МБУДО «ДМШ №5 им. В. П. Дубровского» города Смоленска

Методический доклад на тему:

**«Московская фортепианная школа: ее выдающиеся представители,**

 **их педагогические взгляды, принципы, методы работы».**

 преподаватель класса фортепиано –

 Воронежская Светлана Анатольевна

27 декабря 2021 года

г. Смоленск

**Содержание**

Введение………………………………………………………..……………………………….3

Глава I. Московская фортепианная школа: ее выдающиеся представители, их педагогические взгляды, принципы, методы работы………………………..………………………………………………………………….3

1.1.Возникновение и развитие Московской фортепианной школы, ее истоки, традиции, выдающиеся представители………………………………………………………………… 3

1.2. Педагогические взгляды, принципы, методы работы А. Б. Гольденвейзера,

 С. Ф. Фейнберга, К. И. Игумнова, Г. Г. Нейгауза…………………………………………...6

Заключение…………………………………………………………………………………….13

 Список литературы…………………………………………………………………………...14

**Введение**

В области музыкальной педагогики особенно важно внимание к академическим традициям, воспитание подрастающего поколения на лучших примерах отечественной педагогики искусства.Со времен возникновения Московской фортепианной школы центральное место в музыкально-педагогической занимала работа над музыкальным произведением с требованием сосредоточенного внимания, желания и умения вслушиваться в каждую ноту исполняемой музыки. Большую роль при этом играли уже приобретенные навыки анализа гармонии, формы, фактуры, а также продолжение формирования этих навыков, нахождение удобной и правильной аппликатуры, педализации. Из этих задач вытекали и проблемы развития пианистической техники в органической связи с художественно-исполнительскими целями. Отвергая механическую тренировку пальцев, лучшие педагоги - пианисты России считали, что в любом упражнении надо следить за качеством звука и задуманной нюансировкой. Каждодневный труд пианиста они трактовали как огромную и тщательную умственную аналитическую и критическую работу, подчиненную слуховому самоконтролю. Их педагогические принципы имели решающее значение в выполнении таких важнейших проблем исполнительского искусства, как самостоятельная работа пианиста, развитие музыкальной памяти и художественного воображения. Знание элементарной теории музыки, умение предавать изучаемый материал анализу, играть наизусть отдельные голоса, вычленять из произведения отдельные места для проработки упражнения – все их требования такого рода до сих пор необходимы для развития творческой инициативы, самостоятельной работы над вопросами интерпретации и развития технического мастерства музыканта любого уровня.

**Глава I. Московская фортепианная школа: ее выдающиеся представители, их педагогические взгляды, принципы, методы работы**

**1.1.Возникновение и развитие Московской фортепианной школы, ее истоки, традиции, выдающиеся представители**

 Достижения русского фортепианного искусства были связаны с плодотворной деятельностью Петербургской и Московской консерваторий, где работали выдающиеся музыканты, создатели русской фортепианной педагогической школы. В этих консерваториях сформировались принципы методики преподавания, не утратившие своего значения до нашего времени. Вместе с тем, большую роль сыграл сам ход развития фортепианной педагогики России в предыдущий исторический период.

 Первый период от конца XVIII века до 60-х годов XIX века относится к тому времени, когда в России получило большое развитие любительское музицирование. Дворянское общество увлекалось музыкой, многие аристократы заводили у себя крепостные оркестры и хоры, ставили на домашней сцене оперы и балеты, отдавали своих людей учиться тому или иному искусству, чтобы иметь профессионально подготовленных специалистов. Учителями музыки приглашали преимущественно иностранцев, приехавших в Россию, и платили им большие деньги. Обладая способностями, дворянин мог прослыть просвещенным любителем музыки, но не становился профессионалом. Среди музыкантов-профессионалов мы встречаем лишь в редких случаях имена композиторов и исполнителей, принадлежащих к дворянскому сословию.

 Во многих учебных заведениях, начиная с XVIII века, были введены занятия музыкой с целью развития музыкального просвещения и образования. Так, музыкальные классы были почти в каждом университете, в Академии художеств, в Училище правоведения, в Петербургском и Московском театральных училищах, в Дворянских женских институтах, Кадетских корпусах и в Губернских гимназиях. В этих учебных заведениях учились не только любители музыки, но и будущие профессионалы — представители различных сословий, которые работали в оркестрах и становились учителями музыки. Не только в Петербурге, Москве, но и в других городах открывались музыкальные частные школы, где могла учиться городская молодежь независимо от своего происхождения.

 Первая половина XIX века xaрактеризуется активным внедрением зарубежных методов преподавания, обучения и стремлением передовых русских педагогов к созданию национальной школы пианизма. Особенно это касается вопросов методики преподавания игры на фортепиано. Огромное значение в формировании русского фортепианного исполнительского искусства имела музыкальная деятельность Джона Фильда. Педагогические воззрения Джона Фильда во многом отражали принципы школы Клементи. Также как и его учитель, он уделял особое внимание развитию пальцевой техники, точности и филигранной отделке исполнения пассажей. Он не стремился к бравурному пианизму, отличавшему игру большинства виртуозов того времени, а развивал у своих учеников тонкое мастерство, основанное на классических принципах, и добивался выразительного «пения на фортепиано».

 С организацией Русского музыкального общества и открытием первых консерваторий в Москве и Петербурге начинается новый этап развития отечественной музыкальной культуры. Этот второй период был ознаменован огромными успехами в области творчества, исполнительства, педагогики и подготовки кадров профессионалов - музыкантов.

 Начало формирования методических основ русской фортепианной школы было положено братьями Николаем и Антоном Рубинштейн. Исключительное значение в развитии русской пианистической школы имела деятельность Николая Григорьевича Рубинштейна, основателя и директора Московской консерватории, замечательного пианиста, дирижера и педагога. Обладая феноменальным пианистическим дарованием, Николай Григорьевич поражал всех совершенной техникой, богатством и разнообразием своего репертуара, певучестью и красотой звучания фортепиано. В его репертуаре были сочинения, охватывающие все стили фортепианной музыки от клавесинистов до современников. Особенно много Рубинштейн играл Шопена, Шумана, Листа, был пропагандистом русской музыки, замечательным интерпретатором произведений Чайковского и Балакирева.

 Основателя Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна по праву можно назвать отцом Московской школы пианизма подобно тому, как М. Клементи называли отцом Лондонской школы или Л. Адама – Парижской. В годы руководства консерваторией, он заложил крепкие основы воспитания молодых музыкантов, обеспечившие консерватории ее блестящее будущее. Неоценим был и его вклад как пианиста и педагога в сокровищницу фортепианного искусства. Ученики Н. Рубинштейн - А. Зилоти и Э. Зауэр - были первенцами в плеяде молодых пианистов, воспитанников Московской консерватории, завоевавших признание мировой музыкальной общественности.

 Видным представителем Московской пианистической школы вслед за Рубинштейном явился также В. И. Сафонов. Его учениками были крупнейшие русские композиторы – пианисты А. Скрябин и Н. Метнер, известный всему миру виртуоз И. Левин, такие талантливые исполнители и педагоги, как Л. Николаев, Е. Бекман – Щербина, М. Пресман, Д. Шор, Е. Гнесина и многие другие.

 Сафонов оказал огромное влияние на формирование исполнительских и методических принципов, характеризующих творческую направленность большинства видных исполнителей – педагогов Московской консерватории. Это влияние сказалось не только на взглядах и художественной практике его непосредственных учеников, но и получило свое отражение в исполнительской и педагогической деятельности К. Игумного, А. Гольденвейзера и многих других профессоров консерватории следующих поколений. Сильнейшее влиянние на формирование художественных основ Московской школы оказали выдающиеся пианисты Танеев, Скрябин, Метнер.

 В создании Московской пианистической школы за 70 лет со дня образования участвовали многие талантливые музыканты. В 20-30-х годах заметную роль в развитии Московской школы сыграла деятельность Ф. Блюменфельда. Немалое значение для фортепианного факультета имела работа таких советских исполнителей, как Е. Бекман-Щербина и М. Юдина. В полевоенные годы в числе профессоров Московской консерватории был замечательный пианист В. Сафроницкий. Начиная с 30-х годов и особенно в послевоенный период все большее влияние на творческую жизнь фортепианного факультета стала оказывать педагогическая деятельность представителей следующего поколения – профессоров Л. Оборина, Г. Гинзбурга, Э. Гилельса,

Я. Флиера, Я. Зака, С. Рихтера.

 В первые годы своего обучения в консерватории, в форму обучения входила не только высшая и средняя, но даже часть начальной ступени профессионального музыкального образования, в отличие от современных высших учебных заведений. В консерваторию принимали, как правило, детей или подростков, имеющих первичную музыкальную подготовку. Кроме музыкальных дисциплин, обучающимся давали необходимую подготовку по общеобразовательным предметам, с углубленным изучением гуманитарных дисциплин. Профессиональные требования на экзаменах были достаточно высокие. Закончить консерваторию и получить звание «свободного художника» могли только те молодые музыканты, которые были готовы к самостоятельной концертной практике и имевшие разнообразный репертуар и высокий уровень сложности. За особые заслуги молодые музыканты-выпускники были награждены золотой или серебряной медалью. Студенты, которые не сдали итоговые экзамены, могли продолжить обучение на платной основе. Особо талантливые ученики из малообеспеченных семей могли обучаться на льготных условиях, либо оплачивать половину стоимости обучения. Таким образом, консерватории готовили музыкантов высокой квалификации и одновременно обучали менее выдающихся учеников, которые продолжали профессионально обучаться музыке. В свое время Н. Г. Рубинштейн заметил в произнесенной речи, что консерватория должна готовить не узконаправленных специалистов в области конкретного инструмента, а в первую очередь музыкантов в обширном смысле этого слова. В этой цитате Рубинштейна сформулирован наиглавнейший принцип работы и Петербургской, и Московской консерваторий, который на многие годы определил и их высочайший уровень работы, и сформулированные им цели и задачи российского профессионального музыкального образования, а также музыкального исполнительства в России в целом.

 Как педагог Николай Рубинштейн был весьма близок к принципам проведения уроков Антона Рубинштейна. Занятия он посвящал главным образом работе над художественным произведением, в класс принимал только учеников, обладающих достаточными знаниями гармонии, контрапункта, оркестровки и формы, заставлял их анализировать и объяснять строение фуг Баха и других произведений, сочинять каденции к фортепианным концертам, транспонировать выученное в различные тональности. В отличие от брата, он много играл сам на уроках, требуя от учеников копирования его интерпретации. Специально технической работой он не занимался. Его курс фортепианной игры состоял, в сущности, в детальном прохождении классических образцов фортепианной музыки. Большое место при этом уделялось «Хорошо темперированному клавиру» Баха и вариационным циклам различных авторов, в которых был богатейший материал для развития пианистического мастерства.

 Братья Рубинштейн заложили основы лучших традиций русской фортепианной педагогики. Оба они были в самом высоком смысле этого слова учителями музыки. Придавая огромное значение мастерству владения инструментом, они не отрывали вопросы техники от музыкальных задач исполнения, не признавали механической тренировки пальцев, стремились к развитию у учеников понимания художественных задач интерпретации. Эти принципы нашли свое продолжение и развитие в педагогической деятельности крупнейших педагогов Петербургской и Московской консерваторий последних десятилетий XIX и начала XX века.

 Усилиями братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов и их единомышленников музыкальная педагогика в России приобрела весомый авторитет и международное признание в последней трети ХIХ века. Именно, благодаря прорыву Рубинштейнов, Россия оказалась на лидирующих местах в сфере профессионального музыкального образования.

**1.2. Педагогические взгляды, принципы, методы работы А. Б. Гольденвейзера, С. Ф. Фейнберга, К. И. Игумнова, Г. Г. Нейгауза**

 Начиная с Н. Рубинштейна, все видные профессора - пианисты всегда подчеркивали, что свою главную цель они видят не в обучении на фортепиано, а в обучении музыке. А. Гольденвейзер говорил: «Основная проблема педагога – воспитание музыканта». «Музыкант – педагог должен быть прежде всего учителем, то есть разъяснителем и толкователем музыки», - писал Г. Нейгауз.

 Все педагоги Московской фортепианной школы сходились на том, что исполнитель, ставивший перед собой серьезные творческие задачи, должен сам обладать, помимо таланта, большими знаниями, глубокой и разносторонней культурой. «Как бы хорошо исполнитель не владел мастерством, если он сам незначительный человек, и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет ничтожно», – говорил Гольденвейзер. «Исполнитель должен обладать передовым мировоззрением, разносторонним эстетическим и музыкальным образованием», - указывал Фейнберг, продолжая эту мысль.

 Лучшие педагоги консерватории уделяли в своей практике много внимания вопросам работы над музыкальным произведением. Эта проблема получила отражение в ряде трудов по теории пианизма, в докладах и высказываниях профессоров. Все музыканты, по-разному формулируя свою мысль, неизменно подчеркивали необходимость умственной, аналитической работы в процессе разучивания произведений. «Ум освещает чувство», – эта крылатая фраза Нейгауза, пожалуй, наиболее кратко и точно определяет смысл задачи, которая ставится таким путем перед учащимся.

 Речь здесь идет не только об умении «анатомизировать» нотный текст, разбираться в строении произведения, в форме и гармонии, научиться читать музыкальный текст, отдавая себе отчет во всех его деталях. Все это, конечно, необходимо исполнителю, поэтому в своих занятиях все профессора Московской консерватории всегда уделяли этой стороне большое внимание. Но было бы неверно думать, что педагогические принципы и практический опыт представителей Московской школы привели к какой- то стандартной схеме: сначала теоретический анализ и скурпулезный разбор текста, затем техническая работа, и, наконец, художествено – эмоциональное исполнительское воплощение. Как указывал Я. Мильштейн в своей статье об Игумнове: «Примечательно, что Константин Николаевич каждый раз предостерегал об опасности увлечения анализом, особенно на ранних этапах работы над произведением». «Я не думаю, чтобы при изучении произведения (сразу) нужно было применять аналитический метод… Этот метод, может быть и нужен. Но нужен, как проверка того, что мысли, которые сложились непосредственным путем, не противоречат самой структуре произведения и языку автора… Если слишком увлечься анализом, то есть опасность, что все исполнение может оказаться расчлененным, схематичным. Тогда пропадет впечатление живой речи». Комментируя эти высказывания Игумнова, Я. Мильштейн пишет: «Он, подобно другим, считает, конечно, что разум освещает чувство. Но разум художника – исполнителя, по его мнению, не тождествен разуму теоретика - аналитика; разум художника чаще оперирует образами, картинами, звуковыми представлениями; разум теоретика – чисто логическими категориями». Эта формулировка может показаться спорной. Важно вот что: тут подчеркивается другая сторона вопроса – для исполнителя теоретический анализ должен служить проверкой и обоснованием закономерности тех творческих замыслов, которые возникают в его воображении в процессе создания художественно – исполнительского образа произведения.

 С этой позиции все видные педагоги Московской консерватории рассматривают и проблему отношения к мельчайшим деталям текста, помогают раскрыть исполнительский замысел автора. О необходимости вдумчивого и точного прочтения текста произведения весьма подробно говорили Гольденвейзер, Фейнберг, Игумнов, Нейгауз. Многие музыканты подчеркивали, что нотная запись представляет собой лишь условную схему, требующую творческого переосмысления. Вот что вспоминал Мильштейн о высказываниях Игумного. На прямо поставленный вопрос – к чему он больше всего стремится, к беглому ли, поверхностному охвату произведения в целом или точности воспроизведения текста - он без всяких колебаний отвечал так: «Нет, к возможно большей точности, к абсолютной точности».

 С вопросом об отношении к тексту произведения музыканты тесно связывают и проблему интерпретации в зависимости от индивидуальности и исполнительского стиля пианиста. Касаясь этого вопроса в одном из своих докладов, Фейнберг говорил: « Индивидуальность пианиста выражается не в том, как пристально он умеет вчитываться в нотный текст и как глубоко он может его понять и раскрыть перед слушателями». Тут же Фейнберг подчеркнул, что он имеет ввиду не обозначения, оттенки и прочие указания автора или редактора, а запись самих нот. «Нотный текст – богатство, завещанное композитором, а его исполнительские указания – сопроводительное письмо к завещанию», - указывал он. Из таких высказываний можно сделать вывод, что педагоги, требуя точного выполнения текста композитора, подразумевают под этим не формальное его восприятие и воспроизведение, а осмысленный, творческий подход и перевод записи – схемы в реальные звуковые образы. Иными словами, процесс работы над музыкальным произведением мыслится как путь от первичного эмоционального восприятия к анализу «схемы», ознакомлению и постепенному уточнению исполнительской цели. Было бы неправильно представлять себе этот труд как чисто «умственную работу, лишенную «чувства». Наоборот, ведущая роль здесь принадлежит художественному воображению, «слышанию» музыки. Недаром Фейнберг говорил, что надо уметь слышать, а не только слушать себя.

 Качество звучания, ясное представление о поставленной задаче и слуховой контроль, корректирующий ее выполнение, - главные критерии правильности и целесообразности работы пианиста. Следуя этому принципу, исполнитель как бы снимает барьер, отделяющий техническую тренировку от музыкальной работы: всякое упражнение должно быть музыкальным. Техническая работа должна быть одним из элементов художественной работы. Фейнберг обобщил это положение в самой короткой формулировке: «Надо как можно чаще играть хорошо и как можно реже играть плохо». Этот афоризм имеет глубокий смысл. Неточное, немузыкальное, технически неряшливое разучивание музыкального произведения, так же как и механическое «выдалбливание» трудных пассажей или упражнений не приближает к цели. «Играть хорошо» - значит играть музыкально и именно так, чтобы движение и двигательные ощущения соответствовали художественному представлению о характере музыки. Исходя из этих общих предпосылок, многие крупные музыканты высказали немало ценных соображений о конкретных приемах работы над произведением и над развитием исполнительского мастерства.

 В высказываниях Игумнова, Фейнберга и других профессоров можно найти неоднократно повторяемые советы побольше пользоваться разными туше, умеренной звучностью (работать над тихим звуком piano, pianisimo, играть точно и отчетливо, но не давить на клавиши после удара, не делать большого размаха каждым пальцем, вырабатывать ощущение легкости, свободы и подвижности. К этим общим правилам некоторые педагоги добавляли и разнообразные тренировочные работы.

 Гольденвейзер, например, прибегал к чисто тренировочным упражнениям, особенно в тех случаях, когда ученик не имел достаточно развитой беглости и силы пальцев. Он советовал учить непрерывные фигурационные построения ритмическими вариантами. Эти упражнения он рассматривал как полезное средство для укрепления пальцев мышц, достижения ловкости и быстроты движений.

 Не отрицали пользы специальной технической тренировки и другие педагоги, но здесь можно усмотреть и некоторые расхождения во взглядах. Игумнов и Фейнберг считали, например, что технической тренировкой целесообразнее заниматься не на материале художественного произведения, а на специальных упражнениях, гаммах, аккордах и арпеджио. Добавочные упражнения к каким-либо особенно трудным местам в произведении они добавляли лишь в отдельных случаях. В основном же работа посвящалась музыкальным целям, поискам и постепенному воплощению художественного замысла.

 В решении творческих исполнительских задач большое значение имеет, по мнению большинства педагогов, тщательная работа над деталями произведения, вслушивание в различные элементы музыкальной ткани (мелодия, аккомпанемент, голоса), игра отдельно каждой рукой, проигрывание полифонии произведения по голосам. Гольденвейзер считал, что пианисту необходимо знать наизусть партию каждой руки для укрепления памяти и чувства уверенности в своих действиях, что особенно важно при публичном исполнении. Игра отдельно каждой рукой в процессе домашних занятий является, кроме того, отличным способом проверки точности выполнения текста и отшлифовки всех деталей исполнения.

 Все компоненты исполнительского мастерства виднейшие московские педагоги рассматривали в органическом единстве с представлениями о стиле и особенностях того или иного произведения. В отношении аппликатуры этот принцип последовательно и подробно был изложен в книге Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры». «Я думаю, - писал он, что наиболее общно его можно сформулировать так: наилучшей является та аппликатура, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом. Она же будет и самой красивой аппликатурой. Я хочу этим сказать, что принцип физического удобства, удобства данной руки есть второстепенный принцип, подчиненный первому, главному».

 Рассматривая Московскую пианистическую школу как единое по своим эстетическим принципам направление в фортепианном искусстве, необходимо подчеркнуть многообразие и различие индивидуальных черт в исполнительском творчестве и педагогике её виднейших представителей.

 Отличаясь ясностью и конкретностью, педагогические указания А. Гольденвейзера приводят к глубоким обобщениям, касающимся важнейших сторон музыкально-исполнительского искусства: творческого воссоздания композиторского замысла, вопросов технического мастерства, процесса совершенствования музыкального исполнителя. Вот некоторые отрывки из его методических работ.

О точности.

 «Воспитание в себе способности точно воспроизводить текст чрезвычайно важно особенно для пианиста, который за редчайшим исключением играет многоголосную ткань. Неподготовленный в этом отношении человек не в состоянии сыграть трехголосную фугу Баха так, чтобы все голоса исполнялись правильно: держать столько времени, сколько написано… Такая простая, элементарная вещь, что каждый звук должен сниматься там, где это написано автором, исполнителем большей частью не соблюдается».

Техника.

 «Нет приёма игры, звучания, ценного самого по себе, вне цели; то, что хорошо в одном месте, в одном случае, может оказаться совершенно необходимым в другом. Если формулировать кратко, то техника – это умение делать то, что я (или автор) хочу, так как я хочу. Я попутно говорю о движениях, но никогда не говорю специально о постановке руки в отрыве от музыкального материала. Каждое движение должно диктоваться требованиями музыкального образа: целесообразность и экономия движений».

 «Чем меньше пространства занимает наша рука, тем она сильнее, рука гораздо более напряжена и слаба, когда она растянута. Листовой свинец почти так же легок, как и бумага, но из него делают пули – всё дело в концентрации. Мы должны всегда исходить из наименьшего возможного расстояния».

Дыхание. Фразировка.

 «Очень мало внимания обращают на живое дыхание. У плохого певца дыхание - начальная необходимость, а у хорошего – одно из главных средств художественной выразительности. Неправильное представление, что пианист играет без дыхания. Иногда я слушаю пианиста, и у меня бывает ощущение психологической одышки. Не думают часто о знаках препинания, о соотношении звуковой ткани внутри произведения. Можно себе представить, что человек, не умеющий говорить на каком – либо языке выучит буквы, научится читать и правильно произносить слова. Вам будет неприятно его слышать, так как будет ясно, что он не понимает, что читает, логические ударения будут попадать не на свое место. Подобное впечатление создаётся и при игре наших учащихся».

Звучание.

 «У каждого пианиста должна быть иллюзия, что он, взяв какую – либо ноту, тянет её как певец. Он должен сосредоточить на ней внимание, думая, что эта нота всё время в его власти. Нужно с самого начала воспитывать в играющем, чтобы он всё время следил за звучанием нот, следующим одна за другой, а не только обращал на них внимание в тот момент, когда он «тычет» пальцем в клавишу. Мало думают и о том звучании, которое имеет основной звук гармонии – бас. К нижнему басовому звуку надо относиться особенно, надо воспитывать в себе «чувство баса»; если бас не звучит, ничего не звучит. Вообще, когда мы играем музыкальную линию, огромное значение имеют крайние звуки – басы и верхние ноты мелодии. Очень важный момент – соотношение силы звука и длительности. Например, группетто звучит нередко как инородное тело, так как его играют скоро и громко, оно искажает естественную линию движения».

О «технике» в узком смысле слова.

 «Я считаю не слишком целесообразным играть те или иные упражнения… Из этого я, однако, исключаю гаммы и арпеджио. Другие упражнения должны возникать из каждого данного случая. Например, если затруднение возникает при игре повторений, следует повторять их большее число раз. Часто упражняют пассаж и с «точками». Это упражнение может быть полезно, если встречается ритм с точками, но для пассажей оно может быть вредно. Часто исполнители промахиваются, когда у них бывают скачки. Происходит это главным образом от какой-то ложной установки, что при игре на фортепиано существуют какие-то скачки. Допустим: я сижу, рука у меня в кармане, мне сказали: возьмите си бемоль - я никогда не промахнусь и возьму. Всё дело в том, что в данном случае я не думаю, что делаю скачок. Если бы вместо скачков мы представляли себе линию верхнего голоса или линию баса, то сразу бы заиграли чище».

 В продолжение разговора о технике, можно привести слова С. Фейнбера: «Больше всего мешают изящные движения. Необходимы известная степень сдержанности, привычка достигать звучание самым простым и целесообразным движением, способность выключать все ненужные жесты: качанием торса и головы, взмахи локтей, излишнее напряжение ног, отбивание такта ступеней. Все такие движения восполняют для пианиста эмоциональные и технические проблемы его игры. Благодаря этим движениям пианист слышит свою игру не в её истинном звучании, а в предполагаемом». «Я, как педагог, позволю себе сказать, что для молодого пианиста полезно достигнуть той степени сдержанности в движениях и сосредоточенности, когда он ощущает звук под самыми кончиками пальцев. Совершенство и точность касания клавиш могут постепенно освободить пианиста от всех ненужных дополнительных движений», - говорил пианист.

 В старину культивировали в первую очередь четко и точно движения пальцев, поэтому и стиль игры долгое время был связан с развитием чисто пальцевой техники. Бетховен, а в дальнейшем романтики ввели в круг излюбленных приёмов изложения более широкие аккорды, пассажи, фигурации, потребовавшие от пианиста более свободных, скользящих движений. В фортепианном стиле Скрябина линия романтического развития пришла к своей кульминации, и, возможно, к завершению. В дальнейшем мы можем отметить тенденции к возврату неоклассицизма. Это отчасти относится к таким замечательным композиторам, как Прокофьев и Метнер. Несколько условно можно определить ход развития фортепианной техники от Моцарта до Скрябина как постепенное развитие скользящего движения руки за счёт вертикального удара пальцем. Скользящее движение как бы сливается в одно целое, объединяет ряд широко расположенных нот и оказывается более эмоционально выразительным. Как достигнуть красивого и сильного звучания?

 Вот как об этом писал Фейнберг: «Остановимся на нескольких моментах. Некоторые пианисты считают правильным, взяв громкий аккорд, оставить руки на клавиатуре силой, прижатой к клавишам. Такой прием и внешне и по его существу противоречит звучанию фортепиано и производит впечатление, словно в оркестре после громкого удара в тарелки их силой прижали друг к другу. Часто приходится видеть, что аккорд извлекается излишне размашистым движением. Конечно, для силы удара нужен размах. Но вполне достаточно двух или трех взмахов. Нередко бывает, что пианист, привыкший к декоративным взмахам руки при скачках, вынужден в последнее мгновение чуть-чуть задерживать скорость, чтобы не промахнуться. Таким образом, мы часто замечаем, что в сдержанных, целесообразных, собранных движениях гораздо больше мочи, чем в размашистых движениях.

 Фортепиано обладает глубоко мощно звучащими басами. Иногда композитор мобилизует самую левую октаву. В этом регистре оркестр не обладает сильно звучащими инструментами. Наиболее мощные ресурсы оркестра – валторны, тромбоны, трубы – главным образом сосредоточены в трех средних октавах. И на фортепиано средний регистр должен звучать насыщенно и мощно – тогда будет создана красивая звучность, наиболее близкая к оркестровой».

 Делая указания по поводу упражнений, пианист писал: «Существует принципиальная разница между гимнастикой и упражнениями. Цель гимнастики – укрепить весь организм в целом, а цель упражнений – привить правильный навык, усовершенствовать определенное, иногда простое, иногда сложное движение. Главное внимание здесь должно быть обращено не на гимнастику, а на упражнение, хотя бы потому, что доля гимнастики присутствует в каждом упражнении при каждой тренировке.

 Как надо упражняться? Каким требованиям должно отвечать упражнение? Как построить упражнение, чтобы оно было действительно целесообразным? Для ясности перечислим 10 основных положений от Фейнберга:

1.Упражнение должно быть по возможности связано с текущей творческой работой пианиста, должно быть направлено к решению определенной эстетической задачи.

2. Необходимо научиться определять трудное от легкого, то, что выходит, от того, что не удается. Пианист не должен работать над минимальными трудностями! Раньше был популярен способ разучивания гамм путем подкладывания 1 пальца не под 3-й или 4-й, а под 5-й. Способ рассуждения прост: получится под 5-й, получится и под 3-й, и под 4-й пальцы. На том же принципе построены все упражнения Ганона. Еще пример: пианисту кажется, что у него не хватает силы в 4-м пальце. Начинаются поиски упражнения, а дело в рациональном, целесообразном распределении тяжести.

3. Упражнение должно быть легче той трудности, которую мы одолеваем. Вы сделаете ошибку, если, встретив в произведении ряд трудных скачков, заставите себя упражняться на еще более длинных в надежде, что потом встретившаяся трудность покажется легкой. Если в эпизоде имеется ряд скачков, то сначала надо добиться, чтобы более легкие скачки получались точно и без затруднений.

4. Упражнение должно быть построено на простых, естественных элементах техники.

5. Упражнение должно быть коротким.

6. Упражнение должно давать положительный результат в короткий срок.

7. Упражнение может быть построено на обмене опытом между правой и левой руками.

8. Упражнение строится по принципу «от простого к сложному», а не наоборот.

9. Упражнение должно выполняться с максимальным техническим совершенством.

10. Необходимо, упражняясь, следить за красотой звука, за целесообразной пластичностью и полной свободой движений».

 Еще он отмечал, что к особо быстрому результату приводит упражнение, построенное так, что можно повторять фигурацию в непрерывном движении много раз подряд. И большое значение придавал темпам: « Большое значение при игре упражнений придается медленному темпу, но слишком долго задерживаться на медленном темпе не стоит. Само собой получается, что, проиграв несколько раз медленно короткое упражнение, вы пробуете снова исполнить его в темпе, варьируя скорость, находите правильное движение и целесообразную позицию руки, локтя, корпуса».

 Говоря об К. Н. Игумнове, можно сказать, что учил он точно также, как играл сам: скромно, просто, благородно. Органически не выносил бессодержательной, быстрой, громкой игры. Громкая игра – «признак пустоты». Почти всегда указывал на необходимость сдерживать разгул чувств, быть «устремленным в глубь музыки». Не принимал также напряженной, излишне старательной игры; она казалась ему «преднамеренной, надуманной», а стало быть и «ложной».

 Естественно, в любых занятиях, будь то в классе или дома – музыкант требовал подхода «изнутри». Это означало, что цель занятий – не только тренировка пальцев, но и в первую очередь тренировка уха, а это гораздо сложнее. Внимание ученика должно быть полностью устремлено на достижение хорошего звучания. «Стучать», «колотить», «ошарашивать» - все это было глубоко чуждо Игумнову, как педагогу. «Уши теперь огрубели», пианисты «не уважают» певучий звук, предпочитая ему бездушный стук.

 В этом свете становятся понятными те практические советы, которые он давал своим ученикам в классе. Он, например, постоянно напоминал, что основой хорошего, певучего звука всегда будут свобода и гибкость руки от плеча до кончиков пальцев, полная естественность и непринужденность движений, точность прикосновений пальцев к клавишам, целесообразное регулирование энергии руки от еле ощутимого легкого прикосновения до мощного нажатия.

 Игумнов с самого начала заботился, чтобы его ученик сидел свободно и ненапряженно, чтобы он не поднимал плеч («плохая привычка»), не сутулился и не горбился. Он пристально следил за тем, чтобы локоть не прижимался к туловищу, ибо как зажатость, так и лишнее приближение локтя к туловищу создают «связанность», «негибкость», «склеенность» движения, способствует возникновению сухого, колкого, бесцветного звука. Локоть, как и вся верхняя часть руки, остается все время свободным, нижняя же часть руки - от локтя до пальцев – при этом составляет как бы прямую, без изломов, линию: кисть не выпуклая и не вогнутая, очень эластичная, гибкая; пальцы касаются своей мякотью, большой палец скорее в высоком положении, чем в низком.

 Игумнов особенно часто говорил о необходимости «слияния», «срастания» пальцев с клавиатурой, «прижимания» их к клавишам, настойчиво рекомендовал держать пальцы как можно ближе к клавишам, играть по возможности подушечкой – «мясистой» частью пальца, как бы «переступая с пальца на палец», «никогда не толкать» клавишу, «не ударять» по ней, скорее «примкнуть, прижаться, прилипнуть». Отсюда заботливое предостережение – «ни в коем случае не смешивать естественного прикосновения с клавиатурой, мягкого, непринужденного погружения в нее, с преднамеренным давлением, которое всегда вредно». «Дно клавиш, конечно, необходимо ощущать – это делает звук протяжным, опертым, - но никогда не следует на клавишу давить». «Так же, как нельзя ходить, придавливая пол ногами, также и нельзя играть, придавливая пальцами клавиатуру». Отсюда проницательное указание, что для достижения большого, широко льющегося звука должно использовать всю амплитуду размаха свободной руки при полном соблюдении гибкого мягкого legato; при этом пальцы «длиннее», как бы идущие от плеча. Отсюда также его неоднократные советы не делать рукой лишних движений. Вихляниями кисти и руки «ничего путного не достигают», а лишь создают «тощую кантилену». После извлечения звука рука у педагога мгновенно и плавно, как бы по инерции шла вниз; она будто повисла на кончике пальца, который легко, эластично опирается на клавишу. Это состояние «повисания» и «эластичной опорности» в кончиках пальцев было выработан у него в совершенстве. Оно то и вело к звуку редкой красоты и обояния. Оно же и служило источником плавного «вокального» legato.

 Исключительно чуток и восприимчив Игумнов к звуковым краскам, их разнообразию. Для него не существовал звук сам по себе: он был то «матовый», то «кристально ясный», то «приглушенный», то «звонкий», то «словно в дымке». И поэтому красочно - тембровому разнообразию он постоянно учил – путем отказа от застывшей, фиксированной, раз и навсегда определенной постановки руки.

 Много сил и внимания он уделял «разъединенности» пальцев, которую считал важнейшим техническим средством звукового колорита, разнообразия. «Если, например, в одной руке двухголосие, то мне важно, чтобы пальцы у меня ощущали два момента, элемента задачи, плана, и выполняли их как бы в зависимости друг от друга», - говорил он. Каждой звуковой линии педагог – путем особого наклона руки, разделения ее на части, различного удара пальцев – стремился придавать индивидуальную окраску при сохранении единого характера.

 Наконец, Игумнов мастерски использовал все возможности школы пианистической артикуляции. Он не только владел основными средствами этой школы (legato, non legato, staccato), но и всевозможными промежуточными формами, такими как tenuto, mezzo-staccato, mezzo- legato, pizzicato. Один и тот же вид туше, например, staccato и legato - их у него десятки оттенков, порой резко отличающихся друг от друга. Естественно, что он всячески возражал и против однообразия оттенков. «Ученики часто забывают о старом правиле: crescendo означает p, diminuendo означает F». Любил он такое сравнение: «Волна катится за волной, вал идет за валом, пока не наступит кульминация («Девятый вал»)». И вот еще одно его требование: «Сдерживайте себя, сдерживайте себя как можно дольше, пока хватит сил. Никогда не перепрыгивайте сразу на fortissimo. Кульминация тогда хороша, когда она на своем месте, когда она действительно является последней волной…».

 Интересны мысли Игумнова о фразировке и интонировании: «Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет и стремится. Это делает музыку слитной, связывает одно с другим. В каждом мотиве есть более важная интонация, более важные эпизоды. Произведения представляются мне вереницей более и менее важных моментов. «Необходимо учить горизонтально мыслить, не смаковать какую-то интонацию, а иметь в виду функциональное значение, надо слушать и слышать каждую деталь в присущей ей значение в связи с предшествующим и последующим».

 Не менее ценны для нас многочисленные высказывания Г. Нейгауза, его «методическая» помощь:

«Между тишайшим и самым сильным звуком – огромный интервал», - говорил Нейгауз. Объяснял он это просто: Ученик играл среднее mp, хотя в сочинении – pp, а ученику кажется, что он играет p».

 «Необходимо знать и дорожить лучшими свойствами фортепианного звука – его протяженностью. В звуке все решает сосредоточенное прикосновение кончиков пальцев к клавише. Все остальное – от кисти до спины – хорошо организованный согласованный тыл», - говорил Нейгауз. Отсюда его требование глубокого проникновения в клавишу, «прорастания через клавишу». «Как можно меньше быть в воздухе», – учил Нейгауз.

 Часто в процессе работы произведение как целое ускользает: или неясен «основной костяк» произведения (решающие повороты, кульминации, разделы) или отсутствие целого – результат увлечения пианиста деталями, отдельными эпизодами. Нейгауз рекомендовал ученикам дирижировать произведение от начала до конца, как дирижер по партитуре. Это способствует развитию горизонтального мышления.

 Очень многим нашим ученикам свойственно играть accelerando, crescendo, diminuendo, разрушающие музыкальную мысль. «Целое остается одно, внутри него изменения могут быть самые разнообразные, отклонения тончайшие: именно в неизмененности и строгости общих границ или вернее, крайних точек данной темы, данной фразы скрыта возможность самого тонкого, одухотворенного, свободного, живого ее исполнения… Если сыграть точно и строго большую и гибкую тему, то она, допустим, уложится в определенном количестве времени. Это количество времени незыблемо, оно как бы неприкосновенно и в общих границах неизменно», - писал Нейгауз.

 Вот несколько «технических находок» великого мастера – педагога:

1. Развитие свободы.

Первая задача – достижение свободы тема и рук. Для познания чувства свободы (физической) Нейгауз предлагал 2 упражнения:

а) Опустим одну руку, как «мертвый груз»; другой рукой взять ее за пальцы и, подняв высоко, опустить, чтобы она свободно упала.

б) «Висячий мост»: палец держится за клавишу – один конец моста, другой – в плече. Нейгауз рекомендовал раскачивать мост во все стороны, но чтобы палец не покидал клавишу ни на секунду.

2. Развитие двигательного аппарата.

Нейгауз рекомендовал рассматривать пальцы двояко:

а) как самостоятельно двигающиеся живые механизмы;

б) как «стройные колонны» под сводом руки, которые можно нагрузить тяжестью всего нашего тела, и этот огромный вес «колонны – пальцы» должны уметь нести и выдерживать.

 Свою первую функцию пальцы выполняют в случаях, когда нужны четкость, ясность при небольшой силе звука, а также при большом звуке в кантилене при абсолютном legato, когда необходим максимальный размах пальца. Вторая функция пальцев имеет место во всех разнообразнейших случаях так называемой «крупной» аккордовой техники.

 К Нейгаузу однажды на урок прошел ученик с «Этюдом» Ф. Шопена, сказал, что «колотил крепко и медленно, но все-равно не получается». Совершенно понятна бесполезность этого метода в данном случае, когда требуется в этюде легкая и сверкающая звучность! Учитель посоветовал учить двумя способами:

1) очень сосредоточенными чуткими пальцами пpи legato non troppo, чтобы больше ощущать самостоятельность каждого пальца и особенно его чуткость.

2) mp и mF – очень legato – чтобы ощутить льющийся поток.

 Всякое упражнение Нейгауз советовал играть всеми возможными способами – p и F, legato и non legato, Lento и Allegro, так как только противоположные способы дают самое разностороннее познание. «Синтез этих двух приемов гарантирует решение задачи – выходит нечто третье. Синтез двух антагонических начал, единство противоположностей – этот момент и есть разрешение задачи», - писал в своих трудах Г. Нейгауз.

 «Надо держать по возможности курс на цель и идти к ней кратчайшим путем. Главное – к чему стремиться, а различные этапы работы – это только «через что» идти к цели», - говорил Нейгауз всем своим ученикам.

**Заключение**

 В формировании Московской фортепианной школы на протяжении более 100 лет ее развития участвовали многие первоклассные музыканты – исполнители и педагоги. Каждый из них обладал своей индивидуальностью, вносил свой творческий вклад в фортепианное искусство, понимание конкретных путей овладения исполнительским мастерством. Поэтому, говоря о единстве данного направления, под этим никак нельзя подразумевать нечто обезличенное, подчиненное какому - то трафарету в отношении интерпретации и пианистических приемов. Конечно, искусство Скрябина и Метнера, Игумнова и Гольденвейзера, или Сафроницкого и Фейнберга, как пианистов и педагогов, было во многом различно, как различны между собой исполнительский и педагогический стили Оборина, Гилельса, Флиэра, Зака и других. Различие в этих взглядах скрывается скорее в конкретных формах решения тех или иных творческих или технических задач, в тончайших нюансах звукового воплощения художественных замыслов. Такого рода индивидуальные черты отчетливо проявляются в исполнительской и педагогической практике этих пианистов и в игре их учеников. Но всех их объединяет нечто общее, присущее данной школе в целом, как определенному творческому направлению в искусстве. Этим общим на всех этапах пианистической школы были реалистические основы пианизма, его прогрессивность, стремление отвечать художественным запросам, выдвигаемым жизнью. Вот почему Г. Нейгауз имел основание сказать: «Мы вам говорим об одном и том же, но только разными словами». Действительно, общность принципиальных позиций большинства видных профессоров Московской фортепианной школы порождала и порождает и в наши дни сходства во взглядах на воспитание исполнителя и на развитие его профессионального мастерства.

**Список литературы**

1.Алексеев А. Д. О пианистических принципах С.Е.Фейнберга // Мастера советской пианистической школы. – М.: Музгиз, 1954.

2.Гольденвейзер А. Б. Об исполнительстве //Вопросы фортепианного исполнительства / Ред. М. Соколова. – М.: Музыка, 1965.

3.Мильштейн Я. И. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова // Сб.: Мастера советской пианистической школы. М.: Музыка, 1961.

4.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. - М.: Музыка, 1988.51.

5.Николаев А. А. Московская фортепианная школа и ее выдающиеся представители / А. А. Николаев - М.: Музыка, 1965.

6. Николаев А. А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера / Сб.: Мастера советской пианистической школы. М.: Музыка, 1954.

7.Хлудова Т. А. О педагогических принципах Г. Нейгауза // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания. – М.: Музыка, 1965.