

М. Г. Карпычев

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЭФФЕКТИВНОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ПИАНИСТА

Причина обращения к названной теме кроется в простом обстоятельстве: существует большое количество работ о том, как нужно играть на фортепиано; о том, как нужно заниматься, чтобы играть как нужно, написано считанное количество методических исследований. Очевидно, что невозможно хорошо играть без умения правильно заниматься. Вопрос эффективной домашней работы касается всех без исключения: от первоклассников до великих мастеров (они и стали мастерами, потому что умели верно работать). Необходимо готовиться к каждому выступлению каждому пианисту.

Попробуем подсчитать, сколько времени проводит в самостоятельной работе пианист в течение всей своей жизни. Предположим, что человек, профессионально занимающийся игрой на рояле, тратит на домашние репетиции по крайней мере четыре часа в день (мастера, вероятно, часа три, а юные и молодые профессионалы – часов пять). Для учеников старших классов специальных школ, студентов училищ и консерваторий, участников исполнительских конкурсов шесть часов в день – общепринятая норма, хотя часто бывает и больше. Однако предположим, как сказано, четыре часа – шестая часть суток. Заниматься нужно каждый день, поэтому цифры будут в целом соотноситься, т. е. шестая часть жизни. В среднем приблизительно одиннадцать лет, активная исполнительская концертная деятельность профессионального пианиста продолжается лет до семидесяти. Одиннадцать лет жизни в домашней работе! И даже описанные подсчеты требуют осознания простой мысли – если уж

тратить столько времени, то тратить его нужно разумно, правильно, шаг за шагом продвигаясь к вершинам мастерства без потерь времени, которое уходит безвозвратно.

Итак, как заниматься на рояле?

Кратко остановимся на некоторых главных, принципиально важных особенностях эффективной работы.

1. Прежде всего, укажем на неверную тенденцию, свойственную в основном ученикам младших классов ДМШ, где дети занимаются игрой на фортепиано, можно сказать, в любительском (т. е. для себя, для развития общекультурного кругозора), а не профессиональном статусе. Эта тенденция в большей мере «лежит на совести» их родителей, далеких от музыки, которые в силу своей музыкальной некомпетентности ставят перед юными исполнителями понятные им (родителям) цели домашней работы. Цель может быть выражена разными словами, но ее суть сводится к требованию: «Ты должен заниматься два (три, четыре) часа каждый день». Многие дети не выдерживают «диктатуры» фортепианных занятий, ставят книжки на пюпитр вместо нот, когда родителей нет дома, бесконечно бегают «пить воду», что-то съесть, позвонить «срочно» по телефону...

Все способы «убить» время «хороши». Конечно, в результате гаснут последние «огоньки» любви к музыке и растет лютая ненависть. И дети в своем подавляющем большинстве музыку «бросают» и выходят от пианино «на свободу». Родители (врачи, учителя, военные, инженеры...) не понимают специфики занятий искусством, а именно, в частности, в музыкальной работе категория качества, безусловно, превалирует над категорией количества. Отсюда

простой практический вывод, который, тем не менее, оказывается труднодоступным для родителей-немузыкантов: заниматься нужно не какое-то заранее определенное (чем больше, тем лучше) количество времени (или количество повторов), а НА РЕЗУЛЬТАТ. Именно он, как непосредственная цель «сегодняшних» занятий, определяет необходимое количество часов. Получилось что-то сразу, значит, два, не получилось – двадцать два... И пока данная локальная, тактическая (а не стратегическая) задача не выполнена, за решение другой не браться. Стали легендарными слова ответа великого пианиста Святослава Рихтера на вопрос о «методике» его занятий – «пока одну страницу не выучу, ко второй не приступаю». Вот пример работы на результат, ничего проще придумать невозможно. И это сказал гений пианизма, бесконечно далекий от какой-либо рисовки и налета неестественного поведения человека. Постепенно дети приходят к истине – по мере своего профессионального роста, взросления и появления более или менее высоких целей.

К проблеме качества занятий тесно примыкает вопрос – как проверяется результат? Вот что нужно учитывать: предположим, что у вас не получается какое-то место, и вы его учили целый день. В конце рабочего дня, наконец, оно у вас получилось. Но данный результат недостоверен, т. е. не говорит о том, что задача решена, и фрагмент действительно «выходит». Вот если на следующий день, с утра, после того, как вы разыграли руки (а еще показательней, если вы их не разыграли), место получится с первого раза, именно с первого, то, значит, действительно, дело сделано. Если же с первого раза не получилось, а получилось со второго (тем более – пятого, десятого), то ясно, что фрагмент по-настоящему надежно пока не получается. Нужно, чтобы получилось ПОСЛЕ БОЛЬШОГО ВРЕМЕННОГО ИНТЕРВАЛА В ПЕРВЫЙ РАЗ. Потому что на эстраде вы будете психологически играть, словно в первый раз.

2. Вспомним, можно сказать, знаменитые слова Иосифа Гофмана: «Существуют четыре способа разучивания произведения: 1. За фортепьяно с нотами, 2. Без фортепьяно с нотами, 3. За фортепьяно без нот, 4. Без фортепьяно и без нот. Второй и четвертый способы... наиболее трудны... Но они лучше способствуют развитию памяти» [3, с. 133]. Между тем в реальных занятиях, безусловно, превалируют первый и третий способы. Условно говоря, в соотношении девяти к одному. То есть, второй и четвертый способы суть исключения из общепринятого правила. Полагаю, что упомянуть об основных способах занятий в контексте настоящей статьи было важно.

3. Самое трудное в занятиях музыкой заключается отнюдь не в усталости пальцев, а в насущном, жизненно важном для пианиста требовании все часы занятий слушать себя. Прежде всего, устают голова, мозг, которые отдают приказ ушам ни на секунду не отвлекаться от слушания, переходя к формальному, механическому озвучиванию текста. Бесконечный процесс слухового анализа своей игры, действительно, утомителен. Но необходим. Вот что выдающийся литератор Стефан Цвейг писал о Ферруччо Бузони (цитата, несмотря на ее объем, должна быть приведена полностью): «Я люблю Бузони за фортепьяно так, как ни одного из наших музыкантов. Одних творчество возбуждает, они ворочают глыбы и с грохотом выгребают звуки из белой каменоломни клавиш, и все тело их охвачено напряжением. Другие, наоборот, играя, улыбаются лживой улыбкой атлетов, которые с наигранной легкостью поднимают тяжести, показывая удивленной толпе, будто все это для них игра, сущий пустяк. Третьи застывают в гордыни или дрожат от возбуждения. Он же, Бузони, слушает. Он слушает свою собственную игру» [9, с. 222]. Великому для музыкантов искусству слушать себя нужно учиться в занятиях, постепенно вырабатывая способность не «отключать» слушание во время игры. Подчеркну – не

слышание, а слушание. Процессы близкие, но не идентичные. Слышать – более пассивное, инертное действие, статично воспринимающее материал. Слушать – активное, целеустремленное действие, обладающее зарядом инициативности. Слышать и слушать – две стадии, предварительная и развитая, одного процесса. Слушание себя – неременное качество домашней работы на рояле.

4. Весь ход занятий определяет безусловная полезность АНАЛИТИЧЕСКОЙ работы в противовес бездумному повторению пьесы или ее части энное количество раз в слепой надежде на то, что повторения в итоге приведут к высокому качеству исполнения при априорном некачественном уровне. Не приведут, такого рода повторы – пустая трата времени. Прежде, чем повторять сто раз, нужно один раз разобраться, почему не получается хорошо, в чем, собственно, причины брака. Как писал Антон Рубинштейн: «Подумай, что мешает хорошо сыграть, а потом – по способу Фильда» [1, с. 197] (Джон Фильд, ирландец по происхождению, долгое время работавший в России, ученик М. Клементи, как известно, насыпал спички у края клавиатуры и множество раз повторял какой-то фрагмент пьесы, переключая спички по одной на другой край после каждого повтора).

Необходим РАЗБОР сочинения, по словам С. Рахманинова, на «винтики»: «Каждый винтик разобрать, чтобы уже сразу легче все собрать в одно целое» [6, с. 3], т. е. разделение системного, сложносоставного предмета исполнения на части, к чему ведет очень медленная игра с фиксацией внимания к каждой ноте и особенно – к сложным, неполучающимся моментам. Если у вас что-то не получается, значит, в этом месте образовался «комок» («клубок», «тромб»), который нужно распутать. Как? Только посредством рационального сознания, проще говоря – через голову. Если раньше вы «ПРОСТО» играли данный фрагмент, то теперь его следует разбить на мельчайшие атомы, на каждую отдель-

ную ноту, которую вы головой знаете и предвидите («Сейчас я должен сыграть *ля* четвертым пальцем») следующую – и в левой, и в правой руке. То есть вы включаете в работу то, чего раньше не было, а именно скрупулезный, ТОТАЛЬНЫЙ КОНТРОЛЬ за фактурой – контроль такого абсолютного уровня, чтобы вы могли без труда, во-первых, сыграть эпизод В ГОЛОВЕ без клавиатуры обеими руками (вспомним четвертый способ И. Гофмана), во-вторых, ЗАПИСАТЬ отрывок нотами без клавиатуры – как следствие того, что было «во-первых». Итак, в занятиях следовать не механическому принципу «Давай, давай!», а рациональному – «Давай подумаем...»

5. Принято считать, что работа пианиста над пьесой разделена на три этапа: ознакомление (т. е. синкретизм в философских терминах – нерасчлененное единство), собственно рабочий этап (анализ, подробное погружение в материал), шлифовка (синтез, время «сбора камней»). Однако возможен и другой взгляд на вещи – работа сводится к двум этапам. Дело в том, что в музыкальной школе (в широком смысле слова) обычно используется ограниченный круг сочинений, это касается всех жанров – и этюдов, и полифонии, и крупной формы, и пьес. Есть целые пласты фортепианной литературы, которые в учебных заведениях не звучат: добаховская полифония, клавесинисты, вторая венская школа додекафонистов, музыка множества композиторов Европы, Америки, Азии, Африки второй половины XX в. и начала XXI...

Как правило, играют произведения великих композиторов Европы от И. С. Баха, Д. Скарлатти до Д. Шостаковича и Р. Щедрина. В этом аспекте наличие первого этапа ознакомления (эскизная игра, прослушивание аудио- и видеозаписей) может быть оспорено. Действительно, о каком ознакомлении может идти речь применительно к «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха, сонатам Л. Бетховена, этюдам К. Черни, Ф. Шопена, Ф. Листа,

С. Рахманинова, А. Скрябина, циклам Р. Шумана, концертам В. Моцарта и Э. Грига, «Странствиям» Ф. Листа, интермеццо И. Брамса, «Временам года» П. Чайковского, прелюдиям С. Рахманинова?.. В то же время перечислена только мизерная часть популярнейшей фортепианной литературы. Кроме того, как правило, ученик и студент выбирают опус, потому что они его знают и он им нравится. Поэтому наличие первого этапа, принятое в методических постулатах, достаточно проблематично.

Ни в коем случае не подлежит сомнению важнейший второй этап, сердцевина работы над сочинением. А. Вицинский совершенно верно пишет: «Преимущественное значение на втором этапе приобретает процесс автоматизации движений» [2, с. 34]. Что же кроется под названным процессом, что в реальности, на практике нужно понимать под «автоматизацией»? Если пытаться применить научные физиологические категории, то это – процесс и результат трансформации УСЛОВНЫХ рефлексов в БЕЗУСЛОВНЫЕ, «воспитание», разработка безусловных рефлексов. Если говорить просто, то в результате многих тысяч проигрываний пальцы «запоминают» свои места и очередность использования без участия механизмов памяти и разума – и тем самым «освобождая» голову для претворения образного содержания сочинения, его подтекста и «независимости» исполнителя от собственно нотного текста – знакового «занавеса», «скрывающего» содержание музыки.

На мой взгляд, можно, как ни странно, провести аналогию указанных действий с элементами циркового искусства, например, с дрессировкой животных. Собачки (или тигры) совершают на арене те или иные перемещения, трюки (бег от тумбы к тумбе, прыжки, перестроения), потому что совершали их тысячи раз на репетициях, на которых и совершалось перерождение одного типа рефлексов в другой. И животные во время представления точно выполня-

ют привычные для себя приказы дрессировщика, несмотря на свет прожекторов, громкую музыку, наличие множества зрителей, их шум и аплодисменты... Настолько безусловными становятся их рефлексы. Пальцы пианиста – те же «собачки». Изложенное ведет нас к важнейшему в занятиях технологическому выводу – необходимо играть одними и теми же пальцами сто раз из ста проигрываний. Так нарабатывается автоматизм использования пальцев, который зачастую «спасает» пианиста от остановки на эстраде при провале в ментальной, рациональной памяти. Итак, эффективный труд исполнителя дома связан, во-первых, с тщательнейшим определением аппликатуры, во-вторых, с отсутствием «разнобоя» в ней, т. е. игры пальцами, которые случайно «попались под руку» в данном конкретном проигрывании (а в следующем «попадутся» какие-то другие).

Работа над аппlikатурой должна начинаться не «когда-нибудь, в один прекрасный день», а с самого первого дня встречи с пьесой, одновременно с началом разбора. Время, проведенное за инструментом без определения точно однозначной аппликатуры, можно смело назвать, как раньше говорили, – «артель Напрасный труд». Или нужно играть те пальцы, которые написаны в нотах большими мастерами, подсказывающими нужные пальцы ученикам, которые легкомысленно «отмахиваются» от подсказок; или писать свои, более удобные для себя. Именно писать, чтобы в следующий раз использовать их же. Нельзя здесь не процитировать слова Ф. Шопена – «уметь находить хорошую аппликатуру – это всё» [4, с. 85].

Целесообразно придерживаться принципа, который я называю «унификацией аппликатуры», т. е. применения одних и тех же пальцев в одинаковых или схожих по фигурационному рисунку фрагментах, например, в секвенциях, репризных повторах, в октавных перемещениях фактуры...

Часто проблема сводится к необходимости ответить на вопрос – нужен ли

подворот или удобнее (надежнее) сыграть в одной позиции? У разных пианистов могут быть разные аппликатурные решения одного и того же отрывка. Какого-то единого для всех, «правильного» варианта не существует. Н. Перельман остроумно замечает: «До сих пор не могу взять в толк, чего больше в нашем деле, правил или исключений: чуть только выведу правило, как тотчас наткнулась на исключение» [5, с. 37]. Сплошь и рядом контекст фортепианного изложения диктует жесткое требование нарушить аппликатурное «правило» – всё и всегда решает данный фортепианный контекст, т. е., именно данные, всегда неповторимые условия фактуры конкретного такта. Например, в параллельном или расходящемся движении обеих рук в гаммообразных пассажах предпочтительнее использовать симметричную, а не общепринятую аппликатуру гаммы в каждой руке. Такой подход обуславливает менее рискованные возможности срыва, чем следование несовпадающей в подворотах разной аппликатуры, более удобной в каждой руке по отдельности. Однако фундаментальное, базисное значение, таким образом, имеет овладение аппликатурой гамм, арпеджио... и беглая их игра. Сознательное нарушение правила подразумевает знание правила. Таков парадоксальный вывод тезиса о целесообразности «неправильной» аппликатуры в отдельных случаях.

Чрезвычайное внимание к аппликатуре абсолютно необходимо в быстрых темпах в контексте мелкой техники. В медленном движении значение однозначно определенного порядка следования пальцев все же несколько уступает его роли в быстрых. Причина лежит на поверхности явления (не все то поверхностно, что лежит на поверхности): успешность исполнения пьес в быстрых темпах определяет в большей степени моторная память пальцев, а в медленных – рациональные механизмы контроля над течением музыкальной материи.

6. В занятиях нужно все время следить за состоянием плеч – они в нор-

мальном состоянии не «зажаты», не подняты, а расслаблены, опущены и «свободны». Но именно в нормальном состоянии, а не всегда. Свобода наступает после напряжения, т. е. то же самое, что происходит с руками: напряжение и расслабление чередуются при исходной естественности свободы. Приподнятость, напряжение плеч должны регулярно в соответствии с музыкальным содержанием «РАЗРЕШАТЬСЯ» в опущенное положение. Сплошь и рядом пианист не замечает, забывает о том, что играет с поднятыми, зажатыми плечами. Но... вдруг «вспоминает», опускает, расслабляет их и... мгновенно ощущает замечательную свободу исполнения, наступившую легкость в игре и даже ощутимый спад нервного напряжения. «Освобождение» плеч (при направлении их вниз), влекущее сброс напряжения, **НУЖНО РЕПЕТИРОВАТЬ** в домашней работе так же, как вы репетируете текст (пассаж, трудное место...), наряду с текстом. То есть после нахождения места и точного движения много раз повторять сброс в быстрой концертной модели исполнения и таким образом привыкать к нему, гарантируя себя от зажатых мышц во время публичного выступления.

7. Каждый педагог много раз сталкивался с тем, что ученик берет на концерте преувеличенно быстрые темпы и не может с ними справиться. В этом аспекте определенную помощь ученикам может оказать условная словесная формула, афоризм, который, несомненно, приносит практическую пользу. Он формулируется так: во время занятий играй немного **МЕДЛЕННЕЕ, ЧЕМ ХОЧЕТСЯ**. «Фокус» состоит в том, что в конечном итоге при исполнении на публике темп медленнее не будет. Почему? Потому что у пианиста во время концерта и у слушателя концерта в зале разный пульс, разный кровоток – у пианиста он гораздо более скорый, учащенный. Пребывание в более сдержанной скорости в ощущениях юного пианиста во время занятий уравновешивается, компенсируется уско-

ренным его пульсом во время выступления. Эстрада добавляет скорость. Получается, что более спокойный темп во время занятий оказывается для ученика **НУЖНЫМ** темпом. И, разумеется, следующий логический тезис будет легко предсказуем: если нет сдерживающего ограничения скорости в период занятий, то пианист «гарантирует» себе преувеличенную скорость на концерте. В итоге, попросту говоря, «загоняет» или срывается.

8. Ни для кого не секрет, что самой большой неудачей пианиста в публичном выступлении является остановка, что в игре с оркестром уже абсолютная катастрофа. Как правило, остановка может быть вызвана двумя основными обстоятельствами: техническим срывом, связанным с исполнением трудного места, и забыванием текста. Как бороться с этим негативом во время домашних занятий?

Первое. Суть метода – замедление в контексте быстрого темпа. Играя быстро, в трудном месте замедлять, а после него возвратиться к основному темпу. Замедлять для того, чтобы лучше слышать то, что делают руки, чтобы «распутать клубки», «комки» интонаций. Часто трудности подобных мест связаны с отсутствием слуховой ясности и потерей ушами логической координации интонаций. Замедление в условиях быстрого темпа (можно назвать его временным «анклавом») полезно и с психологической точки зрения. Если у вас раз за разом не получается трудное место, то вы начинаете его бояться. Психологически вы в этом «проклятом» месте все время терпите поражение и душевно устаете от этого. Ни о чем другом вы думать не в состоянии. Страх нужно пересилить во что бы то ни стало – пусть и путем замедления, успешно проходя неоднократно трудное место на более сдержанной скорости, вы обретаете уверенность, избавляетесь от комплекса срыва, ошибки. Страх понемногу покидает душу, что крайне важно. Практика показывает, что со временем, с ростом уверенности в себе замедление исчезает, растворяется, как сахар в чае, выполнив свою учебную роль.

Считаю здесь уместным попытаться ввести в обиход фортепианной методики новое, на взгляд автора, терминологическое определение: **АГОГИЧЕСКАЯ МЕЛИЗМАТИКА**, включающее в себя и как временные микроизменения в роли украшения (что соответствует основному содержанию термина «мелизм»), так и технический прием достижения сценической уверенности. Слово «агогика» (от греч. *agogike* – увод, унесение), обозначающее теорию (учение) и практику (небольшие отклонения от установленного темпа), применимо к некоторому общему типу, комплексу явлений, «агогический мелизм» может быть употребим к одному, отдельному случаю микропрогиба основного темпа.

Второе. Забывают все – и начинающие, и великие. И. Я. Падеревский пишет о А. Г. Рубинштейне: «В сонатах Шумана и Бетховена... бывали моменты, когда он... совершенно терялся и вместо текста играл то, что случайно ложилось под пальцы. Ужасно, просто ужасно!.. Он забывал!» [8, с. 92].

Вот что нужно знать: «75 процентов (если не больше) всех эстрадных “неприятностей” происходят в партии левой руки, в области второ- и третьестепенного материала (в фоновых его компонентах), а также в медленных частях, скажем, классических сонат» [7, с. 153–154]. Задача домашних занятий, таким образом, становится ясной. Если произведение большое, то выучить наизусть всю левую руку вряд ли возможно. Но в наиболее в данном отношении проблемных местах, которые исполнитель прекрасно знает, выучить вполне возможно. Свобода, автоматизм игры левой рукой – пусть и не абсолютная гарантия от остановки, но колоссальная помощь исполнителю на эстраде. Такую задачу перед учениками ставила, в частности, М. В. Юдина.

Вместе с тем у пианиста все же должен быть, как говорят, план Б на случай внезапного провала в памяти. Он состоит в том, что в сочинении должны быть намечены несколько точек (чем больше, тем лучше), откуда можно на-

чать играть. И в домашней работе начинать иногда с них, а не только с начала. Привыкать к ним, нарабатывая соответствующие рефлексy. И вот что еще можно добавить: если все же случилась остановка посреди двух таких точек, то нужно тут же, не снимая рук с клавиатуры, начать со СЛЕДУЮЩЕЙ, а не прошедшей точки, потому что, если начать с прошедшей, можно (уж так устроено наше сознание) на том же месте опять остановиться.

9. В заключение отмечу, что нет никакого смысла в многочасовых (и очень нервных) занятиях в последние семь-пять дней перед выступлением: ваш ментальный «компьютер» информацию уже не принимает. Он обрабатывает накопленный опыт работы пальцев и сознания. Но допустим, что у вас не хватает нервов отойти от рояля и лишь неторопливо два в день повторить концертную пьесу с одним контрольным «беловым» прогоном. Нет, вы часами

бесконечно проверяете «получаемость» вещи. Это, безусловно, неверно и опасно для вашей готовности к выступлению. Но хотя бы постарайтесь не делать двух еще бóльших ошибок. Во-первых, не нужно все время «концертировать», играя в быстром темпе с начала до конца. Только «заиграете» сочинение и начнете делать ошибки, которые уже не будет времени исправить. Во-вторых, ни в коем случае ничего не меняйте в вашей игре – ни в содержательных аспектах, ни в технических, пальцевых. В частности, смена аппликатуры за несколько дней до выступления – абсолютное «самоубийство» исполнителя: на концерте наработанные рефлексy борются с новыми, неокрепшими, эта «смута» ведет к срыву. Главное в последние дни – душевный покой. Именно он должен быть в вашей душе, когда ведущий будет объявлять вашу программу, а вы будете последние секунды стоять в артистической, готовясь «выйти на подмостки».

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
2. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. – М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.
3. Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
4. Мильштейн Я. И. Советы Шопена пианистам. – М.: Музыка, 1967. – 119 с.
5. Перельман Н. Е. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1975. – 64 с.
6. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 187 с.
7. Соколов Ф. В. О музыкальной памяти пианистов-исполнителей // Музыкальное исполнительство. Вып. 6. – М.: Музыка, 1970. – С. 144–161.
8. Стивенсон Р. Парадокс Падеревского. – СПб.: КультИнформПресс, 2003. – 141 с.
9. Цвейг С. Собрание сочинений: В 10 т. – М.: Терра, 1993. – Т. 10. – 732 с.

REFERENCES

1. Barenbojm L. A. *Voprosy fortepiannoj pedagogiki i ispolnitelstva* [Problems of teaching piano and execution]. Leningrad, 1969. 288 p.
2. Vitsinskij A. V. *Protsess raboty pianista-ispolnitelya nad muzykalnym proizvedeniem. Psikhologicheskij analiz* [The process of studying music piece by pianist. Psychology analysis]. Moscow, 2003. 100 p.
3. Goffmann I. *Fortepyanaya igra. Otvetny na voprosy o fortepyannoj igre* [Piano playing. Questions and answers about piano playing]. Moscow, 1961. 224 p.
4. Milshhtejn Ya. I. *Sovety Shopena pianistam* [Chopin's advices to pianists]. Moscow, 1967. 119 p.
5. Perelman N. E. *V klasse rojalja* [In class of piano]. Leningrad, 1975. 64 p.
6. Savshinskij S. I. *Rabota pianista nad muzykalnym proizvedeniem* [A pianist's work over music piece]. Moscow; Leningrad, 1964. 187 p.

7. Sokolov F. V. About musical memory of piano players. *Muzykalnoe ispolnitelstvo. Vyp. 6* [Musical performance. Iss. 6]. Moscow, 1970, pp. 144–161.
8. Stivenon R. *Paradoks Paderevskogo* [Paradox of Paderevsky]. Saint Petersburg, 2003. 141 p.
9. Tsvejg S. *Sobranie sochinenij: V 10 t.* [Collected works in 10 vol.]. Moscow, 1993, Vol. 10. 732 p.

О некоторых особенностях эффективной самостоятельной работы пианиста

Причина обращения к этой теме проста: написано множество работ, как нужно играть на фортепиано; о том, как нужно заниматься – считанное количество. Вопрос эффективной домашней работы очень важен: в среднем за свою семидесятилетнюю жизнь пианист занимается 11 лет! Опишем некоторые главные особенности полезной работы.

1. Неверно следовать правилу заниматься ежедневно определенное количество часов (или повторов). Необходимо работать на результат, на выполнение поставленной на сегодня задачи; результат проверяется первым проигрыванием после большого временного интервала.
2. Существуют четыре основных способа занятий: за фортепиано с нотами, без фортепиано с нотами, за фортепиано без нот, без фортепиано и без нот.
3. В занятиях нужно ни на секунду не «отключать» слушание себя. Слышание и слушание – две стадии одного процесса.
4. Безусловность полезности аналитической, а не механической работы, т. е. логического понимания мельчайших деталей удачной и неудачной игры, а не энного количества «слепых» повторов.
5. Три этапа работы: ознакомление, детальное изучение, окончательная шлифовка. Сомнения в наличии первого этапа в современных условиях обучения, автоматизация движений однозначно определенной аппликатурой, трансформация условных рефлексов в безусловные, унификация аппликатуры – важнейшие черты второго этапа.
6. Необходимость контроля над плечами во время игры, они должны быть опущены, расслаблены, «свободны»; важность репетиций сброса напряжения.
7. Игра сочинений дома немного медленнее, чем хочется. В этом случае на концерте будет достигнут верный, нужный темп без «загонов» и без потери контроля за исполнением.
8. Применение мер, направленных против технических срывов и забывания текста.
9. Бессмысленность многоча-

About some features of effective independent work of a pianist

A lot of works describe how we must play piano, only few – how to study piano playing. Effective piano work at home is very important: during his life pianist works approximately eleven years! Main features of working:

1. The rule to play definite hours a day is wrong. The rule is to get a result. It must be verified after long interval in playing.
2. There are four principal ways of working: playing piano from music, without piano from music, playing piano by heart, playing by heart without piano.
3. A pianist must listen to himself every second of work. To hear and to listen – two stages of the process.
4. The absolute necessity of analytic, not mechanic work.
5. There are three phases of home work: “acquaintance” with the piece, the work in details, final “polishing”. First point is doubtful. Automatic movements, definite fingers, transformation of conditional reflects to unconditional, fingers identification – the main features of the second stage.
6. Compulsory control over shoulders during playing: lowered, free. Importance to throw off the strain.
7. To repeat the piece at home a little slower than you want – and the right speed at concert.
8. Special efforts to overcome technical mistakes and forgetting text.
9. Numerous hours at piano during last week before concert are absolutely absurd. Any changes of interpretation (fingers, for example) we may compare with “suicide”. The aim of the week – to take care of quiet soul, to overcome fear before leaving artistic room and going to the piano on the stage.

Keywords: independent pianist’s work, result, listening, analysis, shoulders, home tempos.

совых занятий в последнюю неделю перед выступлением, отказ от многократных концертных прогонов и каких-либо перемен в трактовке и техническом воплощении сочинения. Цель этой недели – забота о душевном покое, в какой-то мере нивелирующем страх перед сценой.

Ключевые слова: самостоятельная работа пианиста, результат, слушание, анализ, плечи, учебные темпы.

Карпычев Михаил Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Karpychev Mikhail Georgievich, Doctor of Art Criticism, Full Professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Получено 26.01.2019