Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

дополнительного образования

 «Детская школа искусств» Серпуховского района

(МБОУ ДО «ДШИ» Серпуховского района)

Методический доклад

 на тему:

**«Фортепианная школа А.Н. Есиповой и её значение в современной музыкальной педагогике»**

Подготовила:

преподаватель фортепианного отдела

 СП Васильевское

Мосяева М.С.

2020 г.

# Введение

В плеяде великих мастеров фортепианного искусства ХIХ - ХХ веков почётное место принадлежит выдающейся русской пианистке, представительнице петербургской школы, Анне Николаевне Есиповой.

А.Н. Есипова училась в Петербургской консерватории у А.Виллуана, затем у Т. Лешетицкого — знаменитого пианиста и педагога. Завоевавшая всемирную славу как пианистка, А.Н. Есипова добилась европейской известности и в педагогике. Посвятив преподаванию в стенах Санкт-Петербургской консерватории более двадцати лет, она воспитала плеяду ярко талантливых пианистов. Среди них — С. Прокофьев, Л. Крейцер, В. Дроздов, А. Зейлигер, О. Калантарова, С. Давыдова, М. Юдина и многие другие.

А.Н. Есипова — основоположница высокоценной, самобытной пианистической школы. Она насчитывает своих представителей не только в среде профессоров Петербургской консерватории. По всей стране и за рубежом — в Европе, Америке, Японии рассеяны педагоги — ученики Есиповой, продолжающие дело её школы.

Высокий художественный авторитет, колоссальный эстрадный опыт, всеобъемлющий репертуар, в котором были представлены буквально все стили, показ своим ученикам любого из этих стилей на уроке, в живом звучании, - всё это делало Есипову незаменимым, авторитетнейшим педагогом.

Сила её как педагога была и в другом: в строгой системе, которую она выработала в процессе преподавания, в глубоко продуманной и практически обоснованной методике, в совершенно исключительном умении передавать ученикам высокие качества своей игры и, в то же время, стимулировать развитие художественной индивидуальности каждого из них.

Творческое наследие А.Н. Есиповой многогранно. Она - автор незавершённого методического труда «Фортепианная школа А. Есиповой», который и в существующем незаконченном виде даёт интересный материал для характеристики её пе­дагогических воззрений. Свой концертный опыт Есипова отразила в изданной ею серии фортепианных пьес своего репертуара в своей собственной редакции. Кроме того, о педагогическом и исполнительском наследии Есиповой имеются многочисленные высказывания видных деятелей отечественного музыкознания, архивные матери­алы, воспоминания учеников.

Воссоздавая те основные подходы, которые способствовали успешному воспитанию в её классе плеяды молодых музыкантов, а также опираясь на них, можно улучшить качество обучения будущих педагогов-музыкантов в фортепианном классе. Это определяет **актуальность** темы.

 ***А.Н. Есипова – исполнитель***

В начале самостоятельной концертно-исполнительской деятельности Есипова находилась под большим влиянием педагогического таланта Ле­шетицкого. Уже первые выступления Есиповой показали, что наряду с внешними признаками полученной ею великолепной «школы» - безупречной виртуоз­ностью, большим сценическим самообладанием, - игра ее наделена была и тонким изяществом, артистической женственностью, законченностью от­делки произведения, выразительностью и правдивостью интерпретации. Эти качества стали характерными для пианистического облика Есиповой и получили большое развитие в её деятельности.

Слушателей поражала в исполнении Есиповой необычайная ясность, художественного замысла, воплощавшегося в стройнейшей форме. А. Оссовский сравнивает её исполнение с античным мрамором: “такая же гармония, такая же стройность, такое же верное чувство пропорций, такая же строгость вкуса и легкость очертаний”. [14, с.361] Техника Есиповой была безукоризненна по четкости, точности и лёгкости – техника очень разносторонняя: одинаково ей удавалась и “крупная техника” и “мелкая”. “Эти замечательные, жемчугом рассыпавшиеся пассажи, изумительные по чёткости и ровности трели, всевозможные иные украшения, точно резцом ювелира по золоту пройденные”. [14,с.360]

Репертуар А. Есиповой был огромен. Она исполняла почти все сочинения Шопена, множество произведений Шуберта, Шумана, Брамса, Листа, славилась исполнением Баха, Моцарта, Бетховена, а также клавесинистов и современных для того времени русских и иностранных композиторов. Однако подлинное признание Есипова завоевала как непревзойдённый мастер исполнения произведений Шопена. Легче было бы назвать произведения Шопена, которые Есипова не исполняла. Становление Есиповой как шопенистки пре­терпевало постоянные изменения. Если вначале её обращение к шопенов­скому творчеству неизменно характеризовалось большой виртуозностью, блестящей, филигранной техникой, то впоследствии в высказываниях и отзывах современников начинают доминировать указания на гибкость, плавность, удивительную поэтичность и теплоту мелодической линии, лёг­кость, невесомость орнаментики, тонкость нюансировки, свободную рит­мику. Одним из главных достоинств пианистки было мягкое, нежное туше, которое достигалось благодаря эластичным дви­жениям кисти при детально выверенной линеарности мелодии. Даже при октавной, ак­кордовой фактуре, требующей насыщенного, полнокровного звучания Есиповой удавалось находить такие исполнительские краски, которые ак­центировали мелодическое начало.

 А.Н. Есипова стала пер­вой пианисткой, строившей свои выступления по монографическому принципу, посвящая свои программы какому-либо направлению в истории фортепианного искусства: композиторам-классикам, романтикам, сонатной форме, этюдной литературе. Таким образом, воспитывалась целостность восприятия и представлений слушателей о жанровых и стилевых особенностях исполняемой музыки.

**Педагогические принципы А.Н. Есиповой**

 ***Занятия с начинающими пианистами***

На начальном этапе занятия с начинающими пианистами проходили в русле педагогических требований её учителя - Т. Лешетицкого. Но уже тогда зарождались мно­гие положения собственно есиповской педагогики. Это, прежде всего, раз­витие технических навыков ученика и рациональная организация его са­мостоятельной работы. От будущего студента Лешетицкого требовалось овладеть некоторыми необходимыми для занятий в его классе эстетиче­скими и художественными принципами, а также технологическими приё­мами: уметь работать над техническим материалом, освоить рациональ­ную посадку и организацию игровых движений (постановку руки), овла­деть элементарными видами фразировки, артикуляции, динамическими принципами. Подготовка наиболее талантливых начинающих поручалась Есиповой, а впоследствии этим занимался целый штат ассистенток. Наи­более важной задачей в работе с начинающими Есипова считала стано­вление пианистической техники учащегося. Этому уделялось основное время урока. Параллельно с этим, Есипова обу­чала и другим, характерным для школы Т. Лешетицкого, приёмам: игре с участием всей кисти, всей руки с минимальными подъёмами пальцев, гибкости запястья при лёгком большом пальце. Так же как и её учитель, Есипова отвергала многократные повторения одного и того же эпизода, технически сложного пассажа, но призывала, в то же время, работать от­дельно над упражнениями, этюдами, а также над различными технически сложными элементами фактуры того или иного сочинения. В то же время, она не преувеличивала значения упражнений в работе начинающего пиа­ниста. Вслед за Л.И. Виллуаном, Есипова полагала, что «бесхарактерные», механические упражнения пагубно влияют на развитие музыкальных способностей ученика, подменяют технику «огромным, но затверделым меха­низмом», и превращают пианиста в «фортепианную машину».

Есипова учила повторять только текстуально верное исполнение, то есть повторение только тогда оправдано и приводит быстро к цели, когда оно осознанно. В более поздних методических исследованиях данные установки Есиповой находят своё подтверждение: при большом числе по­вторений ослабляется восприимчивость мозга и, как следствие, заторма­живается запоминание, притупляется внимание. В исполнение вкрадыва­ются ошибки, нарушаются двигательные навыки и, как следствие этого, увеличиваются затраты рабочего времени.

Высокое исполнительское мастерство Есиповой определило то, что в преподавании её с первых же шагов на этом поприще большое значение приобретали методы наглядного обучения. Есипова считала, что наиболее эффективным является сочетание самостоятельного поиска ученика с показом ему оптимальных движении педагогом. Есте­ственно, Есипова могла показать на инструменте кратчайший путь к пре­одолению любого затруднения, возникающего у ученика, но так как у неё обучались в основном одарённые начинающие пианисты, к такому показу она прибегала нечасто.

 ***Содержание занятий***

 Несмо­тря на артистический и педагогический авторитет, Есипова никогда не «злоупотребляла» им. Она не говорила учащемуся: «это можно - это нельзя», так как ясно осознавала, что, даже пользуясь авторитетом невоз­можно механически вложить в голову ученика некую боль­шую или меньшую сумму знаний. От педагога требовалось убеждать, развивать самостоятель­ное мышление учащегося, побуждать к творческому поиску за инструмен­том. В процессе такого обучения - совместного преодоления исполнитель­ских препятствий, напряжённого размышления над ними устанавливал­ся плодотворный двусторонний контакт, который позволял Есиповой опи­раться на индивидуальность учащегося и развивать её. Этим объяснялась огромная популярность Есиповой как педагога, приобретён­ная ею уже в первые годы работы. Учиться к ней приезжали из многих стран Европы, как начинающие пианисты, так и зрелые музыканты, окончившие Берлинскую, Венскую, Лейпцигскую, Лондонскую, Париж­скую консерватории.

Много внимания уделялось формированию волевых качеств характе­ра будущего пианиста-исполнителя. Есипова осознавала, насколько необ­ходимы концертанту или педагогу такие качества как целеустремлённость, максимальная собранность, работоспособность и стремилась к их воспи­танию.

Работа над музыкальным произведением являлась в педагогике Еси­повой одним из центральных компонентов процесса обучения. Прежде всего, Есипова обращала внимание на необходимость осмысленного прочтения текста и указывала, что уже первое знакомство с произведением, первое прочте­ние должно опираться на аналитические умения учащегося. Он должен был подробно изучить авторский текст, что, естественно, требовало акти­визации способности к аналитической деятельности. На этом же этапе, параллельно с изучением нотного текста, происходил первоначальный исполнительский анализ - формирование художествен­ных задач и двигательно-технических средств. Кроме того, знакомство с нотным текстом, по Есиповой, должно бы­ло, безусловно, опираться на слуховой опыт учащегося, который чем бога­че, тем легче зрительно-слуховое восприятие произведения.

В центре внимания Есиповой всегда была работа над фразой. Именно фраза как архитектоническая единица выстраивалась Есиповой по принципу объединяющей интонации. Следствием этого были, временами, чрезвычайно детализированные динамические и агогические градации, призван­ные наметить, а иногда и подчеркнуть границы мотива, фразы, более крупного формообразования.

Воспитание ритмического чувства было одним из ведущих направле­ний в работе Есиповой с учащимися. Работая над выявлением временной структуры произведения, Есипова концентрировала их внимание, прежде всего на соотношении метрической организации сочинения и его ритмического стержня. При этом подчёркивалось, что эти компоненты не то­ждественны друг другу и необходим поиск соотношения метрической сим­метрии и ритмически гибкого, одушевлённого движения музыкальной ткани. Любые темповые и ритмические и динамические изменения были обоснованы содержа­нием произведения, насыщенностью звучания, границами формы, зада­чами интерпретации. Интересны рекомендации Есиповой, касающиеся продуктивной ра­боты разума в процессе занятий и тесно смыкавшиеся с методами рацио­нальной организации занятий. Она была противницей многочасовых за­нятий, в результате которых притупляется внимание, слуховой контроль за исполнением, и как следствие, понижается эффективность деятельно­сти учащегося. Есипова, вслед за своим учителем Лешетицким, ратовала за максимальный самоанализ учащегося в процессе работы. Малоопыт­ным учащимся она советовала делать перерывы, не играть долгое время на рояле, стремясь таким образом добиться наибольших результатов. Только после перерыва в работе, во время которого они должны были крити­ковать получившийся результат, учащиеся могли продолжать работу даль­ше. Основываясь на убеждении, что критическая работа разума имеет очень большое значение в повседневных занятиях пианиста, Есипова на­стаивала на ограничении фортепианного тренажа определённым времен­ным максимумом. То есть, необходимо играть не только не меньше этого максимума, но нельзя играть и больше определённого количества часов. Есипова добилась повышения продуктивности самостоятельных занятий чётко продуманным распределением времени между технической и художественной работой, сокращением усилий, затрачиваемых на технические упражнения и сочинения, исключением из педагогического репертуара малохудожественных по содержанию пьес.

Наделённая огромным артистизмом и обладавшая великолепной памятью, Есипова сопровождала все свои указания и рекомендации показом за инструментом. Это подтверждают многие её ученики в своих воспоминаниях: “ Её главный показ был – показ игрой. Свой огромный опыт, своё ясное, стройное ощущение музыки, свою особую, присущую трактовку инструмента и, главное, своё высокосовершенное искусство кантилены на рояле – вот то, что Есипова постоянно демонстрировала и что всегда стремилась привить и передать нам, своим ученикам” [Цит. по 7,с.98]. Все аккомпанементы фортепианных концертов, изучаемых студентами её класса, она исполняла наизусть. Есипова никогда не предваряла формирующийся в сознании учащегося художественный образ произведения собственной трактовкой, не навязывала впечатления извне, так как осознавала, что такой шаг педагога (готовый «рецепт») может разрушающе повлиять на самостоятельные творческие поиски учащегося. С другой стороны, Есипова настолько выразительно, выпукло и экспрессивно могла исполнить отдельный фрагмент произведения, что учащемуся становились понятны мельчайшие подробности, детали эмоционально-образного содержания произведения. И только на завершающем этапе работы над произведением Есипова целиком играла уже проработанное произведение, там самым, синтезируя творческие находки и исполнительски «заражая» учащегося.

 Немалое ме­сто в общении Есиповой со студентами занимали словесные пояснения. Её указания и пояснения были всегда лаконичные, точные, ярко раскрывающие замысел педагога. Иногда сжатые, одно­сторонние словесные комментарии педагога превращались в нечто большее, а именно, перерастали в беседу с учащимися (при коллективной фор­ме проведения занятий), обсуждение только что исполненного. В связи с этим затрагивались самые разнообразные вопросы - эстетико-философские, стилистические, методические, собственно исполнительские. Затрагивая в та­ком общении с учащимися основополагающие проблемы музыкального ис­кусства, Есипова постепенно формировала мировоззрение, музыкальные убеждения, и, тем самым, совершенствовала профессио­нально-личностные качества учащегося.

 Как концертирующая пианистка, Есипова осознавала, насколько не­обходим эстрадно-концертный опыт её ученикам, так как работа над произведением завершается именно в процессе испол­нения его перед публикой. От собранности и концентрации внима­ния пианиста зависит и такой непременный компонент исполнительского акта, как артистическое волнение. Преодоление его какими-либо специ­ально разработанными методами зачастую малоэффективно и, во многом не нужно, как считала Есипова. Причина возникновения этого волнения, по мнению выдающейся артистки, состоит из двух компонентов. Один из них - продуктивный - душевное волнение, которое представляет собой естественную эмоциональную реакцию исполнителя на предстоящее или протекающее общение с публикой. Другой, как правило, имеет негатив­ный характер и обусловлен различного рода недочётами в предваритель­ной работе музыканта. Преодоление и устранение причин негативного эстрадного исполнения и являлось средством искоренения различного рода «исполнительских сюрпризов и потерь» на эстраде.

Важным в этом процессе было совместная работа педагога и ученика в период подготовки к концертному выступлению. Есипова акцентирова­ла внимание учащегося на необходимости творчества на сцене. Именно ориентация на творческую составляющую процесса выступления, связанная с совершенствованием волевых качеств учащегося, исполнительской выносливостью, темпераментом ученика, и позволяла избегать негативных проявлений эстрадного волнения. Есипова опиралась в совершенствовании этой стороны исполнительского ма­стерства учащегося на педагогический и психологический анализ лично­стных показателей и при необходимости корректировала их.

 Таким образом, содержанием занятий Есиповой являлось развитие профессионально-личностного кругозора учащихся, формирование аналитического мышления, развитие памяти, слуха, волевых качеств учащихся, совершенствование исполнительских навыков и двигательно-технических умений, преодоление эстрадного волнения.

 ***Методы и формы работы в классе***

Педагогический репертуар Есиповой был чрезвычайно разнообразен и универсален. С особой тщательностью, всегда соотносясь с индивиду­ально-исполнительскими особенностями учащегося, его интеллектуальны­ми запросами, темпераментом подбирала она разнообразные произведе­ния.

Вопросы технического совершенствования учащегося постоянно находились в центре внимания Есиповой. Одной из основополагающих, по мнению Есиповой, в повседневной работе над техникой являлась направленность внимания и мера сосредо­точенности учащегося: концентрируя своё внимание на художественной стороне воплощаемого музыкального материала, он зачастую утрачивал те технические, моторные качества, которые не сформировались ещё в устойчивый навык. И только постоянный слуховой, двигательный кон­троль позволял сохранить органичное единство художественной и двигательно-технической составляющих интерпретации - целостности процес­са исполнения. Есипова объясняла сво­им ученикам, что «прежде, чем извлечь звук, нужно представить его, почувствовать заранее, пропустить его предварительно через сознание - услышать его» [Цит. по 7,с.119]. Формирование двигательно-технических действий исполнителя происходило, как считала Есипова, в неразрывной связи со становлением слухового образа музыкального произведения. В процессе работы определённый слуховой образ становился постепенно всё более чётким в представлении учащегося, отсюда повышение качества действий, направленных на совершенствование конкретных технических умений и навыков. «Иногда пассаж кажется очень запутанным, но стоит внимательно вглядеться в его структу­ру, как начинаешь видеть, что он состоит из отрезков одинакового по­строения, разделённых одинаковыми интервалами. Разобравшись в этом, сразу овладеваешь всем большим построением, и, даже, сразу получаешь возможность сыграть его наизусть...» [Цит. по 7,с.125]. Эти слова Есиповой свидетельствуют о целенаправленности работы на преодоление конкретного за­труднения, его теоретическом осмыслении.

Немаловажным считала Есипова и такой фактор в техническом раз­витии учащегося как умение его работать в медленном темпе. Обучая занятиям в медленном темпе, Есипова обращала внимание учащегося и на совершенство­вание пальцевой техники, на направленность пальцевых движений и, вместе с тем, предостерегала от форсированного звукоизвлечения, ведущего к перенапряжению игрового аппарата. Предостерегала Есипова учащихся и от чрезмерного длительного упражнения в медленном темпе.

 Много внимания Есипова уделяла развитию тембрового и мелодического слуха. Одним из методов работы над развитием тембрового слуха было проигрывание учащи­мися разучиваемого произведения с подчёркнуто утрированной нюансировкой. He менее продуктивным методом, приме­нявшимся как в работе самой Есиповой, так и её студентов, было чтение нот с помощью внутреннего слуха. Наиболее долговременным в формировании богатого красками тембрового слышания учащегося, было «приобретение» слухового и исполни­тельского опыта. Частые выступления на эстраде, а также перед соучени­ками способствовали этому.

Основными методами совершенствования мелодического слуха являлись: а) воспроизведение мелодии отдельно от остальной фактуры; б) воспроизведение мелодии на фоне динамически завуалированного сопровождения; в) слуховой анализ гармонической составляющей; г) сольмизация мелодической линии с одновременным исполнением аккомпанемента. Данные приёмы во многом традиционны для современной фортепианной педагогики, в преподавании же Есиповой они являлись своего рода новациями. С помощью подобных приёмов Есипова добивалась максимально тщательной, детализированной работы учащегося над зву­ком и динамически рельефной фразировкой. В конечном итоге это вело к чуткости мелодического слуха.

Формирование самостоятельности учащегося, воспитание способности его к самосовершенствованию, по мнению Есиповой, являлось неотъемлемой составляющей всего комплекса развивающих методов и педаго­гических установок, и обучение игре на фортепиано являлось одним из действенных факторов этого процесса. Поэтому проблема общемузыкального развития, и как следующий шаг, проблема воспитания самостоя­тельности была одним из доминирующих направлений в педагогике Еси­повой.

Большое влияние на формирование самостоятельности учащегося, его способности к собственным исполнительским решениям оказывала, прежде всего, творческая обстановка в классе, атмосфера увлечённости музыкой, исполнительским искусством, когда занятия становились дей­ственным средством воспитания, эмоционально и эстетически обогащали духовную жизнь учащегося. В процессе работы над тем или иным произ­ведением Есипова требовала, чтобы концепция его была выстроена уча­щимся самостоятельно, и лишь после этого корректировала его замысел, останавливаясь более подробно на различных композиционных элемен­тах. Это, в частности, инициировало выдвижение самых разнообразных задач: на начальной стадии работы, после первого знакомства с произве­дением необходимо было тщательным образом проанализировать нотный текст, выявить основные архитектонические особенности, проследить ди­намические и ритмические изменения и продумать возможные апплика­турные варианты. Есипова структурировала все возникающие в самосто­ятельных занятиях учащегося учебные задачи в чёткой иерархической по­следовательности - от наиболее важных, масштабных к менее сложным, элементарным.

Большое значение придавала Есипова умению учащегося диффе­ренцированно выбирать темповые градации в самостоятельных занятиях. На начальном этапе предполагалась работа в сдержанном, медленном темпе, закрепляя слухо-двигательные звенья восприятия, рит­мические и звуковысотные представления. Есипова сама эффективно работала в медленном темпе не только над двигательно-техническими задачами, но и над произведением в целом: особенно помо­гал, как она считала, медленный темп в сфере звукоизвлечения. Учащий­ся получает возможность свободно экспериментировать над звучанием, нюансировкой, оттенками и т.п., ясно представляя себе конечный звуко­вой результат. Вместе с тем, исполнение и работа в медленном темпе тре­бовали постоянного внимания к целостности исполнения, контроля за ритмической структурой, чтобы результатом такого исполнения не стало разрушение ткани произведения.

Важную роль отводила Есипова методике организации самосто­ятельных занятий учащегося. Критерием была максимальная эффектив­ность и результативность работы. Добиваться этого следовало с помощью регулярности и систематичности занятий, целенаправленности внимания, точности выполнения указаний педагога, умения контролировать сам про­цесс и результаты учебной деятельности, умения анализировать достиже­ния и прогнозировать возможные недостатки, предвосхищать их.

Есипова являла пример собранности в занятиях, занималась все­гда в утренние часы. Считая, что наибольшая активность мышления и ра­ботоспособность именно в эти часы позволяют добиться самых больших результатов Есипова редко подходила к инструменту после шести часов вечера. Однако определение времени занятий целиком отдавалось на усмотрение студента и лишь в рекомендательной форме ему предлагались советы, касающиеся рациональной организации самостоятельных заня­тий. Неизбежно при этом учитывались эмоционально-волевые и професси­онально-личностные качества учащегося.

В процессе формирования самостоятельности учащегося немаловажным считалось развитие способности к самостоятельному добыванию знаний.

Таким образом, основными методами педагогики Есиповой являлись методы работы над звукоизвлечением, методы развития музыкального, тембрового, внутреннего слуха, методы совершенствования самостоятельных занятий учащихся, методы развития технического мастерства. В работе Есиповой применялись следующие формы организации учебного процесса: индивидуальные занятия, индивидуально-груповые занятия, уроки-лекции, уроки-беседы, внеаудиторные занятия.

  ***Методический труд «Фортепианная школа А. Есиповой»***

Насущная необходимость обобщить свои педагогические воззрения, сформировавшиеся более чем за десять лет преподавания, суммировать основные методические положения и приемы привели Есипову к законо­мерному решению - изложить свои взгляды на основные педагогические вопросы в специальном теоретико-методическом труде. Так появились первоначальные записи, получившие заглавие «Фортепианная школа А. Есиповой».

Во вступлении Есипова формулирует свои взгляды на принципы ра­боты пианиста и своего рода «жизненные правила для музыкантов». Она пишет: «Чтобы сделаться хорошим пианистом, нужна любовь к музыке, сила воли, затем голова и большое терпение” [Цит. по 7,с.104]. На вопрос «как работать?» Есипова отвечает: «главное - обду­манно»

К предварительным замечаниям «Школы» можно отнести записи Есиповой относительно рациональной посадки за инструментом и правил по­становки руки. Они носили общий, вполне традиционный с современной точки зрения характер: посадка пианиста за инструментом должна быть, как и его движения, естественна. Рекомендует садиться от рояля далеко, чтобы нога касалась педали только пальцами, слегка наклонив корпус вперёд.

Так как большое внимание Есипова уделяла выявлению кантиленного начала в исполнении, следовательно, насущное значение приобретали не пальцевые приёмы, а кистевые движения, с помощью которых учащийся добивался необходимого звучания. Отвергая как расслабленно вялые дви­жения кисти и пальцев, так и чрезмерное фиксирование их, Есипова требовала, чтобы кисть была собранно мягкой, эластичной. Пальцевые дви­жения должны быть также активны и цепки при исполнении кантилены, однако, пальцы более плоские, не закруглённые. Певучую мелодию Есипо­ва советовала играть пружинящей кистью более плоскими пальцами, сверху, так, чтобы играющий палец соприкасался с клавишей всей подушечкой. В сфере же технических упражнений Есипова придер­живалась иных взглядов: она считала необходимым начинать овладение техникой с точного, определённым образом фиксированного, положения кисти. Однако это не значило, что Есипова призывала к статичной кисти и вы­соко поднимаемым при игре упражнений пальцам, она лишь старалась избежать расслабленной ладони, излишней мягкости, порождающей неце­леустремленные движения пальцев. Вместе с тем в пальцевых упражнениях Есипова тщательно следила за тем, чтобы кисть и рука были максимально спокойны, не создавали излишнего давления на клавиши. Звучание при пальцевых упражнениях тоже должно было оставаться в акустических пределах естественного нажима пальца на клавишу. В соответствии со своими воззрениями Есипова предлагает самые разнообразные упражнения - укрепляющие второй палец, развивающие автономность каждого пальца, упражнения на растяжение пальцев, со­вершенствующие различные штрихи. Так, например, триольные последования интервалов предназна­чены исключительно для развитых, больших рук. Для маленьких рук Есипова предлагает более компакт­ные упражнения, сочетающие в себе элементы «полифонической» техники. Необходимым для исполнения кантиле­ны Есипова считала штрих легато, поэтому в её «Школе» много упражне­ний, предназначенных для совершенствования связного звукоизвлечения. Излюбленным упражнением была игра гамм «с задержкой», способом так называемого «ультра-легато». Также Есипова рекомендовала игру гамм с разнообразной акцентуацией: расставляя акценты на каждые 2, 3, 4, 8 нот. Результатом такой работы становилась чёткость гаммообразных построений, вырабатывалась пальцевая гибкость, формировались многообразные ритмоинтонационные ощущения.

Большой раздел «Школы» посвящен аккордовой технике. Из многочисленных высказываний, как самой Есиповой, так и её учеников можно сделать вывод, что аккордовая факту­ра требовала максимально собранной руки, подготовленного, целеустрем­лённого движения к клавише. Когда требовалась масштабность звучания, Есипова не стремилась к прямолинейному нажиму на клавиатуру, к «колотьбе» по клавишам, но советовала добиваться необходимой масштабно­сти посредством тонкого сочетания веса руки с мягким движением кисти и пальцев, применяя разнообразные акценты, молниеносное перемещение центра тяжести руки с одного пальца на другой и т.п. Обладая от приро­ды небольшой рукой Есипова очень ловко, умело использовала все резер­вы своего игрового аппарата при исполнении аккордов.

Учащиеся систематически должны были упражняться в игре разнооб­разных арпеджио. Есипова рекомендует играть длинные арпеджио с участием кисти, при которых переход с первого пальца к третьему и четвёртому кисть соответственно поднимается, а при возвращении к первому пальцу – опускается. Таким образом, образуется волнообразное движение кисти вверх и вниз, и рука перестаёт быть напряженной.

Особое внимание уделяет Есипова упражнениям на двойные ноты, в частности упражнениям в терциях и терцовым гаммам. Примеры, посвященные различным видам техники, включающие в себя терцовые построения или состоящие из терций - наиболее многочи­сленный вид учебно-тренировочного материала, представленного в «Школе». Обращает на себя внимание аппликатура, которую предлагает Есипова в игре гамм терциями: она вводит аппликатуру, в которой соединение двух терций происходит методом “скольжения”. Именно при упражнении в терциях, по мнению Есиповой, вырабаты­вается наибольшая сила пальцев.

В следующем разделе Есипова обращается к октавной технике. Она обращается к пальцевым приёмам при игре октав и пишет, что «...первый палец ставится слегка закруглённым, пятый - прикасается к клавише кончиком. При кистевых октавах запястье нужно держать немного ниже кисти и быстрые октавы играть, едва приподнимая ее над клавишами, почти скользя по ним. Октавы forte, требующие массивного звучания, иг­рают с высоким запястьем, кисть при этом не должна быть мягкой. Окта­вы обязательно учить быстро, иначе они никогда не будут блестящими...» [Цит. по 7,с.111]. Многие взгляды Есиповой традиционны с современной точ­ки зрения. Впоследствии Есипова применяла и другие, более разнообразные при­ёмы работы над октавной техникой. Приёмы эти характеризовались круп­ными движениями руки, масштабностью, монолитностью устремления к клавиатуре, сочетавшегося с полным освобождением руки, поэтому можно было говорить о «весовой игре».

Также подробно Есипова останавливается на способах работы над мелизматикой. Она подчёркивает, что «самые сильные пальцы для трели — первый и третий, третий и пятый. Но можно добиться, чтобы трель, не за­вися от того, какими пальцами вы её играете, была ровная и быстрая» [Цит. по 7,с.91]. Решение этой задачи требовало уравнивания, как считала Есипо­ва, пальцевых усилий. Начинать работать над ровностью трели необхо­димо в сдержанном темпе, учить триолями с сильной акцентуацией.

Один из центральных разделов «Школы» посвящен арти­куляционным особенностям звукоизвлечения. При игре legato, помимо уже упоминавшихся принципов игры «с задержкой», необходимо было глу­бокое, мягкое, но насыщенно полнозвучное прикосновение к клавиатуре. Описывая приемы игры стаккато, Есипова рекомендует «поставить палец на клавишу, быстро опустить её, отдёрнув палец как от ожога» [Цит. по 7,с.93]. При этом необходимо молниеносно приготовить палец к следующему аналогичному движению. Эти указания касаются пальцевого staccato, другим же приёмом, было кистевое staccato. При этом звукоизвлечение происходит при помощи кистевой вибрации, в зависимости от скорости движения.

Не остались без внимания в “Школе” Есиповой принципы применения динамики и агогики. Она не любила короткого дыхания, не любила мелких штрихов, которые чрезмерно дробят фразу, больше склонялась к фразировке крупным динамическим планом. Агогика, по мнению Есиповой, должна была подчеркивать сходство между исполнением и живой речью человека. Она воспитывала у своих учеников строгую ритмическую дисциплину, не отнимая свободы исполнения.

Можно отметить многоплановость есиповских воззрений на педализа­цию. В её исполнительском искусстве сочетались оригинальные для того времени педальные новации и классическая ясность линий, идеальное legato. Однако Есипова подчёркивала, что, добиваясь максимальной слитности линеарных построений, нельзя забывать и о неприемлемости «пе­дальной вязкости» в исполнении. В своих редакциях Есипова достаточно умеренно, осторожно проставляла педальные указания, она считала, что стремление некоторых педагогов к подробному обозначению педали явля­ется достаточно распространённой методической ошибкой, так как педа­лизация зависит от реальных акустических условий исполнения, т. е., от слуховой чуткости исполнителя. В “Школе излагаются различные виды педали: одновременная и запаздывающая, ритмическая, гармоническая, регистровая. Определяющей являлась отчётливость, ясность гармонической, мелодической и фактурной структуры произведения. Для достижения этой задачи Есипова рекомендовала использовать такие приёмы как полупедаль, четвертьпедаль, тремолирующая педализация.

Методический труд “Фортепианная школа А. Есиповой” хотя и остался незавершенным, но многие его разделы достаточно разработаны и представляют собой не только исторический, но и профессиональный интерес.

 ***Актуальность методики Есиповой в современной музыкальной педагогике***

Совершенствование процесса обучения педагога-музыканта в фортепианном классе должно учитывать не только инновационные поиски последнего времени, но и опираться на лучшие достижения предыдущих эпох, опыт выдающихся мастеров прошлого, одним из которых является А.Н. Есипова.

Сравнивая применяемые сегодня, широко распространённые методические установки и формы обучения с педагогической системой Есиповой, необходимо выделить несколько направлений в её работе. Обратимся к формированию профессионально-личностных качеств учащихся. Каждый учащийся – явление неповторимое и потому требует индивидуального, дифференцированного педагогического подхода. Основой всей педагогики Есиповой является глубоко индивидуальный подход к ученику. Данная установка характерна и для современной педагогики. Основополагающим является развитие интеллекта учащихся, расширение его кругозора и эрудиции, совершенствование музыкального мышления. По мнению Есиповой, это возможно при условии понимания учащимся содержания музыкального произведения, стиля композитора, рациональном выборе средств исполнения и их применении. Совершенство музыкального мышления — это осмысленное проникновение в логику различных структур, умение оперировать музыкальным материалом, способность соединять их в единое целое.

 Методика Есиповой, направленная на совершенствование самостоятельного творчества, являлась действенным средством воспитания личности музыканта. Творческая инициатива поощрялась, развиваясь под постоянным наблюдением педагога. Современная практика преподавания традиционно уделяет развитию самостоятельности одно из центральных мест.

Рассмотрим такие формы проведения занятий как уроки-лекции и уроки-концерты. На начальной стадии обучения наиболее оптимальным является проведение уроков-лекций, на завершающей – уроков-концертов, как это практиковалось в педагогике Есиповой. Содержанием уроков-лекций может являться работа над музыкальным произведением и последующее обсуждение его со студентами. В содержание уроков-концертов входило также конкурсное исполнение несколькими учащимися одного произведения. Элементы соревновательности, вносимые с помощью внутриклассного конкурса в учебную деятельность, являлись и являются одной из действенных мотивационных категорий, побуждающих учащегося к максимальной самоотдаче в процессе освоения произведения.

Одной из основополагающих, по мнению Есиповой, в повседневной работе над техникой, являлась направленность внимания на преодоление конкретного затруднения, его теоретического осмысления. В современной педагогике такие приёмы стали традиционными. Так, например, Н. Голубовская в неопубликованной работе “Диалог с учеником” пишет: “Ученику не удаётся овладеть трудным местом…Он говорит, что у него “путаются пальцы”…Твои пальцы путаются потому, что ты не знаешь, что произносишь. Как построен пассаж? В нём есть определённая закономерность” [Цит. по 2,с.135]. Определив закономерность, ученик быстро овладевает фактурным построением.

Многие рекомендации Есиповой, касающиеся развитию техники, используются в современной педагогике. Например, такие, как игра гамм в быстром темпе при минимальной пальцевой активности, развитие октавной техники, разнообразные упражнения и др.

В воззрениях Есиповой на педализацию многое стало традицией в современной фортепианной педагогике. Это и стремление к ясной, про­зрачной, колористически выверенной педализации, и применение синте­зирующих музыкальную ткань педальных эффектов, предполагающее фи­лигранное владение приёмами педализации. Однако, основное в её препо­давании - стремление к воспитанию навыков слухового контроля реально­го звучания, необходимости осознания учащимся того, что предлагаемые ему педальные рекомендации являются лишь руководящими советами, ко­торые постоянно изменяются, модифицируются в тончайших деталях, ос­таётся актуальным и в наши дни.

Таким образом, суммируя педагогические принципы А.Н. Есиповой можно сделать выводы:

1. Целью методики Есиповой являлось: а) интеллектуально-личностное развитие учащегося и формирование его способности к обучению; б) художественное воспитание учащегося, включавшее в себя формирование стилистических понятий, развитие памяти, слуха, овладение искусством педализации; в) совершенствование профессионально-исполнительских навыков и двигательно-технических умений учащегося; г) преодоление эстрадного волнения, навыки стабильного исполнения и формирование волевых качеств пианиста-исполнителя.
2. Для достижения цели использовались следующие методы работы: а) *методика работы над звукоизвлечением*: опора на вокальность звукоизвлечения, детализация динамических, ритмических градаций исполнения, совершенствование пальцевого легато; б) *методика развития музыкального слуха* предполагала совершенствование музыкального слуха, формирование тембрового слуха, развитие внутреннего слуха; в) *методика совершенствования самостоятельных занятий учащихся*: анализ указаний педагога, самостоятельная постановка задач, отказ от многочасовых занятий; г) *методика наглядного обучения* – исполнительский показ педагога за инструментом.
3. В практике Есиповой использовались различные формы организации обучения: а) индивидуальные занятия с учащимися; б) индивидуально-групповые занятия; г) уроки-лекции, уроки-беседы; д) внеаудиторные занятия – перерывы между уроками, структурно примыкавшие к ним.
4. Для оценки результатов педагогической работы с учащимися Есипова использовала следующие критерии: а) грамотность и быстрота освоения авторского текста, понимание структуры исполняемого произведения; б) уровень кругозора, интеллектуальных возможностей учащегося, способность самостоятельно выдвигать и решать учебные задачи; в) степень технической оснащённости учащегося, количество времени, затраченного им на освоение технически сложного материала; г) уровень эмоциональной организованности учащегося, умение контролировать эмоции при выступлении на концертной эстраде.
5. Методический труд “Фортепианная школа А.Н. Есиповой содержит разделы, посвящённые: а) посадке и постановке руки; б) гаммообразной технике и упражнениях, предназначенных для её совершен­ствования; в) аккордовой технике и игре арпеджио; г) октавной технике и исполнении двойных нот; д) исполнении украшений - трелей, группетто, мордентов и т.д. Рассматриваются также в «Школе» вопросы звуковедения: различные приемы мы игры легато и стаккато, мелодики (кантиленного звукоизвлечения), осо­бенности работы над динамическими и ритмическими элементами форте­пианного исполнения.
6. Основные педагогические принципы А.Н. Есиповой остаются актуальными и современной музыкальной педагогике. Использование основных педагогических концепций Есиповой способствует оптимизации знаний в классе фортепиано, интенсивности двигательно-технического развития учащихся, улучшению качества профессионально-исполнительской подготовки.

# Заключение

Среди наиболее значительных имён в отечественной теории и практике фортепианного исполнительства и педагогики - А.Н. Есипова - выда­ющаяся представительница российского фортепианно-исполнительского искусства, в деятельности которой органично соединились исполнитель­ское и педагогическое творчество. Интерес к наследию А.Н. Есиповой обусловлен не только тем, что она, по сути, стояла у истоков отечественной фортепианной школы, но и тем, что её исполнительский опыт позволил на многолетнем педагогическом поприще найти то оптимальное сочетание эффективных принципов, методов и форм, результатом которого было воспитание большой плеяды интересных исполнителей, творчески работа­ющих педагогов.

Успешные попытки решения многих проблем, и сегодня стоящих перед педагогами-музыкантами, были осуществлены в опыте предшествую­щих поколений музыкантов, в частности, в педагогике А.Н. Есиповой. По­этому анализ и творческое переосмысление её педагогических достиже­ний, конкретно-методических положений, установок, рекомендаций и приемов работы, внедрение их в современную практику обучения игре на фортепиано будет способствовать существенному улучшению теоретических и методических компонентов образовательного процесса.

Одним из важных моментов в педагогических воззрениях А.Н. Есиповой является формирование профессионально-личностных особенностей учащегося. Система мер, направленных на развитие волевых качеств исполнителя приводили к повышению качественной стороны обучения, способствовали интеллектуализации занятий в классе А.Н. Есиповой.

Анализ основных форм работы А.Н. Есиповой показал, что и редко применяемая – индивидуальная, и основная – индивидуально-групповая формы работы были направлены на максимальное раскрытие индивидуально-личностных характеристик учащихся. Новацией педагогики Есиповой была такая форма общения с учащимися, как урок-лекция, урок-беседа.

Педагогическое наследие А.Н. Есиповой не получило окончательной систематизации и дошло до нас в виде рукописи, содержащей фундаментальные подходы к обучению пианистов. “Фортепианная школа А. Есиповой” включает в себя технические рекомендации и конкретные приёмы игры, которые являлись результатом многолетней педагогической практики А.Н. Есиповой. Именно поэтому, обращение к данной методике должно способствовать достижению высоких художественно-технических результатов, при сохранении индивидуальности учащегося.

Традиции фортепианного искусства А.Н. Есиповой принадлежат не только прошлому, они успешно развиваются и обогащаются в современных условиях. Задача педагогов и исполнителей нашего времени в том, чтобы суметь использовать те выразительные средства и приёмы игры из богатого педагогического наследия А.Н. Есиповой, которые помогут совершенствовать пианистическое мастерство и качество исполнения.

# Библиография

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. - М.: Музыка, 1988.

2. Байдалинов С.Н. “Фортепианная школа А.Н. Есиповой и её значение в современной музыкальной педагогике”. – М. 2000.

3. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика. - М.: Музгиз, 1937. - Ч.1.

 4. Беркман Т.Л. А.Н. Есипова. - М.-Л.: Музгиз, 1948.

 5. Беркман Т.Л. Индивидуальное обучение музыке. - М.: Просвещение, 1964.

 6. Бертенсон Н.В. А. Есипова. Очерк жизни и деятельности. - Л.: Муз­гиз, 1960.

 7. Бирмак А.В. Воспоминания о М.В. Юдиной//М.В. Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. - М.: Сов. Композитор, 1978. - С. 35-36.

 8. Бирмак А.В. В классе Есиповой \ Из воспоминаний о пианистке \. -Сов. музыка – 1985. – с.69

 9. Вирсаладзе А.Д. Фортепианная педагогика в Грузии и традиции школы А.Н. Есиповой //Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. - М.-Л.: Музыка, 1966. - С. 161-167.

 10. Майкапар С.М. Годы учения. - М.-Л.: Искусство, 1938.

 11. Мастера советской пианистической школы. - Сб. статей под ред. А.Д. Алексеева. - М.: Госмузиздат, 1961.

 12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музгиз, 1961.

 13. Оссовский Л.В. Л.Н. Есипова. Музыкальный портрет//Воспоминания, исследования. - Л.: Музыка, 1968. - С. 352-363.

 14. Смирнова М. Шнабель и его эпоха.- СПб “Сударыня”, 2006.-352с

 15. Сухова Л.Г. Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально – педагогической школы. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2004. – 277 с.

 17. Цыпин Г.М. Развитие музыкального слуха и чувства ритма у учащегося/ /Музыкальное развитие учащихся. Вопросы теории и методики фортепианного обучения. - Сб. трудов. - М., 1975. - С. 62 – 183