

ПОЗИЦИОННЫЙ ПРИНЦИП В ПРАКТИКЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАВИАТУРЕ ОРГАННО-ФОРТЕПИАННОГО ТИПА

Positional principle in practice of training to game on the keyboard of organo-piano type

Сергей Альгин (Sergei Algin)

Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств,
Дворцовая набережная 2/4, Россия, e-mail: algin86@mail.ru

Abstract. *Questions of perfection of technical skill of the musician attracted performers, teachers, academics at all times. This interminable problem of musical pedagogy represented by various schools of performance: L. S. Auer, R. N. Bzhilina, L. A. Barenboim, O. A. Bloh, F. B. Busoni, V. P. Vlasov, L. Godovsky, A. B. Goldenveizer, I. Hoffmann, N. A. Davidov, M. Egorov, M. I. Imhantitsky, A. D. Korto, N. A. Kravtsov, Ф. R. Lips, F. List, V. H. Mazel, K. A. Martinsen, and M. Mirek, M. Moshkovsky, G. G. Neigauz, A. I. Poletaev, N. I. Rizol, V. A. Semyonov, S. E. Fejnberg, G. M. Tsy-pin, G. I. Shahov, F. F. Chopin, O. F. Shulpjakov, Ю. G. Jastrebov and many other.*

However, questions of technical training of musicians – performers by positional principle as basis of the organization of moves in musical performance are not enough developed in musical pedagogy. In the majority of the theoretical works, to some extent concerning questions of perfection of technical skill, this problem is not considered as system, in a complex. Till now there is no accurate definition, there is no unified valid term, which would be considered theoretically. All it leads to set of various approaches to studying this question and essentially reduces process of preparation of professional musicians – performers in the field of performance on musical instruments.

So, this article is devoted for one of the main elements in development of performing technique on the keyboard of organ-piano type (a piano, an accordion, Kravtsov's free – bases keyboard) – for a positional principle. The concept and structure are considered of the given principle, and also are given some methodical recommendations about its realization.

As the basic material for this article are used monographs, articles, the dissertational researches devoted to questions of development of the performing technique, considering various sides of positional principle of training have served. In article are used as general-theoretical methods (the analysis, generalization, ordering), and empirical (supervision).

The basic conclusion of article is that the positional principle allows to add and concretize a number of the important questions in the theory and method of training on the organ-piano keyboard, concerning formations of method of performance of the musician and to approach more effectively to development of highly skilled experts in the field of performance by musical instruments, and also produce propitious conditions for technical development of mechanical skills of the musician and brings for it technique, discipline and organization.

Keywords: *positional principle, position, a principle, types of positions, topography, methodical recommendations about realization of a positional principle on the keyboard of organ-piano type.*

Вступление

Не секрет, что сегодня слишком много разного рода смотров, состязаний, конкурсных отборов и проч., слишком сильна конкуренция в музыкально-исполнительском искусстве, поэтому не учитывать тот факт, что «технический фактор» слишком важен нельзя. «Ни один самый яркий, самый сильный талант в музыкальном исполнительстве не сможет раскрыться, не располагая необходимым для этого арсеналом виртуозно-технических средств» (Цыпин, 1999: 3).

Поэтому, в сложившейся ситуации возникает необходимость специальной разработки проблематики одного из важнейших элементов в формировании основ правильного технического развития – позиционного принципа обучения. И поиск путей в реализации данного принципа в процессе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя в начальных, средних и высших образовательных учреждениях РФ,

обеспечивающих не только повышение технического мастерства музыканта, но и продуктивности музыкального образования в целом.

Исходя из вышесказанного, целью статьи является определить понятие и структуру позиционного принципа обучения и дать некоторые методические рекомендации по реализации данного принципа на клавиатуре органно-фортепианного типа (фортепиано, аккордеон, выборная клавиатура Кравцова).

Основным материалом для статьи послужили монографии, статьи, диссертационные исследования, посвящённые вопросам развития исполнительской технике, рассматривающие различные грани позиционного принципа обучения. В статье использованы как общетеоретические методы (анализ, обобщение, систематизации), так и эмпирические (наблюдение).

Перейдём к определению позиционного принципа обучения, но для того чтобы дать это определение необходимо уточнить понятия «позиция» и «принцип».

Позиция

Термин «**позиция**» происходит от латинского термина «positio» – положение и чаще всего ассоциируется со струнными инструментами. Однако, данное понятие используется и вокалистами, и дирижёрами, на различных музыкальных инструментах (не только струнных), а также в других видах искусства (к примеру, в балетной школе). Поэтому необходимо отметить, что понятие «позиция» довольно многогранно и представляет собой сложное и много комплексное явление.

В современных энциклопедиях применительно к клавиатуре органно-фортепианного типа термин «позиция» определяется как «группа нот, охватываемая на клавиатуре одним положением руки так, чтобы каждый палец в это время оставался над одной и той же клавишей» (Музыкальная энциклопедия, 1978: 325). В целом это определение верно, но оно не отражает действие (процесс), а обозначает лишь материал, который будет использован для исполнения. Поэтому важным является уточнение аккордеониста, музыковеда, дирижёра и педагога Н. А. Кравцова: термин «позиция» «подразумевает игровое положение пальцев и их движение в различной последовательности при неизменяющемся положении кисти» (Кравцов, 2012: 5). Таким образом, позиция – это не застывшая группа нот, охватываемая одним положением руки, а это рациональные, естественные, свободные движения, необходимые для осуществления музыкально-исполнительских и художественных задач.

Для чего же нужна позиция? Позиция – это первооснова, как арифметика в школе без которой не познать высшую математику. «Поэтому она является рациональным вспомогательным средством, которое в процессе начального обучения помогает учащемуся овладеть музыкальным инструментом» (Музыкальная энциклопедия, 1978: 325). Без этой первоосновы в будущем у музыканта-исполнителя создаётся физическое неудобство, которое приводит к несобранности пальцев, а вследствие этого к плохой связи с клавиатурой, приводящей к грязной, неуверенной игре на инструменте. Иногда косвенно это отражается в неритмичном и хаотичном исполнении. Поэтому важность применения позиции, особенно в начальный период обучения, бесспорна, так как освобождает аккордеониста от всего лишнего – напряжения, скованности, лишних движений исполнительского аппарата.

О степени этой важности (на клавишном инструменте) говорят многие известные педагоги и музыканты:

Л. Н. Оборин: «...ощущение «стандартной» позиции, пусть и кажущейся вначале не слишком удобной, даст свои положительные результаты в отношении устойчивости, ровности и индивидуального стиля звучания» (Путь к совершенству, 2007: 25).

С. Е. Фейнберг: «Почти всегда хороший результат зависит от совершенствования и свободы выполнения внутривопозиционных технических задач» (Фейнберг, 1969: 274).

Н. П. Корыхалова: «Чтобы быстрее закрепить в памяти и в мышечном ощущении порядок следования пальцев, полезно поиграть гамму по позициям...» (Корыхалова, 1995: 34).

Е. Либман: «Позиция помогла найти порядок в сложном, запутанном, «свести» сложное к простому» (Либман, 2003: 55).

С. Я. Варганов: «Центральным моментом... явилось осознание понятия позиции важнейшей элементарной частицей двигательного процесса фортепианной игры» (Варганов, 1980: 2).

Н. А. Кравцов: «На начальном этапе изучения гамм, необходимо некоторые навыки сформировать непосредственно до игры самих гамм. Оптимальным для учебного процесса будет сужение контроля обучаемого только до одной позиции» (Кравцов, 2012: 5).

Таким образом, все эти суждения подтверждают не только важность позиции, но и его огромную роль в развитии исполнительской техники музыканта-исполнителя.

Принцип

Перейдём к рассмотрению определения принцип. **Принцип** (от лат. *prīncipiūm* – начало, основа). В изначальном смысле слова принцип – некая субстанция (вода, воздух, огонь или земля в античной философии) или закон (дао в древнекитайской философии) (Новая философская энциклопедия, 2001: 346). В настоящее время этот термин употребляется в связи с самыми различными сферами человеческой деятельности. Применительно к музыке понятие принцип означает основное начало, на котором построена какая-нибудь научная теория, исследование. Поэтому определение «позиционный принцип» показывает, что «позиция» в музыке представляет основное начало в развитие технических навыков и организованных движений музыканта-исполнителя.

Понятия позиции и принципа представляют собой два элемента, из которых и образуется, так называемый «позиционный принцип». Именно на основе проделанного выше анализа этих понятий теперь можно вывести следующее предположение:

«Позиционный принцип» обучения – это принцип организации игровых движений на клавишном инструменте внутри одной позиции, представляющий собой элементарную часть (первооснову) в обучении инструменталистов. Но обязательно отметим, что использование этого принципа для технического развития музыканта не должно рассматриваться в отрыве от музыкально-звуковых задач. Поэтому величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения (К. Игумнов).

Перейдём к структуре данного принципа.

В структуру позиционного принципа входит три основных составляющих, а именно: **топография, позиция и типы позиций**. Теоретический анализ позиции был рассмотрен выше. Поэтому обратимся к её типам.

Типы позиций

К вопросу классификации типов позиций на клавишном инструменте обращались С. Савшинский, С. Добровольский, С. Шлезингер, В. Сафонов, С. Варганов, К. Вебер, Г. Коган, А. Мирек, Н. Кравцов, также теоретическую значимость представляют концепции типов позиций баянистов – Ю. Г. Ястребова и

Ф. Р. Липса. Однако в данных методических разработках классификация типов позиций не рассматривается системно, указываются только отдельные признаки позиций. Поэтому предложенная классификация С. М. Мальцевым имеет важное значение и представляется исчерпывающей.

С. М. Мальцев классифицирует позиции по следующим основаниям: *неподвижные* позиции¹ (к ним относятся такие положения руки на клавиатуре, которые возникают при исполнении любых аккордов и созвучий, взятых одновременно, либо при любых фигурациях на звуках этих аккордов или созвучий) и *подвижные* позиции (подразумевается переход из одной неподвижной позиции в другую вокруг одного или нескольких осевых пальцев). Неподвижные позиции могут быть: *прямыми* (если пальцы расположены подряд) и *обращенными* (если пальцы расположены не подряд). В отношении близости расположения пальцев друг к другу различают: *тесные* (на ступенях хроматической гаммы), *средние* (на ступенях диатонической гаммы), *широкие* (на ступенях аккордов терцовой структуры и иных, построенных на более широких интервалах созвучия и фигурациях) и *смешанные* (сочетающие различные элементы). В позиции могут быть заняты как все пять пальцев, так и лишь некоторые из них, образуя соответственно: *полные* позиции и *неполные* позиции. Одни и те же позиции могут иметь сразу несколько перечисленных выше разных качественных характеристик. Авторы рекомендуют строить работу над любым пассажем следующим образом: сначала анализ позиций, затем тренировка в неподвижных позициях, и, наконец, тренировка позиционных переходов. Данная классификация не носит умозрительный характер, а весьма существенна для работы над исполнительской техникой на органно-фортепианной клавиатуре.

Обобщая весь материал по классификации типов позиций, позволяет нам сделать следующий вывод: существует четыре основных группы позиций на органно-фортепианной клавиатуре:

1. Неподвижные (прямые и обращенные) и подвижные позиции.
2. Тесные, средние, широкие и смешанные позиции.
3. Полные и неполные позиции.
4. Низкие и высокие позиции (эти типы описывают С. С. Савшинский, А. М. Мирек).

Топография

В методической и научной музыкальной литературе данное понятие не имеет четкого и единого обоснованного термина, зачастую авторы (исполнители, педагоги), обращаясь к реализации фактуры музыкального произведения на инструменте (фортепиано, аккордеон, баян) только подразумевают этот термин, но не используют его.

Среди проанализированной литературы к вопросам, посвященным данной проблеме обращались: Ф. Бузони, Ф. Ф. Шопен, А. Корто, К. Э. Вебер, С. С. Савшинский, Р. Н. Бажилин, Н. А. Кравцов, Н. П. Корыхалова, А. В. Вицинский, Я. И. Зак, А. Л. Иохелес, Р. М. Брейтгаупт, Н. И. Ризоль, И. А. Яшкевич, и др.

Одной из важных концепций в понимании «топографии» является приложение к первому тому «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха под редакцией Ф. Бузони (Bach, 1895: 64). В примечании к фуге X автор рассматривает три разновидности движений применительно к октавной фортепианной технике. Наиболее ценным из этих наблюдений является раздел, описывающий третий вид движения, где автор пишет: «При переходе с нижних клавиш на более отдаленные верхние место

¹ Речь идет об относительно неподвижных позициях – в сопоставлении с подвижными.

удара по клавишам должно перемещаться таким образом, чтобы рука постепенно переносилась с края клавиатуры на её середину. Соответственно этому путь, который должна пройти рука, например, при октавах должен мыслиться приблизительно так» (Путь к совершенству, 2007: 178). См. рисунок 1.

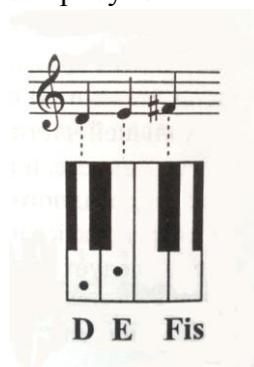


Рисунок номер 1. Топография Ф. Бузони

Следовательно, Ф. Бузони закладывает основу в понимании этого термина.

Одно из первых упоминаний в методической литературе самого понятия «топография» мы встречаем у С. С. Савшинского в книге «Пианист и его работа» – «какова бы ни была фактура фортепианного произведения, каков бы ни был по длине и по рисунку пассаж или последовательность созвучий, они исполняются на клавиатуре инструмента с присущей ей «топографией» рукой, имеющей пять пальцев» (Савшинский, 2002: 195).

Особое внимание топографии уделено в диссертационном исследовании аккордеониста Н. А. Кравцова «Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры аккордеона и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства» и в методическом пособии «Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона», где имеется отдельный раздел, посвященный данному вопросу. Обращаясь к этому понятию, автор подчёркивает, что «все клавиши органно-фортепианной клавиатуры имеют удлинённую форму, а белые ещё и удлинённую широкую часть» (Кравцов, 2012: 6). Зачем? Затем, что «у каждого из нас различная длина пальцев и, благодаря этому, их удобно размещать в позициях на клавиатуре. У исполнителя складывается впечатление, что рояльная клавиатура изначально создана именно для него. В тоже время некоторые лишают себя этого комфортного ощущения, когда наивно стремятся выстраивать, все пальцы на белых клавишах в одну прямую линию например, в До мажоре. (...) Необходимо добиваться удобного положения каждого пальца руки в позиции сообразно представляемым конструкцией клавиатуры возможностям. Наши пальцы прикасаются к различным точкам на клавишных площадках и создают из этих точек некую графическую композицию. Вот эта композиция на условном топографическом пространстве и может быть названа «топографией размещения пальцев». (...) Это интересное явление меняется не только от индивидуального строения рук играющего, но и от тональности к тональности.» (Кравцов, 2012: 6).

Резюмируя всё вышесказанное можно сделать вывод, что **топография** – это условное графическое изображение точек прикосновения пальцев к игровым площадкам клавиш, подразумевающее удобное положение каждого пальца руки в позиции сообразно представляемым конструкцией клавиатуры возможностям.

Именно благодаря топографии мы можем понять аппликатурные принципы Ф. Листа, Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Шопена, Л. Годовского, В. фон Пахмана, К. Клидворта, М. Мошковского, А. Шнабеля и многих др. известных музыкантов-

исполнителей. А также оградить себя от нерациональных и не эргономичных аппликатур, приводящих впоследствии к различным негативным факторам: перенапряжение, утомляемость рук, а при продолжительной игре с неправильными приёмами к патологическим изменениям суставных сумок пальцев и профессиональным заболеваниям рук. Достаточно вспомнить «известные имена музыкантов, страдавших профзаболеваниями рук: Р. Шумана, И. Кальман, С. Рахманинов, П. Чайковский, С. Танеев, А. Скрябин, А. Тосканини, Я. Флиер, М. Година, И. Паницкий, А. Шалаев, Д. Шостакович и др» (Потеряев, 2007: 76).

Итак, определив понятие и структуру позиционного принципа, обратимся к некоторым методическим рекомендациям по его реализации на клавиатуре органно-фортепианного типа.

Методические рекомендации по реализации позиционного принципа на клавиатуре органно-фортепианного типа

На начальном этапе обучения у учащегося, прежде всего, необходимо сформировать навыки правильной постановки рук на клавиатуре, то есть навыки организации рациональных и свободных движений. Поэтому начинать обучение необходимо с позиционного принципа Ф. Шопена, основанного на наиболее естественном и непринуждённом положении кисти и пальцев. Напомним, что данный принцип основан на позиции «ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си»². «При таком расположении руки длинные пальцы занимают чёрные клавиши, короткие – белые, что сообщает им незначительную закруглённость» (Николаев, 1980: 19). Поэтому эти пять нот представляют «... самое удобное, самое непринуждённое положение руки и пальцев на клавиатуре, так как более короткие пальцы – первый и пятый – попадают на белые клавиши, а более длинные – второй, третий и четвёртый – на чёрные клавиши, находящиеся выше. Ничего более естественного, «природного» нельзя найти на клавиатуре, чем именно это положение» (Нейгауз, 1982: 98). Проигрывая эти пять нот необходимо в штрихе нон легато, чтобы не вызвать у неопытного начинающего некоторое напряжение, зажатость. В процессе освоения данной формулы учащийся под контролем педагога постепенно сформирует естественную постановку руки, навыки ровности и самостоятельности пальцев, ощутит топографию клавиатуры, а также соприкоснётся с первоначальными навыками звукоизвлечения. При этом педагог должен следить за тем, чтобы постановка руки была естественной, пластичной и гибкой, а пальцы активны, чтобы движения были экономными и целесообразными. И помнить, что главное – это звуковой результат, то есть неразрывная связь музыкально-звукового представления с позиционным принципом.

После того, как позиционный принцип Ф. Шопена будет освоен, можно будет обратиться к следующему виду организации игровых движений. А именно к трём-, четырёх-, и пятипальцевым последованиям внутри позиции.

На основе данных последований рекомендуется освоение инструктивных упражнений: упражнения Ш. Ганона, А. Корто (развитие беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, освоение типов позиций); упражнения А. Шмидт-Шкловской (освоение различных штрихов, трелей, упражнения на растяжение и эластичность ладони); упражнения Э. Жак-Далькроза (диссоциированные, комбинированные движения, различные типы акцентов (регулярные, нерегулярные), динамические оттенки, агогические отклонения (*accelerando*, *ritardando*), анакруизы и фразировка, синкопы, дыхание и паузы, двух- и

² Применительно к выборной клавиатуре Кравцова данный принцип основан на позиции «фа, соль, ля, си, до».

трёхдольные метры в быстром и медленном движении, ритмические контрапункты, полиритмия)³; сборник Г. Шахова (обучение игре по слуху, чтению с листа и транспонированию), а также освоение различных этюдов и музыкальных произведений ограниченных тремя-, четырьмя-, пятипальцевыми последовательностями. Например, рисунок 2 (для фортепиано, выборной клавиатуры Кравцова) (Bartok, 1987: 12), рисунок 3 (для готового аккордеона) (Шахов, 1987: 75).

Более сложные технические элементы – это гаммаобразные последования (одноголосие, двухголосие), арпеджио и аккорды к которым следует приступать несколько позднее, то есть после освоения вышеизложенных видов организации игровых движений. Среди различной литературы, посвящённой данной проблеме, отметим несколько важных пособий, которые на наш взгляд рассматривают этот вопрос системно и последовательно: Н. П. Корыхалова «Играем гаммы»; Н. А. Кравцов «Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона», А. Шмидт-Шкловской «О воспитании пианистических навыков» (освоение терций, секст, октав, гамм и арпеджио, аккордов); сборник упражнений А. Корто, Ш. Ганона (воспитание технической выдержки, уверенность исполнения, рационализация своего труда); Н. Ризоль и И. Яшкевич «Школа двойных нот» (пьесы и упражнения).



Рисунок номер 2. Микрокосмос Б. Барток ч. 1. пьеса № 2



Рисунок номер 3. Русская народная песня «По грибы пошла с Ванюшей»

Наиболее высшей ступенью организации игровых движений (т. е. позиционного принципа) на органно-фортепианной клавиатуре является мышление по позициям, которое нужно также постепенно формировать в процессе обучения на инструменте.

³ Диссоциированный – невключенный в переживание, рассматривающий и слышащий ситуацию со стороны. Анакруза (анакрузис, от греч. Anakrusis, букв. – отталкивание) в теории стихосложения – метрически слабое место в начале стиха перед первым иктом. Э. Жак-Далькроз называет так подготовительное движение, которое условно можно назвать пластическим затактом.

Такой тип мышления у учащегося способствует воспитанию навыков аппликатурной организованности, воспитанию навыков чтения и транспонирования нотного текста, воспитанию ладового мышления, воспитанию наибольшей чистоты и точности исполнения музыкального произведения, упрощению мыслительным управлением исполнительского процесса.

Обобщая, следует сказать, что эти рекомендации по реализации позиционного принципа на органно-фортепианной клавиатуре не являются исчерпывающими, имеются и другие аспекты данного вопроса, которые в рамках одной статьи осветить не представляется возможным.

Kopsavilkums. *Jēdziens „pozīciju princips” ērģeļu un klavieru tipa klaviatūras spēles mācīšanas teorijā un metodikā dod iespēju papildināt un konkretizēt vairākus būtiskus aspektus, kas saistās ar mūzikas atskaņošanas tehnikas pilnveidi, un efektīvāk veicināt augsti kvalificētu instrumentālās mūzikas izpildītājmākslinieku profesionālo izaugsmi.*

Литература и источники информации

1. Вартанов, С. (1980). *Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX века*. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ленинград.
2. Корыхалова, Н. П. (1995). *Играем гаммы*. Москва: Музыка.
3. Кравцов, Н. А. (2012). *Таблицы аппликатур гамм, аккордов и арпеджио для готово-выборного аккордеона: учеб. пособие / М-во культуры РФ, С.Петербург. гос. ун-т культуры и искусств, Фак. искусств, Каф. нар. инструментов; Н. А. Кравцов; нотограф. работы С. Альгин. – СПб.: Изд-во СПбГУКИ.*
4. Либерман, Е. А. (2003). *Работа над фортепианной техникой*. Москва: Классика – XXI.
5. *Музыкальная энциклопедия*. (1978). Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, Т. 4. Окунев – Симович.
6. Нейгауз, Г. Г. (1982). *Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз*. Изд. 4-е. Москва: Музыка.
7. Николаев, В. А. (1980). *Шопен-педагог*. Вопросы истории, теории, методики. Москва: Музыка.
8. *Новая философская энциклопедия*. (2001). В 4 тт. Под редакцией В. С. Стёпина. том 3, Н-С. Москва: Мысль.
9. Потеряев, Б. П. (2007). *Формирование исполнительской техники баяниста: монография / Челябинская государственная академия культуры и искусств*. Челябинск.
10. *Путь к совершенству*. (2007). Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. СПб.: «Композитор Санкт-Петербург».
11. Савшинский, С. И. (2002). *Пианист и его работа*. Москва: Классика XXI.
12. Фейнберг, С. Е. (1969). *Пианизм как искусство*. Издание второе, дополненное. Москва: Музыка.
13. Цыпин, Г. М. (1999). *Исполнитель и техника: учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов и отделений высших и средних педагогических учебных заведений*. Москва: Издательский центр «Академия».
14. Шахов, Г. И. (1987). *Игра по слуху, чтение с листа и транспонирование в классе баяна*. Учебное пособие. Москва: Музыка.
15. Bach, J. S. (1985). *Clavicembalo ben temperato (Busoni) – WTC, I, Band*.
16. Bartok, B. (1987). *Mikrokosmos 153 Progressive Piano Pieces. № 1 Nos. 1-36*. Boosey & Hawkes, London.