

КУЛЬТУРА СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА И ПЕДАГОГИКА И. ГОФМАНА

М.Г. Карпычев

Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И. Глинки

omo@nokvd.ru

В статье автор вновь отвечает на вопросы, заданные столетие назад И. Гофману и вкупе с его ответами составляющие труд Гофмана «Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре». В статье освещаются вопросы культуры фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: научно-методические аспекты фортепианной игры, Гофман, музыкальная культура.

Гофман – это и вправду
бог фортепиано.

В. Софроницкий

Занимаясь в последние годы проблемами фортепианной игры^{1,2} мне приходилось нередко обращаться к книге Иосифа Гофмана «Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре» (Редакция, вступительная статья и примечания Г.М. Когана)³. Эта прекрасная работа хорошо известна пианистам благодаря конкретным, практическим и ясно изложенным рекомендациям по широкому кругу вопросов фортепьянного исполнительства.

¹ Карпычев М.Г. Заметки педагога фортепиано. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2001. – 240 с.

² Карпычев М.Г. Практика пианизма. Размышления и советы. – Новосибирск: НГОНБ, 2007. – 232 с.

³ Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 223 с.

Основная идея настоящей статьи состоит в том, чтобы попытаться вновь ответить на некоторые вопросы читателей «Ladies' Home Journal» («Домашнего журнала для дам»), на которые отвечал И. Гофман. Думается, эта идея заслуживает внимания по меньшей мере по двум причинам.

Первая состоит в самом факте современных ответов на давно поставленные вопросы и сравнении этих ответов с точкой зрения Иосифа Гофмана – сравнении «века нынешнего и века минувшего». Современное исполнительство и фортепьянные «манеры» времен Иосифа Гофмана суть феномены, имеющие не только безусловные точки соприкосновения, но и ряд серьезных стилистических различий.

Вторая причина кроется в том, что именно сейчас уместно еще раз привлечь

внимание к книге И. Гофмана вследствие ее, так сказать, славного юбилея. Г. Коган указывает, что «Ответы Джозефа Гофмана...» были впервые опубликованы в США в 1909 году, а в России первое издание «Вопросов и ответов» было осуществлено в 1913 году. Таким образом, мы имеем полное право говорить о столетнем юбилее замечательного труда.

Основная цель моей работы есть цель историко-исполнительская. Однако статья преследует и некоторые другие цели. В их числе цели полемические (автор ведет виртуальный полемический диалог с Иосифом Гофманом), цели критические (полемический диалог при всем благоговении перед тем, кому посвящен Третий концерт Рахманинова, не исключает и критического отношения), цели информационные (информация о новых по отношению к началу XX века взглядах на фортепьянное исполнительство), цели культурные (диалог полемический, критический, информационный есть в то же время диалог культурологический, который актуализируется как диалог культур разных эпох, через век «говорящих» друг с другом).

Итак, ряд вопросов.

Я путаюсь в терминах «плотное легато» и «прозрачное легато». В чем состоит разница?»⁴

Полагаю, что И. Гофман, возможно, излишне категоричен, когда он утверждает, что не нужно «принимать всерьез разумных подразделений легато», что в легато «всегда два пальца должны быть заняты одновременно»⁵. Подозреваю, что за этими терминами (хотя я их слышу впервые) действительно стоят разные подвиды легато. Это, во-первых, та форма, о которой говорит И. Гофман (вероятно, ее кто-то и на-

зывает «плотной»). Это реальное, физическое, клавишное легато, когда один палец снимается с клавиши только после нажатия другой клавиши другим пальцем. Во-вторых, это более условная форма (видимо, «прозрачная»). Пример – такое легато, какое присутствует при игре длинного арпеджио вверх в момент подворота и последования первого пальца за третьим в правой руке, осуществляемого исключительно способом «плоского перелета» без клавишного легато. Связь звуков происходит по «воздушному мосту», а не в непосредственном виде.

Вместе с тем я готов согласиться с И. Гофманом, с его финальным выводом⁶: «к слову “легато” нет множественного числа» (он имел в виду отсутствие итальянского музыкального термина *legati*), однако я вкладываю в этот тезис другое содержание.

Легато – это метафизическая, идеальная, ментальная категория, осуществляемая в сознании пианиста. Это – истинная, внутренняя, сущностная, неформальная связь двух и более звуков. Только при мозговом сращении является истинное легато. С другой стороны, клавишное соединение без ментального импульса к перетеканию звука в звук не дает настоящего легато. В принципе это – не легато.

Гофмановская характеристика легато («плотное») – это внешний признак легато, а не внутренне-содержательный. То же самое можно сказать и о втором типе («прозрачное»). Содержательный смысл легато в данных двух типах не раскрыт. Легато действительно имеет только единственное число, которое коренится в сознании и воле пианиста.

Следует ли мне играть октавы, пользуясь «висячим» кистевым ударом или всей рукой? Я на-

⁴ Гофман И. Указ. соч. – С. 115.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

*хожу, что, применяя удар рукой, мне удается достичь большей звучности, но при этом не могу играть так быстро*⁷.

У автора вопроса верные наблюдения. Кистевые октавы просто не могут быть такими мощными, как октавы, играемые всей рукой от плеча. Но этого же никто и не требует. Как пишет И. Гофман, «самая значительная часть скрипичной литературы создана пианистами... Что же касается оркестровой литературы, то она обязана своим происхождением почти исключительно тем мастерам, единственным... орудием собственной музыкальной речи которых было фортепьяно»⁸. В этом же ряду, разумеется, и фортепьянная музыка.

Поскольку это так, т. е. европейская музыка нового времени в принципе создана пианистами, то они не могут, как правило, не предназначать стремительные «леджирные» продолжительные последования октав, играемые кистевым способом, для соответствующей звучности, уступающей по силе мощным «взрывам» отъединенных друг от друга октав (Рахманинов – начало этюда-картины ор. 39 № 9) – для игры «всей рукой». Главное правило – нельзя исполнять быстрые последования октав всей рукой, да это и практически невозможно: рука тут же «затянется».

*С чего начинать утренние занятия?*⁹

Единой общепринятой методической рекомендации не существует. Все зависит от конкретных обстоятельств данного утра, от его места в процессе работы над произведением. Например, целесообразно начинать утро с белого концертного исполнения программы в последние дни перед публичным выступлением. Это – средство

проверить свою готовность, которая достоверно проверяется не после нескольких часов занятий, а после нескольких часов перерыва в них.

Для срединного, рабочего этапа занятий можно посоветовать начинать утро с самого трудного в виртуозном отношении фрагмента, с его доведения до автоматизма получаемости. И так – начинать утро с самого трудного из того, что запланировано на сегодняшний день.

Третий вариант утренних занятий может начаться просто с продолжения вчерашней рутинной работы – разбора текста, выучки наизусть...

Наконец, многие начинают день с разыгрывания рук, необязательно с гамм, упражнений, а с медленного «выстукивания» трудных виртуозных мест.

Два коротких комментария к ответу И. Гофмана: «Поиграйте гаммы в октавах кистью, медленно, не утомляя ее слишком высоким поднятием руки»¹⁰. Это абсолютно верная рекомендация овладения октавной техникой, которая предусматривает освобождение запястья от напряжения и сохранение кисти в течение максимально возможного по длительности времени в свободном состоянии.

Три часа работы в день, о которых пишет И. Гофман¹¹, – это чаще всего недостаточное время для занятий студента. Три часа – это чаще всего норма зрелого мастера.

*Следует ли разучивать произведение без фортепьяно?*¹²

Ответ И. Гофмана очень известен: «Существует четыре способа разучивания произведения: 1. За фортепьяно с нотами.

⁷ Там же. – С. 118.

⁸ Там же. – С. 38.

⁹ Там же. – С. 128.

¹⁰ Там же. – С. 128–129.

¹¹ Там же. – С. 129.

¹² Там же. – С. 133.

2. Без фортепьяно с нотами. 3. За фортепьяно без нот. 4. Без фортепьяно и без нот. Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти»¹³.

Никак не оспаривая этой высокой точности зрения, чувствую желание приблизить вопрос к практическому ответу, и этот последний будет иметь вид, противоположный гофмановскому. В реальных практических занятиях преобладают не 2-й и 4-й способы, а как раз наоборот – 1-й и 3-й. И дело не только в том, что они легче (2-й и 4-й способы доступны лишь очень подвинутым пианистам с мощно развитым внутренним слухом, а в том, что, несмотря на важность внутреннего воспроизведения музыки, она есть искусство звука. Даже самый утонченный внутренний слух не может быть адекватен живому звучанию.

Тем, кто интересуется занятиями игрой на фортепьяно без игры на фортепьяно, будет познавательно прочесть о великом немецком педагоге Карле Леймере, который практиковал эту методику¹⁴.

*Какой лучший способ достигнуть быстрого темпа?*¹⁵

И. Гофман совершенно верно пишет о «постепенном увеличении скорости, пока не достигнут ваш индивидуальный максимум»¹⁶. Более или менее детальную техническую расшифровку этого приема в моей трактовке я предлагаю вниманию читателя.

1. Сердцевина приема – работа с метрономом, поскольку временная постепен-

¹³ Гофман И. Указ. соч. – С. 133.

¹⁴ Леймер К. Современная фортепианная игра (метод Леймера–Гизекинга) // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М.-Л.: Музыка, 1966. – С. 168–183.

¹⁵ Гофман И. Указ. соч. – С. 134.

¹⁶ Там же.

ность в малых и точных возрастаниях и убываниях практически не подвластна человеческому сознанию. 2. Выстраивание модели исполнения – игра произведения в концертном виде (аппликатура, приемы, движения, акценты, мелодический, фразировочный, полифонический, интонационно-выразительный, динамический, педальный, координационный... аспекты фактуры) в небыстром, неконцертном темпе – уверенно, без напряжения, наизусть. 3. Выход на «дорогу скорости» – нахождение на метрономе временной точки, пульсация которой позволяет ученику без труда исполнять модель пьесы. 4. Увеличение с каждым уроком скорости на одно деление – движение модели к необходимому темпу. Остановка на «дороге скорости» при трудностях в качественном исполнении модели до их преодоления. 5. Достижение предела в овладении все более быстрым темпом. Приоритет качества, а не требуемого темпа. 6. Приближение к быстрому темпу без потери уверенности, самоконтроля и качества – как решение макрозадачи воспитания контроля за временными процессами, контроля скоростных трансформаций.

Две важнейшие стороны описанного приема – установление модели и движение по шкале скорости – являются равнозначными и дополняют друг друга. Подчеркну все же фундаментальную роль модели, так как ее строительство подразумевает уже с первого урока работу над художественным профилем исполнения.

*Представляет ли какую-нибудь ценность для учащегося-пианиста изучение оперных транскрипций Гальберга?*¹⁷

И. Гофман не прав в своем категорическом неприятии Зигизмунда Гальберга. Конечно же, представляет ценность, и не

¹⁷ Там же. – С. 160.

какую-нибудь, а огромную. Для понимания этого советуем читателям ознакомиться со статьей Е. Зингера «Из истории пианизма во Франции в 30–40 годах XIX столетия»¹⁸. Общеизвестно, что великие авторитеты фортепианного исполнительства (А.Г. Рубинштейн, в частности) чрезвычайно высоко оценивали роль З. Тальберга.

Можно ли после этого согласиться с И. Гофманом, который пишет: «Оперные транскрипции начинаются с Листа. То, что было написано в этой области до него (и до некоторой степени его современниками, включая Тальберга), едва ли имеет какое-либо значение»¹⁹.

*Абсолютно ли необходимо хорошему исполнителю выучивать пьесы на память?*²⁰

Здесь может быть по меньшей мере два ответа.

Первый – если под «хорошим исполнителем» подразумевается концертирующий профессионал, то действительно абсолютно необходимо. Таковы концертная, конкурсная и учебная традиции. Они действуют пока очень активно, несмотря на отдельные попытки вернуть ноты на эстраду.

Второй – если под «хорошим исполнителем» фигурирует свободно играющий на фортепиано любитель, который не выступает на эстраде, то ему совершенно не обязательно учить сочинения на память. Таковой и была многолетняя практика домашнего музицирования в XVIII и XIX веках.

Комментариев требует тезис И. Гофмана: «Игра на память необходима для сво-

боды исполнения»²¹. Критиковать это положение можно опять-таки с двух сторон. Во-первых, свобода исполнения, которая есть следствие свободы от нот на пиюпире, очень часто в игре огромного количества пианистов сопровождается бессознательной (а сплошь и рядом сознательной) несвободой от страха забыть текст. И они бы с огромной радостью сменили бы такую свободу исполнения на иную свободу исполнения, которую им даст наличие нот. Таким образом, во-вторых, можно играть по нотам и тем не менее быть совершенно свободным (даже более свободным, чем без нот) в исполнении – так и обстоит дело в камерном ансамбле, например. Истина, вероятно, в том, что наиболее оптимальный вариант – это выучить сочинение наизусть, а на концерте поставить ноты для уверенности. Однако, строго говоря конечно, это не будет «игра по нотам» в содержательном смысле этого слова.

*Может ли одна тональность быть более (или менее) богата или мелодична, чем другая?*²²

Трудно согласиться с позицией И. Гофмана: «Для достижения той или иной окраски одни тональности предпочитают другим, но боюсь, что это предпочтение основывается не на акустических свойствах, а скорее на удобстве для руки или голоса»²³. Я считаю иначе: различная семантическая окраска тональностей безусловно существует в природе, и это не подлежит сомнению. Это не химера, не выдумка, не метафизика. Само образование более или менее устойчивой «репутации» определенной тональности связано с совершенно материалистическим фактором – наличием множества произведений

²¹ Там же.

²² Там же. – С. 189.

²³ Там же. – С. 190.

в этой тональности, имеющих данную содержательную окраску и сообщающих ее этой тональности. Так она становится носителем определенного настроения. Вспоминается в этой связи таблица соответствия тональностей разным эмоциям, созданная еще современником И.С. Баха Иоганном Маттезоном: до минор печален, Ми-бемоль мажор патетичен (тут же приходит в голову 5-й концерт Бетховена, не правда ли? – М.К.), ля минор сдержан и плавлен, Си-бемоль мажор величествен, си минор невесел и меланхоличен...²⁴

Вопрос о цветовых различиях разных тональностей более субъективен, но и здесь следует более склониться к признанию этих различий. Даже несколько удивительно, что Гофман, в молодости друг Скрябина (есть известная фотография 1987 года, где Гофман и Скрябин сфотографированы вместе), с нескрываемым скептицизмом относился к тому, что тональность может иметь цвет: «Я с трудом могу себе представить, чтобы кто-нибудь трактовал До мажор как черный или Фа мажор – как зеленый цвет»²⁵.

Может ли одна тональность быть более (или менее) богата или мелодична, чем другая? Суть дела в том, что все они богаты и мелодичны и ни в коем случае одна в рассматриваемом отношении не «лучше» другой. Но тональности – разные по свойствам своего богатства и мелодичности, именно в этом корень поднятой проблемы. Поэтому эта качественная неодинаковость позволяет разным тональностям в каких-то тонких образных нюансах больше или меньше «подходить» к различным композиторским целям.

²⁴ Как исполнять Баха. – М.: Классика-XXI, 2007. – С. 49.

²⁵ Гофман И. Указ. соч. – С. 190.

Должен ли я играть все сонаты Бетховена, чтобы стать хорошим пианистом, или можно ограничиться определенным количеством их, и если так, то сколько именно вы бы посоветовали выучить?»²⁶

Последовательность действий должна быть в принципе обратной: нужно сначала стать хорошим пианистом хотя бы в аспекте учебного процесса, а потом приступать к сонатам Бетховена. И. Гофман здесь совершенно прав: «Сонаты Бетховена нужно рассматривать не как средство музыкальной муштровки, а скорее как музыкальные откровения»²⁷. Как свидетельствует Г. Коган²⁸, в основной репертуар самого Гофмана входили только четыре самые популярные сонаты.

Абсолютной утопией является разговор об исполнении всех сонат Бетховена – это под силу лишь выдающимся музыкантам, поставившим перед собой эту титаническую задачу. Выполнение этой задачи – это их творческий подвиг, подвиг мастерства, целеустремленности и трудоспособности. Как правило, речь может идти об исполнении нескольких сонат. Вероятно, они должны охватывать образцы всех трех этапов творчества. В этом ряду интерпретация сонат от 28-й до 32-й занимает особое место. Наконец, нельзя не сказать, что адекватное исполнение 29-й сонаты знаменует выдвижение пианиста в когорту выдающихся мастеров игры на фортепьяно.

Необходимо ли обратиться сразу к дорогому учителю или для начала сойдет и дешевый?»²⁹

Один фрагмент из ответа И. Гофмана на этот вопрос получил широкую извест-

²⁶ Там же. – С. 155.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. – С. 14.

²⁹ Там же. – С. 192.

ность: «Что бы вы подумали об архитекторе, который сказал бы: “Для фундамента достаточно хороша и глина, ведь мы поставим на нем дом из камня?”»³⁰ С точки зрения архитектуры все правильно. В принципе же нужно подчеркнуть, что и сам вопрос представляется не совсем корректным, и общий смысл ответа И. Гофмана – «если вы стремитесь стать музыкантом в лучшем смысле этого слова, тогда непременно возьмите учителя более высокой квалификации»³¹ – тоже требует комментариев, хотя с точки зрения житейской логики к нему действительно трудно придаться.

Ясно, что категории «дорогой» и «дешевый» – это не те категории, которые здесь уместны. И «дорогой» может быть плохим, и «дешевый» может быть замечательным. «Сен-Санс сидел в халате, читал “Figaro” или еще какую-нибудь газету, пил кофе, а я играл, и он время от времени говорил: “Это прелестно, мой мальчик, что вы там делаете”», – рассказывал Леопольд Годовский о своих занятиях с великим Камиллом Сен-Сансом³². Вот такой урок, а ставший классиком при жизни Сен-Санс, полагаю, вряд ли был «дешевым» педагогом.

Педагогическая известность – это чаще всего вопрос не педагогического мастерства, а педагогического везения, т. е. попадания к педагогу ученика с выдающимися способностями. Так начинается педагогическая слава. А потом уже не ученик выбирает педагога, а педагог выбирает самого способного из множества учеников, стремящихся попасть в его класс. Так растет педагогическая слава.

³⁰ Гофман И. Указ. соч. – С. 192.

³¹ Там же.

³² Нейгауз Г.Г. Воспоминания о Леопольде Годовском // ПIANИСТЫ РАССКАЗЫВАЮТ. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 38.

*В чем главное отличие артиста от любителя в музыкальных проявлениях чувства?*³³

В целом нельзя не согласиться с И. Гофманом, суть ответа которого сводится к «правильности», «правильному чтению» произведения: «Правильное чтение – и не только нот *per se* (самих по себе – лат.) – это требование, на котором настаивает в работе с учениками каждый хороший учитель, даже на самых ранних ступенях обучения»³⁴. Эта правильность обеспечивается профессионализмом. Отличие артиста от любителя по определению заключается именно в этом качестве, которое сказывается, выявляется во всех параметрах исполнительского искусства, включая проявления чувства.

Добавлю один нюанс к сказанному. Одной из граней профессионализма, на которую следует обратить особое внимание в свете данного вопроса, является сдержанность в проявлении чувства. Сдержанность – в противовес чувствительности, крикливости, истеричности, экзальтированности, слезливости, чрезмерности, аффектированности, эпатажности...

К сдержанности примыкает качество высокой простоты. Простота – в противовес вычурности, надуманности, дурновкусию, внесодержательной рафинированности... Высокая простота близка сдержанности, но все же представляет самостоятельную психологическую грань. Шопен сказал очень точно: «Последней приходит простота. После того, как исчерпаны все трудности и сыграно великое множество нот, является простота во всем ее очаровании, как последняя вершина искусства»³⁵.

³³ Гофман И. Указ. соч. – С. 181.

³⁴ Там же. – С. 182.

³⁵ Шопен Ф. Письма. – М.: Музыка, 1989. – Т. 1. – С. 419.

Литература

Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре / И. Гофман. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 223 с.

Зингер Е.М. Из истории пианизма во Франции в 30–40 годах XIX столетия / Е.М. Зингер // Научно-методические записки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки. – Вып. 1. – Новосибирск, 1958. – С. 109–144.

Как исполнять Баха. – М.: Классика-XXI, 2007 – 208 с.

Карпычев М.Г. Заметки педагога фортепиано / М.Г. Карпычев. – Новосибирск: Ново-

сибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2001. – 240 с.

Карпычев М.Г. Практика пианизма. Размышления и советы / М.Г. Карпычев. – Новосибирск: НГОНБ, 2007. – 232 с.

Леймер К. Современная фортепианная игра (метод Леймера–Гизекинга) / К. Леймер // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепьянном искусстве. – М.-Л.: Музыка, 1966. – С. 168–183.

Нейгауз Г.Г. Воспоминания о Леопольде Годовском / Г.Г. Нейгауз // Пианисты рассказывают. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 28–43.

Шопен Ф. Письма / Ф. Шопен. – М.: Музыка, 1989. – Т. 1. – 487 с.