый практический выход.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шлезингер Ст. Ф.* Систематический ход обучения игре на фортепиано, представленный в форме уроков / Сост. Ст. Шлезингер, директор музыкальной школы в Санкт-Петербурге. СПб., 1898.

[2] *Шлезингер Ст. Ф.* По методе консерватории. СПб., 1898.

[3] Там же. С. 5–6.

[4] Там же. С. 6.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 13.

[7] *Демянский В. В.* О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье. СПб., 1896.

[8] *Демянский В. В.* Опыт методики игры на фортепиано. Б. о. м.: Изд. В. А. Брюллова, Б. о. г. (2) 80с., (2) 136, 2 с.

[9] *Петровская И. Ф.* Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге 1801–1917 г. СПб., 1999. С. 94.

[10] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано, представленный в форме уроков… Указ. изд.

[11] *Шлезингер Ст.* Об экзерсировке и технической выдержке. СПб., 1903.

[12] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано… Указ. изд. С. 3.

[13] *Цыпин Г. М.* Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика. СПб., 2001. С. 153.

[14] *Гржибовская Р. Н.* Теория и методика обучения игре на фортепиано. Раздел 2. Развитие музыкальных способностей в процессе учебно-исполнительской деятельности / Под общей ред. А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. М., 2001. С. 194.

[15] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано… Указ. изд. Предисловие. С. 3–4.

[16] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано… Указ. изд. Предисловие. С. 4.

[17] *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.

[18] Музыкально-исполнительское искусство. Проблемы стиля и интерпретации: Сб. статей. СПб.: Мос. гос. конс. им. П. И. Чайковского / Ред. коллег.: В. Ю. Григорьев, ответственный редактор и др. М., 1989; *Чинаев В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX столетия. На примере фортепианно-исполнительского искусства: Автореф. дис. ... д-ра искусствовед. М., 1995.

[19] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано… Указ. изд. С. 4–5.

[20] Там же. С. 12.

[21] Там же.

[22] Там же.

[23] Там же.

[24] *Риман Г.* Катехизис фортепианной игры. М., 1892.

[25] *Долинский С. М.* Опыт системы первоначального обучения на фортепиано. Механические упражнения пальцев при неподвижной руке, как основа фортепианной техники. Вятка, 1885.

[26] *Шлезингер Ст.* Систематический ход обучения игре на фортепиано… Указ. изд. С. 15.

[27] Там же. С. 16.

[28] Там же.

[29] Там же. С 18.

[30] Там же.

[31] Там же. С. 40.

[32] Там же. С. 41.

[33] Там же. С. 44.

[34] *Шлезингер Ст.* Гаммы диатонические и хроматические, рассматриваемые как один из отделов техники / Сост. Ст. Шлезингер, директор Музыкальной школы в Петербурге. СПб., 1899.

[35] *Гиль Рох.* Гаммы мажорные и минорные в октавах, в двойных терциях и двойных секстах с измененной аппликатурой, основанной на симметричном расположении клавиш. М.; Лейпциг, 1901.

[36] Там же. С. 4.

[37] *Шлезингер Ст.* Наши репертуары как пособие для изучения фортепианной литературы. Отдельный оттиск из «Русской музыкальной газеты» за 1898 год. СПб., 1899.

[38] Там же. С. 2.

[39] Там же.

[40] Там же. С. 2–3.

[41] *Черни И.* Лучший фортепианный учитель, или новейшая школа игры на фортепиано. Теоретические и практические наставления, как выучиться в короткое время по новой, весьма легкой методе играть на этом инструменте правильно и бегло. 7-е изд., исправленное самим автором. Ч. 1, 2. Б. о. м.: Литогр. М. Бернарда, 1858.

[42] *Виллуан А. И.* Школа для фортепиано, принятая в консерватории, состоящей при высочайше утвержденном русском музыкальном обществе в СПб. 2-е изд., дополненное. СПб., 1870.

[43] *Савренская А.* Руководство к преподаванию фортепианной игры. Ч. 1, 2. СПб., 1883.

[44] *Шлезингер Ст. Ф.* Систематический ход обучения игре на фортепиано, представленный в форме уроков… Указ. изд.

[45] *Шлезингер Ст.* Этюды по фортепианной методологии. СПб., 1901. Вып 1.

[46] *Шлезингер Ст.* О технике игры на фортепиано. Разбор понятия техники. Пояснение идеи «Пианиста-методолога». СПб., 1902. С. 24–25.

[47] Там же. С. 25.

[48] *Шлезингер Ст.* Этюды по фортепианной методологии… Указ. изд. С. 6.

[49] *Гермер Г.* Как должно играть на фортепиано. 5 статей о произведении звука на фортепиано, об акцентуации, динамике, темпе и об исполнении с примерами для упражнений / Сост. Генрих Гермер / Перевод с нем. А. Буховцева. Соч. 30-е. М., 1889.

[50] *Риман Г.* Катехизис фортепианной игры / Пер. с нем. А. Буховцев. М., 1892.

[51] *Демянский В. В.* О первоначальном преподавании игры на фортепиано в семье профессор Санкт-Петербургской консерватории В. В. Демянского. СПб., 1896.

[52] *Шлезингер Ст.* Этюды по фортепианной методологи. Вып. 1. Указ. изд. С. 8.

[53] Там же.

[54] Там же.

[55] Там же. С. 8–9.

[56] Там же. С. 9.

[57] Там же. С. 14.

[58] Там же. С. 18.

[59] Там же. С. 21.

[60] Там же. С. 24.

[61] *Шлезингер Ст.* О технической независимости рук и ее частей в игре на фортепиано. СПб., 1902.

[62] Там же. С. 8.

[63] Там же. С. 9.

[64] *Шлезингер Ст.* Учение об ударе. Параграфы: Элементы всякого удара, ударная масса. … Указ. изд. С. 7.

[65] Там же. С. 8.

[66] Там же. С. 8.

[67] *Шлезингер Ст. Ф.* Систематический ход обучения игре на фортепиано, представленный в форме уроков. Указ. изд.

[68] *Шлезингер Ст.* О технической независимости рук и их частей в игре на фортепиано. Указ изд. С. 17.

[69] Там же. С. 18.

[70] Там же. С. 19.

[71] *Шлезингер Ст. Ф.* Разбор некоторых вопросов, касающихся наличности аппаратов. СПб., 1903.

[72] Там же. С. 22.

[73] Там же.

[74] Там же. С. 24.

[75] Там же. С. 25.

[76] Там же.