



*Библиотека
музыканта-педагога*

Е. МАКУРЕНКОВА

**О ПЕДАГОГИКЕ
В. В. ЛИСТОВОЙ**

Книга посвящена
жизни и творческой деятельности
известного педагога
по классу фортепиано
В. В. Листовой.
Дается описание
ее методических приемов,
приводятся интересные высказывания
по различным вопросам
фортепианной педагогики.



ББК 85.314
М 17

Макуренкова Е. П.
М 17 О педагогике В. В. Листовой. М.: Музыка, 1988,
64 с., нот.

ISBN 5—7140—0246—6

Книга посвящена жизни и творчеству заслуженного учителя Валерии Владимировны Листовой, отдавшей свыше шестидесяти лет детской фортепианной педагогике. Большой интерес представляют разработанные В. В. Листовой методические приемы, а также ее высказывания по различным вопросам педагогики и методики обучения игре на фортепиано. Первое издание было выпущено издательством «Музыка» в 1971 году.

Предназначается для преподавателей-пианистов детских музыкальных школ и училищ.

М $\frac{4905000000-329}{026(01)-91}$ 83—90

ББК 85.314

ISBN 5—7140—0246—6

© Е. П. Макуренкова, 1991 г.

*Библиотека
музыканта-педагога*

Е. МАКУРЕНКОВА

О ПЕДАГОГИКЕ
В. В. ЛИСТОВОЙ

Второе издание

МОСКВА
«МУЗЫКА»
1991

От нашего первого шага, от того, кто нам открыл прекрасный мир музыки, полный чудес и тайн, зависит наша жизнь в этом мире, наше отношение к нему. Таким человеком для многих счастливых учеников, в том числе и для меня, была и навсегда останется Валерия Владимировна Листова. Человек поразительных знаний, необыкновенной широты взглядов, подлинного учительского дара — Валерия Владимировна сумела передать своим ученикам редкую способность сохранить возвышенный взгляд на мир. Святое отношение к музыке, строгость музыкальных суждений, безупречный вкус соединились у Валерии Владимировны в замечательной гармонии с тонким и острым юмором, совершенной простотой и естественностью.

Валерия Владимировна была строга к нам, требовательна. И она нас любила. Ее строгость и требовательность никогда не производили действия обиды. Это была Высшая Справедливость, которую дети прекрасно чувствуют и в которой они нуждаются.

Андрей Эшпай



Заслуженный учитель РСФСР
Валерия Владимировна Листова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Педагогика в своей исторической преемственности представляет сложное явление, так как посредством обучения осуществляется передача опыта одного поколения другому. Чем глубже мы хотим постичь задачи современности, тем серьезнее должны изучать достижения прошлого.

Не всякий педагог является выразителем лучших традиций своего времени. Однако когда так случается, каждодневная практическая работа превращается в искусство. Становятся ценными форма передачи знаний, приемы показа, терминология, манера выражения — все то, что входит в «выверенную» многолетним трудом методику работы с учащимися. И за всем этим стоит личность педагога — искателя, мыслителя.

Опыт таких педагогов не остается в тени и становится общественным достоянием. Естественно, что у каждого, кто знакомится с их методикой, появляется стремление не только многое постичь для себя, но и способствовать широкому распространению ценных достижений. Так родилась эта работа, посвященная деятельности Валерии Владимировны Листовой, музыканта, свыше шестидесяти лет отдавшего детской фортепианной педагогике. В процессе работы с Листовой возникло желание не только обобщить опыт, оттенить особенности приемов преподавания, но и, сообразуясь со спецификой ее таланта, сохранить запись бесед с нею.

В последнее время в печати стало появляться все больше работ по вопросам музыкального образования, которые в целом можно охарактеризовать как литературу педагогических раздумий. Трудно переоценить значение такой литературы. Советы, лишённые назидательности, затрагивающие самые тонкие, иногда спорные вопросы психологии, позволяют ощутить глубину возникающих проблем. В литературе мемуарного характера сохраняется процесс живого общения крупного мастера с читателем, и это дает возможность проследить пути становления педагогических методов, делает читателя соучастником раздумий, переживаний, поисков автора. Подобные работы отнюдь не подменяют других видов педагогической литературы, в которой методика излагается в более ясной и конкретной форме — пособий, школ, хрестоматий, учебников. Наоборот, они создают предпосылки для серьезного использования последних, раскрывая сущность педагогических методов.

Увеличение количества таких работ связано с возрастающим интересом к области музыкального воспитания. Советская педагогика, добившись серьезных успехов в подъеме музыкальной культуры страны, в настоящее время стремится решать вопросы общего и профессионального образования в их сложном комплексе. В связи с этим особое значение приобретают вопросы педагогики школьного возраста. Опыт крупнейших преподавателей, работающих с детьми, требует тщательного изучения, так как начальная педагогика держит ключи от ряда важнейших проблем. Педагогическая литература нуждается в мыслях о маленьких музыкантах, высказанных опытными воспитателями.

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ

Когда речь заходит о педагогах, подобных В. В. Листовой, трудно излагать одни лишь факты биографии. Их деятельность неразрывно связана с явлениями общественной жизни; их воззрения на методы преподавания находятся в становлении все время, изменяясь по мере накопления новых знаний, переживаний, опыта. Биографии этих людей, посвятивших свою жизнь любимой профессии, помогают в конкретной форме осознать исторический характер различных направлений педагогики, понять преемственность методов.

Валерия Владимировна Листова родилась 13 июля 1883 года в Москве, но ее детство и юность прошли в Нижнем Новгороде. Связь семьи Листойой с этим городом была давняя и крепкая. Он наложил отпечаток на склад ее характера, мысли, речи. Город многократно зримо вставал в ее рассказах. Впечатления молодости переплетались с известными историческими фактами: «Не здесь ли Мамонтов заключил договор с Шаляпиным о работе в театре, дав простор его творческой фантазии?» — вспоминала она, обращая внимание на даль горизонта (в комнате Валерии Владимировны на рояле стояла фотография набережной Волги), и затем добавляла: «Многие замечательные русские художники смотрели отсюда на Волгу».

Позднее, когда Листова уже не жила в Нижнем Новгороде (Горьком), она интересовалась историей и современным развитием города. В числе ее корреспондентов из Горького было немало музыкантов-педагогов: к ней обращались за советами, указаниями, делились своими мыслями. В умении Валерии Владимировны писать письма, общаться на расстоянии сказалась одна из прекраснейших традиций русской интеллигенции, и часто ее ответ незнакомым людям перерастал в многолетнюю переписку.

Листова выросла в семье врача. Врачом был и ее дед — старожил Нижнего Новгорода, у которого до конца жизни сохранилась приверженность взглядам революционных демократов 60-х годов. Родители Листойой, также принадлежавшие к кругу демократически настроенной интеллигенции, были большими любителями искусства. Студенческая жизнь отца и матери Валерии Владимировны в Петербурге наполнена яркими музыкальными впечатлениями: воспитанник Медико-хирургической академии, отец зани-

мался по хирургии у Н. Склифосовского, а по химии — у А. Бородин.

«К Бородину отец относился восторженно, восхищаясь в нем всем, даже внешней красотой,— вспоминала Листова.— На музыкальные вечера, устраиваемые Бородиным в академии, приглашались артисты Мариинского театра. Слушателями были студенты. Рояль вывозили в актовый зал из квартиры Бородина (он жил на том же этаже). У моей матери, которая приходила на эти концерты вместе с отцом, были собраны все романсы и песни Мусоргского, которые она слушала там.

Около полуночи являлся сторож со шваброй, начиналась уборка зала и приходилось прерывать музицирование. Рояль обычно везли обратно в квартиру Бородина, где концерт и заканчивался»

В те годы родители Листовой были постоянными посетителями Мариинского театра. В дальнейшем в Нижнем Новгороде они с интересом следили за театральной жизнью города. Детство Валерии Владимировны протекало в атмосфере любви к театру, и эту любовь она пронесла через всю жизнь. Не случайно именно у нее нашлись впоследствии фотографии певицы Евлалии Павловны Кадминой, нужные Рахманинову для грима актрисы Нины Павловны Кошиц при постановке оперы «Клара Милич». Листова не была знакома с Рахманиновым, и фотографии передал композитору библиотекарь Павел Иванович Рóслав, хранитель оркестровых партитур Московской филармонии. Через него позднее она получила их обратно с большой благодарностью композитора. Интересно, что Рахманинов не забыл этой услуги незнакомого ему музыканта и в годы гражданской войны прислал на имя Листовой посылку из Америки.

Музыкой Листова занималась с детства, сначала дома, а затем в музыкальной школе Цареградского. К своим занятиям в детском возрасте Валерия Владимировна впоследствии относилась весьма критически, подчеркивая неоднократно, как трудно было тогда получить квалифицированную педагогическую помощь.

После окончания нижегородской гимназии Валерия Владимировна осталась там на год как помощница учительницы. Этот год был ей нужен для того, чтобы подготовиться к поступлению на фортепианное отделение Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Надежд на поступление в это училище было мало, но все прошло успешно, и Листова была принята.

В то время в училище преподавали Арсений Николаевич Корещенко, Григорий Николаевич Беклемищев, Виктор Сергеевич Калинин (брат композитора Василия Сергеевича Калиникова), Анатолий Андреевич Брандуков, Юлий Эдуардович Конюс, Юлий Давыдович Исерлис. В памяти Валерии Владимировны осталась также преподаватель пения Анна Ивановна Книппер — мать Ольги Леонардовны Книппер-Чеховой. Начался один из самых ярких по музыкальным впечатлениям периодов в жизни Листовой.



Валерия Владимировна Листова

Общение учащихся отделений музыкального и драматического искусства создавало в учебном заведении особую, артистическую атмосферу. (Известно, что, наряду с музыкантами, из училища вышли такие известные актеры, как Книппер-Чехова, Москвин, Гоголева и другие) Круг интересов учащихся был очень широким, они посещали классы выдающихся педагогов-артистов разных специальностей, слушали выступления своих товарищей, внимательно следили за концертной жизнью Москвы. «Я училась, когда в России был расцвет концертной деятельности, — рассказывала Валерия Владимировна. — Приезжали зарубежные артисты, выступали превосходные русские исполнители: Рахманинов, Казальс, Гофман, Скрябин, Никиш, Изаи. Сколько впитано было!» Воспоминания Листовой об этом периоде полны интересных подробностей. Так, например, она сообщала об исполнении в один сезон Шестой симфонии Чайковского такими различными по своей индивидуальности дирижерами, как Никиш, Сафонов и Рахманинов. Особенно сильное впечатление произвело на нее исполнение этой симфонии Рахманиновым.

В 1912 году Листова окончила училище с Большой серебряной медалью и Совет профессоров пригласил ее остаться в училище в качестве преподавателя. Предложение заставило молодую пианистку серьезно задуматься и трезво оценить свои возможности. «Я не давала ответа с неделю, боялась, что не смогу», — рассказывала Валерия Владимировна, хотя практика у нее уже была, так как ее педагог по фортепиано Арсений Николаевич Корещенко поручал ей заниматься с отстающими учениками. Такая педагогическая практика существовала в училище по инициативе преподавателей. «В педагогическую работу я вступила совсем малоопытной», — вспоминала Листова. Не получая в области методики преподавания достаточных знаний, учащиеся тем не менее приобретали верную направленность для своей дальнейшей педагогической деятельности. Учителя воспитывали в них высокое отношение к труду, это проявлялось, например, в их строгой принципиальности и дисциплинированности. «Если человек может отказать себе во многом во имя дела, — рассказывала Листова, — он становится сильным в своем самосознании. Подобное ощущение необходимо педагогу — это тот стержень, на котором создается крепкий рабочий тонус. Ученик должен чувствовать в педагоге человека, не способного ни на какие компромиссы. Надо заслужить доверие ученика, и дисциплина — это первый шаг к работе. Поняв это, ученики становятся строги к себе и того же требуют от окружающих».

По окончании училища Валерия Владимировна продолжала брать уроки у своих бывших учителей. Особой любовью пользовался в училище Виктор Сергеевич Калинин, который вел теоретические дисциплины. О нем у Листовой сохранились самые теплые воспоминания. Талантливый музыкант, он по манере решения задач по гармонии отличал «почерк» каждого способного учащегося. Валерию Владимировну он звал «Лист-уха», подчеркивая этим прозвищем возможности ее дарования. Зная готовность Ва-

лери Владимировой помочь товарищам, он в период переэкзаменовок запрещал ей появляться в училище. Листова вспоминала забавный случай, как однажды ей все же удалось оказать помощь одной отстающей ученице, и Калининков сразу это заметил, хотя был уверен, что Валерии Владимировны в тот день в училище нет. Учащиеся любили и уважали Виктора Сергеевича. Впоследствии, когда он серьезно заболел и не мог жить в городе, они постоянно приезжали к нему в Салтыковку и ухаживали за ним.

Начав преподавать, Листова заинтересовалась различными методами фортепианной педагогики, в частности методом Адольфа Адольфовича Ярошевского, известного в то время в Москве педагога. С принципами Ярошевского Листову познакомил его ученик Константин Романович Эйгес, у которого она взяла несколько уроков-бесед. Дружба с Эйгесом, впоследствии известным московским педагогом, продолжалась в течение долгого времени. Листова в те годы много занималась на фортепиано и в этой области получала помощь от разных лиц.

В числе педагогов, оказавших большое влияние на ее пианистическое образование, кроме Корещенко, известного в то время пианиста, дирижера и композитора, она называет замечательного виолончелиста Брандукова, который хорошо играл и на фортепиано («Отличный пианист, он проводил оперу «Евгений Онегин» под рояль по партитуре»). В период работы Листовой в училище Брандуков был его директором. Принимая участие в прослушивании академических выступлений учащихся, Брандуков, со свойственной ему темпераментностью, проводил обсуждения таким образом, что они становились настоящей школой воспитания молодых учителей. Глубокая благодарность сквозит в воспоминаниях Листовой об этом прекрасном и разностороннем музыканте.

Интересно отметить, что первые трудности, с которыми столкнулась Валерия Владимировна, возникли не в области обучения, а в области воспитания учащихся. И на всю жизнь она сделала вывод, что «надо внушать ученикам быть строгими к себе и внимательными к окружающим. Строгость к себе и чувство товарищества оградят их от ненужного критиканства». Как важен этот вывод для каждого молодого педагога!

В училище Листова преподавала вместе с Марией Соломоновой Неменовой-Лунц, которая руководила фортепианным отделом и прилагала немало сил, чтобы сохранить лучшие традиции фортепианной педагогики. Можно предположить, что Валерия Владимировна являлась для нее большой опорой. В первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции в училище сложилась напряженная обстановка: пересматривались методические установки, учебные программы и планы. При этом изменения нередко носили случайный характер (например, запрещалась игра гамм и арпеджио). Листова глубоко переживала снижение требовательности в области развития техники и виртуозного мастерства. Внутренне сопротивляясь этому направлению, она со своими учениками продолжала тщательно работать над техникой,

перенеся занятия на дом. Строго по расписанию давала она каждому учащемуся дополнительный урок в неделю, посвящая его преимущественно игре гамм, арпеджио и других упражнений, что позволило ей сохранить профессиональную требовательность в работе. Дальнейшее развитие музыкального образования подтвердило правильность позиции Листовой.

Валерия Владимировна стала одним из первых членов профсоюза работников искусств. «В сентябре 1918 года начались собрания музыкантов Москвы,— рассказывала она.— Домик, где они происходили, стоял на Арбатской площади. Поначалу в Союзе музыкантов-педагогов народу было немного. Руководили им люди, испытывавшие на себе тяжесть произвола царизма. Председателем выбрали А. И. Могилевского, виолончелиста, хорошего педагога».

В самом начале 20-х годов Листова, наряду с работой в Московском филармоническом училище, преподавала в школе при Пролеткульте, которая была открыта по инициативе директора Филармонии Бориса Борисовича Красина и находилась тоже на Арбатской площади. Новый контингент учащихся (это была молодежь с фабрик и заводов) требовал от педагогов более гибких методов обучения. Жизнь раздвигала условные рамки чисто академического преподавания. Занятия в этой школе во многом изменили представления Листовой о целях и задачах начальной музыкальной педагогики. С воодушевлением рассказывала она об организованных Красиным замечательных этнографических концертах Анатолия Леонидовича Доливо-Саботницкого, о его своеобразной манере интонирования.

В 1919 году Музыкально-драматическое училище Московского филармонического общества было переименовано в Государственный институт музыкальной драмы (ГИМДР), на базе которого в 1922 году образован Государственный театральный институт (ГИТИС). Листова получила письмо от директора института, известного режиссера Всеволода Эмильевича Мейерхольда с предложением продолжить работу в новом учебном заведении. Однако ей пришлось отказаться, так как фортепианное обучение не входило в число специальных дисциплин.

Интерес к методике Ярошевского повлиял на выбор нового места работы. В 1922 году Листова стала преподавать в техникуме им. А. А. Ярошевского, который был организован в 1919 году. Его педагоги — Алексей Александрович Ефременко, Мария Андреевна Шихова, Анастасия Владимировна Сергиевская, Борис Владимирович Померанцев, Надежда Степановна Клеменкова и другие — были учениками Ярошевского. Как уже отмечалось ранее, Валерия Владимировна еще в начале своей педагогической деятельности брала уроки у Эйгеса, одного из убежденных последователей Ярошевского. «В то время считалось,— рассказывала Листова,— что многие приемы Ярошевского шли от Гофмана, а следовательно, в какой-то мере и от Антона Рубинштейна, учителя Гофмана». Работа в коллективе техникума позволила Листовой глубже узнать методику этого интересного педагога.

С годами класс Листовой пополнялся все более способными учениками. Занятия с ними, протекавшие в сложных условиях, дали Валерии Владимировне возможность сделать ряд ценных педагогических и методических выводов о работе с одаренными детьми. Ее интересовали и вопросы, связанные с быстрым профессиональным ростом (программа, репертуар), и вопросы нравственного воспитания личности в коллективе. Зная, как иногда болезненно переживают дети свое отставание от товарищей, Валерия Владимировна совершенно сознательно ограждала их от нездоровых настроений, которые могли бы возникнуть при неосторожном сопоставлении работы учащихся со средними данными с работой талантливых. Ни о каком исключительном положении для одаренного ученика в классе Листовой не могло быть и речи. Однако присутствие таланта стимулировало работу всего класса, поднимало профессиональный уровень требований. Ее ученик тех лет Эммануил Гроссман (занимался у Листовой на протяжении восьми лет) был в числе первых советских пианистов, получивших звание лауреата Международного конкурса. В 1932 году Гроссман, студент Московской консерватории по классу профессора Г. Г. Нейгауза, стал лауреатом Шопеновского конкурса в Варшаве.

В 1927 году техникум им. А. А. Ярошевского перестал существовать, и Валерия Владимировна вместе со всеми своими учениками (15 человек) перешла в техникум им. А. К. Глазунова, который находился тогда в Хамовниках. Из учеников этого техникума, впоследствии ставших хорошими пианистами, она называет Анну Левину, Валерию Семенову-Григорову, Элеонору Микаэльян-Дегтяренко. Одновременно Валерия Владимировна начала преподавать в школе им. Гнесиных, а в 1933 году оставила техникум им. Глазунова и перешла в техникум им. Гнесиных, где работала до 1949 года.

Перед войной, в 1941 году, школу-семилетку им. Гнесиных у нее окончили Станислав Нейгауз и Андрей Эшпай. Из выпускников училища периода военных лет Листова называла Ирину Ковальскую, Евгению Кулакову, Владимира Шписса, Александра Алексеева, Наталью Венедиктову, Павла Лобанова, Елену Барсанову и многих других. Воспоминания военного времени связаны у Валерии Владимировны с переживаниями за судьбы своих учеников. Из ее класса пять человек ушли на фронт. Двое из них — Сара Зайфман и Наталия Синьковская — пошли добровольцами. Синьковская служила в зенитных частях под Москвой. Боевой путь Зейфман от Сталинграда до Вены Листова знала со всеми подробностями — она жила письмами своих учеников. Погиб на фронте ее ученик Евгений Копейкин. Листова вспоминала: «У него была такая влюбленность в творчество Баха, что он даже в письмах с передовой продолжал разговор о своем любимом композиторе».

Комната Листовой в годы войны была завешана картами. Эти карты вместе с другими материалами (сводками, статьями из газет и журналов), собранными тогда же Листовой, в мирное время



Валерия Владимировна Листова
на занятиях с Эммануилом Гроссманом 1927 год

были переданы училищем им. Гнесиных Краснопресненскому райкому партии.

Фронт отодвигался от Москвы. Постепенно возвращались после ранений ученики Листой — участники боев. Валерия Владимировна готовила их к поступлению на старшие курсы, а затем к выпуску из училища и экзаменам в вуз. Основная ее работа после войны сосредоточилась в школе-десятилетке им. Гнесиных. Новые ученики — новые задачи! Несмотря на преклонный возраст, Валерия Владимировна всегда была в центре школьной жизни. «Меня интересует современность, — говорила Валерия Владимировна. — Но не так просто проникнуть в сегодняшний день, понять интересы нового поколения. У молодежи есть преданность большой идее, она энергична, стремится к развитию. И вмешиваться в работу молодого поколения надо очень осторожно. В педагогической жизни существует удивительное противоречие. Педагог хочет стать к ученику как можно ближе, быть его первым другом и в то же время с каждым часом сам сознательно отдаляет ученика от себя, выводя его на самостоятельный путь. И чем быстрее мы откроем эту дорогу ученику, тем лучше».

Деятельность Валерии Владимировны была отмечена высокой правительственной наградой — орденом Ленина. Ей присвоено звание заслуженного учителя РСФСР.

В. В. Листова скончалась 24 января 1970 года.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Сочетание истинно художественной одаренности с правдолюбивым, цельным характером, пронизанным психологией работоспособного, трудолюбивого человека, делает облик Валерии Владимировны необыкновенно привлекательным. Натура Листовой поражает противоположными началами, органично слитыми в ней. Подлинная поэтичность соединялась у нее с исключительной силой воли, трезвостью ума. Глубина переживаний человека, прошедшего долгий путь исканий, заставляла с особым уважением следить за каждым поворотом мысли. Высказывания Валерии Владимировны были всегда интересны. Подкупал ракурс, необычная постановка вопроса, которая заставляла заново оценить привычное, вновь ощутить его значение. Эта способность «заставить» собеседника иначе воспринимать привычную тему, сделав его соучастником своей активной мысли, проявлялась постоянно. Листова очень серьезно относилась к передаче опыта, «эстафете поколений», считая, что такой процесс правомерен и необходим. Ее рассказ всегда был насыщен выводами педагогического и методического характера. Выводы же для нее, как свидетельствовала она сама, дороже всего.

Специальность, которой Листова посвятила всю свою жизнь, не замыкала круг ее интересов. Валерия Владимировна — талантливый человек, способный ко многим видам художественной деятельности. Она могла бы быть скульптором, художником, концертирующим музыкантом, однако сознательно выбрала область детской педагогики, как бы, на первый взгляд, «ограничив» свои стремления. Но как полезно для дела, когда человек, способный на многое, выбирает сравнительно скромную сферу деятельности, каким глубоким содержанием он ее насыщает!

Листовой было свойственно вдумчивое изучение предмета. Интерес к профессиональной области у нее был неисчерпаем. Не случайно она считала, что «педагог без вопросов — это неинтересно». Нельзя говорить о какой-либо одной системе, которой она придерживалась; в области педагогики Валерия Владимировна умела принять все, что считала разумным. Процесс восприятия у нее связан с большой самостоятельной работой. Вот почему ее взгляды, будучи в основе своей созвучны широко известным со-

временным установкам советской музыкальной педагогики, несут на себе печать самобытности.

От общения с Листовой собеседник получал как бы нравственный заряд, которого хватало надолго. О возникавшей вокруг Валерии Владимировны обстановке моральной требовательности хочется сказать больше. Ведь это то, что особенно нелегко дается молодому педагогу, не имеющему опыта и авторитета, то, чему человек труднее всего учится. Прежде чем начинать учить других, Листова обращалась к себе — дисциплинировала, проверяла возможности и, только убедившись в подвластности своих порывов, доверялась своей интуиции. При этом она подчеркивала, что в основе педагогического процесса лежит работа педагога над собой, проводимая в самых разных формах. «Уметь отказать себе» — тема, к которой Листова постоянно возвращалась. У нее эти слова звучали убедительно, так как самоконтроль был очень силен. Она следила за собой во всем; следила за мыслью, действием, словом.

Листова покоряла энергией, внутренней напряженностью. Движения ее были не по возрасту определены и уверенны, пронизаны волей принятых решений, голос тверд. Однако она знала, как опасна категоричность для педагога; глубокая человечность и доброта ко всему живому ограждала ее характер от крайних проявлений. Все это отражалось в атмосфере жизни ее класса. Валерия Владимировна умела быстро устанавливать с учениками крепкую связь, при которой становилось невозможным скрывать недостатки работы: лень, небрежность, равнодушие. Это не значило, что у нее не было ленивых учеников, но только самый нечуткий из них мог надолго сохранить свои привычки в рамках требуемой дисциплины. Известно, что класс Листовой всегда выделялся работоспособностью, тщательностью выполнения заданий, высокой организованностью.

Наблюдения за работой Листовой в классе давали богатый материал, раскрывая ее методы воздействия на учащихся, на развитие их работоспособности, требовательности к себе.

Тон замечаний Валерии Владимировны по отношению к учащимся обычно был всегда уважительным, даже дружеским, и в обращении к ученику Листова употребляла теплое *ты*. Но с появлением первых сигналов о неблагополучии (дело, конечно, не в частных неудачах), Валерия Владимировна настораживалась. В разговоре все чаще начинало проскальзывать *Вы*: «Будьте любезны к следующему разу...», «Вы должны...» и прочее. Записи в тетради становились все более категоричными, почерк укрупнялся. Крайней же мерой воздействия было молчание. Холодное, отчужденное молчание, в котором были и горечь сожаления о потерянной прежней доверии, и многое другое, но только не равнодушие. Редко кто-либо из учеников мог долго выдерживать такую атмосферу занятий, и обычно все постепенно возвращалось в прежнее русло.

Стремление в момент напряжения понижать, а не повышать голос было характерно для всей работы Валерии Владимировны. Тону, взятому на уровне, она придавала большое значение. «Мно-

гое зависит от того, как сказать, как указать на недостатки,— говорила она.— Преподаватель для ученика должен быть разным: то значительным, то спокойным, то энергичным. Иногда надо уметь «убрать» себя, дать возможность ученику проявить свои желания. Иногда, наоборот, необходимо «зажать» в ученике развитие плохих качеств, подавить его своеволие своим авторитетом.

Говоря о Листовой как о педагоге-воспитателе, хочется особенно оттенить свойственную ей тягу к «лепке» человеческого характера, наделенного высоким строем мысли и чувства. Более того, можно считать, что это ее призвание.

Натуре Листовой присуща поэтичность. Однако самые тонкие проявления ее обычно были скрыты от внешнего обозрения, и лишь проблески выдавали силу и богатство внутренней жизни. Лиризм ее полон искренности и в то же время сдержанности. Она могла сказать самое сокровенное, но каким тоном! Голос становился жестким, фраза точной. Сентиментальности не было ни на иоту, хотя сказано почти все. Так, например, говоря об инструменте, просила «припасть» к клавишам, как бы невзначай добавляя несколько слов о Левитане: «Левитан так любил родную природу, что, идя в поле, падал на землю и целовал ее». И тут же: «Не всякий поймет!» — обрезала, не дала посмеяться обывательскому критиканству!

Поэзией проникнуты ее воспоминания о Рахманинове, Скрябине, Собинове, Нейгаузе и других музыкантах, которые прошли где-то близко от нее и силу влияния которых испытала и пронесла через всю свою жизнь. Возможно, что не без воздействия их искусства она стремилась к расширению круга своих художественных интересов, обогащая всем приобретенным свое профессиональное мастерство. И говоря о ее педагогике, нельзя не сказать попутно еще об одной совершенно особой области творчества, в которой раскрылась ее поэтичность. Речь идет о создании миниатюрных «скульптур» театральных персонажей. Так своеобразно проявился у Листовой исключительно сильный интерес к театру, о котором она говорила как о «театральном голоде».

«Скульптуры» в ее жизни появились сразу, без какой-либо предварительной подготовки, как прорыв таланта. Сделанные ею фигурки — это тонкие произведения искусства, созданные как бы из «ничего». Каким-либо специальным материалом для них она не пользовалась (провода, нитки, немного ваты, ткани и т. д.); по размеру это миниатюры высотой 4—6 см, но изящество, одухотворенность образов покоряет¹. Герои предстают перед нами не в статике, а в сложных, психологически напряженных сценах, выра-

¹ Одну из таких фигурок — Собинов в роли Ленского — Листова сделала по просьбе друзей певца к его юбилею. Был передан момент, когда Ленский поет: «И сатисфакции я требую!» Несмотря на то, что вся квартира Собинова была заставлена подарками, он обратил особое внимание на эту маленькую вещь. С нею, как с братиной (круговой чашей), он обошел весь стол гостей, не давая никому дотронуться до фигурки руками, после чего поставил в шкаф, предусмотрительно накрыв стаканом.



Ученики класса Листойой — Валерия Владимировна Листова
и Ольга Фабиановна Гнесина

зительно переданных пластикой движения. Однако характеристичность образа нередко отступает перед почти неуловимой прелестью общего настроения. Не случайно Листова говорила, что особенно любит те сцены, восприятие которых должно быть дополнено воображением. Созданные ею персонажи полны индивидуальной выразительности: костюм соответствует эпохе, поза — театральному действию. Особенно прелестны «Татьяны»! Но вот Валерия Владимировна показывает гоголевских типов — звучит хрипловатый голос, вступает в строй «земное» начало ее фантазии. Театральные персонажи и сам процесс создания их помогают понять направление художественных устремлений Листойвой, постичь особенности ее творческого и педагогического метода².

Когда речь идет о воспитании наших учеников в духе любви к Родине, русскому искусству, его традициям, то примеры такого живого претворения этих традиций можно увидеть у педагогов типа Листойвой. Ее работа пронизана ими. Выросшая в условиях старого русского города, она понимала прелесть простой народной речи, точность слова, шутки, яркость характеристики. Воспитанная в Московском филармоническом училище, знавшая многих превосходных музыкантов-педагогов, она впитала в себя традиции русской музыкальной культуры, которые во многом остаются основополагающими и для наших дней.

И еще несколько слов о том, как Листова читала книги. Чтение художественной литературы у нее было связано с творчеством. Она не просто читала, знакомилась с произведением, а изучала его, удивляя многосторонностью своих знаний. Она прекрасно знала творчество Пушкина, произведения Гоголя цитировала большими отрывками, помнила мельчайшие подробности его биографии. Валерия Владимировна с увлечением анализировала любимые произведения, зримо воссоздавала характеры. Так, увлекшись книгой Е. Тарле о Наполеоне, она стала изучать сложный характер политической жизни эпохи французской революции конца XVIII века. Эта работа продолжалась более двух лет и в результате явилось большое стихотворение — краткий конспект пережитого. Таким образом, процесс чтения она превращала в творческий акт. Не есть ли это отношение исполнителя к прочитанному тексту: процесс создания образа, рождения собственной интерпретации, что так типично для исполнительских профессий?

² Это понимали ее ученики В стихах, адресованных ей бывшим учеником, впоследствии концертмейстером ГАБТа В Викторовым, есть такие строки

И фигурки,
что в шкафу, из ваты
Сделаны
искусною рукой,
И фигурки
тоже виноваты
В том,
что каждый стал из нас
такой

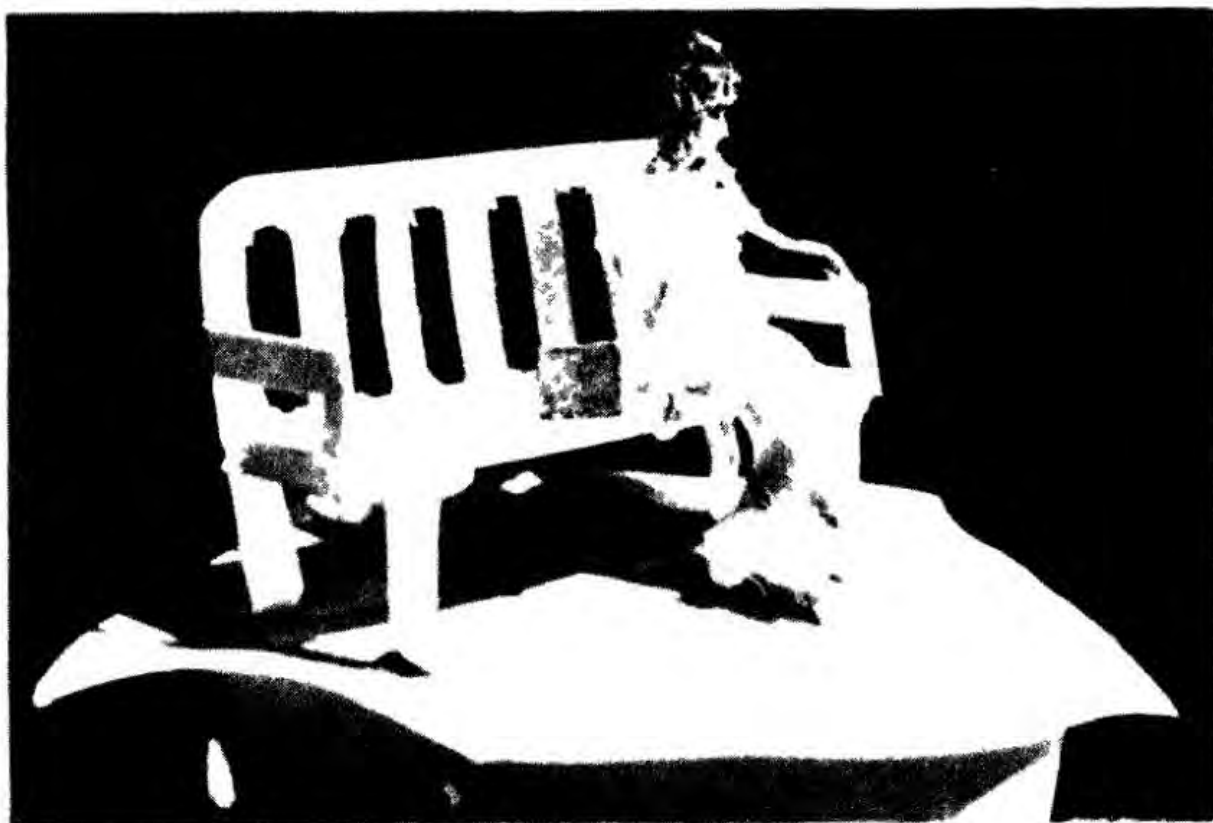
(Эти фигурки можно увидеть в Школе им Гнесиных)

Традиции русского искусства, его реализм определяют высказывания Листовой. Ее работа опиралась на примеры творчества крупнейших художников второй половины XIX — начала XX века. Она то и дело говорила об интонации Шаляпина, о тонкости обрисовки характеров Собиновым, о жесте и слове актеров Малого и Художественного театров. Особую связь музыки со словом она отмечала в русском романсовом репертуаре. Сочетание поэзии Фета и Тютчева с музыкой Чайковского и Аренского было ей близко, но особенно дорого все то, что касалось Чайковского и Пушкина. И как всегда, в ее рассказе пленяло индивидуальное появление типического, тот яркий, неповторимый блеск творчества, который единственно и позволяет жить традиции.

Ее разговор с учеником на занятиях с первых же уроков лишен обыденности. Валерия Владимировна пользовалась сравнениями, шуткой, вступала в игру с учеником. Ученик постепенно входил в мир фантазии, где гаммы бывают «зеленая», «солнечная» где модуляционные повороты — это новые пути-дороги в развитии музыки (*фа-диез* в до мажоре — «первый привет» из соль-мажорной тональности). Она учила не столько чтению нот, сколько общению с композитором. Ученику как бы вскользь рассказывались о произведении такие подробности, которые в дальнейшем могли стать для него основополагающими в понимании стиля того или иного автора. Обращаясь к окончившим школу ученикам, Листова как-то сказала: «Остерегайтесь трех вредителей — клавиатуры, нот и пальцев. Ни один крупный композитор нот не писал. Композиторы создавали музыку. Никто из пианистов не может услышать клавиатуру — слушают струну, звук, произведение. Пианист играет руками, пальцами, но это только внешняя сторона дела. Музыку пианист воссоздает своим воображением, волей, пониманием и мастерством».

Метод Валерии Владимировны заключался в том, чтобы пробудить в ученике интерес к творчеству. Ей не столько хотелось занять воображение ученика своими рассказами о произведении, сколько увидеть живой отклик, естественную реакцию детской фантазии на музыку. С развития таких реакций начинала она сложный путь воспитания музыканта. Вот почему на ее занятиях все предельно серьезно — дисциплинирована мысль, напряжено внимание. Она разговаривала с каждым учеником как с будущим большим музыкантом, никогда не спешила сразу же определить дальнейший путь развития учащегося. По ее мнению, лучше ошибиться в сторону переоценки способностей ученика, чем сделать промах, признав его заведомо неинтересным.

Работу над художественным воспитанием учащегося Листова вела как бы исподволь, усложняя требования по мере развития ученика. Изучая произведение, она не спешила разъяснить сразу много задач. Ее метод работы определялся знанием детской психологии. Сначала она стремилась вызвать живой отклик на легкие задания и умела ценить небольшие удачи. Например, ученику удалось добиться тонкой звучности аккомпанемента, ровности и чет-



Татьяна из оперы
П И Чайковского «Евге-
гий Онегин»
*Фигурка работы В В Лис-
товой*



Дон Базилио из оперы
Дж Россини «Севиль-
ский цирюльник» в
исполнении Ф И Ша-
ляпина
*Фигурка работы
В В Листовой*

кости штриха. Казалось бы, тут и приступить к работе над мелодией, которая льется на фоне сопровождения. Но Валерия Владимировна вновь и вновь возвращалась к удачно найденной звучности партии левой руки, закрепляя прием исполнения. Попутно она слегка изменяла задания, предлагая ученику сыграть фигурацию в другой тональности. Оттягивая момент начала работы над мелодией, Листова говорила, что при хорошо сыгранном сопровождении ученик может самостоятельно, без помощи педагога найти нужное туше кантилены, только бы не потерял того, что уже понял на уроке. Сопровождение в данной пьесе самому ученику сделать было бы трудно, мелодия же, наоборот, проста, и Валерия Владимировна спокойно предоставляла ученику право самостоятельно пробовать свои силы в ее исполнении. Если же ученик не справлялся с задачей сам, учитель приходил ему на помощь.

Умение дать толчок работе, объяснив лишь основополагающие моменты, поставить задачу, стимулирующую дальнейшее, самостоятельное продвижение учащегося, отличало метод занятий Листовой. Вот почему, если не присутствовать постоянно при ее работе с учеником над пьесой, а попасть на один, два, три разрозненных урока, трудно составить верное представление о ее педагогической манере. Главное заключено не в отдельных уроках, а в длительном процессе воспитания, рассчитанном на долгий срок. И только в том случае, если ученик не повиновался педагогу, можно было как бы в «открытой форме» проследить весь ход работы Листовой над произведением, узнать подробности ее методологии. При неудаче она заново переосмысливала произведение, уходя в область главного, определяющего, и затем доступно — словом и показом — стремилась выразить основные требования. Но такой метод работы, связанный с охватом произведения в целом, можно было «подсмотреть» постороннему наблюдателю лишь в тех случаях, когда не было настоящего контакта между учителем и учеником, когда ученик не мог понять педагога с полуслова. Это то рабочее состояние, которое в других областях своего творчества Листова определяла словами «материал не повинуется художнику».

Обычно же работа в классе над произведением протекала иначе. Верная себе, Валерия Владимировна возвращалась к детали, которая должна была помочь ученику остро почувствовать целое. Листова знала в искусстве «цену» трудного пути даже к самой малой правде. Долго добивалась она, чтобы ученик заметил модуляцию, ощутил блеск пассажа, выразительность кульминации — то, что могло помочь ему, затем понять выразительность пьесы в целом. И вот, заставив ученика ярко почувствовать какой-либо момент, то или иное место произведения, Листова вводила его в творческую атмосферу занятий.

В других областях художественной деятельности Валерии Владимировны можно было наблюдать тот же метод. Например, необычная ткань, пригодная только для обивки дивана, рождала в ее воображении сцену комедии dell'arte, сломанная старинная

швейная игла английской стали вызывала образ д'Артаньяна, вооруженного шпагой. Таким образом, конкретное решение у нее было связано в большой мере с поиском «живых» подробностей. Как тонкому художнику, Валерии Владимировне важны последние штрихи, придающие законченность произведению, будь то рисунок, театральные персонажи, интерпретация пьесы, рассказ. Главное же в таких случаях «скрыто от глаз»; оно принималось как само собой разумеющееся. Ее кредо — подробность значительна, но в то же время деталь не должна разрушать целого; неверная подробность выдает поверхностное понимание сущности. Стиль и сущность для нее понятия нерасторжимые. Подробность раскрывает, насколько глубоко понят образ, насколько он «вписан» в эпоху.

Вот некоторые замечания такого рода. О двухголосной инвенции И. С. Баха соль мажор Листова как бы вскользь сказала: «Эту музыку надо играть «зернисто», не *staccato* и не *legato*»¹:



В Тарантеле Майкапара она советовала: «В паре связанных лигой нот нужно лишь слегка задеть первую ноту — это облегчит весь рисунок мелодии»:



По поводу пьес баркарольного характера (как, например, «Песня без слов» № 6 Мендельсона) Листова говорила: «Нельзя не напомнить, что лодка гондольера идет все время на одном весле. Гондольер отталкивается им то справа, то слева, и лодка скользит по воде, оставляя зигзагообразный след. Отсюда энергия в начале такта, что выражается в активности баса, но не менее важна и общая организация ритма сопровождения с облегчением последней доли такта».

Ученику, недостаточно выразительно играющему «Неополитанскую песенку» Чайковского, она напоминала о характере пьесы: «вторая часть веселая, не такая горделивая, как первая».

По поводу исполнения Токкаты Хачатуряна Листова говорила: «„*Forçe*“ в этой пьесе не надо понимать как „запредельный“ по силе удара звук. Цель авторских указаний — выразить восторг, экстаз танца, выявить „нутро“ темперамента. Здесь заключена увлекательная психологическая задача».

¹ Сравните с ремаркой Ф. Бузони: «*Sehr lebhaft, mit springenden Anschlag*» («Очень живо, звук извлекать скачущим ударом» (см.: И. С. Бах. Инвенции, ред. Ф. Бузони, М., «Музыка», 1965, с. 30).

А разве не обратит на себя внимание каждого музыканта замечание Листовой о Французских сюитах Баха: «В сюите четыре танца „держат форму“, остальные — „вставные части“». И хотя речь идет о всем известном соотношении Аллеманды, Куранты, Сарабанды и Жиги с другими танцами, выражение «держат форму» сразу же дает верную исполнительскую направленность, мобилизует внимание на охват цикла в целом.

Нередко свои указания Валерия Владимировна сопровождала воспоминаниями об игре известных музыкантов, которых ей пришлось слышать в разное время. Так, в частности, она ссылалась на исполнение Прокофьевым на «бис» Марша из его сборника детских пьес:



«Аккомпанемент в этой пьесе надо строить на двух движениях в такте, а не на четырех. Играя вторую тему, хорошо изменить штрих, как бы положив руки на клавиатуру. Так играл сам Прокофьев. Мы стояли у эстрады, и приемы игры можно было рассмотреть в подробностях. Мне нравилось, как он начинал эту тему. Вначале она упругая, а потом совсем иная».

Во всех этих замечаниях обращает на себя внимание четкость характеристики, образность выражения; подобные реплики педагога обычно сразу же заставляли привычные моменты воспринимать в новом звучании.

Работу над выразительностью музыкальной речи Листова начинала с интонации. Интонации несложных детских песенок в игре ее маленьких учеников звучали вполне осмысленно. Дети учились говорить «от себя», а не демонстрировать заученное задание. Может быть, этим методом работы определялась и скромность средств, которыми ее ученики пользовались на первых порах обучения; в их игре не было излишней расцвеченности эффектами нюансировки.

Остро ощущая верность интонации, Валерия Владимировна восхищалась мастерством речи крупных актеров. Для нее были незабываемы впечатления, полученные в молодости от пения Шаляпина и позже — Доливо-Саботницкого. Она ловила живую интонацию и в художественном чтении, точно разбирая искусство лучших чтецов и актеров. Ее собственная речь, образная по своему складу, с присущей ей точной, как бы «вверенной» интонацией, ярче всего воспринималась в разговоре. Речь Листовой сдержанна, в ней нет ложной патетики. Как и во всем, ее требования одновременно являлись жизненными установками. Она настойчиво искала правду интонации в музыкальном произведении, так же как искала правду выражения сценического момента в своих

театральных персонажах. Не случайно Валерия Владимировна, смеясь, говорила о том, что на всем протяжении работы над скульптурными фигурками у нее невольно сохранялось на лице то выражение, которое она стремилась передать персонажу.

Листова не терпела ничего приблизительного в фразировке, интонировании, штрихе при исполнении произведения. Если ученику не удавалось ощутить выразительность фразы, она просила его играть просто, без нюансировки. Она считала, что придет время, и ученик найдет нужную интонацию, только надо научить его все время искать в себе внутренний отклик на музыку. Самое главное для нее было воспитать верный метод внутренней художественной работы. Вот почему ученики младших классов играли без излишних притязаний на выразительность. Чуткие же, музыкально одаренные дети при таком подходе сразу «выдавали» себя непосредственностью, живостью проявлений.

Продолжая работать над интонацией и, следовательно, над мелодией, Валерия Владимировна уделяла большое внимание также и восприятию гармонии. Первое знакомство учеников с красотой гармонии чаще всего происходило на материале каденций. Завершение пьесы подводит итог всему предшествующему развитию, и оно должно соответствовать настроению произведения. И нередко получалось, что заметить подробности и охватить все развитие пьесы ученик еще не мог, но сыграть достаточно убедительно каденцию, то есть подвести итог, он был уже в состоянии. Конечно, не все ученики развивались в этом направлении одинаково, одни оказывались более восприимчивыми, другие — менее, но такого рода работа проводилась с каждым. Вот почему даже у самых средних учеников ее класса в игре всегда была полнота звучания регистров фортепиано, было «здоровое полнокровие».

В работе над произведением Листова особенно ценила напряженность атмосферы, возникающую на последних уроках перед концертом, при которой повышалась острота восприятия, впечатлительность учеников. В этот период Валерия Владимировна смело пользовалась жизненными примерами, вызывающими художественные ассоциации; учила слушать тишину утра («Когда слышен одинокий шаг прохожего»); ощущать красоту рассвета. Она часто повторяла, что надо уметь наблюдать самые первые проявления жизни: «Не в том ли еще одна невыразимая прелесть ландыша, что в его соцветии мы как бы ощущаем процесс раскрытия цветка: внизу цветы, а наверху еще совсем закрытые бутоны. Ведь ландыш, когда он весь распустился, это не тот ландыш, в котором раскрылись первые цветы».

Развивая в ученике способность к восприятию музыкального языка произведения, Листова обращала особое внимание на репертуар. Разговор о репертуаре был для нее продолжением большого разговора о воспитании ученика, развитии его способностей и даже черт его характера. Очень важно вовремя суметь подобрать учащемуся нужную пьесу. По мнению Валерии Владимировны, «ученик берет репертуар сам», то есть педагог дает ученику то,

на что тот «делает заявку» своей работой, способностями, склонностями, успехами. И возможно, что в такой постановке вопроса кроется решение всей методической проблемы репертуара.

Удивляла осведомленность Листовой в области этюдной литературы. Ей были хорошо известны этюды разных авторов, написанные на одно и то же задание и полезные для учащихся с различными возможностями. Работая над этюдом, она не забывала рассказывать подробности биографии Черни, Мошковского, Клементи, Беренса, Лемуана и других, подчеркнуть особенности стиля каждого из них. В исполнении этюдов она добивалась блеска, бравурности — качеств, которые отличают подлинную виртуозность от простой моторной техничности.

И вот, будучи по натуре музыкантом-художником, придавая большое значение умению прочесть произведение во всех подробностях, специально рассматривая вопрос о художественном репертуаре, Листова неожиданно говорила, что «музыке не учат!». Эта фраза звучит необычно и как бы идет вразрез со всем тем, о чем говорилось ранее. Однако это лишь внешнее впечатление. Валерия Владимировна считала, что музыке, как выражению сферы переживаний, «учить» нельзя. Нельзя учить человека чувствовать, но можно воспитывать его так, чтобы сфера чувств и переживаний его все время расширялась, чтобы он становился восприимчивее, отзывчивее. И тогда можно помочь ему найти отклик своим чувствам в музыке и выразить это на инструменте, обратив при этом внимание ученика на фразировку, различие тембров, голосов, регистров, учить ловкости, легкости в приемах, развивать беглость, технику. «Музыке не учат, — повторяла она, — задача ставится иначе — воспитывают музыканта». Нетрудно понять, что эта парадоксальная на первый взгляд фраза направлена против «приземленного» обучения, рецептурности в раскрытии содержания произведений, против сравнительно легкого обучения на основе укоренившихся традиций исполнения, против того, что обычно называют «штампом» работы. Возможно, что эта фраза выражала один из самых глубоких и активных принципов педагогики Листовой.

Когда Валерия Владимировна говорила о развитии музыкальности ребенка, его способности воспринимать мир и отражать в своем искусстве, в ее речи появлялся образ бутона и цветка. Она приводила этот пример для того, чтобы подчеркнуть вред слишком рьяного вмешательства в процесс развития детских способностей. «Всему свое время. Нельзя искусственно раскрывать бутон. Тогда он или совсем не раскроется, или будет болеть, потеряет всю красоту свою. Цветок надо растить, за ним ухаживать, и он тогда даст цветение. Так же раскрываются и способности детей!»

Даже маленькому ученику Листова «разрешала» быть художником, оставляя для него сферу самостоятельности творчества. Все его внимание на уроке она направляла на правильное прочтение текста, овладение инструментом, звуком, техникой. Область же поэтического обобщения требовала, по ее мнению, гораздо

более осторожного подхода. Здесь работа должна была протекать в тишине, без видимого нажима педагога. При этом поэтическая мысль учителя, направленная к восприятию ученика, обычно претворялась в наиболее доступные и простые формы. Ученик же, ощутив общую атмосферу серьезности, а также поняв конкретное преломление этой мысли, погружался в то состояние «у врат прекрасного», которое необходимо для развития художника. Музыкальность ученика при таком подходе беспрестанно шлифуется, но без излишнего давления воли педагога. Другое дело — работа над техникой, звуковым мастерством — там должны быть, по убеждению Валерии Владимировны, применены другие методы. Листовой неинтересно было «сделать» с учеником пьесу «музыкально», случайный успех ее не устраивал. Облагородить натуру ученика, пробудить в нем более тонкое музыкальное восприятие — цель гораздо более трудная, но именно к ней было направлено ее внимание. Вот почему Листова старалась действовать в педагогической работе скорее методом наведения, чем навязывания своей воли, называя это «развитием музыкального вкуса ученика».

В обстановке занятий Валерия Владимировна напоминала рабочего точных профессий. Не было излишней приветливости при встрече, многословия, желанья расположить к себе. Она как бы ограждала ученика, отмечая все, что могло разрушить его рабочее напряжение. Указания ее были кратки, задания ясно изложены. Ей был свойствен принцип экономии средств. Она всегда все хотела сделать из малого, из обычного, повседневного. Вот почему у нее не было особого предпочтения к занятиям с талантливыми учениками. О таланте она говорила осторожно, видя в нем то, что неподвластно педагогу и заставляет последнего быть исключительно чутким наставником. В ее жизни встречались одаренные ученики (Эммануил Гроссман, Андрей Эшпай, Станислав Нейгауз и другие), и она не раз подчеркивала, что не только учила их, но и многому сама научилась в работе с ними. Тем не менее Листова считала себя педагогом, ориентирующимся на работу со средним учеником. В ее понимании это тот неяркий на первый взгляд ученик, способности которого могут зацвести под рукой опытного мастера, это тот ученик, который поступает в учебное заведение без блеска и главное достоинство которого на первых порах заключено в желании учиться. И вот шлифовке сильных сторон учащихся и развитию недостающих посвящала она свою работу, радуясь малейшим успехам.

Многолетняя практика не только не приглушила, но, наоборот, как бы усилила интерес Валерии Владимировны к мельчайшим сторонам педагогического процесса, будь то исправление недостатков рук, посадки, техники педализации. Все этому она придавала большое значение, и невольно возникала уверенность, что ученик, прошедший такую школу и контроль за выполнением указаний, будет всегда обращать внимание на самые тонкие моменты в игре на фортепиано. У него воспитывается уважение к делу, к его мельчайшим подробностям.



Валерия Владимировна Листова и Андрей Эшпай
1936 год

Материал как бы трансформировался в ее руках, будь то учащиеся или — другая область ее деятельности — фигурки театральных персонажей. Листова всегда учитывала индивидуальные особенности своих учеников, их природные «исходные данные», помнила трудности работы с учащимися, которые не обладали удобными руками. Нелегко одержать победу над многими из физических недостатков рук, нужен большой опыт и терпение. И если неблагоприятные руки принадлежат музыкально способному ученику, то Валерия Владимировна прилагала все силы, чтобы он мог хорошо играть на фортепиано. С особым пристрастием к законченности и чистоте отделки добивалась она значительных результатов там, где, казалось бы, ждать почти нечего. В совершенствовании технического мастерства учащихся проявлялась ее натура художника-миниатюриста, который знает особую цену точным движениям. Ее замечания и советы, касающиеся работы над техникой, всегда были вызваны желанием облегчить процесс обучения игре на инструменте. По ее убеждению, клавиатура приспособлена к человеческой руке, и задача педагога заключается в том, чтобы добиться ее подчинения более простыми, логичными путями. Найти верное движение, точный прием для Листовой было особым

удовольствием. Ей была свойственна любовь к пластике тела, эта область для нее, как для человека, обладающего способностями ваятеля, представляла особый интерес. Не случайно она говорила, что никогда не мучилась «движением». Пластика приемов игры на фортепиано — одна из самых сильных сторон ее педагогики, — связана со своеобразием художественного дарования: Листова умела схватить общий целостный рисунок движения, не менее важным считала она и путь его становления из более простых элементов.

Большую роль при этом Валерия Владимировна отводила упражнениям, которые появлялись в работе ученика по мере необходимости. Комплексы этих упражнений для разных учеников бывали различны, но в основу каждого комплекса были положены общие принципы «Каждому ученику я даю „его“ упражнения, — говорила она. — Упражнений существует бесчисленное множество. Однако выбор их должен прямо вести к цели. Ученик обязан понимать смысл упражнения, данного ему учителем. А вот заюмнить их ему не надо. Поупражнялся, и достаточно, может их забыть. Помнить упражнения — это наша забота, забота педагога. Мы должны их знать и уметь каждому ученику дать свое».

Просмотрев одну из сохранившихся ученических тетрадей, можно познакомиться с некоторыми из упражнений Валерии Владимировны для начинающих. С особой тщательностью разрабатывала она различные комбинации, укладываемые в так называемую естественную пятипальцевую последовательность:



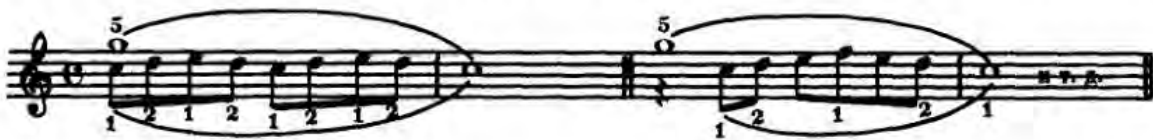
На смену этим упражнениям приходят другие, в которых указанный выше аппликатурный принцип нарушается. Вводится прием подкладывания первого пальца, и возможности различных комбинаций становятся неограниченными. Эти упражнения обычно носят название подготовительных к гаммам и арпеджио. К работе над развитием подвижности первого пальца Листова приступала вскоре после начала обучения. Вот один из первых рекомендуемых ею примеров упражнений для правой и левой руки:



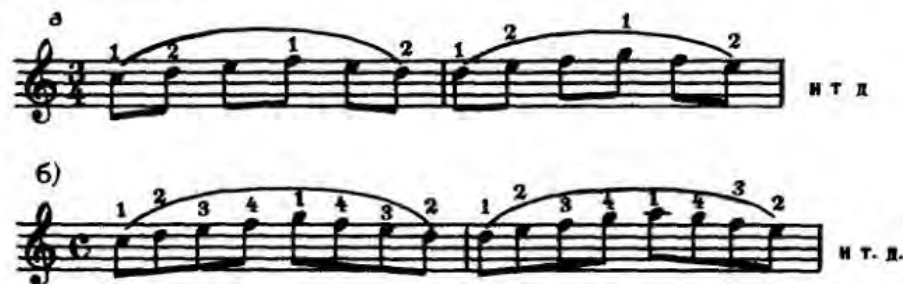
Постепенно задание усложняется:



Листова подчеркивала, что очень полезны упражнения с пальцем «на привязи» (то есть упражнения с выдержанными звуками):



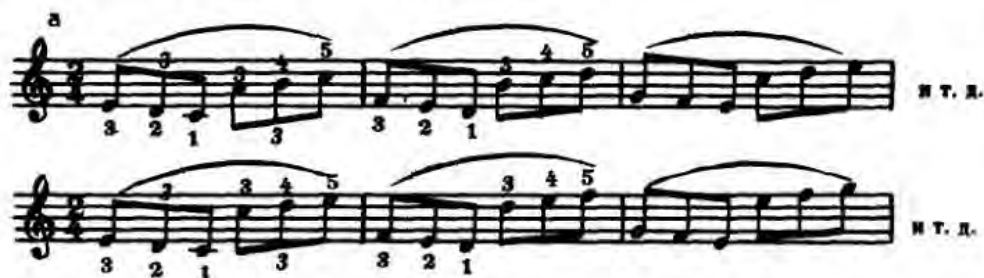
После подготовительной работы первый палец вводится в игру коротких мотивов:



Особое внимание обращала Валерия Владимировна на развитие пластичных, гибких движений при исполнении извилистой мелодической линии:



Над пластикой движения она работала на материале многих упражнений. Вот одно из тех, варианты которого предназначены для маленьких и больших рук:



Та же тенденция развития пластичности движений выражена в следующем упражнении:



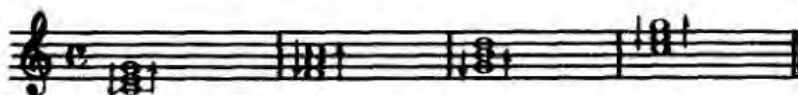
Способность руки быстро и легко переходить из сжатого положения к широкому многое определяет в пианизме исполнителя. Как известно, это один из принципов шопеновской техники, нашедший богатейшую разработку в его этюдах. Упражнения, предлагаемые Листовой, определяются тем же заданием, но они предназначены для начинающих учеников, и в этом их ценность.

Той же цели служит упражнение на двойные ноты (терции), в котором используется смена крайних пальцев на средние, благодаря чему рука находится в предельно собранном состоянии:



На эту способность руки становиться «маленькой» Листова обращала не меньшее внимание, чем на ее способность к растяжению.

Одновременно с мелкой пальцевой техникой происходила работа над аккордами. Запись таких упражнений сопровождалась стрелками, показывающими не только движение руки, но и включение и выключение ее тяжести:



Листова придавала большое значение мышечным ощущениям, возникающим в процессе игры: умению ощущать движения плеча, предплечья, кисти и, наконец, пальца. Показывая приемы владения весом всей руки, она, однако, при этом предостерегала от

давления на клавиатуру, особенно после того как звук взят. Рука должна все время сохранять легкость движения. К облегчению руки после звукоизвлечения Валерия Владимировна начинала приучать своих учеников с самых первых уроков. Стрелки в упражнениях указывают на скрытые процессы, происходящие в руке. В дальнейшем при игре терций, секст, октав ученик осваивает эти и другие, более сложные, приемы владения тяжестью руки.

В работе над аккордами Листова пользовалась упражнениями, которые можно назвать классическими, так как они встречаются во многих «Школах». Сущность их заключается в проработке каждого звука в отдельности, или, если подходить с точки зрения приема звукоизвлечения, в укреплении каждого пальца в широком положении руки. Такие упражнения позволяют развивать на одном примере целый комплекс навыков: вырабатывают независимость пальцев, воспитывают точность «удара», развивают крепость свода руки. После работы над такими упражнениями аккорд, по словам Листовой, «будто в прозрачной воде вымылся». Понятно, насколько полезно умелое применение этих упражнений с первых лет обучения:



Очень большое внимание уделяла Листова точному, глубокому ощущению клавиатуры. Руки ее учеников были всегда «низко» прилажены к клавишам. Экономность движений в приемах извлечения звука ею вырабатывалась на разных примерах, но одним из наиболее характерных упражнений подобного рода можно считать следующее:



Кисть гибка и подвижна, пальцы беззвучно меняются, и в их подушечках возникает ощущение точной передачи клавиши. На смену этому упражнению приходит упражнение на репетиции. Его надо выполнять как бы попадая в «след» ушедшего пальца:



Далее идут упражнения на извлечение смежных звуков, которые помогают разрабатывать элементы трели. Скорость трели уве-

личивается за счет изменения ритмических длительностей — восьмые сменяются триолями, затем шестнадцатыми:



В работе над техникой Листова периодически использовала игру пассажей с различной ритмической группировкой. Такая работа обычно проводилась в классе в присутствии педагога. При игре пассажей разными ритмами пальцы, по ее мнению, должны быть особенно точно прилажены к клавиатуре, только тогда этот метод работы может принести пользу. Известно, что упражнения «с точками», или упражнения с применением ритмов, были распространены в фортепианной педагогике в конце XIX и начале XX века. Листова сумела извлечь ценное из этого направления в методике развития техники и претворить в своей практике.

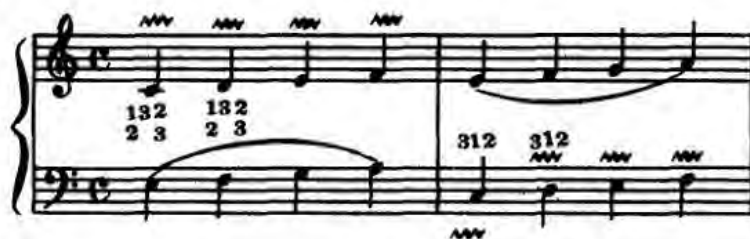
Еще одной областью технической работы, требующей особого внимания, Листова считала игру украшений. Она была осведомлена о различных приемах их исполнения. Эти знания она приобрела знакомясь с различными источниками: старыми трактатами, «Школами», пособиями, а также наблюдая за игрой украшений на концертах крупных исполнителей и в классах педагогов. Так, некоторые приемы игры мелизмов были заимствованы Листовой от Брандукова. «Многие указания об игре украшений, сделанные им на уроках камерного класса, были приняты мною с большим вниманием, — вспоминала Валерия Владимировна. — Некоторые приемы фортепианной игры Брандуков взял от Сен-Санса, с которым был дружен в бытность свою в Париже. В классе на уроке, когда мы играли трио, он показал мне исполнение трели сначала на своей руке, а затем на фортепиано. Мелизмы надо играть освободив руку, используя инерцию движения начального броска, тогда возникает естественный акцент с подчеркиванием начала трели. Долгие трели требуют обычно некоторого изменения состояния кисти. Кисть при игре трели то слегка поднимается, то опускается. Впоследствии, когда мастерство повышается, движения кисти сходят на нет, но ощущение свободы остается».

Упражнения Листовой, подготавливающие приемы игры украшения, интересны разнообразием поставленных задач. В некоторых из них подчеркивается значение пластичного завершения трели, момента выхода к последующему звуку мелодии. В этом случае надо суметь привязать группетто к мелодическому звуку, вплести его в интонацию. Указанная задача в упражнениях все время усложняется, так как расстояние между группетто и основным звуком постепенно увеличивается:





В упражнении, связанном с разработкой мордента на сильной доле такта, введена партия другой руки, поддерживающая метр движения. Прием работы такого рода можно встретить в некоторых известных сборниках, в частности у Брамса. Упражнения подобной методики у Листовой предстают в элементарно упрощенном виде, доступном детскому восприятию:



Большое внимание уделяла Валерия Владимировна также развитию приемов кистевой техники. Упражнения на последовательное извлечение терций, секст, октав приемов legato сменяются упражнениями репетиционного характера, причем и в этом случае темп увеличивается за счет ритмически выписанного ускорения: «От свободы кисти многое зависит, — отмечала Листова. — Свобода кисти делает руки неутомляемыми в октавах»:



Приведенные упражнения (взяты в данном случае из тетради Людмилы Фендель-Чистяковой) собственноручно вписывались Листовой в тетради учеников на протяжении первых лет обучения, за время которых учащиеся должны были овладеть основами различных приемов, для того чтобы затем перейти к техническим задачам другого рода — воспитанию быстроты и выносливости.

Говоря об упражнениях Листовой, нельзя не подчеркнуть то особое внимание, с которым она относилась к игре гамм и арпеджио. Игру этих «обязательных комплексов» упражнений она начала с первого года обучения ученика. Число гамм в первый год занятий обычно ограничивалось небольшим количеством тональностей, в которых подбирались и репертуар. По ее мнению пьесы

в воображении учащегося должны быть как бы «вписаны» в знакомую тональность.

Игру гамм Листова стремилась проводить как можно более живо и увлекательно. В ряде случаев она определяла гаммы названиями, в основе которых лежала характеристика тональностей в произведениях классической и романтической литературы. Так, до мажор — тональность утверждения света, разума, называлась «солнечной», фа мажор — «пасторальная» тональность — «зеленой». В работе с начинающим учеником она не спешила уходить из сферы гамм с малым количеством знаков. Такие тональности, как Des-dur, f-moll, gis-moll, в музыкальной литературе связанные, по мнению Листовой, с миром не детских переживаний, изучались ее учениками гораздо позже. Эта точка зрения Валерии Владимировны на порядок знакомства с тональностями, конечно, сугубо индивидуальна, но нельзя не отметить в ней стремления к художественной оправданности методики.

В процессе работы Листова требовала усвоения учащимися аппликатурных принципов, объединяющих гаммы и арпеджио в группы, при этом она рекомендовала определенную систему аппликатуры, предназначенную отдельно для каждой руки. Она принадлежала к тем педагогам, которые считают, что гаммы и арпеджио очень полезно играть каждой рукой отдельно, так как в художественной литературе эти виды техники используются по большей части именно в таком варианте. По ее мнению, сыграть совершенно гамму и арпеджио одной рукой — задача гораздо более трудная, нежели игра той же гаммы двумя руками вместе. Вот почему она долго и тщательно работала в классе над «одноручным» исполнением этих обязательных упражнений.

Как только Валерия Владимировна переходила от упражнений к этюдам, мы попадали в иную сферу работы над техникой. Процесс развития техники на материале этюдов для нее в значительной мере был связан с овладением приемами игры. И с этой точки зрения упражнения, сколько хороши бы они ни были, всегда оставались для Листовой лишь подготовительным материалом.

Быстрая игра требует способности охватывать фигурацию, используя комплексы движений, что Листова связывала с понятием «прием». Она раскрывала смысл этого методического положения, ссылаясь на примеры спортивной жизни: пловец, отработавший на станке движения рук и ног, еще не плышет; прием — это то, что закрепляется как умение и остается в практике человека.

Процесс быстрой игры на фортепиано требует умения синтезировать в темпе простейшие движения. Работу над этими задачами Листова проводила с особым интересом. В этюдах и виртуозных пьесах она стремилась развить в ученике ловкость, выносливость, научить его свободно пользоваться различными динамическими и тембровыми градациями. И опять в поле зрения попадали двигательные ощущения, возникающие под воздействием музыкального образа. Валерия Владимировна помогала найти их ученику самыми разными способами: здесь и показ приема, и конкретные

советы, и жизненные аналогии, и далекие ассоциации, порождаемые другими видами искусства. Изобретательность в данной области была неистощима. И хотя ее методические советы и педагогические приемы-находки носили нередко сугубо индивидуальный характер, в практической работе они давали большой эффект.

Так, Листова в педагогических целях очень умело использовала прием физического давления на руку, кисть, пальцы. Слегка надавив («уколов») карандашом подушечку пальца, она давала представление о точности прикосновения пальца к клавише, легком давлении на нее. Звук, взятый учеником после этого, сейчас же прояснялся, в нем появлялась интенсивность, блеск тембра.

Или же другой прием: ученик «рыхло» взял аккорд, который должен быть звучным и громким. Слегка надавив сверху на свод руки ученика в момент извлечения аккорда, Листова помогала ощутить его слабость. Под давлением руки педагога возникало новое ощущение: рука ученика, сопротивляясь давлению, становилась активной и упругой. В аккорде появлялась звонкость, чистота тембра. Обычно дважды прибегать к этому методу показа уже не приходилось, ученик прочно усваивал новый прием игры.

Наиболее сложным методом из той же области «нажатий» является прием, позволяющий понять необходимость включения руки в процесс игры гаммообразных пассажей или арпеджио по всей клавиатуре. Если движения руки, а следовательно и локтя, недостаточно активно сопровождали игру гаммы, Листова прижимала локоть ученика к его туловищу. При этом она просила, чтобы, играя пассаж, ученик оттеснял бы локтем ее руку в сторону движения пассажа (что делать довольно неудобно). После такого упражнения, когда неприятное физическое давление со стороны педагога снималось, рука ученика как бы вырывалась на свободу. Раскрепощенная от давления, она легко и непринужденно включалась в движение, обретая ощущение свободы, полетности. Конечно, применение таких приемов в практике требует высокого педагогического мастерства, так как они, безусловно, не стереотипны.

В работе над виртуозным репертуаром Листова являлась представителем «экспрессивного» направления. В отличие от многих педагогов, увлекающихся игрой в медленном темпе, она придавала большое значение работе в настоящем темпе. Ей свойственна точка зрения, что понять своеобразие приема быстрой игры и отработать его в медленном темпе (то есть как бы разложить на составляющие элементы) дети, даже с помощью педагога, могут лишь с большим трудом. Другое дело — подготовленные пианисты! Вот почему над технической стороной виртуозных пьес дети в медленном темпе часто работают бесцельно.

В своей работе Листова учитывала также возрастную экспансивность детской природы и стремилась наиболее полно использовать ее в ранние годы учения. Она сторонница взгляда, что техника пианиста создается в основном в возрасте до 14-ти лет, когда руки ученика исключительно податливы и он сам способен к интенсивному усвоению знаний и навыков. Причем техническое воспи-

тание, по ее мнению, должно проводиться таким образом, чтобы у ученика развивалась потребность в виртуозности. В этот период, благодаря особенностям детской психологии, ученикам в ряде случаев бывает легче понять прием в целом, схватив его в общих чертах при быстром темпе, чем проследить путь его становления из ряда составляющих движений.

Конечно, это не значит, что Листова не прибегала в работе с учениками к медленному темпу. Но использовала она его, главным образом, с иными целями. Она считала, что медленный темп нужен прежде всего для того, чтобы ознакомиться с произведением во всех подробностях. Она говорила, что медленный темп дает возможность наилучшим способом узнать пьесу, запомнить, выучить ее наизусть. В процессе работы Валерия Владимировна прибегала к медленному темпу и как к средству психологического воздействия на неуравновешенную натуру учащегося. Однако при этом никогда не забывала повторить, что медленная игра не научит быстрой.

Методика Листовой, учитывающая психологические особенности детского возраста, особенно привлекает внимание в настоящее время, так как в современной педагогике при работе с детьми нередко в вопросах развития техники используются приемы, более свойственные подготовленным исполнителям. Недостаточно учитывается при этом специфика развития не только музыкальности, но и пианизма в детском возрасте.

Педагогика Листовой богата тончайшими наблюдениями и выводами, так как она неустанно следила за ростом и переживаниями детей. И обычно ее методы воздействия были направлены на то, чтобы помочь каждому ученику укрепиться в своей самостоятельности. Она стремилась развить в учащихся уверенность в своих силах. С особым вниманием Валерия Владимировна воспитывала качества, необходимые исполнителю: волю, дисциплинированность, смелость, и, конечно, особенно была заботлива к тем, кто проявлял несомненные способности к исполнительской деятельности.

Учащиеся ее класса приучались с детства воспринимать любое концертное выступление перед аудиторией как торжественный момент своей жизни. Как бы ни был мал ученик, как бы ни были скромны его успехи, Листова рекомендовала ему день концерта проводить в режиме исполнителя, готовясь к вечернему выступлению. Она старалась убрать из его жизни все обыденное, заставляя ученика внутренне сосредоточиться. Учебное выступление — это школа исполнительства, и Валерия Владимировна Листова стремилась извлечь из этого педагогического мероприятия как можно больше пользы для развития ученика. Ее наблюдения и выводы в вопросах развития артистизма у исполнителя представляют несомненный интерес. Дети по-разному развиваются, по-разному в различные периоды жизни относятся к игре на концертах, и педагог нередко сталкивается с трудными случаями, связанными с переживаниями учеников. Вот что говорила Листова о таких явлениях. «Часто бывает, что совсем готовый к концертному выступле-

нию или экзамену ученик вдруг под влиянием страха отказывается играть. В таких случаях лучше не настаивать и не уговаривать его, а как бы согласиться с ним, сказав, что он может считать себя свободным и ехать домой — выступление его будет перенесено. Обычно такой совет педагога заставляет ученика, предоставленного самому себе, принять здравое решение; исчезает излишняя нервозность, взвинченность, и, овладев собой, ученик идет на эстраду. Предоставив учащемуся право свободного выбора, мы тем самым заставляем его серьезнее отнестись к происходящему. Получив возможность распоряжаться собой, он обычно действует с большей ответственностью. После таких переживаний, которые, как правило, кончаются удачным выступлением, ученик взрослеет, становясь внутренне более самостоятельным».

Выступления Листовой, касающиеся методики преподавания, всегда находили живой отклик у слушателей. Не случайно в день семидесятилетия в 1955 году, наряду с поздравлением от музыкальных учебных заведений, она получила поздравление от Московского метод-кабинета, в котором говорилось: «Значительность консультаций, глубокая осмысленность советов и неоспоримая польза, которую приносит Валерия Владимировна, делясь своим богатейшим опытом с музыкантами-педагогами Москвы и периферии, раскрывая перед ними свое педагогическое мастерство, позволяет нам считать Валерию Владимировну в числе крупнейших методистов нашей социалистической Родины». Здесь же хочется привести слова двух крупнейших деятелей советской фортепианной школы — Генриха Густавовича Нейгауза, который хорошо знал Листову, и Владимира Владимировича Софроницкого, который знал только ее учеников, не будучи знаком с ней лично. Эти высказывания содержатся в письмах, присланных ими в школу-десятилетку им. Гнесиных в дни того же юбилея.

«Листова, — писал Нейгауз, — прекрасный педагог, человек высокой культуры, бесконечно преданный своему делу, неутомимый, несмотря на свои 70 лет, работник, настоящий советский деятель. Я всегда с охотой принимал в свой класс учеников, окончивших у нее училище. Особенное чувство благодарности я испытываю к Валерии Владимировне за то, что она дала прекрасное первоначальное музыкальное воспитание моему сыну Станиславу... Многие исполнители и педагоги вышли из класса Листовой. Вся ее деятельность заслуживает самого высокого одобрения».

А вот слова Софроницкого: «Я глубоко уважаю и ценю школу Листовой, старейшего, преданнейшего своему делу педагога. Высокая музыкальная культура, подлинно творческое отношение к работе, большой опыт правильного развития фортепианной техники — вот что характеризует деятельность Валерии Владимировны, воспитавшей немало музыкантов-профессионалов».

Можно много говорить о красоте и значении профессии педагога-пианиста, но раскрыть ее увлекательность и глубину могут лишь истинные мастера своего дела, к которым несомненно принадлежала Листова.

ЗАПИСЬ БЕСЕД С В. В. ЛИСТОВОЙ

МЕТОДИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ

Наше дело строительное — строим человека. Замечательная область! На нас, педагогов детских лет обучения, возложены серьезные задачи: из новичка, не имеющего понятия не только о трудовой дисциплине, но и общей, создать ученика, ценную единицу жизни школы.

Как распознать человека, степень его одаренности, восприимчивости? Вызвать ребенка на разговор — это узнать его жизненный репертуар. Хорошо, когда дети сами рассказывают, задают вопросы. Но когда кроме вопроса: «А когда приходит?» — других нет — дело плохо. Узнать ребенка можно также и через его игры, его детское творчество.

В нашу работу должно быть заложено большое терпение. Надо помнить, что зачастую к одолению трудностей мы идем через тысячи досад. Следует, однако, избегать той формы выявления неудач, которая может подорвать рабочую настроенность учащегося, атрофировать желание учиться. Никогда нельзя подрезать творческие крылья ученика, пришедшего уже играющим, фразой «о коренной ломке». Надо поддерживать в нем надежду на дальнейшее продвижение, исподволь исправляя недостатки. Неуместная критика убивает рабочую энергию. Критика же работы предшествующего педагога разрушает цельность детского характера, нуждающегося в авторитете.

Холод детской натуры только кажущийся. Ученик благодарен, если его слушают, учат, воспитывают. Ребенок не особенно любит ласки и обычно старается от них увильнуть. Ласки не порождают теплоты отношений, излишние же ласки создают лентя. Простое, без сантиментов, благожелательное отношение к ученику необходимо для нашей работы, трудной, «ювелирной», шаг за шагом ведущей по ступеням развития. Ребенок — это личность, будущий человек, его характер беречь надо. Уход за учащимся обязателен. Нельзя воспитывать его в нервных формах. Надо беречь психику ученика. С учеником необходимо вести себя так, чтобы ничто не убивало в нем чувства человеческого достоинства. Если я нахожу, что ребенок разумный, я никогда не скрываю своего уважения к нему.

Развитие учащегося зависит от общей атмосферы классных уроков. Ученик должен быть уверен в доброжелательном отно-

шении к нему педагога. В молодости я посещала репетиции симфонического оркестра Русского музыкального общества и наблюдала, как работают Сафонов, Никиш, Рахманинов. Это было интересно и поучительно с разных сторон, и в частности с точки зрения организации рабочей атмосферы. Так, например, Рахманинов исключительно внимательно относится к оркестрантам. В оркестре был замечательный кларнетист, Сергей Васильевич Розанов, и Рахманинов обращался к нему не иначе как: «Сергей Васильевич, пропойте нам своего „соловья“» (то есть — исполните нам свою партию). Эти слова не только Розанову, но и всем нам давали совершенно другую рабочую настройку. Все воспринятое в годы учения осталось в памяти на всю жизнь, являясь не только образцом искусства, но и, в некоторых случаях, образцом в вопросах воспитания.

Многое зависит от того, как сказать и как указать на недостатки. У меня есть свои приемы. Я, например, считаю, что если сделать ученику замечание шепотом, на ухо, это запомнится надолго. Такой прием я употребляю крайне редко, дважды его с одним учеником повторять нельзя, так как главное в нем — неожиданность. Подобные средства воздействия у каждого педагога свои.

Иногда бывает неверная установка, дескать с учеником, и главное с его родителями, не надо тратить времени на разговоры. Это неправильно. Принимая в класс одного ученика, мы принимаем минимум трех человек, а за ними идут тетушки, бабушки... Нельзя разрушать среду жизни ребенка, его взаимосвязи. Не надо забывать, что родственники ученика — это ближайшее его окружение. Манера отделять ребенка от родителей ведет к его отчуждению от семьи, что очень опасно, даже в самой малой мере. Наоборот, надо крепить все его жизненные связи, и родители должны стать помощниками педагога.

Здоровье ученика находится в центре нашего внимания. Ведь дети всегда «держат курс на термометр»! Длительная болезнь ученика осложняет педагогическую работу. Во время болезни развитие детей обычно не прекращается. От перенесенных страданий их восприятие становится более чувствительным, тонким; они быстро растут в душевном, эмоциональном отношении (а при очень затяжных, серьезных болезнях иногда даже как бы старятся). Таким образом, и при длительных заболеваниях в развитии ученика не наступает остановки. Другое дело — игра на инструменте. В техническом отношении больной ученик двигаться не может и не только останавливается на достигнутом, но уходит назад. Ведь техника у детей растет лишь при ежедневной тренировке. Так одно явление приводит к двум совершенно разным результатам.

Малоопытный педагог может не суметь правильно учесть время, необходимое для прохождения программы. Поэтому работа должна планироваться с некоторым присчетом лишнего времени. Это даст возможность изменить направление занятий в случаях серьезной болезни учащегося или каких-либо неожиданностей, нарушающих нормальный процесс обучения.

Школа стоит на «средняке». Работая с учеником средних способностей, педагог может не только многому научить, но и многому научиться. Такие учащиеся, если они трудолюбивы и восприимчивы, — благодатный контингент для занятий. Они не знают той атмосферы исключительности, которая часто окружает ярко одаренных детей и мешает работе. Постепенное развитие может раскрыть перед такими учащимися большие перспективы.

Талантливый же ученик — это хорошо сложенный костер, и дело педагога — зажечь его. Вспомним о педагогике Николая Сергеевича Зверева. Вырастить столько талантов: Скрябин, Рахманинов, Зилоти, Игумнов, Самуэльсон, Максимов, Пресман, Левин. Зверев, видно, был хорошим воспитателем и правильно понимал свою роль. Таланту не надо мешать. Когда человек может идти семимильными шагами — пусть идет. Но за ним надо следить, ему надо помочь, «подпереть контрфорсами», дать воспитание. Эта установка нисколько не принижает роли педагога. С одаренными учениками работать не просто. Талант — это в некотором роде «испуг» для педагога. Воспитывая одаренного ученика, педагог все время испытывает горение в тревоге, боясь помешать его развитию.

Педагог без вопросов — это не интересно. Замечательно, если человек относится с вопросом даже к былинке. В то время когда ученик с нами, мы меньше о нем думаем, чем когда он уходит. Больше всего педагог думает об ученике когда остается один, в уединении, но не в одиночестве (уединение — это творческое состояние!).

Педагог не может все знать, он знает — сколько надумал. Поэтому я придаю большое значение самовоспитанию. Педагог воспитывается вместе со своими учениками. Надо уметь «себе отказать» во имя учеников, во имя дела. Это очень тонкий и сложный вопрос, и каждый постигает его для себя своим путем. Надо держать себя в узде, знать свои слабые места и уметь говорить о своих ошибках. Подобное поведение не уронит авторитета педагога. Педагогический престиж создает только труд. Педагог должен всегда помнить об этике своего труда, о взаимоотношениях в коллективе — детском и взрослом. Товарищеская этика должна строго соблюдаться даже в самых сложных условиях.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

О репертуаре

Ученик берет программу сам, хотя он этого и не понимает. Не мы ему даем, в нашем «сундуке» всего много, «багаж» у нас большой, но ведь не все можно дать. В беседе с учеником мы наблюдаем за характером его речи, его тяготениями в смысле интересов, испытываем его наблюдательность. В разговоре о прочитанной литературе знакомимся с его стремлениями, его вкусом.

Память, слух, работоспособность учащегося указывают на его музыкальные возможности. Все это помогает составить программу, соответствующую общему развитию каждого ученика.

Репертуар определяется не только достоинствами учащегося, но и его недостатками, и часто недостатками технического характера. Последнее, по большей части, определяет выбор изучаемой учеником этюдной литературы. Напрасно ученики говорят: «Мне не дают!». Я в это время думаю: «Не берете сами!». Педагог, видя гармоничное развитие учащегося, имеет основания смело шагать по программе.

Приведу пример из собственной практики. Из боязни затруднить Э. Гроссмана, я вела его в последние годы перед поступлением в консерваторию только лишь по этюдам Черни, Мошковского, Клементи. Художник широких воззрений, Ф. Блуменфельд, прослушав мальчика, посоветовал мне приступить к этюдам Шопена. Поступая в консерваторию четырнадцати с половиной лет, Гроссман уже играл многие из них. Случай этот остался у меня в памяти. Я поняла, что боялась дать литературу, превышающую обычные возможности возраста, талант же ученика это позволял

Знакомство с произведением

Работа над произведением на различных этапах развития ученика строится по-разному. В самом раннем возрасте первоначальное чтение текста пьесы надо делать в присутствии педагога. Палец запоминает первое движение в клавишу гораздо лучше, чем десятки повторов. Это подобно тому как человек запоминает день и час знакомства яснее, чем ряд последующих встреч. В чтении текста надо воспитывать «тщателя».

Со взрослыми, уже подготовленными учениками характер работы бывает другой. Произведение, знакомое на слух, ученик сначала просматривает без игры, следя за печатным текстом. Скажут: учат музыке, а разрешают ученику проводить первую работу без звука! Да, пальчиками и без звука. Но это только первый этап знакомства. При такой работе развивается зрительное восприятие, зрительная память и в то же время напрягается внутренний слух. Кроме того, это — пропуск воли к концам пальцев. Так работать не просто, зато все потом воспринимается особенно свежо в «изображении» звуком.

Чтение с листа — это сегодня очень сложный и актуальный вопрос. Но правы ли те, кто дает разбирать заданную пьесу сразу обеими руками? Если это изучаемая пьеса, то к первому знакомству с ней надо отнестись с большой заботой. Пьесу надо знать так, как знает дирижер партии в оркестре, роли проходить основательно, как это делают актеры драмы. Ученик должен хорошо знать партию каждой руки, а в полифонических произведениях — партии голосов. Обилие неудач при беглом чтении может исказить его представление о характере музыкальной речи. Чтение с листа пьесы, предназначенной для изучения, — задача очень сложная и часто непосильная детям.

Первый этап работы

Художники, скульпторы, делая работу, видят исходный материал — холст, грунт, глину. Так и мы должны ощутить материал и сначала пройти пьесу как бы без всякой обработки («крупным» звуком, «мужиком»). Пальцы надо сделать крепкими, устойчивыми. Портретное сходство будет потом. А сначала рука должна привыкнуть к материалу — клавиатурному воплощению текста. Пьесу надо учить сразу правильными пальцами, верными штрихами, намечая основные членения формы. Таков мой метод занятий. Его я применяю почти всегда, во всех областях работы. Когда я «леплю» какой-либо театральный персонаж, то сначала я шью лицо в его общем виде. Сперва это клочок ваты, смоченный яичным белком, затем «сова» (делаю глазные впадины), затем «Александр I» (вытягиваю прямую переносицу), потом — тип (в этот момент я как бы воссоздаю эпоху, которую, когда работаю, ощущаю очень ясно), и только после всего этого ищу портретное сходство.

Чтобы что-то сказать музыкой, надо прежде всего знать, что ты хочешь выразить. Одно дело играть токкату Ф. Э. Баха — пьесу непрерывного чеканного звука, строго ритмичную, не допускающую отклонений в темпе, другое — двухголосную инвенцию великого И. С. Баха (например, с-стол'ную), тоже построенную на непрерывных линиях шестнадцатых. Баховская полифония — это разговор голосов. Есть возражения, есть вопросы. Все должно быть соразмерно с естественностью выражения. Кроткий духом, И. С. Бах таит в своих произведениях огромную силу отрешения от субъективных переживаний. Заключение его произведений строго и закономерны.

Очень хорошо, если ученик найдет время расписать партитуру фуги по голосам, взявши для этого столько строчек, сколько голосов в фуге. Полезно записать голоса цветными чернилами. Когда ученик после проделанной большой работы взглянет на партитуру, это создаст в его воображении картину формы. Бывает очень полезно увидеть архитеконику произведения. Зрительные впечатления нельзя игнорировать.

О проникновении в сущность произведения

Музыка — это язык окружающего нас мира человеческих чувств. Чувства не всегда подвластны разуму. Если бы все чувства человека были во власти его воли, никакой литературы не было бы, в том числе и музыкальной. Если бы чувствам можно было приказать, не было бы никаких драм. Миру чувств человека, музыке научить нельзя. Чувствам не учат. Музыке человек учится сам. Но дать ему направление, развить способность более тонкого восприятия, и особенно образовать его вкус, — можно.

Ученик должен понимать, что он несет главную ответственность перед композитором, а не перед преподавателем. Преподаватель тоже лицо подвластное — он всецело подчинен композитору. Композитора же никто не заменит, ответственность перед композитором неизмеримо больше. А какова роль педагога? Педагог стремится сделать как можно более крепкой связь между композитором и исполнителем. Он учит владению инструментом, учит читать текст (по возможности в самом широком смысле слова), ставит дыхание фраз, показывает приемы звукоизвлечения. Но музыке человек учится сам. Он для себя постигает все заново. Выразительность идет от данных ученика, его общего развития

О мелодии и интонации

Искусство пения на фортепиано — сложная и тонкая область, требующая неустанного воспитания. Главное — развивать слуховые впечатления и многое уяснить в себе самом, в своем отношении к природе пения. Не случайно А. Рубинштейн говорил, что пению на фортепиано он учился у знаменитого певца того времени Дж. Рубини. Общение с певцами меняет отношение к фортепианному звуку. Мы это знали, когда учились в Московском филармоническом музыкально-драматическом училище. Учащиеся фортепианного отдела, мы были всегдашними посетителями не только концертов, но и уроков вокалистов. Я хотела понять, как вокалисты лепят фразу. Тогда я узнала многие тонкости вокальной методики. Слушая упражнения, я иногда часами стояла под дверью какого-либо класса.

Что значит верная или неверная интонация, чем здесь надо руководствоваться? В человеческой речи приятна и понятна выразительная, то есть точная, интонация. Путем повышения или понижения голоса мы меняем смысл речи. Верность интонации заключается в понимании главного момента речи. Изменение акцента меняет смысл фразы. Чтобы «схватить» интонацию, нужна полная сосредоточенность.

Сценическое искусство не терпит малейшего отвлечения внимания артиста. Исполнитель должен безотказно принадлежать произведению, только тогда оно будет жить. Сценическое искусство требует полного перевоплощения.

Мысль актера ни на минуту не должна отвлекаться в сторону, иначе действие замирает, реплика повисает в воздухе. Известно, что Шаляпин иногда подолгу искал выразительной фразы. А уж какой Шаляпин был арбитр интонации! Когда в «Мертвых душах» Ноздрев играет с Чичиковым в шашки, то он произносит одну и ту же фразу: «Давненько не брал я в руки шашек», на что Ноздрев залихватски ему отвечает: «Знаем, как вы плохо играете». Но вот при постановке этого произведения на сцене режиссер взял и добавил к ответу слово «в шашки». Добавление разрушило все. Интонация и ритм этого места непререкаемы. И если говорится, что «из песни слова не выкинешь», то, извините, и не при-

бавишь. Артист не нашел верного тона. Да он его и не мог найти: ритм, а следовательно и интонация фразы были нарушены.

Из всех видов сценического искусства музыкальное искусство особенно «ревниво» к вниманию артиста, оно требует наибольшего внутреннего напряжения в передаче правды жизненных переживаний. В музыке мы тоже ищем смысл авторской речи. Ищем главные акценты, строим фразу; и тут сразу же надо отметить, что музыкальная интонация еще более требовательна к точности выражения, чем речевая.

Что может руководить нами в поисках верной интонации? В этой работе я придаю огромное значение интуиции. Одаренные ученики не ищут акценты, подъемные точки, а сразу верно их дают. Педагог должен быть поэтому оснащен и музыкальным чутьем, и знаниями. Предпочтительно, чтобы его интуиция опиралась бы на тонкое восприятие основ развития музыки, понимание закономерностей мелодии, гармонии, ритма в рамках различных стилей.

О влиянии гармонии на интонацию

Даже в двухголосном складе несложной песни надо чувствовать естественный ход развития гармонии, которая остается в песне как бы не до конца реализованной. Но если за нотой слышат лишь звучание данной клавиши, то это ужасно. Среди тонов гаммы звуки первой, третьей и пятой ступеней определяют лад (мажор или минор). С первых лет обучения ученик должен быть знаком также с трезвучиями четвертой и пятой ступеней. Но есть ступени, которые придают особую прелесть фразе, когда они появляются в мелодическом рисунке или в сопутствующей гармонии. Одной из таких является шестая ступень (в мажоре пониженная). Ее легко уловить слухом, поймать и полюбить ее интонацию. Возьмем первые такты вступления к «Евгению Онегину» — звучит басовое *ре* и нона от него — *ми-бемоль* в верхнем голосе скрипок. Это малый нонаккорд, с чего и начал оперу Чайковский. Нона с ее острым тяготением к разрешению образует страдальческую интонацию. За нонаккордом все гармонии ухаживают, как нянюшки. Чайковский глубоко сострадал Татьяне и потому ввел в музыку ее мира нону, ибо вступление к опере связано с образом Татьяны.

Как и в других видах искусства, в музыке не надо уходить от природы и жизненных аналогий. В пьесах пейзажного, созерцательного характера мы часто встречаем квинту — созвучие без терцового тона. Интервал чистой квинты имеет свои сферы настроений. Квинта — один из наиболее употребительных интервалов народной музыки. Ее звучание ассоциируется с жизнью на лоне природы, хотя этим не исчерпывается. Одну из сторон «философии» этого интервала мы встречаем в «Реквиеме» Моцарта, где последний аккорд звучит без терцового тона.

Интервал этот бывает страшен, когда он характеризует облик внутренней пустоты и неверия, дух разрушения, зла. Это отлично

передал Лист. Его Мефистофель ничему не печалится и не радуется. Это облик духа с пустыми глазами: в нем нет добра, нет утверждения, нет терции.

Свою сферу выражения имеет и уменьшенная квинта. Как острый диссонанс, она активизирует общую гармонию. Не менее интересны и другие интервалы. Так, чистая кварта часто звучит в гимнах, вызывая у нас образ победы, торжества. Падающая вниз секста в заключительных оборотах каденций затрагивает нередко лирические струны нашей души. Спокойный интервал большой терции имеет сестер иного характера: малая терция навевает грусть; но что касается уменьшенной терции, то ее появление связано в нашем представлении с интимным миром переживаний трагического оттенка. Стремление уменьшенной терции к разрешению в один звук как бы символизирует желание скрыть душевные переживания. Все закрыто от внешнего мира. И если малая терция навевает грусть, то уменьшенная нередко сопутствует выражению скорби.

Кое-что можно сказать и об агогике кадансов. Как часто движение в пьесе к квартсекстаккорду сопровождается неизменным подъемом с сопутствующим ему замедлением темпа? Имеют ли эти явления опору в реальной жизни? Несомненно, да. Примеров множество. Входя на лестницу, первые ступени проходят в том темпе, в котором шли до этого, а подходя к последним, испытывают ощущение здоровой усталости после преодоления трудности. Кадансовый квартсекстаккорд «звучит» когда мы входим на последнюю площадку лестницы.

Конечно, обо всем этом можно говорить лишь намекая. Выразительность музыкального языка видоизменяется в зависимости от эпохи, стиля и манеры композитора. Сказанное здесь является педагогическим приемом, направленным на то, чтобы обратить внимание ученика на роль интервалов, гармонии в изучаемом им произведении. Если раскрыть свое понимание музыкального языка пьесы, ученик иначе отнесется к тексту, богаче прочтет его содержание. Улавливая оттенки речи, сопоставляя явления жизни и искусства, привлекая далекие ассоциации, он начнет развивать в себе ощущение музыкальной интонации, полной глубокого жизненного смысла.

Последний этап работы над произведением

Педагог разбирает с учениками произведение, но он же воспитывает в них способность к объединению всех элементов с тем, чтобы донести произведение до слушателя. Помимо пианистического мастерства он воспитывает исполнительскую волю. Всякий концертант должен обладать этим качеством. Во время исполнения надо быть внимательным, сохранять внутреннее спокойствие. Но спокойствие не приходит само. С малых лет нужно учить детей самоуправлению (а есть ученики, которые лишь самоуправствуют!) Нужно учить детей сосредоточенности внимания —

в момент игры мысль не должна делать петель. Ведь не секрет, что многие из учеников — это «всадники без головы». Не всегда ученик останавливает исполнение пьесы по причине плохой памяти. Чаще это происходит по вине недостаточно воспитанного слуха. Сделал не вовремя акцент, сбил метр, взял неверную ноту — эхо уловило новую, незнакомую интонацию, смешались привычные представления, и пальцы остановились: воля, желание сыграть все до конца не проявилась. Спокойствие на эстраде есть следствие воли, желания исполнить все произведение.

В воспитании исполнительской воли многое зависит и от предварительной работы. Поэтому надо контролировать домашнюю работу учащегося. Ученик должен беречь свое время, должен уметь целесообразно заниматься, расчлняя задания. Сложные в музыкальном отношении места надо заранее тщательно проработать отдельно, особенно те моменты, где есть модуляции. Сначала необходимо учить именно то, что сложно, затем то, что не получается. Пожарником надо быть! Надо знать, где горит! А потом возьмите «подружку справа» и «подружку слева» и вплетите сложное место в общее течение произведения.

Организацию ежедневных занятий надо ставить ученику в обязательное условие. Успех работы заключен в ежедневности. Иначе все может кончиться врачебным вмешательством. Все равно что шесть дней не есть, а на седьмой все обеды съесть. Организм выносит многое, но только не резкие перегрузки. Переутомление приводит к неудачным концертным выступлениям, что, в свою очередь, вредно влияет на развитие артистических способностей ученика. Обо всем этом приходится помнить педагогу, работая с учащимися над произведением.

ИГРА НА ИНСТРУМЕНТЕ'

Работа над звуком

Постановки рук, при нормальном их состоянии, как таковой быть не должно. Инструмент создан специально для человеческой руки. Всякий прием должен выражать понимание пианистом фразы композитора и всецело быть подчинен авторскому замыслу. Но мы не можем забывать, что у инструмента есть специфика, которую надо постичь, суметь к ней примениться. «Топографию» клавиатуры надо изучить и ощутить в ее естественности. Игра на инструменте должна быть продумана и с точки зрения художественности. Все должно быть целесообразно, законченно, красиво.

Для меня детская рука — это симфония. В ней все закончено, гармонично и кокетливо в естественности движений. Как бы без мускулатуры, она безотчетно прелестна. Простой жест несет в себе так много грации! В Евпатории на пляже у меня была приятельница трех лет. Она ходила в одной войлочной белой шляпе. Каждый день она играла в пустые раковины и стирала плато-

чек для куклы, для этого ей требовалось Черное море! А я каждый день ходила за ней на детский пляж. Личико не помню, но руки помню. Для меня следить за ними было наслаждением.

Если спросить, какой у рояля звук, можно ответить — задумчивый. В звуке не должно быть твердости треска. Рояль — инструмент неударного типа. Возьмите мягко квинту — рр, р, m̄f, f и опять f, m̄f, р, рр. Испытайте возможность звука. Умейте «уходить» со звуком.

Инструмент для нас — наш дом, наша земля. Прильните к клавишам как к родной земле...

Как правило ученики слушают клавишу, а не струну. Надо слушать звук. Лозунг нашего воспитания: «Слушай себя!» Его хорошо бы написать на каждой странице рабочей тетради ученика!

Звук и педализация

Когда говоришь о протяженности звука рояля, о пении на фортепиано, невольно обращаешься к педали. В современной практике ученик обычно начинает пользоваться педалью очень рано — и это правильно. Однако вводя педаль, надо учитывать особенности развития учащегося, и, конечно, не только физические (ноги не достают!), но и психические, то есть особенности его общего музыкального развития. Одним учащимся педализация объясняется раньше, другим — позже, и пьесы, на примере которых происходит знакомство с педалью, тоже различны. Способному, активному ученику, который тянется к гармонии, можно разрешить уже в самом начале обучения заключительные аккорды пьесы поддержать педалью. С учеником инертным, вялым в реакциях работа протекает иначе; обычно применяются разные приемы с целью вызвать у него желание педализовать, развить потребность его слуха в педали. Нет ничего хуже формального подхода к педалированию. Педаль для учащегося — это новая область звучания, и нельзя, чтобы ученик впервые без радости соприкоснулся с ней. Знакомство с педалью должно открыть новую страницу в его музыкальной жизни.

Несколько слов о том, как приступить к педализации. Чувствительное место ноги — конец ступни. Толщина подошвы обуви играет некоторую роль, иногда создавая ощущение неудобства. Поэтому лучше начинать педализовать в обуви с гибкой подошвой. Надо следить, чтобы движения ноги во время нажатия и снятия педали не были резкими. Снятие педали должно идти только до конца люфта педали. И, конечно, не нужно отнимать подошву ноги от лапки педали. Чтобы гибко управлять движением, нога должна привыкнуть к педали. На первых уроках нажатие педали вызывает обычно у ученика резкий наклон всего корпуса. Надо сразу пресечь эти ненужные сопутствующие движения. Педаль необходимо учить, как и аппликатуру, так же тщательно.

О приемах звукоизвлечения

Говоря о приемах извлечения фортепианного звука, следует предостеречь от одного распространенного недостатка, характерного для начала обучения. Педагог с самых первых уроков должен следить, чтобы ученик не приучался к излишнему давлению на клавишу, ведь клавиши дальше своих пазов идти не могут. Давление — это неубедительный жест, он не приносит никакой пользы, отрицательно влияя на звук и технику. В быстром темпе давление на клавишу недопустимо. Скорость движения должна быть как бы обратно пропорциональна нажиму на клавиатуру. Взявши от руки вес и тяжесть, кисть после извлечения звука перестает давить на инструмент. Надо научиться мгновенно освободить руки от усилий. Придерживать клавишу ничего не стоит. Давление вредно, оно парализует руки.

В основу первого прикосновения к клавише должно быть взято дыхание. Вдох — это предыкт, взмах руки, после чего идет извлечение звука и снятие руки — выдох. Снимать руку надо спокойно, а падение ее должно быть веским. Какова при этом форма пальца? Она соответствует арке и существует в природе руки — в слегка закругленном положении пальцев и кисти.

В положении рук на клавиатуре я вообще большое внимание уделяю арке. Арка — это форма пальца, форма свода кисти. Форму лежащей на боку арки сохраняет вся рука, будучи чуть согнута в локте. В этом положении очень полезно бывает показать ученику мягкие круговые движения кисти.

Специфика игры произведений клавесинистов — Куперена, Дакена, Д. Скарлатти — требует новых для ученика упражнений, которые направлены на развитие подвижности кисти, что, в свою очередь, способствует ощущению независимости пальцев. Надо уметь «беречь» руку в легком состоянии. Мягкость кисти дает возможность употреблять различные выразительные приемы игры при быстрой их смене. Фраза всегда хороша, когда она взята «живой» рукой при «живой» кисти. Выразительность такой фразы как бы таится в естественности приема.

О приемах *staccato* мы не раз беседовали с Е. Гнесиной. Приемы *staccato* определяются характером пьесы, и потому их может быть множество. Есть пальцевое, кистевое *staccato*, есть тяжелое, легкое, есть как бы укороченное, — легчайшее. *Staccato* можно играть, беря звук «сверху», можно, наоборот, извлекая его от клавиатуры, когда не только предплечье, но и вся рука отбрасывается вверх. Легчайшее *staccato* для меня связано с народной фантазией. Таковы феерические образы в произведениях Грига, Листа, Шумана, Мендельсона, Мусоргского — всех не назовешь! Я имею в виду пьесы, где образы зыбки, пугливы, неуловимы (эльфы, гномы, блуждающие огни). Все это сказочные, фантастические сцены; то, чего не было и нет!

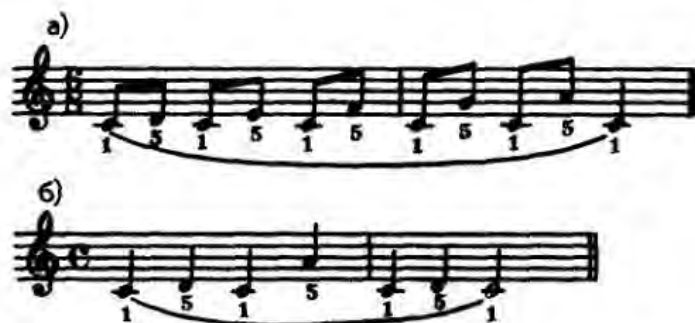
Рука исполнителя в таком приеме *staccato* сама отлетает от клавиатуры, предплечье держится чрезвычайно легко, и вся энер-

гия как бы концентрируется в точном прикосновении к клавише упругого пальца. Движения руки при этом едва уловимы.

Но когда играешь старинную музыку, к *staccato* предъявляешь иные требования. Мне всегда хотелось дознаться, не имел ли когда-либо в прошлом знак точки, поставленной над нотой, строгого ритмического значения. Точка пришла в фортепианную музыку, конечно, не из хорового и вокального искусства, скорее всего это влияние струнного *pizzicato*. И вполне допустимо, что она означала укорочение ноты на одну четвертую часть ее длительности, так как если бы она отнимала половину, то можно было бы воспользоваться другой записью: вместо четверти писать восьмую с паузой, вместо шестнадцатой — тридцатьвторую и т. д. Думаю, что в период, когда музыкальное искусство в своей основе было сильно регламентировано, под строгие законы метроритма попадали и штрихи. Впоследствии, однако, они потеряли свою ритмическую значимость, сохранившись лишь как указатели характерной выразительности.

В педагогической работе с детьми часто встречаются трудности, которые зависят от физических недостатков руки. Природные недостатки частично можно устранить путем упражнений. Слабые связки можно укрепить физкультурой. Например, повиснуть на двух пальцах на столе или крышке инструмента, согнувши все суставы пальца, и немного покачать рукой. При этом необходимо ощутить арку пальцев. При малых подушечках надо немного ниже спустить кистевой сустав.

Другим недостатком, часто встречающимся у детей, является недостаточное растяжение руки. Стянутые межпальцевые связки с годами, под влиянием упражнений, немного растягиваются. В возрасте до 14 лет они наиболее податливы. При этом недостатке надо следить за кожей руки, чтобы она не обветривалась и не трескалась, так как болевые ощущения мешают достижению результата. Упражнения на растяжение руки можно начинать с 8 лет. Они просты: вначале 1 и 5 палец играют интервалы от секунды до сексты и обратно, возвращаясь к исходному положению, потом задание меняется, и целью упражнения становится резкий переход от тесного расположения к широкому:



Впоследствии упражнения на двойные ноты для рук с плохой растяжкой становятся особенно необходимыми.

Об индивидуальных особенностях пальцев

Пальцы очень различны по своим возможностям, и надо постичь их природу. Особенно много внимания в этом отношении требует первый палец. В первом пальце мы должны воспитывать мягкость и подвижность суставов.

В. Сафонов советовал пианистам и в жизни держать первый палец под ладонью: привычка — вторая натура, на привычке многое основано. Важно, чтобы первый палец не «уходил» с клавиатуры, когда играют другие. Играющий палец уводить с клавиатуры нельзя.

Рука при исполнении может быть всякая — и помягче и покрепче; это аппарат удивительный по своей природе. А иногда вы надеваете на свои пальцы «туфли бальные, парадные», чтобы было все подтянуто, нарядно, чтобы пальцы с удовольствием и легко выбирали каждый звук. Когда мы играем на рояле, мы клавиатуру как бы «берем» пальцами. Кисть при этом свободна, она движется будто на шарнирах. При звукоизвлечении должно быть намеренное движение в инструмент. Всю руку при этом не всегда нужно приводить в движение; надо суметь проследить, какая часть ее нужна.

Пальцы у нас все разные. «Выравнить» пальцы мы можем только слухом, верным представлением о звуке. Вес руки надо умело располагать на пальцы, «рассчитывая» этот процесс ухом, тогда пальцы будут деликатно разговаривать, находясь все на равном положении.

Я ученикам говорю: первый палец — земледелец, он удален от городских жителей, способен к тяжелой, подчас грубой работе. Однако он должен уметь себя вести, когда попадает в общество, должен стать и обходительным и деликатным. Научитесь ставить его на кончик, слегка приподняв первый сустав над клавиатурой. Наряду с «тяжелым» состоянием, он должен знать ощущение легкости и подвижности.

Второй палец — это рабочий. Он умелый, сильный, способен к разнообразной деятельности.

Третий палец занимает высшее положение в руке. Он выполняет организационные функции, олицетворяя собой конструктивные силы!

Четвертый палец благодаря своему строению не столь свободен и самостоятелен, на трудовую повинность он отзывается неохотно, зато, будучи оснащен хорошей подушечкой, является ценным работником при проведении кантилены. Это певец руки, и по отношению к другим пальцам он представитель искусства.

Пятый палец — это олицетворение детства, лучшей части человечества, маленький пальчик — баловень руки, ее забота. Таким образом, пальцы для нас — члены общества. Конечно, то, что здесь сказано, — всего лишь педагогический прием, помогающий привлечь внимание ученика к особенностям руки!

Обязательные комплексы упражнений: гаммы, арпеджио, аккорды

Пальцы требуют ежедневной тренировки. Маленькому ученику начинать играть упражнения лучше с середины клавиатуры, что обеспечит правильное положение его руки и корпуса. Постепенно игра упражнений распространяется на всю клавиатуру в противоположном и параллельном движении. Упражнения даются для организации руки, и в этом смысле их сила превышает силу любой пьесы или этюда. Упражнения обычно не бывают рассчитаны на игру в течение одного-двух уроков. Их можно не спрашивать на каждом занятии, но ученик должен тренироваться ежедневно довольно продолжительный период. При регулярной игре упражнений развивается исполнительская воля учащегося.

В 20-е годы упражнения в большой мере были изъяты из педагогического процесса. Это была неверная реакция на чрезмерное увлечение вопросами техники. Гаммы, арпеджио и целый ряд других видов фортепианной фактуры — материал, необходимый для ежедневной работы и тренировки ученика. Теперь это общеизвестно.

Я придерживаюсь принципа прохождения гамм как звукоряда мажора и минора с первых лет обучения. Сначала ученик играет гаммы одним пальцем, *non legato*, без аппликатуры, и я прошу делать это, внимательно слушая звучание. Попутно я обязательно знакомлю его с трезвучиями первой, четвертой и пятой ступеней. Количество гамм, изучаемых в первом году, обычно бывает очень ограничено, — только те, что встречаются в обиходе, в пьесах, играемых учеником. Если педагог берет пьесу в неизвестной ученику тональности, он обязан ознакомить с нею ученика.

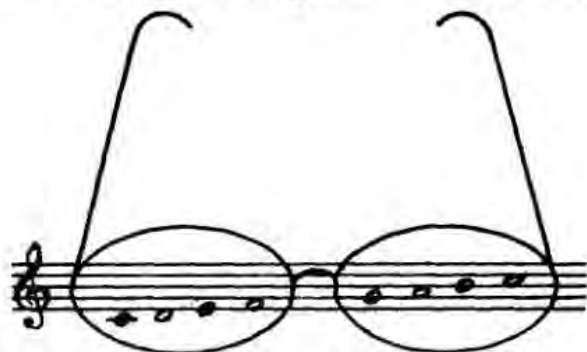
Гаммам я стараюсь дать названия, подчеркнув этим присущий им выразительный смысл, заимствованный из классической и романтической литературы. Так, до мажор у меня называется «солнечной» гаммой, фа мажор — «зеленой» и т. д. Одновременно ученик знакомится и с параллельным минором. Это тень от мажора, его печальное отражение.

Я говорю ученикам: «Мы живем в мире гамм», подразумевая под этим — в мире тональностей. Тональности неотделимы от нашей жизни. Смена сезонов — осень, зима, весна, лето; смена состояний суток — день, ночь, сумерки, рассвет; возраст человека — детство, юность и т. д. — все это отражается в музыке в различной тональной окраске. А наши переживания, настроения, как передать их смены, переходы, постепенные изменения без помощи тональностей?

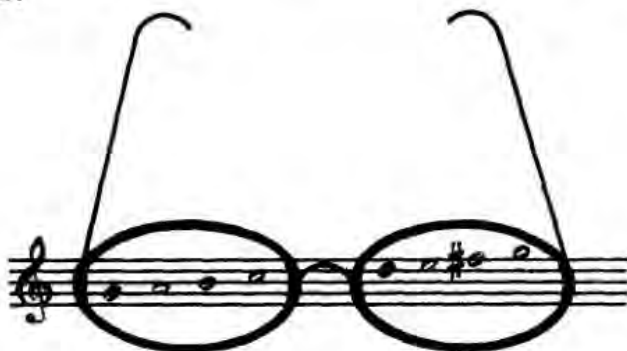
Как-то мне пришлось объяснить простейшую модуляцию шестилетней ученице. Девочка разбирала пьесу и в до мажоре вдруг встретила *фа-диез*. Она ко мне с обвинениями, откуда в до мажоре знак диеза? А я ей в ответ: «Нельзя же все время дома сидеть, надо и в гости ходить. *Фа-диез* — это первый привет из соль-мажорной тональности, кепка знакомого — здравствуйте!»

Она мне: «А дальше опять до мажор». «Так что же, ты в гостях ночевать будешь? Посидели и домой пошли!» Ученикам иногда лучше самое сложное объяснить вначале на их языке, по-детски доходчиво.

К работе над гаммами я приступаю, когда ученик уже знает, что значит тон и полутон; на примере первой гаммы я знакомлю его с мажорным ладом. Рисую звукоряд и разбиваю его на две части, затем подрисовываю очки. Давай, говорю, рассмотрим, с чем мы имеем дело. Смотри одним глазом — тон, тон, полутон, а теперь другим — тон, тон, полутон — то же самое!



При переходе к соль мажору я опять делаю рисунок, дополняя вторую половину звукоряда. При этом опять рисуем очки, но уже в другой оправе, и опять рассматриваем звукоряд каждым глазом отдельно.



Слышим, что звук *фа* звучит неподходяще. Нам надо его отдалить, повесить, добрать еще полтона — ставим диез. Конечно, это разговор не для взрослых, но ведь возраст ученика шесть-семь лет! Учащимся должно быть понятно образование гаммы как звукоряда. После таких уроков они сами по квинтовому кругу строят для себя все нужные звукоряды мажора.

Во втором и третьем классах я знакомлю учеников с принципами аппликатуры в гаммах. Я обращаю их внимание на то, что все 12 мажорных гамм играют правой рукой аппикатурой до мажора. Это положение требует разъяснения, так как приходится производить энгармоническую замену диезных гамм с большим количеством знаков. Если мы просмотрим в правой руке аппикатуру гамм ре, ми, соль, ля и си мажора, то убедимся, что порядок пальцев в правой руке в них будет тот же, что и в до мажоре.

В бемольных гаммах аппикатура до мажора используется с точки зрения «верности» первого пальца клавишам *до* и *фа*. Если

фа-диез мажор и до-диез мажор заменить соответственно на соль-бемоль мажор и ре-бемоль мажор, то в них сохраняется принцип употребления пальцев, характерный для бемольных гамм. Метод этот прост, и ученики обычно легко его усваивают. Игра гамм и арпеджио каждой рукой крайне полезна, так как в художественной литературе эти последования чаще всего встречаются в партии одной руки. Что же касается двухручной игры гамм, то здесь я обычно пользуюсь общеизвестной системой аппликатуры.

У меня были ученики, которые любили играть гаммы не отрывая рук от клавиатуры; так и ползли по полутонам, играя гаммы одну за другой: до мажор, до-диез мажор, ре мажор и т. д. Предварительно они изучали, конечно, каждую из них с большой тщательностью, и только один ученик не учил гамм и играл их без всякой подготовки. Он говорил мне: «Зачем я буду учить гаммы, когда я чувствую их под пальцами с каждой клавиши в терцию, сексту, дециму». Он обладал удивительным слухом. Это был Андрей Эшпай.

При изучении коротких арпеджио я пользуюсь системой аппликатуры, в которой, как и при игре гамм, внимание прежде всего направлено на освоение задания каждой рукой в отдельности. Как всегда, сначала должно быть твердо усвоено правило, а затем уже поняты исключения. В мажорных коротких арпеджио правая рука во всех тональностях пользуется одной и той же аппликатурой. При игре коротких мажорных арпеджио левой рукой возникают два варианта пальцев. Вот почему в отношении левой руки мы говорим о правиле и исключениях (второй вариант аппликатуры требуется лишь в трех тональностях). В коротких минорных арпеджио возникает обратная картина. Здесь изменения аппликатуры относятся к партии правой руки.

права
3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4

Исключение 4 3

До мажор
Соль мажор
Фа мажор

ля минор
ми минор
ре минор

права
4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Исключение 4 3

левая

В схеме, которую я даю ученикам, отмечено употребление третьего и четвертого пальцев, так как при игре коротких арпеджио только они вызывают сомнение. Вверху написана аппликатура трезвучия, сектаккорда и квартсектаккорда всех мажорных гамм. Внизу — минорных (см. схему на с. 56).

Цифру 4 дети раскрашивают в красный цвет, а цифру 3 в зеленый, или еще какой-нибудь, так, что когда они чертят схему, я прошу рисовать эти цифры с двойной обводкой. Объяснив систему аппликатуры на примерах уже пройденных арпеджио, я прошу

Аппликатура коротких мажорных арпеджио			
	трезвучие	секстаккорд	квартсекстаккорд
Правая	3	4	4
Левая	3	4	3
Исключение	4 — До мажор — Соль мажор — Фа мажор		Исключение 4 — ля минор — ми минор — ре минор
		Правая	
		3	4
	Левая	4	4
			3
		трезвучие	секстаккорд
			квартсекстаккорд
Аппликатура коротких минорных арпеджио			

ребят принести на следующий день ножницы и бумагу. Этот урок доставляет им большое удовольствие, до того забавны! В том месте чертежа, где возможны исключения, прорезаю щели и вставляю ленту с цифрами 3 и 4. Мы устраиваем игру: я называю тональности, а они устанавливают цифры, определяющие палец.

Аппликатура коротких арпеджио трудно запоминается. Изучать ее надо с малых лет. Системы помогают понять аппликатурные принципы и тем самым облегчают работу ученика. А ведь задача педагога в том и состоит, чтобы все время думать об облегчении труда учащегося. Тщательное отношение к аппликатуре должно быть воспитано с детских лет обучения. Если ученик ежедневно будет менять пальцы, он привыкнет к небрежности. Берегите спокойствие пальцев, следите за тем, чтобы они лишних шагов не делали!

Помимо гамм и арпеджио серьезную тренировку надо проводить над аккордовыми комплексами. Но прежде чем переходить к ним, следует научить ученика работать над каждым аккордом в отдельности. Начинать эти упражнения рекомендуется отделив один звук аккорда от остальных, затем аккорд разбивается на две части — по два звука. В аккорде надо добиваться контроля за каждым звуком, следя за самостоятельным движением каждого пальца.

Когда рука ведет линию меняющихся аккордов, то исполнителю надо «легко содержать» пальцы, для того чтобы мягко передавать клавиатуре вес руки. Необходимо вести руку в свободном состоянии и брать аккорды сверху. Ученики же обычно, взяв аккорд, отдергивают руку от клавиатуры. У них активно движение от рояля и пассивно — к роялю. Смеясь, я говорю, что есть *staccato* «положительное» и есть «отрицательное», то есть *staccato*, испол-

няемое приемом «в рояль» и «от рояля». Так вот, аккорды на первых порах полезнее учить приемом «положительного» staccato.

И еще один момент надо учитывать в развитии аккордовой техники. Когда есть скачок, то есть перенос аккорда из одного регистра в другой, то рука обычно плавно описывает дугу перелета. Но можно использовать другой прием, оборвав дугу в высшей точке прицела. Это делается для того, чтобы быть над нужными клавишами заранее.



О пользе некоторых других упражнений

Для развития техники очень полезна игра так называемых «двойных нот». Но прежде чем приступать к этим упражнениям, надо ознакомиться с более легким их вариантом. Так, например, большую пользу приносят упражнения с «привязанным» средним пальцем, в которых обращает на себя внимание особенность «разделения» руки. Если в приведенных ранее примерах первый и второй пальцы как бы отделялись от третьего, четвертого и пятого, то в данном случае развивается независимость первого и пятого пальцев по отношению к средним:



Упражнения с задержанием полезны тем, что подготавливают к полифонии. Они позволяют руке выполнять две, а иногда и три роли. Игру двойных нот следует начинать с терций, используя на

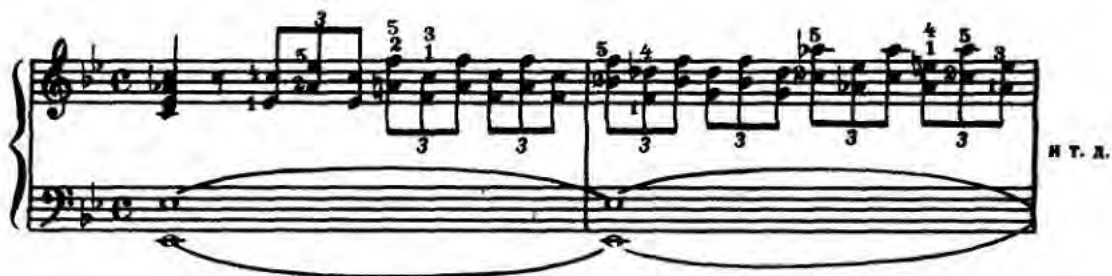
первых порах следующую аппликатуру: $\begin{matrix} 2 & 1 & & 2 & 1 \\ 4 & 5 & \text{или} & 3 & 4 \end{matrix}$. При такой аппликатуе легче ощутить «разделение» руки. Следует также разнообразить их игру различными динамическими заданиями, предлагая играть верхний и нижний голос с разной силой звука. Подобные упражнения хорошо «воспитывают» руку:



Полезна также игра кварт, но такие упражнения следует давать уже подвинутым учащимся. Упражнения на кварты ценны тем, что развивают боковые движения кисти:



Для упражнений я обычно предпочитаю брать красивую фразу, материал для которой всегда можно найти в музыкальной литературе. В качестве примера можно привести упражнение, построенное на фразе из «Хованщины» Мусоргского:



Язык Мусоргского изобилует «вязью» гармоний. Как здесь не услышать красоты legato! Педагогу при работе над этим упражнением обычно не приходится разъяснять ученику мотивного строения, фразировки и всего того, от чего зависит общая линия legato, а следовательно, пластичность самого приема игры.

О работе над виртуозными приемами игры

В молодости меня очень интересовала педагогика А. А. Ярошевского. Мне были близки его искания, и многое хотелось спросить у него. Но я не успела этого сделать, в 1910 году Ярошевский умер. В 1912 году я подошла к Константину Романовичу Эйгесу, его ученику, убежденному последователю методов своего учителя в педагогике. Кроме Эйгеса у Ярошевского было много учеников, преданных его системе преподавания. Впоследствии, когда я начала работать в техникуме им. А. А. Ярошевского, я узнала А. Сергиевскую, И. Добровейна, М. Шихову, Н. Клеменкову и других.

Ярошевский большое внимание уделял приемам игры, связанным с умением владеть плечевой частью руки при полной свободе предплечья и кисти. Он как бы специально «воспитывал» плечо. Эти приемы игры Эйгес показывал мне преимущественно на образцах романтической литературы — произведениях Шопена, Листа. Много внимания уделял Ярошевский работе над длинными арпеджио. Ведь длинные арпеджио требуют еще большей быстроты движения плечевой части руки, чем гаммообразные пассажи.

Управление плечом дает также возможность легко брать аккорды широкого расположения, свободно играть различные виды арпеджиато, плавно исполнять разбросанные аккомпанементы. Рука с арпеджированных аккордов широкого расположения может идти по системе «колеса», «перекатываясь» при высоком положении кисти от пятого пальца до первого (в левой руке, и наобо-

рот — от первого к пятому в правой). В этом случае к концу движения первый палец (в левой руке) берет звук почти в вертикальном положении. Этот прием возможен лишь при свободе плеча. Здесь нужно умение, как говорил Эйгес, «откладывать углы в мышечной части руки».

Ярошевский обращал внимание и на технику скачков. По его мнению, чем больше скачок, тем выше должна быть дуга переноса руки. Мы беседовали на многие темы. И это очень обогатило мои представления о технической работе. Я стала вводить в своей практике приемы беззвучной игры гамм и арпеджио, когда пальцы не играют, а только ощущают клавиатуру. Такие упражнения проделываются в быстром темпе с охватом всей линии движения. Следующим этапом работы является полнозвучная игра пассажа. Но надо следить, чтобы при переходе к звуку темп и характер движения рук не изменились. Сила звука регулируется и приводится в соответствие с быстротой игры. Эти упражнения надо повторять многократно, не смущаясь первоначальной неудачей.

Эйгес обратил мое внимание также на движение локтя, которое должно быть плавным, без толчков. «Линию» локтя надо выравнять, рука в момент появления черной клавиши не должна делать рывок к крышке рояля. Для того чтобы в момент игры сосредоточить внимание ученика на плавности движения, я иногда становлюсь сзади него и слегка дотрагиваюсь до локтя, как бы предлагая тем самым проследить его линию. Как правило, это помогает учащемуся найти нужное положение руки.

При игре длинных арпеджио правой рукой в низком регистре и, наоборот, левой — в высоком, когда весь корпус перемещается в какую-либо сторону, надо стремиться к тому, чтобы локоть не только не прижимался к телу, но даже не касался бы его. Корпус при этом должен либо наклоняться в сторону движения, либо слегка откидываться назад. Естественно, что первым заданием при игре таких упражнений является точность попадания пальца в клавишу, для чего нужен медленный темп. Но нельзя забывать, что медленное движение не научит быстрому!

Почему ошибки в арпеджио чаще всего возникают при перемене позиции руки? Это обычно случается из-за медленного переноса руки в новое положение. Но есть и еще одна причина — слишком твердое положение первого пальца. При игре арпеджио первый палец должен быть свободным, подвижным, мягким, почти безвольным.

В дальнейшем, уже после бесед-уроков Эйгеса, мне приходилось наблюдать за игрой учеников Ярошевского. Удивительно свободные приемы игры были у Сергиевской. Знакомство с системой взглядов Ярошевского о многом заставило подумать, толкнуло на дальнейшие искания. Знание методик очень обогащает, но надо быть далеким от всякой цеховщины, от слепого следования одним путем. Педагог, если он убежденный работник, всегда думает сам и приходит к своим выводам. Понятие «школы» обычно предполагает применение таких методов работы, при которых

у ученика все как бы само собой получается и он может «расшифровать» любую фигурацию посредством приема, органично подчиняющего руке клавиатуру.

Напрасно думают, что все приемы идут от методик. Прием как тип игры создает композитор. «Школы» же как метод обучения ценны тогда, когда они помогают педагогу быть посредником между композитором и учеником. Методика никогда не научит преподавать, она лишь уберезет от ошибок. Жизнь идет телеграфно. Появляется все новая музыкальная литература, новые приемы игры. Их надо понять, почувствовать тут же, «на корню». Сильного педагога от слабого отличает это качество. Ярошевский исключительно тонко и умело постигал новые приемы игры. К тому же он обладал педагогическим талантом — способностью передать свои знания ученикам.

В технике надо вырабатывать своего рода спортивную ловкость. И «одоления» технические не столько зависят от количества времени, потраченного на упражнения, сколько от мгновения, когда движение понято, схвачено. Конечно, если не будешь настойчиво заниматься, много работать и искать, нечего и схватывать будет. Прием — это то состояние удобства игры, которое при многократном повторении того или иного места внезапно постигается внутренним ощущением руки. Внимательный к ощущениям ученик, поняв движение, будет помнить его всю жизнь. Это подобно обучению любым видам спорта. Учась плавать, человек во время тренировки вдруг ощущает, что он держится на воде. Качественный перелом в своем состоянии (и психическом и физическом) он уже обычно не забывает. Подобные мгновения определяют продвижение ученика. В этом процессе многое зависит от решительности. Один ищет прием долго, другой понимает сразу.

Например, на развитие техники пассажей хорошо влияет игра с тяжестью. Ученики не любят, когда их в процессе исполнения трогают за руку, поэтому не любят и такой прием работы. Но не следует обращать на это внимание. Обычно я даю ученику сыграть в быстром темпе выученный пассаж или гамму, наложив на его руку тяжесть своей руки, сначала на кистевой сустав, потом на предплечье. Прошу не прогибать кисть и сосредоточить внимание на ощущениях. Дав ему проиграть часть пассажа, внезапно снимаю свою руку. В это мгновение рука ученика ощущает необычайную свободу, возможность играть легко и быстро. Надо запомнить это ощущение. Звучание в момент снятия тяжести резко меняется: звук «хрусталеет», делается прозрачным, выученный пассаж приобретает легкость и блеск виртуозности. Обычно более двух раз прибегать к подобному приему не приходится. Таким методам работы над техникой я придаю очень большое значение. Надо помогать ученикам развивать в себе внимание к ощущениям и запоминать их.

«Ловля ощущений» в приемах игры — работа очень трудная, но зато она дает нужный результат. Надо научить ученика внут-

ренне осознавать движения руки и как бы жить ее тонкими возможностями. Изучайте в приемах то, что вызывает состояние удобства, и запоминайте это. Движения должны быть логичны, разумны, удобны. Ощущения приемов часто теряются в благополучии повседневности, при сравнительно гладком исполнении произведения с начала до конца в быстром темпе.

О некоторых психологических предпосылках в работе над техникой

Если пассаж «не идет», то значит играть его ученику неудобно. А удобство в нашем деле означает естественность, естественность же — синоним красоты. Хорошо, когда естественность проникает в любой прием фортепианной игры! Но нельзя забывать, что у некоторых учеников состояние «не идет» связано с психологическими факторами. Сыграв пассаж, ученик мысленно «остается» на сыгранном, а надо все время думать о том, что впереди. Психология учащегося — инструмент очень тонкий, требующий пристального внимания. Ученики нуждаются в различной работе педагога с ними как по количеству времени, так и по самому существу ее. Я не верю, когда говорят, что какой-либо ученик не поддается развитию в техническом плане. Если он музыкален — должен поддаваться, и педагог обязан найти пути, как помочь ему.

Технологию процесса фортепианной игры необходимо тщательно изучать — она неотъемлемая принадлежность самого фортепианного искусства. Когда мы добиваемся техники, то, наряду с другими заданиями, стремимся дисциплинировать руку. (Ведь иногда рука может и «помешать»!) Техника развивается не только от способности активизировать руку, но и от умения приводить руку к освобожденному состоянию. При взятии многозвучного аккорда рука как бы работает на сильном токе воли. После извлечения аккорда она должна суметь мгновенно освободиться от усилия. Это значит, после взятия одного звука или аккорда надо уметь снять волевое давление палцев и руки на клавиатуру. Умение снять волевые токи должно быть воспитано с детства. Уже самые маленькие ученики обязаны суметь покинуть клавиатуру освобожденной рукой.

Методические указания на уроке даются обычно с учетом психологической настроенности ученика. Надо воспитывать внимание ученика, умение быть сосредоточенным. Каждый педагог знает, что занятия с учеником есть творческая работа обеих сторон (педагог без учеников — не педагог, ученик без педагога — самоучка), и она должна быть пронизана волей и уверенностью в успехе.

Ученик должен знать состояние «отрешения», когда отпадают многочисленные интересы дня, интересы личной жизни, когда он работает чрезвычайно собранно и сосредоточенно.

В случае неудач в работе надо прежде всего снять накипь

раздражения. Кто из нас не испытывал вред от вспышек гнева, раздражения, досады. Прибавьте сюда еще обиды за щедро рассыпанные эпитеты в адрес ученика.

Так делать не следует. В любом случае ученик должен чувствовать дружескую руку педагога, которая ведет его по пути преодоления трудностей. Доброжелательная атмосфера, создающая возможность для «мягких линий» в ведении урока, способствует появлению «мягких линий», то есть пластики в движениях ученика. Нельзя не только кричать и раздражаться, но даже резко нарушать ритм указаний. Работа над техникой требует от ученика полной отдачи внимания и сил, и для этого нужна соответствующая обстановка.

Вот мои советы молодому педагогу, желающему воспитать ученика, свободно владеющего инструментом:

Быть осторожным в своем поведении с учеником.

Считать, что до детей надо «подняться», а не «спускаться» к ним.

В случае, когда что-то не выходит (даже в ответственный момент) «мирно» выяснить причину.

Считать, что уход за учеником обязателен, и это надо понимать прежде всего в глубоко психологическом плане.

Беречь время ученика.

Уметь ценить его внимание, сосредоточенность, не злоупотреблять этими качествами. Никогда не забывать, что ученик — это ребенок и в его жизни есть еще много заданий и интересов.

Помнить, что личные свойства ученика играют главную роль в нашем деле.

Об игре этюдов и виртуозных пьес

Игра этюдов в какой-то мере спортивное дело. Она подобна призовому пробегу на ипподроме. Если лошадь на призовом пробеге делает сбой, она снимается с состязания. Работать над этюдом нужно спокойно, изучая характер движения до тех пор, пока не будет все «само выходить». Этот этап необходим, чтобы потом играть их быстро, легко, ярко, развивая выносливость, неутомимость, блеск и бравуру. Всегда нежелательно, чтобы ученик оставлял этюд не закончив работу. Технику можно приобрести, а можно и растерять. Недоученные вещи бросать не годится, особенно этюды. Это может привести к распушенности в занятиях, к небрежному обращению с литературой и инструментом.

При изучении этюда я обращаюсь к разным приемам работы. Конечно, ученик сначала учит этюд в медленном темпе. Но медленное движение не порождает быстрое, хотя оно позволяет избежать многих неприятностей, в том числе и ненужных движений. Если отчетливо сказать нараспев, то, даже будучи заикой, после этого скажешь четче и в быстром темпе. Однако для работы в быстрых темпах требуются иные методы упражнения. И с этой точки зрения полезна методика, использующая ритмические варианты.

Есть педагогические школы, которые в работе над этюдом и виртуозной пьесой отрицают применение ритмов. Но практика показывает, что такой метод упражнений нередко дает очень хороший результат. Игра разными ритмами должна происходить при точном метре; первая, сильная доля всегда должна быть на месте, с метром не надо шутить. Остановки дают возможность «оглядеться», психологически подготовиться к быстрому движению.

Труд — залог успеха в работе над техникой. Домашнюю работу учащегося надо подчинить строго установленному ритму занятий. Регулярность особенно необходима для развития виртуозности, техники, мастерства пианиста. Войти в трудовой ритм жизни учащемуся не так просто. И педагогу обычно приходится даже самому составлять расписание домашней работы ученика

Приведу пример из своей практики.

Заметив однажды у одного из своих учеников спад рабочего тонуса, я попросила его доставить мне удовольствие к Новому году, подарив двенадцать часов своего времени. Он охотно согласился. Затем я сказала ему, что я их распределю на двенадцать дней, в течение которых каждый день он мне будет отдавать это время по часу. Еще не очень хорошо понимая, в чем дело, он, смеясь, согласился и на это условие. Тогда я ему открыла уже все до конца — ведь речь шла о дополнительном часе к его домашней работе. Поняв все, ученик как-то кисло улыбнулся, но отступать было уже неудобно, так как эти часы он мне только что радостно подарил. Каждый день он или его мать звонили мне и сообщали о «подарке». Когда прошло двенадцать дней, ученик уже привык заниматься лишней час и закрепил его в своем расписании. Помогло ему и то, что за этот период он ощутил успех в своем продвижении и его рабочее настроение повысилось, он познал радость занятий. Если вовремя провести такую организацию времени учащегося, результат не замедлит сказаться. Ритм обладает огромной силой воздействия. Регулярность приводит к потребности в занятиях, укрепляется творческая воля учащегося, труд для него становится необходимостью. А ведь наша работа в том и состоит, чтобы воспитывать не просто трудящегося, а любящего труд человека. Любящая труд молодежь не сит в себе огромный запас созидательной энергии, и это делает ее надеждой уходящего поколения.

Молодой человек наивен в поисках счастья. Оно уже разлито в его здоровье, энергии, в его возможностях. Это счастье нужно не только ему самому, оно дает счастье другим. Старшему, умудренному опытом поколению молодежь дарит ощущение вечного обновления жизни. Как-то я шла по улице. Был весенний солнечный день. Меня обогнала стайка молодежи — выпускниц школы. Походка легкая, веселухи, жизнь прямо играет в них. Настоящее многозвучие гармонических аккордов! Мы живем улыбкой молодого поколения. Я, вероятно, и Моцарта люблю за то, что он воспел этот возраст — это вечное цветение жизни. И наши знания, наш опыт, итоги нашей жизни принадлежат молодым!

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	6
ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ	7
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ	16
ЗАПИСЬ БЕСЕД С В. ЛИСТОВОЙ	40
Методические установки	40
Работа над произведением	42
О репертуаре	42
Знакомство с произведением	43
Первый этап работы	44
О проникновении в сущность произведения	44
О мелодии и интонации	45
О влиянии гармонии на интонацию	46
Последний этап работы над произведением	47
Игра на инструменте	48
Работа над звуком	48
Звук и педализация	49
О приемах звукоизвлечения	50
Об индивидуальных особенностях пальцев	52
Обязательные комплексы упражнений: гаммы, арпед- жио, аккорды	53
О пользе некоторых других упражнений	57
О работе над виртуозными приемами игры	58
О некоторых психологических предпосылках в работе над техникой	61
Об игре этюдов и виртуозных пьес	62

Методическое пособие

ЕЛЕНА ПЕТРОВНА МАКУРЕНКОВА

О ПЕДАГОГИКЕ В. В. ЛИСТОВОЙ

Редактор *В. Панкратова*. Худож. редактор *А. Головкина*.

Техн. редактор *Т. Сергеева*. Корректор *К. Петрова*.

ИБ № 3991

Подписано в набор 12.02.90. Подписано в печать 27.07.90. Формат 60x90 1/16.

Бумага офсетная № 2. Гарнитура литературная. Печать офсетная.

Объем печ. л. 4,0. Усл. п. л. 4,0. Усл. кр.-отт. 4,5. Уч.-изд. л. 3,99.

Тираж 5000 экз. Изд. № 14435. Зак. № 37. Цена 70 к.

Издательство „Музыка”, 103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Госкомпечати СССР

109088, Москва, Южнопортовая ул., 24



*Библиотека
музыканта-педагога*

В серии
в 1990 году планируется
выпустить в свет
следующие издания:

Меркулов А.
**ФОРТЕПИАННЫЕ
СЮИТНЫЕ ЦИКЛЫ
ШУМАНА**

Мальцев С.
**О ПСИХОЛОГИИ
МУЗЫКАЛЬНОЙ
ИМПРОВИЗАЦИИ**

Саркисов Р.
**ЭНГАРМОНИЧЕСКАЯ
МОДУЛЯЦИЯ**

