



**В. В. Шацкая**

## **Развитие творческих способностей пианиста в классе Н. А. Шацкой**

*Статья посвящена педагогической деятельности одного из ведущих фортепианных педагогов Беларуси Натальи Антоновны Шацкой, проработавшей свыше двадцати лет в Средней специальной музыкальной школе при Белорусской государственной консерватории. В статье рассматриваются методы работы Шацкой с учениками на начальном этапе обучения: процесс работы над звуком, художественным образом, метром и ритмом, метод педагогического показа.*

Начало формирования белорусской фортепианной школы относится к XVIII в., однако наиболее интенсивное развитие она получила в советский период. Именно в это время были открыты Минский музыкальный техникум (1924), Белорусская государственная консерватория (1932), на базе которой было создано отделение юных дарований<sup>1</sup> (1935).

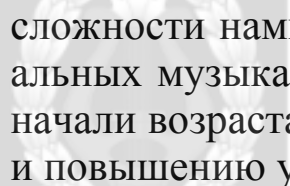
Значительный вклад в становление и развитие белорусского фортепианного искусства внесли приезжие музыканты, впоследствии связавшие свою жизнь и творческую деятельность с Беларусью. Среди них такие известные деятели, как Л. Абелиович, Г. Вагнер, А. Клумов, Г. Петров, В. Семашко, Э. Тырманд и многие др.

Традиция приглашать специалистов из других регионов страны сохранилась и в послевоенное время. Так, после 20 лет работы в Центральной музыкальной школе при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского в 1963 г. в Минск приехала представитель московской фортепианной школы, а именно ее сафоновской и метнеровской ветви, Наталья Антоновна Шацкая. Она начала преподавать в Средней специальной музыкальной школе при Белорусской государственной консерватории и проработала там до 1981 г.

Наталья Антоновна привнесла много нового в учебный процесс. В частности, она использовала программу Центральной музыкальной школы при Московской консерватории, которая по

---

<sup>1</sup> В настоящее время – ГУО «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки».



сложности намного превышала программу других средних специальных музыкальных школ. За счет этого требования к учащимся начали возрастать, что способствовало расширению их репертуара и повышению уровня исполнительского мастерства.

Обладая большим опытом работы с детьми, Шацкая легко находила с ними общий язык. С первого урока она начинала работать с учениками над посадкой за инструментом и постановкой рук, так как считала, что это обуславливает качественное звукоизвлечение. По воспоминаниям учеников, сидеть нужно было непременно на передней половине сидения; ноги, не достающие до педалей, ставились на маленькую табуретку. Пальцы рук сгибались так, чтобы их кончики находились в одной горизонтальной плоскости. Они удобно располагались на клавиатуре, соприкасаясь с ней одинаковыми частями подушечек. Это способствовало равномерному распределению веса руки, что, в свою очередь, влияло на качество звука, его красоту и певучесть. Нередко она советовала ученикам обнять руками коленку или вообразить это, но чаще всего просила опустить руки вниз и в таком же естественном положении постараться перенести их на рояль. Такое положение руки на клавиатуре Шацкая считала лучшим.

После того как ученик начинал ощущать разницу между рукой зажатой и собранной, Наталья Антоновна начинала работу над звукоизвлечением. В первую очередь она тренировала прием игры *non legato*, давая упражнения на перенос рук через октаву. Выполняя эти упражнения, ученик должен был смело брать нужную ноту заранее подготовленным пальцем, ощущая его твердость и следя за тем, чтобы палец погружался до «дна» клавиши. Сигналом такого погружения было выпячивание верхних косточек пальца. Вес тела (руки и предплечья), переносимый на пальцы, обеспечивал наполненное звучание. Шацкая считала, что прием *non legato* хорошо организует руку, поэтому отработывала его с учениками на протяжении длительного времени.

После того как ученик овладевал этим приемом, Наталья Антоновна начинала работу над игрой *legato*, целью которой была выработка слитного и безударного звукоизвлечения. Упражнения на *legato* также выполнялись с переносом рук через октавы. Только теперь в их повторение добавлялось по одному новому звуку так, чтобы на одно движение приходилось играть от двух до пяти нот. Такое упражнение можно найти в «Школе игры на фортепиано» А. Николаева, но Шацкая внесла в него существенные из-

менения. Она варьировала ритм и строила пассажи таким образом, чтобы включить в них основные ступени лада. Благодаря этому у ученика развивался слух, он приобретал смелость и ловкость в движениях.

1

The image displays four musical exercises, labeled a) through г), arranged vertically. Each exercise is written on a single staff in 4/4 time. Exercise a) consists of a sequence of eighth notes with rests, forming a rhythmic pattern. Exercise б) introduces a melodic line with eighth notes and rests. Exercise в) features a more complex rhythmic pattern with triplets of eighth notes. Exercise г) is the most technically demanding, featuring dense sixteenth-note passages and triplets. A large, semi-transparent watermark is overlaid diagonally across the exercises, reading 'Репозиторий Образовательная Школа "Музыка"'. The exercises are numbered 1 through 4, corresponding to the '1' in the text above.

Техническая работа в классе Шацкой шла вместе с работой над звуком, которой уделялось большое количество времени. Она была основополагающей в воспитании начинающих пианистов и велась с момента извлечения первых нот до окончания обучения. Согласно методике педагога, при нажатии клавиши на клавиатуре «ученик должен был услышать протяженность и глубину звука, его тембр и теплоту» [цит. по: 13, с. 28].

В процессе этой работы Шацкая учила чувствовать разницу между двумя, казалось бы, похожими словами, но имеющими различный смысл – «слышать» звук и «слушать» его. По ее мнению, ««слышать звук – это, не сосредоточиваясь на нем, воспринимать ухом колебание звуковых волн, которое и создает звук, а “слушать звук” – значит “прожить” с ним все отпущенное ему композитором время, “пережить” с ним то настроение, которое он только что передал своей эмоциональной и тембровой окраской» [Там же].

Шацкая не прибегала к специальным упражнениям, развивающим исполнительский слух, как это делали некоторые педагоги московской фортепианной школы. Исполнительский слух развивался непосредственно на материале произведения. Это проис-

ходило в процессе замедленного и правильно проинтонированного проигрывания музыкального построения: периода, фразы, мотива или большего раздела произведения [см. об этом: 13, с. 29].

По воспоминаниям Шацкой, об этом способе – «всматривании ухом» – говорил Г. Нейгауз. Суть его – в проигрывании отдельных фраз произведения в очень медленном темпе, в негромкой звучности, но с выпуклой, утрированной фразировкой. Этот метод работы над звуком известен как «метод замедленной съемки». Занимаясь так с маленькими детьми, Шацкая часто прибегала к таким шутливым формулировкам, как «надеть очки на уши», «поприветствовать каждый длинный звук», «поговорить» с ним, «дovести за ручку до следующего за ним звука». Игра в медленном темпе выявляла вершину фразы, которая часто приходится на длинную ноту в мелодии. Такой прием способствует вслушиванию в каждую ноту, выявлению опорных и неопорных точек фразы, эмоциональному наполнению музыкального построения, а также развивает «горизонтальное мышление», которое так важно для получения плавности и текучести мелодии при исполнении. «Горизонталь» – это лишь один из аспектов работы над звуком.

Далее Шацкая начинала выстраивать так называемую «вертикаль». В гомофонно-гармонической фактуре эта работа заключалась в дифференцированном звучании каждого отдельного звука в аккорде, в полифонии – в динамическом соотношении двух и более одновременно звучащих голосов. Педагог требовала от своих учеников знания гармонического плана произведения, так как считала, что каждая ступень тональности имеет свою эмоциональную и психологическую окраску.

В процессе роста ученика Шацкая уделяла большое внимание воссозданию им художественного образа произведения. Она внушала ученику, что «просто касаться клавиш нельзя. Играть на рояле – это значит что-то сказать, как-то пережить самому и взволновать своей игрой слушающих тебя» [цит. по: 13, с. 58]. Воодушевляя учеников, она придумывала художественный образ, соответствовавший внутреннему миру маленького исполнителя и отвечавший поставленной задаче. Она считала, что понимание учеником этого художественного образа и умение донести его до слушателя оживляет произведение, вдыхает в него жизнь и смысл. Этот образ закладывается автором в процессе сочинения, и в постижении его большую роль играет степень развития воображения музыканта.

Стараясь разбудить художественное мышление учеников, Наталья Антоновна придумывала различные ассоциации, а иногда даже целые «сценарии», в которых герои не только действуют, но и «говорят». Она сочиняла текст, который ложился на мелодию. Ударный слог такого текста совпадал с ее опорными звуками и не противоречил фразировке. При этом она объясняла ученику закономерность построения музыкальной фразы. В ней звуки «бегут» к опорной ноте, а мотивы, объединившись, вливаются в мелодическую линию, торопятся достигнуть кульминационной точки, которая, в свою очередь, тяготеет к динамической вершине всего построения. Умело найденные слова помогали ученику художественно воспроизвести «музыкальный рассказ» (термин К. Игумнова), зафиксированный в нотной записи.

Характерным примером использования таких подтекстовок является работа Шацкой над пьесой «Баба-Яга» из «Детского альбома» П. Чайковского. Короткие фразы в басу она подтекстовывала угрожающей репликой Бабы-Яги: «Я тебя съем!». Эти слова помогали ученику найти убедительный характер исполнения, ясно «произнести» каждую ноту и объединить музыкальные «слоги» во фразу.

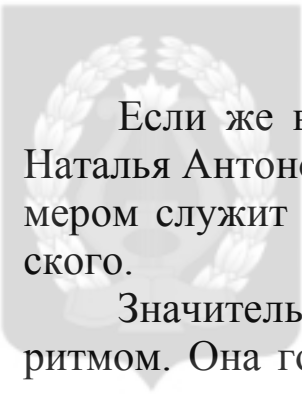
2



Интересным примером является работа педагога над рефреном «Народной песни» op. 53 № 5 Ф. Мендельсона, исполнение которого требовало певучего звучания. В этом фрагменте Шацкая предложила приветливо произнести ее имя и фамилию, что помогло ученику прослушать каждую ноту и исполнить эпизод с теплотой, выразительно.

3





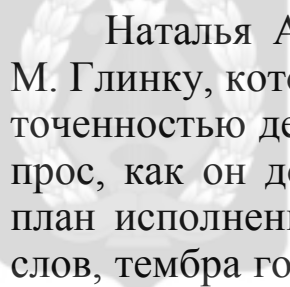
Если же в основе произведения лежала народная песня, то Наталья Антоновна использовала оригинальные слова. Таким примером служит «Камаринская» из «Детского альбома» П. Чайковского.

Значительное место Шацкая отводила работе над метром и ритмом. Она говорила, что в основе проблемы неточного исполнения ритмического рисунка лежит отсутствие у ученика чувства равномерной пульсации и неумение выслушать длинные и короткие длительности. Она приводила в пример секундную стрелку часов, которая, несмотря ни на что, движется с определенной скоростью и одинаковым временным интервалом, и говорила, что механизм подобного плана – «внутренний метроном» – должен быть у каждого исполнителя и составлять основу единого музыкального движения: плавного, без рывков, неоправданных ускорений и замедлений.

Вместе с тем Шацкая не рекомендовала играть под метроном. Она считала, что его использование необходимо только для выявления предложенного композитором или редактором темпа, что занятия с метрономом не способствуют более ритмичной игре, потому что ученик начинает слушать его удары и не задумывается о музыке, не слышит ее, что приводит к механистическому способу занятий, отсутствию живых фраз и автоматизму.

В отношении игры *rubato* Шацкая придерживалась следующего правила: оно не должно укорачивать или увеличивать время звучания длительностей. Темповое изменение в сторону ускорения или замедления при исполнении музыкальной фразы всегда должно быть уравновешено в противоположном направлении. К примеру, ускорение должно уравновешиваться последующим замедлением, а замедление – стремлением пойти вперед. Наталья Антоновна вспоминала слова Г. Нейгауза, сказанные по этому поводу: «Украл – возврати украденное».

Шацкая подчеркивала: «Художественный ритм требует точного расчета, выверенности, а не только вдохновения артиста» [цит. по: 13, с. 37]. Все фразы, кажущиеся публике спонтанными и рожденными непосредственно во время исполнения, по ее мнению, должны быть проработаны до мельчайших деталей во время домашних занятий и умело воспроизведены на сцене. «Сознание пианиста должно быть “на чеку”, являться бдительным контролером» [цит. по: 13, с. 38].



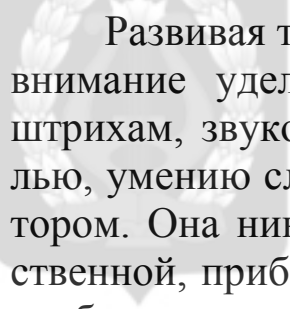
Наталья Антоновна любила приводить в качестве примера М. Глинку, который во время исполнения поражал слушателей точностью деталей и совершенно выстроенной формой: «На вопрос, как он достигает этого, композитор отвечал, что, создавая план исполнения, он тщательно выверяет соотношение мотивов, слов, тембра голоса, а на последующем этапе работы все это раз и навсегда закрепляет и, сохраняя избранный план... лишь воспроизводит его в процессе исполнения» [цит. по: 13, с. 38].

Особое значение Шацкая придавала педагогическому показу, считая, что он является одним из важнейших моментов работы с учениками, тем более с детьми. Изначально ученик не в состоянии предложить свою интерпретацию разучиваемого произведения, ведь он не имеет опыта и необходимых знаний для этого, он только может постараться скопировать игру преподавателя. Показ возлагает на педагога огромную ответственность. Исполнить произведение нужно настолько понятно, искренне и выразительно, чтобы побудить ученика сыграть так же.

Процесс воспроизведения учеником продемонстрированных педагогом фрагментов Шацкая сопоставляла с усвоением ребенком произношения слов иностранного языка «на слух». По ее убеждению, если преподаватель имеет хорошее произношение, то и ученик, копируя его, с легкостью приобретет такое же.

Этим методом Наталья Антоновна добивалась весьма хороших результатов. Она могла сыграть наизусть большое количество пьес из детского репертуара. Ее звук был певучим, а игра настолько проникновенной, что многие, кто имел возможность слышать ее, сетовали, что Шацкая не дает сольных концертов на большой сцене.

На открытых уроках Наталью Антоновну часто спрашивали: «Не может ли педагогический показ, каким бы хорошим он ни был, убить индивидуальность ученика»? На этот счет она отвечала, что педагог не формирует индивидуальность учащегося, в каждом человеке она заложена природой, это его неповторимость и уникальность. Учитель может и должен разглядеть эти отличительные черты и особенности характера, развить их, определив, к чему больше тяготеет его подопечный, при этом он не должен забывать о восполнении тех качеств, которые в недостаточной мере проявляются у ученика. Шацкая сравнивала этот процесс с работой ювелира: «Разве может кому-нибудь прийти в голову упрекнуть мастера в том, что он, шлифуя алмаз, стачивает драгоценный материал для того, чтобы получить более ценный камень – бриллиант?» [цит. по: 13, с. 40].



Развивая творческие способности учеников, Шацкая большое внимание уделяла посадке за инструментом, постановке рук, штрихам, звукоизвлечению, работе над горизонталью и вертикалью, умению слушать себя и доносить до публики задуманное автором. Она никогда не отделяла техническую работу от художественной, прибегая к различным методам активизации и развития воображения у юных музыкантов.

Наталья Антоновна всегда была предана МУЗЫКЕ. В ее педагогической деятельности явно прослеживаются две тенденции: с одной стороны, она сохраняла и приумножала традиции и прогрессивные установки московской фортепианной школы, в частности В. Сафонова, Н. Метнера, с другой – обогащала белорусское фортепианное искусство благодаря индивидуальному преломлению и развитию их методических принципов, привнося много нового в воспитание учеников, которые и по сей день работают в Беларуси и за ее пределами. Среди них – пианист, музыкальный деятель, основатель благотворительного российского фонда в помощь талантливым детям-инвалидам В. Тетерин, преподаватель Белорусской государственной академии музыки Л. Юшкевич, доцент Белорусского государственного педагогического университета, кандидат педагогических наук И. Чернявская, преподаватель Республиканской гимназии-колледжа при Академии музыки Н. Воротникова, преподаватели детских музыкальных школ г. Минска Л. Голуткина, Н. Базаева, концертирующие за рубежом пианисты и педагоги: Д. Кортес (Франция), С. Милославский (США), Н. Корсак (Германия) и др.

Стиль педагогической работы Шацкой можно было бы охарактеризовать словами Гёте: «Я друг растений. Я люблю розу... но я не настолько безумен, чтобы требовать от моего сада роз уже теперь, в конце мая. Я доволен, если найду на розовых кустах первые зеленые листочки, доволен, если вижу, что в течение недель листок за листком прибавляется на стебле, и я счастлив, когда, наконец, июнь подарит мне розу во всем ее великолепии, со всем ее ароматом» [цит. по: 13, с. 121].

#### **Список использованных источников**

1. Вицинский, А. Беседы с пианистами / А. Вицинский. – М.: Классика-XXI, 2004. – 232 с.
2. Долинская, Е. Николай Метнер / Е. Долинская. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.



3. Качарская, З. Кафедра специального фортепиано: истоки и перспективы / З. Качарская // Фортепианная педагогика: сб. ст. / сост. З. Качарская. – Минск: БелИПК, 1998. – С. 3-11.

4. Н. К. Метнер: Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. Апетян. – М.: Сов. композитор, 1981. – 352 с.

5. Метнер, Н. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек / Н. Метнер / сост. М. Гурвич, Л. Лукомский; вступ. ст., коммент. П. Васильева. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.

6. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. Мильштейн. – М.: Сов. композитор, 1983. – 266 с.

7. Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866–2006: биограф. энцикл. словарь. – М.: Музыка, 2007. – 668 с.

8. Равичер, Я. Василий Ильич Сафонов / Я. Равичер. – М.: Гос. муз. изд-во, 1959. – 366 с.

9. Режиссура игры на фортепиано. Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог: К 100-летию со дня рождения: сб. ст. и материалов с приложением компакт-диска (CD) / сост. А. Аксенов; РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – 310 с.

10. Цветаева, И. Пианисты-педагоги: Валентина Семашко, Георгий Петров, Алексей Клумов / И. Цветаева // Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики: сб. ст. / сост., вступ. ст., общ. ред. С. Хентовой. – Л.; М.: Сов. композитор, 1973. – С. 30-42.

11. Шацкая, Н. Методика работы с учащимися в классе специального фортепиано / Н. Шацкая. – Минск: Мин-во культуры БССР, Респ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств, 1983. – 72 с.

12. Шацкес, А. Воспоминания о Н. К. Метнере-педагоге / А. Шацкес // Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / сост., предисл. и общ. ред. М. Соколова. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 237-245.

13. Эпштейн, В. Н. А. Шацкая – педагог и воспитатель юных пианистов [Рукопись] / В. Эпштейн, Н. Воротникова // Личный архив В. Шацкой. – [Минск, 1981]. – 122 с.

### Summary

The article is devoted to the pedagogical activity of one of the leading piano teachers of Belarus Natalia Antonovna Shatskaya, who had been working for more than twenty years at the Secondary Specialized Music School of the Belarusian State Conservatory. The article considers methods of N.A. Shatskaya's work with pupils at the initial stage of training, including the process of the work on the sound, artistic image, meter and rhythm and the method of pedagogue's performing.

Статья поступила в редакцию 12.01.2017 г.