

А. Шмидт-Шкловская

О воспитании пианистических навыков

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 78
ББК 85.31
А11

А11 **А. Шмидт-Шкловская**
О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская – М.: Книга по Требованию, 2024. – 70 с.

ISBN 978-5-458-28532-2

Издание 2-е.

ISBN 978-5-458-28532-2

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2024
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2024

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Как в методических принципах, так и в приемах и упражнениях А. А. Шмидт-Шкловской обнаруживается принадлежность автора к школе Ф. М. Блуменфельда.

Прежде всего это выражается в отношении к звуку. Для А. А. Шмидт-Шкловской, как и для Ф. М. Блуменфельда, идеалом звучания, эстетическим его эталоном был певучий, «струнный» звук — чистый звук струны, по возможности без призвуков от сталкивающихся деревянных частей фортепианного механизма и от «шлепающих» ударов пальцев¹. А. А. Шмидт-Шкловская (и в этом тоже виден ее учитель) не терпела «белого», бескрасочного, ничего не выражающего звука — он всегда должен был точно соответствовать исполнительскому замыслу и мог быть «вокальным», «виолончельным» и т. п. с использованием всех ресурсов «фортепианной оркестровки»². Но во всех случаях фортепианный звук должен был нестись в зал и находиться в рамках эстетически допустимого — между «еще не звуком» и «уже не звуком» (Г. Нейгауз)³.

Отношение к звуку определяло все установки при формировании навыков ученика и прежде всего — способ прикосновения к клавише, благодаря которому пальцы сливаются с клавиатурой и ощущаются как бы продолжением струн, а также применение всевозможных осязательных приемов звукоизвлечения, сводящих до минимума посторонние призвуки.

Стремление к лению на инструменте проявляет себя не только в определенной трактовке фортепианного звучания, но и в ведении мелодической линии, выразительном произнесении музыкальной интонации, которое достигается соответствующими исполнительскими приемами «опевания» интервалов. У многих пианистов (к ним относился и Ф. М. Блуменфельд) взятию интервала предшествует «открытие» пальца, благодаря которому звук берется с едва уловимой задержкой во времени, подчеркивающей напряженность, объемность интервала (что закрепляется и мускульным ощущением). Принцип работы пальца «из ладони», как бы обнимающего интервал, широко применяемый А. А. Шмидт-Шкловской, таким образом, не только анатомически рационален, но и музыкально оправдан.

В традициях Ф. М. Блуменфельда и упражнения, связанные с задачами «слышания» — расслоения и соподчинения звучности, подчеркивания отдельных звуков в аккорде. Большое место в своей системе А. А. Шмидт-Шкловская отводит упражнениям с задержанными звуками.

По словам автора, техника пианиста должна быть не механической, а музыкально осмысленной. Первое — результат многочасового «выколачивания», при котором пальцы быстро привыкают к определенным стереотипным последованиям, внимание притупляется, обедняются слуховые представления. При такой работе «словарь» пианистических приемов крайне ограничен. А. А. Шмидт-Шкловская техническую работу представляет себе обязательно при активном участии слуха.

¹ Выражение «струнный звук» идет, возможно, от Блуменфельда. Л. Баренбойм в своей работе «Фортепианно-педагогические принципы Блуменфельда» (М., 1964) приводит слова Асафьева о том, что когда играл Блуменфельд, «атмосфера наполнялась ощущением „струнности“, а „молоточность“ исчезала бесследно» (с. 25).

² Такая работа требовала, прежде всего, точности исполнительских намерений и слуховых представлений, развитого тембрового слышания. Выражение «белый звук», очевидно, также принадлежит Ф. М. Блуменфельду (см. названную работу Л. Баренбойма, с. 36).

³ См.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1967, с. 73—74.

Материалом для такой тренировки могут служить как гаммы, этюды, технически трудные места из пьес, так и специальные упражнения¹.

Упражнения А. А. Шмидт-Шкловской — это своего рода элементарные технические формулы, в которых закодированы различные способы звукоизвлечения и приемы работы над произведением (артикуляционные, вибрикатурные и другие варианты). Этим обусловлена их предельная лаконичность, в отличие от традиционных более развернутых упражнений, приближающихся к своего рода микроэтюдам. Собранные здесь упражнения являются образцами, ориентируясь на них каждый педагог может создавать всевозможные комбинации и варианты.

Не следует думать, что изучение всех приведенных здесь упражнений является обязательным в любом случае. Сама А. А. Шмидт-Шкловская применяла большое количество упражнений лишь тогда, когда требовалась перестройка всей системы навыков ученика, чаще при профессиональной болезни рук.

Отличительная особенность системы А. А. Шмидт-Шкловской — ряд упражнений, представляющих собой преувеличенные приемы звукоизвлечения. Предназначенные для развития некоторых важных качеств руки пианиста — легкости пальцев, растяжения, они применимы и при разучивании пьес: давая более яркое и отчетливое ощущение нужного приема, как бы через увеличительное стекло, они помогают найти и закрепить этот прием. Так, «полетные» движения (свободное раскрытие ладони и всех пальцев быстрым движением) вырабатывают ощущение легкости, расчлененности пальцев. Упражнения на растяжение помогают найти меру погружения в клавиатуру и меру усилий для извлечения звука любой интенсивности и окраски. Непосредственно при исполнении произведения эти приемы остаются только в ощущении — их внешнее выражение сводится к минимуму.

Обращает на себя внимание строгая систематичность, охват всех видов техники в упражнениях А. А. Шмидт-Шкловской. Можно сказать, что они являются школой последовательного овладения пианистическими навыками. От самого простейшего приема — извлечения одного звука (зерна, из которого вырастает вся система), ученик постепенно подводится к техническим задачам, требующим уже известной виртуозности.

Работе за инструментом предшествует гимнастика, развивающая «общую ловкость тела» (В. Бардас) и опирающаяся на двигательный опыт каждого человека².

Некоторые упражнения в записи обнаруживают сходство с упражнениями К. Таузига, А. Корго, Н. Метнера, М. Лонг и др. В этом нет ничего удивительного: в основе их — одни и те же устойчивые элементы фортепианной фактуры.

Сами по себе нотные примеры почти ничего не говорят о том, как их выполнять. А. А. Шмидт-Шкловская делает акцент на этом как — удобстве, точности достижения искомого результата.

Главным заданием ученику у нее было не «повторить движение», а «найти звук» — установка, которая требовала, в первую очередь, активной работы слуха. Поиски звука всегда связывались с поисками определенного тонуса мышц,

¹ Работу над упражнениями не следует противопоставлять работе над произведением, они сами — «извлечения» из фортепианной литературы.

² Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М., 1928, с. 55.

состояния руки, мускульного ощущения от движения, с помощью которого извлекается данный звук. В итоге такой работы создавалась прочная связь; когда одно только представление о звуковой краске сопровождалось соответствующей настройкой, ощущением в руке. Таким путем «изнутри наружу», в поисках звука и ощущения, находилась внешняя форма движения.

Следует помнить, что внешняя форма руки, ее движений (двигательный состав) всегда определяется функцией этих движений. Основная функция руки и пальцев — брать различные предметы, манипулировать ими; точно так же можно брать аккорды, интервалы, пассажи. Поэтому, избирая форму-позицию кисти, следует исходить (как это делает А. А. Шмидт-Шкловская) не из ее положения в состоянии покоя (в традиционной форме яблока), а из необходимости ею работать: брать различные фактурные элементы.

Объяснение ощущений, которые должны сопутствовать тому или иному двигательному приему, — самое трудное в показе. А. А. Шмидт-Шкловская не только давала настройку с помощью образного сравнения, но и пользовалась следующим методом: ученик прикладывал ладони к ее руке, степень напряжения которой чувствовал осязанием. При этом он сам начинал осознавать и находить у себя ощущения, связанные с правильным выполнением приема. Иногда ему предлагалось положить совершенно свободную руку во всю ее длину, насколько это возможно, на руку учителя — в таком положении улавливались малейшие движения и напряжения. Подобным же образом ученик узнавал об опоре и правильной работе пальцев, проверяя на ощупь пружинность свода, легкость первого пальца, подкладывая руку под ладонь педагога — так глубоко, чтобы чувствовались основания пальцев.

Описанный метод Шмидт-Шкловская использовала и для проверки, обнаруживая осязанием узелки ненужных напряжений, неритмичные сокращения мышц у ученика, что могло иметь место и при внешнем благополучии. Обращая внимание на эти нарушения естественной мышечной работы, вслушиваясь в свой аппарат, ученик освобождался от фиксаций¹.

Целью всей работы А. А. Шмидт-Шкловской в области воспитания пиа-нистических навыков было помочь каждому ученику индивидуально приспособиться к инструменту, найти свои удобные ощущения, научиться осознавать и культивировать их в себе. При этом она давала установки, которые могли бы служить основой для построения индивидуальной техники в каждом отдельном случае.

Многие из этих установок совпадают с аналогичными требованиями большинства исполнителей — например, с требованиями цельности, единства всего аппарата от корпуса до кончика пальца при скупости внешних форм движений и нерасслабленности мышечного тонуса.

Принцип экономии внешних средств сочетался у А. А. Шмидт-Шкловской, как и у многих других пианистов, со стремлением к удобству позиций на клавиатуре и зависимости положения рук и пальцев от исполняемой музыки. Удобство и

¹ Следует подчеркнуть, что контроль над ощущением — это не повышенное внимание к самому движению, способное привести к разлаживанию двигательного процесса. Активный контроль предполагает осознание только состояния руки и степени соответствия реального звучания замыслу. Почти все действия, все поиски звука и мускульного тонуса происходят интуитивно.

свобода должны были ощущаться не только в перерывах движения, но и во время игры¹.

Ряд установок А. А. Шмидт-Шкловской представляет определенный теоретический интерес, хотя сама она и говорила, что далека от теоретических обобщений. Назовем следующие из них.

1. Принцип поддержки руки корпусом (мышцами спины при прогнутой пояснице) и снизу — мышцами плечевой кости. Эта поддержка предохраняет руки от утомления.

2. Принцип опоры «свода» не в «косточки», как это обычно принято, а в середину ладони. Такой способ опоры обеспечивает более свободную и естественную работу пальцев.

3. Принцип «проводимости звука», согласно которому звук как бы протекает по всей руке («выдыхается» из нее). Благодаря этому произнесение музыки становится естественным и свободным.

4. Особенно важное значение автор придает правильному принципу растяжения: не «растяжение пальцев», а «раздвижение», «расширение ладони». Этот способ заимствован А. А. Шмидт-Шкловской у И. И. Крыжановского.

5. Интересен и нетрадиционен прием исполнения репетиций — не забирая пальцы под ладонь, что гораздо удобнее и рациональнее.

6. Читатель не встретит в описании упражнений частых упоминаний о кистевых приемах игры. Наоборот, можно обнаружить советы исполнять стаккато, вибрато, сексты, октавы в быстром темпе у самых клавиш, ощущая кисть и предплечье как единое целое². Сфера применения кистевых движений несколько ограничена: кисть лишь дополняет движения предплечья и всей руки и служит смягчающей «рессорой». Такое отношение к кистевым движениям — результат тонко подмеченных особенностей структуры движения, а также изучения анатомического строения кисти и причины профзаболеваний³.

Основа, которую А. А. Шмидт-Шкловская давала ученику, позволяла варьировать и импровизировать приемы тут же на уроке. Случалось, что в произведении для каждой его детали находились технические средства. В этой работе участвовал и ученик, у которого воспитывалось понимание искусства как постоянного непрерывного поиска, где не может быть готовых формул, окончательных решений.

¹ Экономия внешних форм движений и свобода не противоречат друг другу. Отказ от «освобождающих» движений — не скованность, так же, как покой — не фиксация.

Отсутствие лишних движений, использование только тех из них, которые строго необходимы, связано со стремлением к максимальному слиянию с инструментом, простоте и естественности исполнения.

² В этом автор солидаризируется с венгерским теоретиком пианизма Йожефом Гатом. См.: *Гат И. Техника фортепианной игры*. Москва-Будапешт, 1957.

³ В 1927—1928 годах ученые-биомеханики Н. А. Бернштейн и Т. С. Попова исследовали структуру движений пианиста при исполнении им октавного вибрато. Испытуемыми были четырнадцать выдающихся виртуозов — советских и зарубежных, «исповедовавших» взгляды различных школ в пианизме. Результаты их были одинаковы: чем быстрее брался темп, тем меньше становилась амплитуда движений кисти, так что в максимальном темпе вибрато исполнялось единой системой «предплечье — кисть». (Бернштейн Н. А., Попова Т. С. Исследование по биодинамике фортепианного удара. — В кн.: Труды ГИМНа, сб. работ фортепианно-методологической секции, вып. 1. М., 1930, с. 46).

Особый интерес для читателя представляет опыт А. А. Шмидт-Шкловской в области предупреждения и лечения профзаболеваний пианистов, накопленный ею за долгие годы. Он тем более ценен, что в настоящее время музыканты-педагоги почти не занимаются этим вопросом¹.

В рабочей тетради А. А. Шмидт-Шкловской приводятся фамилии более семидесяти пианистов, у которых в той или иной степени болели руки. Многие пациенты оставались незанесенными в эту тетрадь, так как А. А. Шмидт-Шкловская долгое время не вела никаких записей. На памяти автора этих строк более двадцати больных пианистов, лечившихся у нее в пятидесятые годы, о которых она нигде не упоминает. Приведенные данные говорят о том, что профзаболевания встречаются не так редко, как принято считать². Это требует от каждого педагога внимания к обсуждаемой проблеме, изучения причин заболеваний, тем более, что они являются следствием и крайней формой всевозможных нарушений гармоничного развития учащегося. Случаи такого рода, в особенности всевозможные случаи технической несвободы, встречаются в педагогической практике довольно часто, и именно с ними больше всего приходилось иметь дело А. А. Шмидт-Шкловской.

То, что основной причиной профессиональных заболеваний является искажение рабочих движений, давно признано медициной. В то же время отмечается, что профилактикой профзаболеваний является «тренировка, опытность, приспособленность к работе»³. Доктор В. С. Марсова ведущим методом лечения заболеваний, не осложненных острыми болезненными явлениями, считает массаж и двигательную терапию, главное место в которой занимает перестройка рабочих приемов⁴. К сожалению, в большинстве случаев врачи не только не в состоянии устранить причину болезни, но даже не анализируют рабочие движения при обследовании больных, чтобы установить эту причину. Частые рецидивы после медицинского лечения лишь раз свидетельствуют о том, что ее надо искать в не-

¹ Лечением профзаболеваний занимались В. А. Гутерман, С. М. Перельман, И. Т. Назаров. См. например: *Перельман С.* Характеристика и основные причины профессиональных заболеваний рук музыкантов. — В кн.: Научно-методические записки УГК им. Мусоргского. Свердловск, 1959.

² В названной статье С. Перельман говорится о ста с лишним случаях заболеваний рук, правда, у музыкантов разных специальностей. У некоторых струнников, духовиков, дирижеров-хоровиков причиной заболеваний были неверные навыки игры на фортепиано, которые переносились и на игру на другом инструменте, и на дирижирование (бывало и наоборот). В практике В. А. Гутермана — более пятидесяти вылеченных ею пианистов (в довоенные годы).

Частые случаи профзаболеваний музыкантов отмечаются медициной. См., например: *Пронькова Е.* Клиника, лечение и профилактика профессиональных заболеваний рук у музыкантов. Автореф. дис.... канд. мед. наук. М., 1967 (диссертация основана на результатах обследования и лечения 180 больных музыкантов).

³ *Вигдорчик Н.* Лекции по профессиональным болезням. М.—Л., 1940, с. 345. Речь идет о профилактике тендовагинита, но сказанное относится и к предупреждению других заболеваний.

⁴ *Марсова В.* Заболевания мышц, имеющие в основе расстройства функции сокращения. М.—Л., 1935.

Перестройку навыков В. С. Марсова проводила по специальной системе «культуры движений», цель которой — возврат трудоспособности.

рациональной работе, а это входит в компетенцию пианиста-педагога. В идеале врач и педагог-пианист должны работать рука об руку¹.

Понимая, что основная причина пианистического отставания и профессиональных заболеваний рук — нерациональные приемы игры, А. А. Шмидт-Шкловская основывала лечение на перестройке неверных навыков. Сущность ее метода лечения заключалась в воздействии на сам рабочий процесс. После специальных гимнастических упражнений лечение проводилось за инструментом с помощью приемов, непосредственно используемых в пианистической практике.

В отличие от педагогов, начинающих лечение профзаболеваний с расслабления мышц (И. Т. Назаров, В. А. Гутерман), А. А. Шмидт-Шкловская почти во всех случаях начинала с восстановления рабочего тонуса, активизации всего мышечного аппарата.

Перестраивая технические приемы, А. А. Шмидт-Шкловская одновременно воздействовала и на психику ученика, на его эмоциональный тонус. Эта перестройка по сути была для него не ломкой, а лишь переосмыслением уже освоенного, постижением природы пианистического аппарата. Переоснащение новыми навыками не только полностью восстанавливало трудоспособность, но часто давало сильный побудительный толчок к интенсивному пианистическому росту и раскрепощению творческой индивидуальности.

Данная брошюра печатается по материалам доклада А. А. Шмидт-Шкловской, прочитанного ею на Всесоюзных педагогических чтениях в 1958 году. При этом в текст были внесены некоторые дополнения и пояснения — на основании тех указаний, какие А. А. Шмидт-Шкловская обычно давала ученикам на уроке. Краткие авторские комментарии к упражнениям несколько расширены составителем.

Упражнения сгруппированы автором по видам техники и задачам, которые они должны расширять. Некоторые из них преследуют несколько целей. Иногда упражнения одного типа (например, упражнения с задержанными звуками) встречаются в разных разделах.

Разделы, следующие за первым, подготовительным («Основы звуковлечения...») и вторым («Дуговые движения»), расположены в условном порядке и могут изучаться не обязательно в такой последовательности. Внутри каждого раздела задания усложняются постепенно, и можно одновременно работать над упражнениями одинаковой трудности на разные виды техники.

Чтобы изложение приемов и упражнений А. А. Шмидт-Шкловской было по возможности объективным, составитель счел необходимым консультироваться со многими бывшими ее учениками, которым выражает глубокую признательность.

Г. Минскер

¹ Это предлагал еще И. И. Крыжановский, доктор медицины, композитор, художник. В 1922 г. была опубликована его книга «Физиологические основы фортепианной техники». В контакте с профессором-хирургом работала и В. А. Гутерман.

ВВЕДЕНИЕ

Что побудило меня заняться изучением профессиональных заболеваний пианистов и поисками рациональных приемов игры?

Прежде всего — собственная болезнь рук, а также довольно частые в годы моего учения случаи, когда физические неудобства и профессиональные заболевания закрывали даровитым музыкантам путь к исполнительской деятельности.

Педагогов могут заинтересовать причины моего заболевания. В детстве меня учили играть с прижатыми локтями, когтеобразными пальцами, неподвижными, статичными руками; кисть была напряженной, растяжение отсутствовало. Слуховое начало в процессе обучения недооценивалось.

С усложнением репертуара появились утомляемость, сильная боль в руках. Внешне я играла хорошо и даже виртуозно, но ощущения мои были до предела болезненны. Врачи, к которым я обращалась, не могли мне помочь, так как считали, что это заболевание нервного происхождения.

Поиски путей, которые помогли бы мне избавиться от физических недомоганий и главное — остаться музыкантом, привели меня в 1922 году в Петроградскую консерваторию на лекции профессора Ивана Ивановича Крыжановского по анатомии и физиологии человека. Здесь я познакомилась с анатомическим устройством аппарата и рациональными принципами пианистических движений. К И. И. Крыжановскому обращались студенты, страдавшие профессиональными заболеваниями. В каждом отдельном случае он внимательно изучал причины заболевания, объясняя их больному, и излечивал его с помощью специальных приемов.

Благодаря И. И. Крыжановскому я впервые почувствовала, как приятны и удобны свободные, естественные движения, ненапряженное состояние рук и всего организма. Но это пришло не сразу. Потребовалось колоссальное терпение и настойчивость, чтобы после многих лет неправильной игры перестроить себя.

Занятия в Московской консерватории в классе профессора Ф. М. Blumenфельда, который с большим интересом отнесся к моему излечению и сам прочел книгу Крыжановского, помогли мне приспособить вновь найденные ощущения и приемы к практике художественного исполнения, приобрести легкость, глубину звучания, разнообразие красок. К этому времени я уже умела самостоятельно анализировать свое состояние и исправлять движения, если они были неудобны.

Впоследствии, в годы Великой Отечественной войны, я продолжила изучение анатомии и физиологии аппарата под руководством профессора Воронежского медицинского института доктора медицинских наук Н. И. Одноралова.

Еще в стенах Московской консерватории, а затем всюду, где я работала после ее окончания в 1928 году, я сталкивалась с самыми различными заболеваниями рук пианистов, и мне приходилось оказывать помощь и ученикам, и моим коллегам.

Опираясь на знания и исполнительские навыки, приобретенные за годы учения, и на собственный многолетний педагогический опыт, я попыталась разработать систему приемов и упражнений, которую можно было бы положить в основу воспитания рациональной техники. В эту систему я включила и некоторые приемы моих учителей — профессоров Ф. М. Blumenфельда, И. А. Турчинского, а также И. И. Крыжановского. Моя собственная практика убеждает меня в целесообразности и необходимости такой системы.

В этой работе мне бы хотелось, не вдаваясь в какие-либо теоретические обобщения, поделиться своим опытом воспитания и лечения пианистов.

Научно обоснованная, рациональная техника необходима в игре на фортепиано так же, как и в других видах исполнительского искусства. Технические неудобства обедняют художественную сторону исполнения и тормозят дальнейшее развитие ученика. Среди всевозможных случаев «технической недостаточности» наиболее тяжелыми являются такие, где дело доходит до профессиональных заболеваний рук. Нередки случаи, когда при повторном заболевании врачи советуют пианисту менять специальность. Нужно ли говорить, что для музыканта, который не мыслит и дня прожить без любимого искусства, оставить свою профессию — тяжелая психическая травма.

В большинстве случаев профзаболевания рук пианистов — так же, как и недостатки в технике — результат провала какого-то звена в воспитании музыканта. Практика показывает, что дело здесь чаще всего не в так называемой профессиональной непригодности, а в неправильных рабочих приемах.

Неверные навыки могут развиваться по разным причинам. Одна из них — неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе обучения, причем часто — в самом его начале (например, некоторые дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица). Скрытые напряжения при извлечении звука, если педагог вовремя не обратит на них внимание, могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. С другой стороны, случается, что сам педагог не всегда понимает некоторые естественные приемы ученика, подсознательно приспособляющегося к инструменту, и борется с ними (так, например, пружинность некоторые педагоги принимают за зажатость). Иногда ученику с самого начала прививаются нерациональные движения.

Бывает, что недооценивается специальная тренировка. При этом считается, что всевозможные упражнения и внимание к приемам и ощущениям уведут ученика от музыки. В результате ученик с самого начала не получает базы, необходимой для исполнения более сложного репертуара. Это приводит к тому, что между художественным развитием ученика и его техническими возможностями со временем происходит разрыв. В дальнейшем этот разрыв может усугубляться неправильным подбором репертуара. Когда в пьесах встречаются технические трудности, к которым ученик не подготовлен, его аппарат вынужден выполнять непосильную работу, что не проходит для него бесследно, и начинают болеть руки.

Назначаемые врачом в таких случаях процедуры и гимнастика, не связанная с движениями пианиста за роялем, дают временное успокоение, как правило, лишь до тех пор, пока пианист не садится за инструмент. Сразу же по возвращении к занятиям привычные неверные навыки вновь приводят к тем же болезненным явлениям, какие были до лечения. Единственно эффективным может быть только лечение с последующим исправлением, а иногда и полной перестройкой пианистических приемов.

Для воспитания естественной рациональной техники педагог должен знать природные возможности пианистического аппарата. Он должен уметь анализировать состояние ученика, понимать и чувствовать, что ему мешает, какие движения вызывают неудобства, чтобы вовремя прийти на помощь, — ведь самого ученика его ощущения во время игры не занимают, и он часто не в состоянии заметить напряжение.

Хочу предостеречь от одной часто встречающейся ошибки — нельзя во всех случаях требовать строго определенного положения рук или движения, пусть даже и рационального, нельзя сковывать инициативу учащегося и во что бы то ни стало навязывать свое решение. Ученик должен будет находить и свои приемы исполнения.

Показывать приемы нужно в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. От того, насколько активны его мысль и слух, насколько осознанно он относится к работе, во многом зависит его продвижение. Ясно поставленная цель мобилизует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям.

И, наконец, об обстановке на уроке. Доброжелательная и творческая атмосфера в классе способствует более спокойному состоянию ученика, который быстрее исправляет недостатки, больше верит в свои силы, отчего и играет с большим подъемом. Пусть девизом педагога будут слова К. С. Станиславского: «Проще, легче, выше, веселее!»¹.

¹ Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918 — 1922 гг. Записаны засл. арт. РСФСР К. Е. Антаровой. М., 1952, с. 27.