

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

Значение работы над музыкальным произведением в медленном темпе

Преподаватель МАУДО
Детская школа искусств №1
Комарова С.А.

г.Нижевартовск

«Умные пианисты занимаются в медленном темпе. Ибо им нужно время, чтобы между звукам понять, удалось ли достичь желаемого. И что еще нужно сделать, чтобы улучшить достигнутое. Некоторые пианисты могут думать быстро. Не следует их путать с теми, кто не думает вовсе, а потому – упражняются быстро».

В. Маргулис

Введение

Процесс работы над музыкальным произведением всегда привлекал внимание музыкантов, теоретиков. Много исследований было посвящено этой теме. В основном все рассматривают работу над музыкальным произведением как поэтапный процесс. Вопрос о работе в медленном темпе затрагивают лишь частично, «вскользь», хотя все подчеркивают ее необходимость. В данной разработке я хочу осветить именно этот аспект работы над произведением. Попытаюсь рассмотреть различные типы работы выдающихся музыкантов.

Цель работы – обосновать значимость работы в медленном темпе, доказать необходимость постоянного возвращения к медленной работе с целью закрепления навыков, проверки нотного текста и т.д. Только в медленном темпе формируется фундамент будущего исполнения произведения. Правильная работа в медленном темпе – гарантия качественного исполнения.

Очень часто учащиеся игнорируют работу в медленном темпе, считая, что это скучно и утомительно. А некоторые сидят часами и просто бездумно «отстукивают» все произведение. В этом случаи важна роль педагога. Необходимо объяснить учащемуся, что игра в медленном темпе – важная форма работы над произведением. По словам Е. Либермана «медленный темп – это быстрый, как бы в увеличении» (10,69). Именно в медленном темпе процесс формирования навыков протекает наиболее успешно. Медленный темп создает благоприятные условия для вслушивания, поиска удобных игровых ощущений и т.д. А. Иохелес говорил : «Все дело в концентрации внимания на игровых ощущениях при ровной однообразной игре в форте (...) Самое трудное – сыграть в первый раз так медленно, чтобы каждый палец сознательно ударял по середине клавиши (...) и чтоб в этом была какая - то плавность.» (20,93 – 94).

Необходимо отметить, что нежелательна игра в медленном темпе долгое время. Внимания притупляется, часто закрепляются неправильные навыки, потому, время от времени нужно пробовать играть в более в быстрых темпах. « Медленная игра, несомненно, основа быстрой игры; но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. Нужно пробовать играть быстро, делая это все чаще и чаще, с постепенным увеличением скорости, хотя бы даже ценной временной утраты ясности. Это утрата легко

восполняется при последующих возвращениях к медленной работе» (6, 134). Таким образом, переход к быстрому темпу должен происходить постепенно.

Следует сказать о периодическом возвращении к медленному темпу на последнем этапе работы над произведением. Для того, чтобы проверить надежность механизмов памяти, избавиться от чрезмерного влияния механической игры и просто для медленной сознательной работы над деталями.

В данной работе подчеркивается необходимость работы в медленном темпе на всех этапах работы; медленной работы – это не только формирования, закрепления и автоматизация навыков, но и вслушивания в процесс исполнения произведения с учетом всех деталей, сознательная целенаправленная работа. Переход к быстрому темпу должен осуществляться постепенно, а не рывком. При соблюдении этих условий качество исполнения будет на должном уровне.

В своей работе я опиралась на труды Вицинского А. «Процесс работы пианиста – исполнителя над произведением», Савшинского С.И. «Работа пианиста над музыкальным произведением», Цыпина Г.Н. «Музыкант и его работа» и др.

1. Работа в медленном темпе

1.1. Медленный темп, как одно из необходимых условий в работе над музыкальным произведением.

Работа над произведением очень сложный процесс, включающий в несколько этапов. От правильной, осознанной и качественной работы на всех этапах зависит успешность выступления. Каждый музыкант вырабатывает свои принципы работы над произведением. Выделяют два основных типа работы.

При первом типе – процесс ясно расчленяется на отдельные этапы, каждый из которых характеризуется своей особой задачей и своими способами действия. Таких этапов обычно бывает три. Вот как характеризует эти этапы Г. Р. Гинзбург: «Я бы сказал, что работа над произведением можно разделить на три этапа. На первом этапе – зарождение образа: надо как – то себе представить вещь. Второй этап – это то, что я называю приспособлением; ведь представление может быть правильным, но когда сталкиваешься практически со всеми трудностями и сложностями почти готового исполнения, то оказывается, что надо это произведение в какой – то мере приспособить к себе.

Образ создается постепенно, начиная с первого этапа; но чем дальше, тем он становится рельефнее, яснее, дополняется, улучшается; и в конце концов приходишь к тому, что получается исполнение в какой – то мере удовлетворяющее тебя. В поисках – как наиболее ярко, наилучшим образом передать образ – всегда бывает целая серия ошибок и поправок.

Количество времени и сил, затрагиваемых на тот или иной этап, зависит от произведения, его стиля, автора и других моментов.» (4, 19).

Обобщая это высказывание, можно сказать: первый этап – этап первоначального формирования музыкального образа; второй этап – этап

технического (главным образом, двигательного) овладения произведением; третий этап – этап художественного музыкального образа. Разумеется, такая характеристика является в значительной мере условной. Такой тип работы был ведущим в деятельности Э.Гилельса, Г.Гинзбурга, М.Гринберг, Я.Зака, Л.Оборина и Я.Флиэра.

При втором типе мы находим целостный, не расчленяющийся на этапы, процесс работы, в котором решение отдельных задач не является основанием для разделения процесса работы на ясно ограниченные и более или менее ограниченные отрезки времени. Такой тип работы характерен для К.Игумнова, Г.Нейгауза и С.Рихтера.

Несмотря на различные типы работы, существуют общие принципы работы:

- осознания целого, выстраивание концепции,
- работа над реализацией музыкального образа.

Одним из основных условий технического и художественного освоения произведения является использование различных приемов работы, к числу которых относится и игра в медленном темпе.

«Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть ее медленно», - сказал однажды Ф. Лист (8, 71). Значение занятий в медленном темпе признается всеми. « Я начинаю заниматься страшно примитивно, - говорила М. Гринберг, - разбирая пьесу по частям и играя медленно каждую из частей раз по три – четыре. Это продолжается довольно долгое время, пока я не почувствую, что мне очень хорошо в смысле пальцев ...» (20, 94).

«Старинный принцип «медленно и сильно» в отношении техническом не только потерял своего смысла, но пожалуй, даже приобрел новый», - утверждал Г.Г Нейгауз (17, 123). Без медленной игры музыканту – исполнителю, будь то учащийся или зрелый, опытный мастер – не обойтись. В приведенных выше высказываниях, посвященных игре медленном темпе, нашли отражение основные задачи, которые решает такой вид работы (о них будет сказано ниже).

На начальном этапе работы над произведением , медленная игра дает возможность вникнуть во все детали и соотношения музыкальной структуры; уяснить ее связи(по известным высказываниям пианистов, это значит рассмотреть музыку как бы «сквозь увеличительное стекло», как «замедленный фильм»).

На втором этапе пианист осуществляет поиски, выработку форм движений, наиболее отвечающих задуманному плану исполнителя. Такая работа проводится так же в медленном темпе, с тем чтобы можно было внимательно вслушиваться и наблюдать за качеством звучания и каждым элементом музыкальной ткани. Осуществляется «регулировка звучности».

Только в медленном темпе формируются навыки – технические, в первую очередь.

Очень важно до получения полной уверенности в закреплении и автоматизации движений, наблюдать за точностью выполнения аппликатуры, деталей движения, пластики мелодических линий, динамическими и

колористическими соотношениями, постепенно переходя от медленного темпа к более быстрому и вновь возвращаясь для проверки к медленному.

О втором этапе Э. Гилельс говорил: «Тут просто хочешь играть медленно, чтобы посмотреть, проследить, как протекает движение рук, найти, например, правильное положение при скачках и других технических задачах» (4,40).

На третьем этапе большинство пианистов подчеркивают необходимость играть произведение целиком. Важно учесть, что при многократных повторениях пропадает свежесть впечатлений, внимание исполнителя притупляется, из-за чего движения могут потерять свое качество и, как говорят пианисты, «забалтываются». Автоматизация навыков освобождает пианиста от наблюдения за деталями движений, экономит нервную энергию и способствует свободе, но она же вызывает и ослабление внимания. Поэтому даже выработанные навыки требуют подкрепления их в медленном темпе.

Кстати, игра в медленном темпе пугает пианиста и от закраившихся текстовых неточностей. Многократное повторение выученного произведения в быстром темпе вносит автоматизацию не только в движения, но и в само исполнение и может привести к механичности и формальной игре, к штампам, потере свежести чувств. Во избежание этого, иногда полезно отложить на некоторое время готовое произведение, подобно тому, как художник закрывает законченную картину, чтобы потом увидеть ее «свежим глазом». В этот период музыкальное произведение созревает в музыкально-слуховых представлениях исполнителя, ему открываются новые выразительные стороны, становятся очевидными недочеты, незамеченные в свое время.

Но такие перерывы в работе полезны при освоении художественного образа, техническая же сторона требует подкрепления повторной работой в медленном темпе. На последнем этапе работы медленная игра служит своего рода защитным средством против слишком механической игры.

Итак, мы видим, что принцип работы в медленном темпе является необходимым условием на всех этапах работы над произведением. «Медленность движений при воспитании новых навыков необходима, потому что при медленном движении получается ясное ощущение от каждого движения, не заслоняемое ощущением от следующего движения, и легче вырабатывается то предваряющее торможение, которое делает игру свободной и ровной (...). К медленной игре необходимо возвращаться и после окончательного усвоения музыкального произведения (...). Проигрывание в медленном темпе даже хорошо усвоенных пьес есть одно из важных средств сохранения и дальнейшего совершенствования техники» (8,83).

1.2. Цели и задачи работы в медленном темпе.

Каковы же цели и задачи работы в медленном темпе?

В первую очередь – это формирование, закрепление и автоматизация навыков. Ведь именно во время крепкой медленной игры закрепляются

навыки и автоматизируются движения. Как формируется навык? Можно обозначить следующие этапы его возникновения:

- По мере упражнения отдельные частные движения сливаются в одно, сложное. Например, при разучивании гаммы движение пальцев и движение руки на клавиатуре становятся слитными.
- Устраняются лишние движения, например, у начинающих пианистов рука перестает дергаться при каждом ударе пальцев.
- Появляется необходимая координация рук и ног, музыкант начинает выполнять разными руками разные типы движений. Движения упрощаются, становятся непрерывными и ускоряются.
- Зрительный контроль за выполнением движения сменяется мускульным. Пианист получает возможность играть и выполнять движения, не глядя на клавиатуру.
- Внимание освобождается от контроля за способами действия и переносится на получаемые результаты.
- Игра в медленном темпе помогает проследить за функционированием пианистического аппарата, способствует формированию гармоничных движений.

«Даже работая над медленной частью сонаты, я играю ее еще медленнее», - рассказывал Л.Н.Оборин(4,41). Я.В.Флиэр добавлял к этому, что медленный темп для исполнителя – это что-то вроде лупы для часовых дел мастера. Аналогия удачная: медленный темп подобно увеличительному стеклу помогает музыканту, работающему над произведением, все тщательно рассмотреть, услышать, увидеть, вникнуть во все детали и частности, все понять и уразуметь. Для головы, если можно так сказать, он нужен не меньше, чем для пальцев.

Однако разговор в данном случае идет, в основном, о пальцах, а потому остановимся на двух основных разновидностях медленной игры. Начнем с игры крепкими, активными, четкими пальцами. Мышцами рук и прежде всего самих пальцев при этом энергично работают, находятся, так сказать, под усиленной нагрузкой. Опытным пианистам знакомо это ощущение: темп медленный – движение пальцев быстрые, четкие, энергичные. «Представьте, что ваши пальцы - это острые, стальные «клювики», попадающие точно в цель», - описывал эту манеру игры Я. Зак(28,57).

Другую, противоположную манеру разучивания можно было бы охарактеризовать словами «медленно и певуче», «медленно и выразительно», «медленно и со всеми оттенками». Пальцы тут не ударяют по клавишам, подобно «клювикам» или «стальным молоточкам», а мягко и плавно погружаются в них (до «дна»), как бы выжимая звук; рояль при этом звучит на «меццо форте» или чуть громче. «Кончики пальцев словно налиты свинцом при свободной, гибкой, размягченной руке»(28,57). Такую «весовую игру», близкую по внутренним ощущениям к фортепианной кантилене, любили К.Н.Игумнов, В.В. Софроницкий, Л.Оборин.

Однако, какими бы способами не пришлось играть, инструмент ни при каких обстоятельствах не должен звучать резко и грубо, «травмируя», ухо самого

музыканта, да и тех, кто его слушает, жесткими, неприятными выкриками. Учащийся должен быть приучен к тому, что нужно всегда играть «красивым звуком». Стремление играть красивым звуком включает в себя и точное планирование градаций силы звука, и «вслушивание» в звучание, и координированность игровых движений. Дополнением к этому является требование всегда играть осмысленно – так, чтобы звуки всегда что-то выражали, а не просто следовали один за другим. Оба эти навыка воспитываются тем, что педагог вообще не допускает в своем присутствии грубого и бледного звучания, не допускает также ни бессмысленного, вялого переползания со звука на звук, ни бессмысленного, грубого выколачивания. «Опасность велика в тех случаях, - говорил А.П.Щапов, - когда ученику предлагается тренироваться в замедленном темпе с повышенной силой звука; нужно стараться поставить это дело так, чтобы замедленная громкая игра была похожа на *содержательную декламационную игру* (курсив мой – Г.Х.), а не представляла собой механического толкания клавиш. Если же медленная тренировка производится относительно слабым звуком, то она должна представлять собою как бы «выпевание» всех голосов»(29,77).

Если же рояль у пианиста звучит плохо, если звук переходит в стук, значит, что-то в «механизмах» игры неладно. Скорее всего, причина кроется в зажатой, скованной руке. При напряженных плечах, корпусе или кисти, такая рука «тыкает» клавиши, ударяет по ним – ни на что другое она не способна. А ведь именно в медленном темпе должен идти поиск естественных и гибких движений, необходимой свободы рук, движений и главное – удобства игры. Между опытными мастерами могли существовать любые отличия – в манере игры, во взглядах на искусство и т.д., но в одном они сходились: играть должно быть удобно, по-возможности свободно, естественно, без какого-либо насилия над своей физической и психической природой. Это «удобство» (свободно, естественно) как раз и должно всегда быть предметом исканий в процессе медленной работы. В этом заключен смысл такой работы. «Играть со вкусом и удовольствием,- отмечал Н.К.Метнер,- рука должна во время работы испытывать физическое удовольствие и удобство, так же как слух, должен испытывать все время эстетическое наслаждение»(15,2).

Примерно теми же выражениями пользовался и В.В. Софроницкий, говоря о нужных пианисту тактильных ощущениях: «Следует играть так, чтобы пальцы всегда ощущали «дно» клавиши, чтобы каждый палец входил в клавишу с каким-то особым удовольствием»(7,189).

Исключительно большое значение тому, чтобы «рукам было удобно и спокойно», придавал К.Н.Игумнов. Ему принадлежит выражение «мышечный комфорт», которое он использовал, работая с молодыми пианистами. Его ученик Л.Оборин писал: «Что же нужно пианисту, для успешного развития техники? В первую очередь ему необходима психофизическая свобода, и в связи с этим – чувство максимального удобства, уверенности в своих действиях на клавиатуре»(18,74).

Нужные, удобные игровые ощущения обретаются, как уже говорилось, в медленных темпах; это, повторяю, признают абсолютно все. «Люблю играть

неторопливо, без спешки и суеты, вслушиваясь в звучание инструмента, получая какое-то особое физическое, «мышечное» удовольствие от игры», - говорил Л.Н.Берман(28,53). Именно при такой игре, когда вся исполнительская моторика, все пальцевые манипуляции и перемещения по клавиатуре находятся под контролем, когда все можно спокойно опробовать, проверить и испытать, и отыскиваются нужные музыканту движения, обретается то «мышечный комфорт», о котором говорил К.Н.Игумнов.

Нелишне подчеркнуть, что от успеха этой работы, от качества ее очень многое зависит. «Удобно – неудобно» по сути, означает для исполнителя «получится – не получится», «выйдет – не выйдет». Следовательно, работу в этом направлении необходимо доводить до максимального качества.

Игра в медленном темпе – это слуховая работа и способ слухового воспитания. В связи с этим следует вспомнить педагогику Ф.М.Блуменфельда, одним из главных положений которой заключалось в обращении к слуховому восприятию и к слуховому осмыслению. В основе его педагогики лежало несколько правил, одно из которых – «ничего не делать механически и формально». Неосмысленная и равнодушная игра, по мнению Bluменфельда, рано или поздно пагубным образом скажется на слухе, затормозит его развитие и притупит слуховое внимание.

Ф. М. Bluменфельд обращал серьезное внимание вопросу о темпе вслушивания в музыку, в процесс ее изучения. «Как-то раз я застал Феликса Михайловича с «Жаном Кристофом» Ромена Роллана в руках, - рассказывал Л.А Боренбойм. – Он протянул мне книгу, указал отчеркнутое место и велел прочесть его. Вот эти строки: «Нынешние люди читают быстро и плохо, и им уже не введома чудесная сила, которая излучается из прекрасных книг, если их пить медленно». И в занятиях музыкой, - сказал Bluменфельд, - то же самое. Тут, конечно, дело обстоит по-иному, так как музыка должна течь в определенной скорости. Но очень многие разучивая музыку, не умеют ее «пить медленно». Медленный темп нужен не столько для техники, сколько для того, чтобы было время вслушаться во все изгибы и тонкости музыки»(1,84).

Медленный темп, если им пользоваться умело и со знанием дела, служит, можно сказать, фундаментом будущего исполнения произведения. Конечно, сам по себе медленный темп быстро играть не научит; но так же, как не построить здание без фундамента, не сыграть и технически сложного произведения без предварительной работы в медленном темпе. Причем, если продолжить эту параллель – чем выше «здание» и сложнее его устройство, тем надежнее и прочнее должен быть «фундамент». Начинающим музыкантам постоянно приходится это объяснять. Что такое «фундамент», в чем его назначение, им, как правило, неведомо. Прав был Г.М. Коган, когда писал: «Предложите пианисту, исполняющему что-либо очень быстро, сыграть ту же пьесу в заданных вами более медленных темпах – вплоть до самого медленного. Настоящий мастер (и тот, кто стоит на правильном пути к мастерству) справится с задачей без малейшего затруднения, отчетливо и метрически, ровно «проскандирует» как угодно медленно любое место.

Пианист же, который окажется не в состоянии это сделать, - «фальшивая монета». Не верьте его «технике»: она построена на песке. Пусть неровности в ней при быстрой игре пока еще, может быть, мало заметны – впереди неизбежное «забалтывание» и скорый крах»(8,30).

Короче, не можешь уверенно, точно и ровно сыграть медленно – не рассчитывай на хорошую, качественную игру в темпе.

Сам по себе термин «медленно» относителен и условен. Различных градаций и вариантов тут может быть не так уж и мало. Опытный музыкант, пользуясь этим постоянно, вносит разнообразие в свою игру, то слегка ускоряя, то замедляя ее; тех, кто не слишком искушен в таких вещах, следует соответствующим образом обучать.

В дальнейшем, по мере выучивания произведения, темпы, естественно, будут убыстряться. Однако к медленной игре все равно придется периодически возвращаться, как бы хорошо, на первый взгляд, ни был выучен материал. И вот почему. Выше уже упоминался термин «забалтывание». Это характерное слово давно и прочно вошло в речевой обиход педагогов и учащихся. Обозначается им достаточно часто встречающееся на практике явление, когда музыкальное произведение, которое поначалу как будто неплохо выходило у ученика, неожиданно перестает получаться – движения рук становятся неловкими, угловатыми; пальцы теряют подвижность, активность, делаясь вялыми и инертными. Учащийся в тупике, не понимает, что произошло и что делать дальше.

Существует точка зрения, согласно которой «забалтывание» есть прямой результат неумеренного и, главное, неумелого использования быстрых темпов в процессе разучивания музыкального материала. И это действительно так. Пустая, бездумная пальцевая «болтавня» (обратим внимание: забалтывание – от слова «болтать») безнаказанной ни для кого не остается. Что же в данном случае происходит? И.Гофман дает следующее объяснение: «...При быстрых повторениях сложных фигур мелкие ошибки, промахи и недостатки ускользают от нашего внимания; чем больше быстрых повторений мы проделываем, тем обширнее становится количество этих пятнышек, что в конце концов неизбежно приводит к полному искажению звуковой картины. Но это не самое худшее. Поскольку при каждом повторении мы совершаем, по всей вероятности, не одни и те же мелкие ошибки, звуковая картина делается смутной, туманной. Нервные импульсы, заставляющие пальцы действовать становятся нерешительными. Затем начинают все более ослабевать, пока не прекратятся вовсе, и тогда пальцы прилипают»(6,57). Иными словами, неточная, «грязная» игра с многочисленными мелкими помарками и плохо контролируемые движениями, приводит к расшатыванию того фундамента, который был заложен в медленном темпе. Вывод: надо вновь упрочить фундамент. Поэтому И.Гофман и советует: «...Учащемуся надлежит тот час же вернуться к работе в медленном темпе. Он должен играть не удающееся место ясно, аккуратно и, главное, медленно, упорно продолжая в этом духе до тех пор, пока количество правильных повторений не окажется

достаточным, чтобы вытеснить из головы спутанную звуковую картину. Такого рода занятие не следует рассматривать, как механическое упражнение...»(6,58).

Итак, чтобы произведение вновь стало технически получаться, надо восстановить, прежде всего, точность игры. Каждый палец не просто должен твердо, до упора стать на нужную клавишу, он должен попасть на нужную точку этой клавиши. Восстановлены должны быть удобные пластичные движения рук, которые «разладились» при забалтывании. Все неточное, приблизительное, неряшливое должно уступить место аккуратному, тщательно выверенному и хорошо контролируемому.

Если это сделать не удастся, лучше отложить произведение на время или насовсем. Играть плохо, некачественно в любом случае не рекомендуется – это деформирует технический потенциал исполнителя. «Никогда не играй небрежно, даже когда тебя никто не слышит или случай кажется тебе маловажным», - говорил Ф.Бузони(3,161-162).

Темп работы может и должен меняться по ходу игры – меняться в зависимости от того, насколько велика и значительна трудность того, что делает исполнитель в данный момент; насколько сложна фактура в том или ином фрагменте произведения. Там, где чувствуешь, что играть становится труднее, лучше замедлить движение, притормозить. Если, напротив, появляется чувство, что темп слишком медленный, что играть становится тягостно и неинтересно, нужно несколько ускорить движение. В сознательных, намеренных замедлениях и ускорениях особой опасности нет; опасны произвольные, неконтролируемые (хуже того, остающиеся незамеченными) изменения в темпах. В любом случае предпочтительнее сыграть медленнее (в «увеличении», в «укрупнении») какой-нибудь технически трудный эпизод, нежели сыграть его неточно, невнятно, «по верхам», неловкими, угловатыми движениями.

От опытных педагогов приходится слышать иной раз, что лучше пожертвовать метроритмической размеренностью игры, нежели ее качеством. Совершенно верно. Качество, психофизическое удобство, точность пальцевой работы, ощущение того, что «приспособился» - превыше всего. Тому, кто ставит качество во главу угла. Игра в медленном темпе никогда не наскучит.

2.Переход к быстрому темпу

Когда технический фундамент музыкального произведения заложен, когда он достаточно упрочен, исполнителя интуитивно начинает тянуть к игре в быстрых темпах. При этом важно не расшатать основы основ, не поступиться, так сказать, качественными показателями исполнения (ровность, точность, четкость, интонационная выразительность), не утратить того ощущения психофизического удобства, которое было найдено в медленном темпе.

Поэтому имеет смысл ускорять движение постепенно и плавно, а не резким рывком вперед. После медленного темпа сыграть поначалу чуть быстрее,

потом еще немного быстрее и т.д. «Двигаться к быстрому темпу понемногу, словно крадучись», - советовал Я. И. Зак (28,63).

Некоторые педагоги считают, что переходить от медленной игры к быстрой можно сразу и без подготовки, минуя различные промежуточные ступени. Ссылаются при этом на опыт больших исполнителей и прежде всего такого авторитета, как Святослав Рихтер. Тот в свое время рассказывал: «Сначала я играю медленно. Но вскоре, иногда даже в первый день, уже пробую играть вещь в темпе, с определенным настроением»(16,190). С. Рихтеру такие пробы были нужны, чтобы уяснить для себя – где, в каких частях разучиваемого произведения могут возникнуть технические трудности, на чем надо будет сконцентрировать в дальнейшем свое внимание. Но то, что С.Рихтер мог себе позволить, недопустимо для остальных – при таком методе технической работы могут неизбежно возникнуть сложности, и немалые. У учащегося, например, резкий темповой скачек почти наверняка приведет к тому, что многое не получится, «смажется», «скомкается». Сойдет на нет все то важное и ценное в двигательно-техническом отношении, что было наработано прежде.

Более того, первая попытка сыграть произведение в темпе, окончившаяся неудачей,- а именно так скорее всего и будет, - может психологически травмировать учащегося, произвести обескураживающее впечатление («да у меня это все равно никогда не получится, мне этого не сыграть...»). Ведь там, где дело касается техники, психология слишком важна, чтобы не считаться с ней.

Таким образом, лучше, надежнее здесь постепенность и плавность, чем большой скачек. Тем более, что, если темп прибавлять даже по «чуть-чуть», у исполнителя будут меняться, и заметно, внутренние кинестетические ощущения. Вновь придется приспособливаться к тому. Что делают пальцы на клавиатуре; на каждой очередной темповой ступеньке, поиск совершенства технического воплощения будет продолжаться. Именно это и делает работу на музыкальном инструменте интересной, увлекательной, творчески наполненной.

Быстрая игра ставит перед исполнителем принципиально новые задачи. Как бы хорошо ни был налажен двигательно-технический аппарат в медленном и среднем темпе, это еще не гарантирует его безотказной работы в «скоростном режиме». (Правда, можно гарантировать, что не проделав всей необходимой работы еще на дальних подступах к быстрой игре, успеха в ней тоже не достичь).

У музыканта, играющего быстро, появляются новые пальцевые ощущения, мало похожие на те, с которыми он имел дело ранее. И не в одних лишь ощущениях тут суть: быстрая игра – это своя особая «психология», особая физиология движений, особое внутреннее самочувствие исполнителя. «Быстрая игра не есть убыстренная медленная, - справедливо замечал С. И. Савшинский. – Она – двигательный процесс иного качества... Нередко движения и аппликатура, удобная в медленном, оказываются неудобными в быстром темпе»(23,98).

Об этом не мешает помнить чрезмерно перестраховывающимся учащимся и педагогам, которые, подолгу задерживаясь на этапе медленной игры, уж слишком боязливо приближаются порой к быстрому. «Играя только медленно, в настоящем, нужном темпе играть не научишься. Чтобы стать бегуном. Надо уметь быстро бегать», - говорил Г.М.Цыпин (28,69).

Когда ученику предлагают в первый раз сыграть произведение быстро, он нередко в своем старании переходит границы разумного. «Тормозные механизмы» не срабатывают. Поэтому опытные преподаватели просят учеников играть чуть сдержаннее. Это «чуть-чуть» дает возможность контролировать игру. Управлять ею. Конечно, можно пробовать в порядке эксперимента сыграть разучиваемое произведение в предельно, а то и в запредельно быстром темпе. Иной раз хочется испытать себя, получить представление о своих реальных технических возможностях. Но только делать это следует в виде исключения, один - два раза, не больше. Иначе такая игра принесет больше вреда, чем пользы. Слишком много технического брака окажется «в остатке».

Есть и другая сторона вопроса. Чрезмерно быстрые темпы идут, как правило, не во благо художественному качеству игры, ее содержательности и глубине. Не случайно бытует мнение, что спешат не от легкости в пальцах, а от легкости в мыслях, - это действительно так. Способность достигать сверх нормальной беглости « никоим образом не является гарантией музыкальных способностей, - высказывался по этому поводу И.Левин, - некоторые ученики способны играть «как молния», но вряд ли они способны на что-нибудь еще»(11,69).

3. Выдающиеся музыканты о работе в медленном темпе

Работа в медленном темпе характерна для большинства музыкантов преимущественно на втором этапе работы над произведением. Ведь второй этап - период работы, когда произведение пианистические осваивается, выучивается «вчерне». Преимущественное значение на втором этапе приобретает процесс автоматизации движений. Этому процессу сопутствуют моменты тщательного двигательного прилаживания, приноравливания и отбора движений, наилучшим образом реализующих элементарно - двигательную сторону исполнительской задачи.

Медленная и громкая (ее еще называют «крепкая») игра, как игра при которой медленно и громко «произносятся» на инструменте все звуки, как игра, при которой сознательно огрубляются и нивелируется вся сложная система звуковых планов - такая игра является неотъемлемой частью работы каждого музыканта.

Характерно высказывание А. Иохелеса. Свою работу он описывает так: «Это честное « выколачивание», и я не стыжусь об этом сказать. Это - игра пальцами для того, чтобы автоматизировать аппарат, чтобы в последствии иметь возможность играть, не думая о том, что делаешь, чтобы пальцы сами играли (...) Это абсолютно необходимое условие потому, что если на концерте начнешь думать, что играть дальше, то, несомненно, собьешься (...) Нужно чтобы привыкли к определенным нотам, к определенным движениям.

Лишь тогда, когда достигнута достаточная чистота, может наступить соединение двух этапов – первого и второго» (4,35). На вопрос, не отстранена ли полностью музыка при таком сужении задачи, Иохелес отвечал: «Да, заведомо и сознательно. Тут работаю я настолько медленно, чтобы сознательно ударить каждую ноту, очень сознательно» (4,36). На примере А. Иохелеса, мы встречаемся как раз с тем крайний случаем медленной и «крепкой» игры, о которой было сказано вначале.

А. Иохелес отмечал, что не все вещи в равной мере нуждаются в медленной и крепкой игре. «Если это мазурка Шопена, то она не требует такого форте, то есть «выколачивания» пальцами. Но если это, например прелюдия Баха в быстром темпе, то нам надо, чтобы пальцы привыкли к рисунку, ко всем его поворотам» (4,36).

Если одним случаем приема медленной и крепкой игры будет тот случай, когда музыкальная задача полностью «снимается» и игра объективно становится бессодержательной и механической, то с другой стороны, мы найдем игру в медленном темпе в процессе которой наличествует вся выразительная смысловая сторона исполнения и внимание пианиста занято дальнейшей реализацией выразительных сторон образа. «Играть медленно можно по – разному, - говорила М. Гринберг, - играть можно абстрактно, отвлеченно, крепкими пальцами, совершенно не думая о том, какое звучание при этом может получиться. Но иногда при медленной игре у меня появляется двойное ощущение: с одной стороны, я играю медленно, очень крепко, а с другой – я играю все очень мелодично в том смысле, что каждый пассаж у меня как бы часть мелодии» (4,37).

Для Я. В. Флиера работа в медленном темпе – это проверка себя, «забота о том, чтобы все было на своем месте». «В медленном темпе я проверяю себя. Внимание направлено – во первых, на то, чтобы абсолютно все слышать, во – вторых, на то чтобы все было абсолютно точно на своем месте ... Это очень медленная работа... Я заставляю себя медленно и сосредоточенно учить виртуозные куски вещи» (4,40).

Способ медленной игры у Л. Оборина был направлен не только на разрешение двигательной задачи, но и работу над качеством звука. «... Вообще медленный темп для меня очень серьезная вещь. Я не могу обойтись без медленного темпа. Даже работая над медленной частью сонаты, я играю ее еще медленнее. Адажио я играю в полтора раза медленнее, чтобы услышать звучание, его протяженность, чтобы звук лился» (4,41).

Интересно, что в работе над техническим овладением материала Г.Р. Гинзбург ни обращался ни к медленным темпам работы, ни к «крепкой игре». Работа пианиста протекает в темпе, определяемом лишь возможностью наиболее близкого «прицела» к представляемому, желательному для данной вещи или эпизода темпу. «Более простые вещи играешь почти сразу, и я придерживаюсь мнения, что надо играть и учить вещь в темпе, максимально приближенном к тому, какой я себе представляю нужным в данном сочинении. Если я не могу играть в быстром темпе, то я

начну играть медленнее. Но для моторики это совершенно ненужное дело. Если я буду играть крепко, поднимая пальцы выше, чем я это делаю обычно, - я приобрету неправильный навык»(4,43).

Для Я.И.Зака работа в медленном темпе заключалась в сознательном сочетании музыкальной и двигательной задачи. «Я играю в медленном темпе, но не слишком медленно, чтобы не рвать ткань произведения, чтобы она не превращалась в нечто, не имеющее слуховой логики. Пусть это будет замедленно, но со всеми динамическими оттенками и превращениями. Я никогда не учу отвлеченно. Я считаю, что надо учить так, как будто вы все время исполняете. Никакой работы, не направленной на исполнительство у меня нет»(4,44).

Заключение

С первых уроков необходимо прививать учащемуся навык вдумчивой, осознанной игры. И медленный темп – необходимое условие такой работы. Никогда нельзя превращать работу в медленном темпе в механическую «долбежку», в бессмысленное повторение произведения или каких-то его «кусков». Сознательное отношение к своим занятиям на фортепиано и их музыкальная осмысленность должны быть воспитаны в учащемся. Это возможно только при понимании исполнителем изучаемого произведения и своих задач, а также при обязательном вслушивании в музыку и, в частности, в свою игру. «Слышит каждый ученик, а вслушивается или одаренный (музыка ему настолько близка, что не может поступить иначе) или тот, с кем над этим постоянно работали, кому, начиная с детских лет, помогали понять, почувствовать красоту, выразительность звучания, музыкальный смысл исполняемого»(12,275).

Учащемуся часто приходится работать над технически сложными для него произведениями (или отдельными трудными деталями, построениями), либо этюдами, преследующими специально технические цели. И в том, и в другом случаях требуется игра в медленном темпе, часто большим звуком, иногда может быть даже несколько преувеличенно четким, ясным, с обязательным ощущением хорошей устойчивой опоры в пальцах, нередко полезно поучить технически трудные места и тихо. И при этом обязательно постоянное внимательное вслушивание в самое медленное проигрывание, критическое и даже придирчивое отношение к качеству звука, умение ловить все его неточности. Даже в нетрудном произведении без подлинного слухового внимания, без слухового контроля нельзя добиться, чтобы хорошо прозвучала какая-нибудь мелодия, была достигнута плавность сопровождения, найдена нужная звуковая краска. Поэтому неразрывно между собой связанные качество звучания и вслушивание в него, в любую деталь исполняемого сочинения, должны лежать в основе медленной работы.

Без умения вслушиваться в музыку, не может быть и подлинного понимания произведения – не поверхностного впечатления от него, а особого проникновения в музыку, необходимого как при исполнении, так и при ее изучении. Но для того, чтобы и понять и вести над произведением

серьезную, целенаправленную работу, необходимо еще более вдумчивое отношение к нему, его осмысливание, осознание. Учащийся обязан знать, что характерно для изучаемого произведения, какова его форма, что отличает те или иные его части, каково их выразительное значение.

Во избежание бесцельного проигрывания сочинения, ученику всегда должны быть известны конкретные задачи, над чем ему в каждом случае работать. Сначала должно быть «что», а потом «как» и «почему». Ученик должен сосредотачивать свое внимание на конкретной задаче, понимая ее сущность. А потом уже искать способы ее решения. То есть сознательная, целенаправленная игра над каким-либо эпизодом разучиваемого произведения, предполагает не только постоянное вслушивание учащегося в свою игру, но и ясное «слышание», представление им цели, к которой он стремится в данный момент.

Когда же ученик старается преодолеть ту или иную трудность, и не достигает желаемого, то это может быть следствием недостаточного еще количества занятий. Но нередко причина временной неудачи кроется и в отсутствии у играющего отчетливого представления того, к чему он должен идти. О характерном эпизоде из урока Ф.М.Блуменфельда рассказывал Л.А.Баренбойм : «Ученику, игравшему ля-минорный этюд Шопена соч.10№2, Блуменфельд сказал : «Играете не ровно не потому, что у вас пальцы плохие, а потому ,что не слышите ровности и не стремитесь, поэтому ее добиться. Надо услышать, а потом выполнить, выполнить обязательно с предельной точностью, не давая себе никаких поблажек»(2,110). Иными словами, на первое место ставилось представление цели.

Результатом работы над произведением должно стать яркое, успешное исполнение. Основу яркости исполнения составляет вслушивание в музыку, понимание исполняемого произведения и ясное представление желаемого, причем представление не приблизительное, а конкретизированное в процессе всей предшествовавшей работы, в том числе и работы в медленном темпе.

Таким образом можно сказать, что вдумчивая, сознательная работа в медленном темпе , является залогом успешного, содержательного, живого и яркого исполнения.

Литература:

1. Баренбойм Л.А. Ф.М.Блуменфельд – педагог. //Вопросы музыкального исполнительского искусства. Вып.2 – М.,1968
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.,1974
3. Бузони Ф.О. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.2 – М.,1962
4. Вицинский А.Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. – М.,2003
5. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. – М.,1981
6. Гофман И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.,1961

7. Жукова О.Н. Воспоминания о занятиях в классе В.В. Софроницкого. // Вопросы музыкального исполнительского искусства. Вып.2 – М.,1968
8. Коган Г. Работа пианиста. – М.,1979
9. Коган Г.М. У врат мастерства. – М.,1969
10. Либерман Е. Работа пианиста над фортепианной техникой. – М.,1994
11. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано. – М.,1978
12. Любомудрова Н. Еще о работе над музыкальным произведением. // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып.2 – М.,1965
13. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1982
14. Маргулис В. Богатели или мысли и афоризмы пианиста. – СПб.,1992
15. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. – М.,1979
16. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства: сб. статей. – М.,1983
17. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.,1982
18. Оборин Л.Н. О некоторых принципах фортепианной техники. // Вопросы фортепианного исполнительства. Вып.2 – М.,1968
19. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.,1997
20. Савшинский С.И. Режим и гигиена пианиста. Л.,1963
21. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. – Л.,1968
22. Савшинский С.И. Пианист и его работа.- М.,2002
23. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.,2004
24. Теория и методика обучения игре на фортепиано/ Под общ.ред. А. Г. Каузовой, А.И. Николаевой – М.,2001
25. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. – М.,1984