

## МЕТОДИКО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ К.А. МАРТИНСЕНА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТРЕБОВАНИЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Сухова Л.Г.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова», Тамбов, e-mail: tgmpi@tgmpi.ru

В XX веке немецкие преподаватели, исследователи достигли значительных изменений в методике преподавания игре на фортепиано. Новые взгляды нашли отражение в ряде публикаций, перевернувших представления о методах обучения исполнительскому искусству. Среди достаточно большого количества книг, пособий, рекомендаций следует выделить труды К.А. Мартинсена – известного педагога, исследователя в области теории и практики фортепианного искусства, который, поддерживая взгляды основателей анатомо-физиологической школы Р. Брейтгаупта и Ф. Штейнхаузена, нашёл свой оригинальный подход в фортепианной методике. Рассматривая правильные и оптимальные условия развития фортепианной техники, К.А. Мартинсен обращает внимание на недостатки предшествующих методов, базировавшихся исключительно на работе за инструментом, воспитании слуха и развитии творческого воображения. Однако, как показывает история, эти принципы оказались несостоятельными и привели к снижению общего интереса к фортепианной игре. К.А. Мартинсен считал, что основным в педагогическом процессе является художественно-педагогическая интуиция, которая должна раскрыть в ученике духовную творческую волю, а в основу обучения игре на фортепиано следует положить техническое воспитание, которое базируется на индивидуальных творческих способностях учащихся. Он подчёркивал, что движение (техника) пианиста должно соответствовать музыкальным образам. Рассмотрены и психические предпосылки фортепианной техники. К ним отнесена воля к красивому звукообразованию и чёткому ритмическому оформлению.

Ключевые слова: индивидуальная методика, фортепианная техника, художественно-педагогическая интуиция, музыкальные образы, анатомо-физиологическая школа.

## K.A. MARTINSEN'S METHODOLOGICAL AND PEDAGOGICAL LEGACY IN THE LIGHT OF THE MODERN REQUIREMENTS FOR THE ORGANIZATION OF THE EDUCATIONAL PROCESS

Sukhova L.G.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Tambov State Pedagogical Institute of Music named after S.V. Rachmaninov, Tambov, e-mail: tgmpi@tgmpi.ru

In the 20th century, German teachers and researchers introduced considerable changes in the methodology of teaching to play the piano. The new views were reflected in a number of publications, entailing a revolution in the prevailing ideas about the methods of teaching performing art. Amidst numerous books, manuals and recommendations, stand out the works of K.A. Martinsen, a famous teacher and researcher in the field of piano art theory and practice of piano, who supported the views of R. Breithaupt and F. Steinhausen, founders of anatomic and physiological school, and developed an original approach to piano teaching. Studying the correct and optimum conditions of piano technique development, K.A. Martinsen draws attention to the shortcomings of the previous methods based entirely on working at the instrument, educating the ear and developing creative imagination. However, these principles eventually appeared unsound and led to a decrease in the general interest in playing the piano. K.A. Martinsen believed that the basis of the pedagogical process is artistic and pedagogical intuition, which is to disclose in the student his/her spiritual, creative will, and the foundation for teaching to play the piano should be technical education, which is based on students' individual creative abilities. He emphasized that a pianist's movement (technique) should correspond to musical images. The psychological prerequisites of piano technique were also examined. These included will to beautiful sound production and clear rhythmic arrangement.

Keywords: individual methodology, piano technique, artistic and pedagogical intuition, musical images, anatomic and physiological school.

В богатейшем наследии известных немецких педагогов, исполнителей в области музыкальной педагогики, в частности фортепианной, начиная с клавирного периода и

заканчивая XX веком, можно с достаточной степенью достоверности проследить нелёгкий путь поисков, ошибок и достижений, принесших их авторам заслуженный успех и авторитет не только в Германии, но и за пределами своей страны. XX век в Германии выдвинул целую плеяду талантливых исследователей в области теории пианизма, среди которых следует выделить имена Р. Брейтгаупта, Ф. Штейнхаузена, обосновавших положения анатомо-физиологической школы, позволившей преодолеть неэффективность механистической школы. По пути развития идей физиологической школы пошли многие педагоги-пианисты Германии в I половине XX века: Т. Бадман, Б. Миланкович, К. Ионен, Е. Тетцель, Э. Бах, К.А. Мартинсен, Г. Роота. Среди названных имён достижения К.А. Мартинсена представляются наиболее ценными и заслуживающими особого внимания, рассмотрения и изучения. Карл Адольф Мартинсен (1881-1955) – известный педагог, исследователь проблем фортепианной педагогики, автор редакций фортепианных сонат венских классиков Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Более сорока лет являлся преподавателем высших музыкальных школ Лейпцига, Берлина, Росток, где работал не только с одарёнными детьми, но и с учениками различной степени музыкальных способностей и подготовленности. Его труды в области фортепианной педагогики появились в Германии в тридцатые годы XX столетия: «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» (1930), «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» (1937) явились итогом многолетних наблюдений педагога-практика и желанием донести до широкой педагогической аудитории своё видение проблемы воспитания пианиста и пути её решения. К своему труду «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано» автор обращался несколько раз (1953, 1954), внося некоторые поправки в последнее прижизненное издание своего труда, а в 1957 вышло дополненное издание, значительно расширяющее содержание практической части учения.

**Цель исследования** – теоретически обосновать педагогическое наследие К.А. Мартинсена и определить основные параметры её применения в практической деятельности.

Среди значительного количества известных имён музыкантов, педагогов, исследователей, упоминаемых автором на страницах его книг, главное и особое место занимает имя Ф. Листа. Именно ему посвящено последнее издание 1954 г. («Памяти великого педагога Франца Листа»), а глава 13 носит название «Расширение и продолжение "Методы" Ф. Листа», в которой красной нитью проходит тезис о том, что его учение (К. Мартинсена – Л.С.) выросло из зерна прогрессивной листовской педагогики: «Я назвал гениальную педагогическую интуицию Ф. Листа зародышевой клеткой, из которой выросла моя методика индивидуальной фортепианной педагогики» [1, с. 80-81]. Всё это не случайно,

К. Мартинсен учился у двух известных пианистов-виртуозов, учеников Ф. Листа: К. Клиндворта и А. Рейзенауэра, и часто слышал из их уст высказывания великого венгерского пианиста о различных методах технического и художественного развития учеников.

К. Мартинсен поддерживает и обстоятельно обосновывает рекомендации Ф. Листа обучать на фортепиано «исключительно по правилам классической техники» [1, с. 82], что соответствует, с одной стороны, применению чисто технических принципов при разучивании произведений, а с другой – погружению в духовную, раскрепощённую манеру при постижении художественного содержания сочинения. Такое сочетание двух составляющих помогает сохранять на определённом уровне техническое мастерство и не позволяет исчезнуть достигнутой высокой степени выразительности, художественности. Благодаря этой простой формуле учащийся должен постоянно возвращаться к поддержанию технической формы, при этом всякий раз, возможно, воссоздавать меняющийся индивидуальный образ произведения. Таким образом, в воспитании музыканта происходит и накопление репертуара, что является немаловажным фактором учебного процесса, а само исполнение приобретает черты зрелости, наполняясь духовным ощущением самого исполнителя, что соответствует «фундаментальному принципу Листа – утверждение решающей роли личности в интерпретации» [2, с. 44].

Обосновывая место индивидуальной фортепианной методики, К. Мартинсен критически отмечает недостатки предшествующих методов: музыкальное воспитание исключительно за инструментом, особое отношение к развитию слуха, который якобы должен оказывать влияние на рост музыкального воспитания, и, наконец, умение иметь ясное представление о художественном произведении, которое должно само собой повлиять на техническое развитие учащегося. Все эти принципы обучения, по мнению К. Мартинсена, оказались несостоятельными и привели к значительному снижению интереса к фортепианной игре в условиях домашнего обучения. Суть методики К. Мартинсена сводилась к тому, что основным в педагогическом процессе должна была стать «художественно-педагогическая интуиция... призванная пробудить в ученике духовную творческую волю» [1, с. 25].

Рассматривая сущность индивидуальной фортепианной техники, К. Мартинсен считает, что в основу обучения игре на фортепиано со всем основанием можно положить техническое воспитание при условии, что она (техника – Л.С.) базируется на индивидуальных творческих способностях обучающихся, которые занимаются музыкой с целью усвоить искусство звуков своими силами и быть причастным к восприятию чувств, заложенных в музыкальном сочинении, но сделать это исключительно собственными

руками. «Приобщить человека к творческому состоянию можно при условии, если он научит своё тело двигаться в соответствии с законами собственного внутреннего слышания» [1, с. 31]. Об этом говорил на своих уроках известный российский педагог и пианист А.Б. Гольденвейзер, считая, что движения играющего пианиста должны соответствовать музыкальным образам исполняемого произведения. С этим высказыванием солидаризируется В.К. Мержанов: «Необходимо развивать гибкость и пластику движений» [3, с. 64]. Из этого следует, что взаимодействия мысли и тела, во-первых, всегда индивидуальны, а, во-вторых, многократно возрастает значение техники в процессе обучения, которое следует поместить в центре внимания фортепианной методики, как переосмысленное понимание технического развития. Интересно глубокое замечание Ф. Шопена о технике: «Техника не является самоцелью: она должна служить выразительности, должна превращать игру в высказывание, исполненное смысла» [4, с. 147]. Исходя из сказанного, К. Мартинсен так определил сущность своей методики индивидуального преподавания игры на фортепиано: сочетание двух душевных состояний, на основе звукотворческой воли. Не остаются вне поля зрения автора и психические предпосылки фортепианной техники, к которым он относит волю к красивому звукообразованию, как главному элементу поступательного роста фортепианного мастерства, и, как производное, умение вести красивую цельную мелодическую линию. Принципу же горизонтального мышления отдаётся превалирующая роль в преподавании творческой игры на фортепиано, и третьим, пожалуй, самым основополагающим элементом творческого состояния является ритм, т.к. «любое упражнение за фортепиано должно происходить в ритмически точном и творчески чётком оформлении» [1, с. 43]. К. Мартинсен убеждён, и небезосновательно, что только в триединстве элементов возможно творческое развитие пианиста на основе духовных и физических сил обучающегося.

На рубеже XIX-XX веков в Германии Л. Демпе, а затем Р. Брейтгаупт и Ф. Штейнхаузен провозгласили приверженность существованию единой правильной системы движения пианиста, основанной на естественной игре и опирающейся на хорошее знание анатомии и физиологии двигательного аппарата, которая, по их мнению, даст существенное продвижение в техническом развитии. К. Мартинсен идёт дальше и считает, что познать двигательный процесс чисто физиологически невозможно только при взаимодействии психической и физиологической функции индивида, определении основных ощущений, которые в конечном счете могут дать существенный прогресс в двигательных функциях учащегося. Он определяет основные ощущения в классической, экстаической и экспансивной технике. В классической технике, которую К. Мартинсен обозначил как статическая, имеет место изолированная пальцевая техника и её отстранение от всего

игрового аппарата, приводящая к неестественности, перенапряжению, судорожности, зажатости. Эти негативные последствия есть и в современных условиях обучения игре на фортепиано. Развитие пальцевой техники направлено на увеличение способности к быстрым движениям, избегая сухости звучания мелодической линии. Классическая пальцевая техника включает все виды артикуляции, однако некоторые затруднения возникают при игре legato. К классической технике относится и кистевое активное staccato, при исполнении используются боковые перемещение запястья и моментальное мышечное расслабление. К. Мартинсен советует использовать два способа в выработке кистевого staccato: во-первых, движение запястья вниз до дна клавиши; во-вторых, использовать небольшое вертикальное расстояние с моментальным возвратом в исходную позицию, как при исполнении пальцевого staccato.

Второй тип пианистической техники К. Мартинсен определяет как экстатический или «подушечный». Его предшественники эту технику определяли как «весовая» или «романтическая» техника. Это пение при спокойных руках, подушечка пальца мягко касается с нажимом вглубь клавиши. Тяжесть, вес всей руки переходит с одной «поющей» подушечки на другую, при этом действие всей руки осуществляется вертикальными и круговыми движениями запястья. Такую манеру игры К. Мартинсен называет «дуговой», основой которой становится низкое погружение и высокий подъём запястья. Он предлагает два вида «дуговой» техники, называя её кантиленным звукоизвлечением. На отдельно взятом звуке рука с низким запястьем под воздействием веса высоко поднимается в лучезапястном суставе, а при ослаблении нажима подушечки запястье возвращается в исходное положение. Это же движение может эффективно применяться не только к отдельным нотам, но и к целым фигурам, имеющим направление вверх и вниз. Второй способ управления весом руки – вращение предплечья вокруг оси путём чередования поворотов к первому пальцу (пронация), к пятому пальцу (супинация). Такой приём звукоизвлечения даёт возможность в технически сложных, насыщенных фактурах сохранять свободу игрового аппарата при исполнении виртуозных октав и аккордов, сочетая различные движения в ритмически живом и свободном исполнении. С позицией К. Мартинсена можно сравнить высказывание выдающегося профессора Московской консерватории Г.Г. Нейгауза об исполнении трелей и быстрых «ломаных» пассажей: «Максимальное использование быстрой вибрации кисти, предплечья, осуществимой благодаря нашим великолепным костям – лучевой и локтевой – и прилегающим к ним мышцам» [5, с. 135].

Техника плечевого пояса, которую К. Мартинсен определяет как экспансивная, признана многими мастерами-исполнителями и рассматривается ими в качестве фундамента фортепианной техники. В экспансивной технике вся рука от пястных косточек до плечевого

сустава представляет собой замкнутое зафиксированное целое. Основным ощущением при этом будет нажим подушечкой пальца с последующей отдачей вверх до самого плечевого сустава. Экспансивная техника занимает среднее положение между классической и техникой экстатической, правда, в отличие от «подушечной» может использовать все приёмы артикуляции: от legato до чистого non legato, к этому можно добавить staccato, которое следует выполнять «от плеча». В сфере экспансивной техники К. Мартинсен предлагает освоить пальцевое staccato, основанное на быстро подгибающихся в суставах пальцах.

В своей методике индивидуального преподавания К. Мартинсен затрагивает проблемы организации учебного процесса, при этом он определяет три стадии в комплексе обучения: 1) изучение; 2) тренировка; 3) совершенствование (при работе над инструктивным материалом) и оформление (при работе над пьесами). В современной практике работы над новым музыкальным материалом часто этот процесс делится на чёткие этапы. Как правило, под ними понимается: а) разбор нотного текста; б) работа над технической стороной исполнения; в) выучка музыки наизусть; г) окончательная исполнительская доработка текста, подготовка разучиваемого произведения к публичному показу. Этапы и стадии в работе над сочинением могут быть различные и не иметь чётко выраженных и обозначенных параметров. Так, например, выдающийся российский пианист, педагог, основатель Московской консерватории Н.Г. Рубинштейн неоднократно указывал, что «учащийся должен понять: 1) как произведение в целом, так и каждый входящий в него фрагмент. Необходимо ясно видеть (слышать) звуковую цель, к которой следует прийти; 2) работая над музыкальным произведением, следует двигаться от общего (целого) к частному (деталю). Следует овладеть материалом в целом, быть в состоянии проиграть произведение от начала до конца, и только после этого сосредотачиваться на отдельных технических деталях и частностях» [6, с. 120-121]. Существуют и отличные от перечисленных этапы освоения музыкального произведения, как важной составляющей организации учебного процесса.

К. Мартинсен достаточно убедительно раскрывает каждое из понятий трёх стадий в обучении. Во-первых, он призывает: «лучше совсем не работать над техникой в чистом её виде, чем работать неправильно» [1, с. 85], и даёт указания правильного направления в работе над техникой. Техническая работа должна проходить под контролем разума, т.к. она освобождает голову для занятий над художественными произведениями; а вследствие этого значительно сокращается в работе над сочинениями, и создаётся возможность освоения сверхсложных технических задач, которые очень редко встречаются в художественной литературе, но позволяют исполнителю достичь высшего уровня мастерства. Автор затрагивает и такой важный принцип в разучивании сочинения, как позиционный, при этом происходит значительная экономия времени при освоении несложного технического

материала – гамм. И техническое разучивание, и тренировку следует производить в медленном и удобном темпе, направляя внимание учащегося на соблюдение всех правил игрового аппарата, которое К. Мартинсен обозначил как «корректное поведение руки» [1, с. 92]. В конечном итоге все силы, мысли, опыт, направленные на достижение свободы игрового аппарата, способности пианиста справляться с различной степенью сложности сочинений приводят к самому главному в процессе обучения – интерпретированию художественного произведения. Встаёт вопрос: как нужно интерпретировать сочинение – объективно или субъективно? Ответ можно найти в исполнительском правиле Ф. Листа: «Учите произведение, полностью отказываясь от собственного “я”, как будто существует лишь художественное произведение само по себе. Играйте же – с полной отдачей своей индивидуальности» [1, с. 100]. Не может быть исключением и тщательное обдумывание характера педализации, применяя её с самого начала разучивания произведения либо тогда, когда нотный текст в основном освоен, в любом случае процесс педализации должен быть подчинён исключительно слуховым требованиям и во взаимосвязи с игрой пальцев на клавиатуре.

Немаловажным остается вопрос и о количестве времени, необходимом в ежедневных занятиях музыкой. Мартинсен не призывал к многочасовым тренировкам за инструментом. В этом с ним согласны многие выдающиеся пианисты-исполнители и педагоги. В качестве примера приведём слова канадского пианиста Глена Гульда: «Я не считаю, что необходимо проводить за инструментом по 6-8 часов, нужно избавляться от рабской зависимости» [7, с. 257]. Не следует забывать, что существует разница между заключительным этапом работы над техникой, т.е. «совершенствованием» техники, и законченной интерпретацией. Техническое «совершенствование» может быть применено к наиболее трудным местам изучаемого произведения. В связи с чем весьма полезно транспонировать технически неудобно изложенное место в другую тональность, сохраняя первоначальную аппликатуру и применяя различные метроритмические варианты, тогда возврат в первоначальную тональность будет менее сложным и практически выполнимым. Интерпретация сочинения будет совершенной только в том случае, если исполнитель сможет полностью погрузиться в авторскую концепцию исполняемого им произведения, дойти до глубинных мыслей и чувств, заложенных композитором. В своей работе педагог должен понять, разобраться, соответствует ли представление ученика основной идее музыки.

### **Материал и методы исследования**

Основой материала для исследования стали труды К.А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли», «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано». Методы исследования – теоретический анализ

методологической литературы.

**Результаты исследования** – выявили высокую степень эффективности приёмов, применяемых в процессе обучения игре на фортепиано К.А. Мартинсенем, основанных на особых методах технического воспитания, в основе которого лежит развитие индивидуальных творческих способностей обучающихся.

**Выводы.** К. Мартинсен считал, что вершиной индивидуально-педагогического искусства является мастерство педагога, способного научить ученика изучать и разучивать сочинение без всякой помощи, самым бережным образом относясь к авторскому, композиторскому замыслу. Провозглашённый им тезис о зрелости педагога не может быть незамеченным в современной практике обучения исполнительству. «Воспитать в учащихся понимание музыкальных шедевров и в то же время не мешать росту их собственной жизни – в этом заключается зрелость педагогического искусства» [1, с. 112].

Идеи индивидуальной методики обучения игре на фортепиано, изложенные К. Мартинсенем более 80 лет тому назад, не утратили своей актуальности и сегодня. Многие изменилось в XX веке в структуре организации учебного процесса в учебных заведениях не только нашей страны, но и большинства западноевропейских стран, неизменными остаются принципы, подходы, идеи в осуществлении правильного обучения, к которым призывал известный педагог: разбудить в ученике живую тягу к упражнениям, к игре на фортепиано, к занятиям музыкой на всю жизнь.

### Список литературы

1. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. М.: Музыка, 1977. 126 с.
2. Вартанов С.Я. концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Франца Листа и Сергея Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 574 с.
3. Мержанов В. Музыка должна разговаривать. М.: Московская консерватория, 2008. 319 с.
4. Томашевский М. Шопен человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011. 836 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музгиз, 1958. 317 с.
6. Сухова Л.Г. Сферы взаимодействия российской и западноевропейских педагогических школ: монография, 2-е изд. Тамбов: ТГМПИ ИМ. С.В. Рахманинова, 2018. 178 с.
7. Монсенжон Б. Глен Гульд. М.: Классика XXI, 2008. 272 с.