Римма Рагиповна Канюкаева

Детская музыкальная школа №18

г. Самара

Основы аппликатурно-двигательной культуры пианиста

Поиски наиболее эффективных методов обучения – предмет постоянного внимания педагогов-пианистов на протяжении всей истории фортепианного искусства. В наши дни интенсивная работа в этом направлении становится наиболее необходимой. Широкое распространение культурных ценностей средствами массовой информации, реформы общеобразовательной и музыкальной школ значительно повысили творческий потенциал учащихся и педагогов. Но реализовать этот потенциал полностью пока не удается. Сдвиги в сторону качественного повышения уровня подготовки учащихся- пианистов едва заметны. По-прежнему "камнем преткновения" для них в большинстве случаев остается пианистическое мастерство.

Одним из важнейших показателей мастерства пианиста является его аппликатурно-двигательная культура. Она составляет основу технологии создания звучащего художественного образа. От совершенства этой технологии целиком зависит совершенство исполнения. Значение аппликатурной культуры неоспоримо, и тем не менее большинство учащихся лишь интуитивно нащупывает ее первые ступени.

Объясняется такое положение тем, что аппликатура долгое время рассматривалась как нечто обособленное от художественного замысла, как фактор наиболее рационального (с точки зрения механики фортепиано) воздействия на клавиатуру. К тому же аппликатура зачастую подбиралась без учета движения руки, которому отводилась лишь второстепенная роль (расхожий термин "вспомогательное движение"). Подобные представления особенно прочно коренятся в сознании некоторых педагогов музыкальных школ, тормозя развитие творческой индивидуальности ученика. Консерватизм таких представлений получает дополнительное подкрепление и в некоторой разобщенности теории и практики: с одной стороны, теоретические исследования биомеханических и психофизических компонентов игровых действий пианиста до недавнего времени проводились вне связи с его слуховым представлением, а следовательно, и вне связи с художественным замыслом; с другой стороны, советы и рекомендации выдающихся мастеров фортепианной игры прошлого и настоящего времени, всегда связанные с конкретной художественной задачей и направленные на ее решение, пока что не складываются в сознании педагогов и учащихся в единую систему, хотя попытки их теоретического осмысления и предпринимались.

Целью такой работы педагога является ускорение формирования и развития аппликатурно-двигательной культуры пианистов и повышение качества подготовки учащихся. Для достижения этой цели необходимо решить задачу максимальной активизации специфически пианистического мышления и интенсивного развития самостоятельности учащихся в поисках своего, нетрадиционного аппликатурно-двигательного почерка, основанного на индивидуальном музыкально-художественном опыте.

Картина обучения аппликатуре выглядит зачастую так. В музыкальной школе ученику твердят: "Играй теми пальцами, что написаны в нотах"; в дневниках всюду - "Выучить пальцы!" В училище - повторение тех же истин, за исключением случаев, когда учитель из собственного опыта знает лучшую пальцовку и обязывает ученика использовать ее, ничего при этом не объясняя, лишь роняя мимоходом: "так лучше, удобнее..."

Аппликатурной дисциплиной многие преподаватели школ и училищ занимаются явно недостаточно, а обилие инструктивного нехудожественного материала с его механистичной трех- или пятипальцевостью приучает пианистов к равнодушию и бездумности.

Серьезный вред в деле аппликатурного воспитания несет в себе практика аврального освоения так называемого технического материала – гамм и а арпеджио. По предписанию программы первые месяцы каждого учебного года сотни тысяч юных пианистов учат гаммы, арпеджио и упражнения. Сознание почти отсутствует во время этих движений. Переигрываются руки, приносятся медицинские справки. Музыка тем временем уходит. Часто навсегда. Вместо радости музицирования остается отвращение к инструменту.

Так, может быть, достаточно было бы учить гаммы постепенно, день за днем, и все было бы в порядке? Вопрос "Для чего нужно играть гаммы" обычно ставит в тупик многих преподавателей. В самой общей форме в ответ можно услышать: "Для укрепления пальцев, для техники, для выравненности пальцев". В лучшем случае ссылаются на то, что фортепианная музыка сплошь состоит из гамм и арпеджио и овладение навыками их игры позволит уверенно преодолевать трудности.

Возражений на подобные ответы предостаточно:

1. Нужно ли укреплять пальцы на немузыкальном материале и тем самым вольно или невольно приучать ученика к механичности в игре, в борьбе с которой сломано уже немало методических копий и из-за которой переиграно огромное количество рук? Здесь уместно напомнить и о такой ситуации: ученик прилежно подолгу учит гаммы, играет их уверенно, ловко, ровно и быстро, но, как только подобная же фактура встречается в художественной практике, он обнаруживает неумение осознанно проинтонировать длинное место, сбивается, забывает текст. Такова сила привычки "без головы", таково отупляющее действие механической зубрежки.
2. До какой степени нужно выравнивать пальцы, если учесть, что выравненная игра – сравнительно редкий случай в практике, и педагог вместе с учеником все силы кладет на осознанно "неровную игру", как необходимое условие интонирования. Особенно при работе с начинающими бесцельно считать "ровность" главной задачей чисто механического упражнения. По большей части так поступают при изучении простых и "пятипальцевых" упражнений и гамм. На этой ступени развития еще не может быть речи о накоплении опыта в игре, а без такого опыта требования абсолютной ровности являются невыносимыми. Гораздо важнее, чтобы ученик сначала познал естественное различие пальцев и их неравномерность и смог применять пальцы соответственно их возможностям.
3. Что подразумевать под "техникой"? Если скорость, силу, выносливость, то для выработки этих качеств есть более или менее художественно оформленные этюды и пьесы, где эти качества будут эффективно развиваться под воздействием художественного начала и, следовательно, под слуховым контролем.
4. Вся ли фортепианная литература состоит из гамм и арпеджио? Музыка венских классиков действительно насыщена подобными звуковыми последовательностями. Но ведь классицизм – это лишь часть громадного наследия. Нужно ли в таком случае ставить в основу пианистического мышления аппликатурную систему, которую вырабатывают с помощью гамм с большими затратами времени и труда, чтобы затем с еще большими потерями и затратами в иных стилях отучать себя от весьма стойких аппликатурных привычек? Такой переход от одних способов игры к другим является зачастую потерей времени, в которой ученик не даст себе полного отчета только потому, что он, внезапно освобожденный от бесцельных и бессильных запретов, делает некоторые успехи и потому остается удовлетворенным. Однако очень часто (и вовсе с менее художественно одаренными людьми) бывает и так, что руки прочно привыкают к известным и нецелесообразным решениям. Тогда движения противоположного характера, движения, не испорченные дурным опытом прошлого и свободные от гнета предрассудков, туго поддаются непосредственному восприятию мышечным чувством, а правильная моторика целесообразных движений тем самым становится невозможной.

Это последнее – невозможность правильных целесообразных движений – причина еще встречающихся профессиональных заболеваний пианистов. Основное средство от таких болезней – развитие аппликатурно-двигательной культуры ученика. Ее фундамент – это знание возможностей фортепианной аппликатуры, представление о том, что она может, как и когда нужно применять тот или иной аппликатурно-­двигательный прием.

В поисках понятия, отражающего сущность клавиатурных действий пианиста, следует, по-видимому, исходить из таких самоочевидных отправных пунктов:

1. В процессе исполнения любое художественное намерение пианиста выполняется с помощью пальцев в той или иной их последовательности.
2. Любая аппликатура не в состоянии произвести ни единого звука без участия руки пианиста. Движения без аппликатуры и аппликатура без движения – молчаливы.
3. Движение руки под влиянием художественного задания связывается с аппликатурой в единое неделимое целое. Эта связь обусловлена необходимостью реализации слухового представления, сформированного художественным замыслом. При подобной связи изменение формы движения руки без изменения аппликатуры и смены аппликатуры без изменения формы движения неизбежно нарушают процесс исполнения, вплоть до его срыва, так как нарушаются автоматизированные связи между слуховым представлением и звучанием инструмента.

Единство аппликатуры и движения руки, возникающие под влиянием художественного замысла и закрепляемое в процессе поиска звучания инструмента, адекватного слуховому представлению, отражается в понятии «аппликатурное движение».

Аппликатура, выставленная в нотном тексте, является, таким образом, системой знаков, отражающей найденное композитором или доктором аппликатурное движение. Благодаря его связи с художественным намерением пианиста, аппликатурные указания в нотном тексте становятся дополнительным каналом передачи художественной информации от композитора к исполнителю, а через него – и к слушателю. Все сказанное нисколько не противоречит традиционному пониманию аппликатуры как порядка расположения пальцев при игре на инструменте, зафиксированного в нотном тексте.

Аппликатурное движение как явление, включающее в себя ряд взаимосвязанных компонентов, предстает в качестве сложной системы, которая находится в зависимости от слухового представления и функционирует в процессе его реализации. Поэтому создание пианистом художественного образа зависит в решающей мере от функционирования этой системы.

В процессе работы над музыкальным произведением пианист отбирает лишь такие аппликатурные движения, которые наиболее точно реализуют его слуховые представления. Этот отбор происходит на базе собственного опыта, в который включены не только индивидуальные игровые навыки, но и знание достижений в этой области теории и практики предшествующих исполнений. Знание и понимание истории фортепианной аппликатуры, умение обоснованно оценить те или иные аппликатурные указания композитора или редактора, разобраться в их художественной обусловленности, найти аппликатурные движения, соответствующие собственному замыслу, передать свой аппликатурный опыт коллегам и ученикам – все это в совокупности определяется нами как аппликатурная культура пианиста.

Мы можем сделать следующие выводы:

1. Под влиянием художественного замысла в процессе поиска звучания инструмента, адекватного звуковому представлению, устанавливается и закрепляется соответствующее единство аппликатуры и движения пианистического аппарата (взаимодействие кисти, предплечья, плеча, плечевого пояса, поясничной рессоры, устойчивости посадки, "опертости" и т.п.).
2. Это единство – аппликатурное движение пианиста – непосредственно связано во времени и пространстве с процессом звукообразования и звуковедения во всех его компонентах, благодаря чему аппликатурные указания (через движения руки и его звуковой результат) приобретают особенное значение.

Таким образом, воспитание у учащихся аппликатурной культуры, как и культуры звукоизвлечения, педализации и т.д., составляет предмет постоянной заботы каждого педагога-пианиста. Поэтому ясное представление о возможностях аппликатурного движения как формы проявления этой культуры имеет большую практическую ценность.

Список используемой литературы:

1. С. А. Добровольский. Основы аппликатурно-двигательной культуры пианиста.
2. С. Бардас. Психология техники игры на фортепиано.
3. Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры.
4. И. Гат. Техника фортепианной игры.