

ФОРТЕПИАННОЕ УПРАЖНЕНИЕ КАК ЖАНР И КАК МЕТОД РАБОТЫ

*Работа представлена кафедрой музыкальной критики
Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.
Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор С. М. Мальцев*

Фортепианные упражнения – это не только начало всякого обучения фортепианной игре, но и наиболее эффективный способ усовершенствования уже имеющегося технического арсенала пианиста. В статье раскрываются преимущества использования фортепианных упражнений при формировании пианистических навыков и умений, рассматриваются вопросы терминологии и истории жанра.

Ключевые слова: *упражнение, фортепианные навыки и умения.*

E. Kulikova

PIANO EXERCISE AS A GENRE AND A METHOD OF WORK

Piano exercises are not only the beginning of piano training, but also the most effective method to perfect the already existing technical inventory of a pianist. The author of the paper shows the advantages of using piano exercises for piano skills' forming and considers the questions of terminology and genre history.

Key words: *exercise, piano skills and abilities.*

В области фортепианной педагогики существует множество работ, касающихся технического развития пианиста. Тем не менее проблема эффективного использования *упражнений* в работе над фортепианной техникой остается до конца неразрешенной. Причина этого коренится в недооценке роли упражнений в системе обучения. Мнения фортепианных исполнителей, педагогов и методистов по данному вопросу противоречивы и субъективны. Жанр *упражнения*, понимаемый как особая форма музыкального материала для повышения пианистического мастерства, в существующей научной литературе обычно рас-

сматривался не самостоятельно, а в контексте иных исследований. Нет полной ясности и в том, что именно можно считать фортепианным упражнением, и чем последние отличаются от этюда, прелюдии и т. д.

Под *фортепианным упражнением* мы понимаем краткую музыкальную композицию дидактической направленности, имеющую своей целью выработку или закрепление определенного пианистического навыка. Такая дидактическая композиция, как правило, бывает лишена целостности; при повторениях часто исполняется от разных ступеней лада или в разных тональностях; иногда может

быть связана одновременно с несколькими исполнительскими задачами. Упражнение служит тренировочным материалом, развивающим технические возможности пианиста и подготавливающим его к исполнению художественной фортепианной литературы. Вместе с тем само упражнение не обязательно имеет признаки художественности, хотя иногда и это имеет место (упражнения Брамса или Йозефи). На разных этапах исторического развития исполнительского искусства понятие *упражнение* приобретало разные значения.

История происхождения клавирных упражнений уходит корнями в вокальное искусство XVI в., связанное с именами Д. Царлино, Л. Цаккони, Д. Каччини, О. Дуранте, М. Преториуса. Истоки клавирных упражнений лежат в таких формах вокализации, как диминуции, колоратуры, рулады, вокализы. Заметную роль в процессе интеграции вокальных упражнений в клавирную музыку сыграл Д. Каччини, опубликовавший в 1601 г. Сборник мадригалов под названием «*Le nuove musiche*» («Новая музыка»). В нем приводятся музыкальные примеры с подробным объяснением, как их надо исполнять и применять различные нюансы и украшения. Очевидно, первыми, кому пришлось прибегнуть к специальным упражнениям для оттачивания своего исполнительского мастерства, были кастраты. Вокальные украшения значительно усложняли процесс исполнения и требовали особой отработки технических навыков, что и привело к формированию устойчивой музыкальной формы упражнений. Важную роль при этом в упражнениях имело импровизационное начало, которое впоследствии, по мере постепенного исчезновения импровизационного элемента в исполнительском искусстве к концу XX в., оказалось вырожденным.

Хотя в ранней клавирной музыке многие произведения преследуют дидактические цели, сам термин *упражнение* и его синонимы: *Übung, Handstücke* (нем.); *Exercise, Study, Lesson* (англ.), *Exercice, Studio* (франц.), *Essercizio* (итал.) и др. – встречаются довольно редко. Функцию упражнений выполняли различно озаглавленные пьесы, содержащиеся в инструментальных трактатах и руководствах и имею-

щие учебные цели. В качестве примеров назовем токкаты из «*Il transilvano*» Дируты (1593).

Вплоть до XIX в. терминология была довольно расплывчатой. Так, «*studies*» в Сонате для чембало Франческо Дуранте, подразделяющиеся на «*Studii e divertimenti*» (1737), являются контрапунктическими произведениями, не связанными со специфическими проблемами клавирной техники; «*30 Essercizi per gravicembalo*» (1738) Доменико Скарлатти ни по значению, ни по возможностям не отличаются от его остальных 525 сонат; а четыре части *Clavier Übung* (1731–1742) И. С. Баха содержат крупномасштабные сочинения для клавесина и хоральные прелюдии для органа.

В начале XIX в. быстро растущая популярность фортепиано привела к созданию огромного количества инструктивного материала, предназначенного как для любителей, так и для профессионального обучения; большую долю его составляли многочисленные тома упражнений разной сложности, техническая полезность которых обычно превосходила музыкальную ценность. Вместе с тем расцвет жанра упражнения был обусловлен рядом объективных причин: появлением новых виртуозных задач, которые нельзя было разрешить прежними средствами, а также композиционными особенностями самой лаконичной формы упражнений, предоставляющей, с одной стороны, удобный фактурный материал для выработки новых виртуозных пианистических приемов, а с другой стороны, явившейся прообразом ранней виртуозной фортепианной миниатюры. Хотя некоторое время значения терминов *упражнение* и *этюд* совпадали, постепенно упражнения стали представлять собой специальную самостоятельную область инструктивной литературы.

Возникает вопрос: насколько нужны сегодня пианисту технические упражнения и можно ли сформировать исполнительские навыки и умения, играя лишь художественные произведения, не прибегая к специальной работе над упражнениями (в том числе над гаммами). Вопрос этот пытались решить многие пианисты, педагоги и методисты (см., в частности, работы Я. Мильштейна [8] и А. Николаева [9]). Эта проблема может быть рассмотрена

и сквозь призму достижений современной психологии и физиологии.

У фортепианных педагогов-практиков существуют разные точки зрения по этому вопросу.

Одни считают, что работать над техникой имеет смысл только на художественно ценном материале, а не на абстрактных «бездушных» формулах. Такая позиция на сегодняшний день очень распространена. Придерживались ее и некоторые выдающиеся пианисты, в частности, С. Рихтер, Э. Вирсаладзе.

Другие предпочитают вычленять из художественного произведения трудность и на ее основе создавать упражнение – так называемый «метод технических вариантов» (термин С. Савшинского). А. Гольденвейзер советовал «по поводу неподдающегося пассажа изобретать то или иное упражнение, которое должно заключаться в том, чтобы выделить основную сущность встретившейся трудности или усугубить ее» [7, с. 178]. Таким способом пользовались многие великие пианисты: Н. Метнер, С. Рахманинов, В. Горовиц, С. Фейнберг, И. Гофман.

Третьи не мыслят качественных занятий без специальных упражнений. Среди них: Ф. Лист, Т. Лешетицкий, К. Леймер, Ф. Бузони, А. Корто, М. Лонг, Я. Мильштейн и др. Существует также позиция, синтезирующая все предыдущие методы технической работы. Этой позиции придерживались многие музыканты, в их числе Г. Коган, А. Корто, Г. Нейгауз, С. Савшинский.

Преимущества применения упражнений в работе над техникой, на наш взгляд, очевидны. Работа над упражнениями обеспечивает: 1) быстрое и легкое усвоение технического приема – формирование двигательного навыка (что особенно ценно для учащихся младшего и среднего возраста), а значит достижение максимального результата в минимальное время; 2) системность в приобретении и закреплении исполнительских навыков и умений и, в конечном счете, надежную и всестороннюю техническую базу.

Связанное с игрой упражнений временное отвлечение от художественных задач впоследствии с лихвой окупается.

«Неоспоримо, – считал выдающийся психолог XX в. Н. А. Бернштейн, – что чем полнее и надежнее освоен двигательный навык, тем шире круг вариантов и осложнений задачи, которые не приводят к дезориентации и деавтоматизации и для решения которых субъект находит у себя адекватные координационные ресурсы» [3, с. 176]. При хорошо выработанном навыке варианты художественных решений исполнителя могут быть интереснее, сложнее и многообразнее. Именно надежность выработанных навыков является необходимым фундаментом для гармоничного художественного развития музыканта. Такой позиции придерживались пианисты-педагоги – от Ф. Листа до Н. Е. Перельмана [10, с. 8–9], психофизиологи (Н. Бернштейн [3]) и фортепианные методисты (И. Березовский [2, с. 31]). Сопоставимые наблюдения делает В. А. Баринов о цирковом искусстве: «Чем более отточено подсознательное исполнение трюков, тем больше свободы в сознательной оценке происходящего. Это дает артисту глубже вникнуть в чувства и эмоциональную насыщенность характера, который он реализует в цирке» [1, с. 106].

Вместе с тем «черновая» работа по формированию технических навыков не так механична, как может показаться на первый взгляд, поскольку существует взаимовлияние художественной и технической (двигательной) сторон процесса обучения. Психолог Р. Джонсон пишет: «То, во что мы верим, и то, как мы думаем, воздействует на нашу физиологию. Наша физиология воздействует на то, как мы думаем» [6, с. 12]. Психолог Ф. Вилсон также отмечает, что «музыкальное образование, по видимому, включает в себя такое развитие физической и неврологической функций, которое приводит к фактическому единству физического и психического состояния. В таком целостном состоянии само движение информативно не только в поэтическом смысле, но и в прямом, физиологическом» [4, с. 108].

Свободный двигательный аппарат освобождает путь от слуховой сферы к кончикам пальцев, а культура движений во многом определяет культуру художественного мышления. Условно говоря, ясность пальцевой

артикуляции способствует ясности исполнительского мышления. Поэтому формирование двигательных навыков является фундаментом исполнительского искусства, а для того, чтобы он был прочным, навыки должны стать обобщенными, т. е. перейти в умения.

В музыкальном исполнительстве мы нередко наблюдаем ситуацию, когда, овладев технически трудным пассажем в одном художественном произведении, исполнитель снова тратит много времени на аналогичную работу в другом сочинении. Происходит это потому, что выработанный в художественном произведении навык представляет собой сугубо *конкретный* алгоритм, т. е. последовательность действий, которая может не найти себе применения в иных условиях. Специальные же упражнения содержат в себе «ключи» – *обобщенные* технические формулы, работа над которыми позволяет пианисту приобрести умения и возможность применять их в разных произведениях. Обобщению способствует транспонирование, как правило, используемое в работе над упражнениями и гаммами. К. Черни писал: «...для играющего самое важное и необходимое составляют: вполне развитая легкость, непринужденность и быстрота в пальцах; а эти достоинства игры можно скорее всего усвоить только частым разыгрыванием *скал и гамм* (курсив Черни. – Е. К.). Кто думает приобрести их разучиванием многих пьес, тому для достижения цели понадобится несколько лет» [11, с. 24].

Психолог Данг Зань Ань пришел в своих исследованиях к выводу, что *конкретный алгоритм*, задавая учащемуся жесткую последовательность выполнения конкретных указаний действий, помогает ему выработать

узкий стереотип действия. При этом мысленная активность учащегося невелика потому, что операционная сторона действия не является предметом осознания. Поэтому когда от учащихся требуется перенесение усвоенных операций в новые ситуации, то происходит резкое ухудшение результативности их работы. В обобщенном же алгоритме испытуемые сами исследуют пути и способы решения задачи, следовательно, обобщенный алгоритм содействует оптимизации мыслительной деятельности учащихся. Применение обобщенного алгоритма в процессе упражнения обеспечивает свертывание и совмещение операций, при этом действия становятся не только осознанными, но и прочными, стабильными [5, с. 105–106]. Разучивая замысловатые пассажи в художественных музыкальных сочинениях, исполнитель зачастую теряет из виду сущность технической проблемы, что может привести не только к уменьшению продуктивности занятий, но и к известной механистичности (неосмысленности) исполнения и более быстрому утомлению, нежели при технической работе над хорошо подобранными специальными упражнениями, предназначенными для выработки определенных и широко употребляемых пианистических навыков.

Из сказанного следует, что навык, выработанный на материале специальных технических упражнений, являясь своего рода «обобщенным алгоритмом», обладает большей прочностью и стабильностью применения в различных условиях в сравнении с навыком, образованным в процессе работы над художественными произведениями. Таким образом, наиболее эффективно исполнительские навыки и умения вырабатываются на специальных фортепианных упражнениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баринов В. А.* Основы циркового творчества. М.: МГУКИ, 2004. 179 с.
2. *Березовский И., Бардас В.* Психология техники фортепианной игры. М.: Музсектор, 1928. 150 с.
3. *Бернштейн Н. А.* О построении движений. М.: Медгиз, 1947. 450 с.
4. *Вилсон Ф.* Обучение рук, лечение рук // Homo Musicus'95. Альманах музыкальной психологии. М.: МГК, 1995. 176 с.
5. *Данг Зань Ань.* К сравнению двух способов формирования конструктивно-технических умений // Вопросы психологии. М.: Педагогика, 1977. № 3. 192 с.

6. *Джонсон Р.* 40 упражнений тренинга НЛП. М.: «КСП+», 2001. 384 с.
7. *Коган Г. М.* Работа пианиста. М.: Музыка, 1979. 182 с.
8. *Мильштейн Я. И.* Вступительная статья // Ф. Бузони. Путь к фортепианному мастерству. Вып. 1. М.: Музыка, 1968. 88 с.
9. *Николаев А. А.* Работа над этюдами и упражнениями // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. М.: Музгиз, 1955. Вып. 1. 219 с.
10. *Перельман Н. Е.* В классе рояля. Л.: Музыка, 1986. 79 с.
11. *Черни К.* Письма. СПб., 1842. 100 с.