

для “украшений” <...> — только не пианистов, скажут склонные к шуткам виртуозы. Он написан в форме баркаролы, на море, немного итальянском...» [3, 237]. Однако в цикле Дебюсси поставил его восьмым — в точке «золотого сечения». Если принять во внимание то значение, которое придавал композитор украшениям (и вновь возникают ассоциации с творчеством французских клавесинистов), появление этюда в месте «золотого сечения» (ни дань ли это Куперу?) не вызывает вопросов.

Бесспорно и влияние Шопена на структуру цикла, отмеченное выше. Однако подобно тому, как 24 прелюдии Дебюсси не являются адаптацией шопеновского тонального плана, так и в этюдах не используется столь часто встречаю-

щееся у Шопена, особенно в этюдах ор. 10, чередование мажорных и минорных тональностей. Первый этюд, написанный в до мажоре и открывающий цикл, смыкается с общей традицией всех дидактических произведений (Хорошо Темперированный Клавир, Инвенции и Синфонии Баха, этюды Черни, Шопена, Трансцендентные Этюды Листа), начинающихся с этой тональности как, кстати, и «Doctor Gradus ad Parnassum» из «Детского уголка».

Окончательный порядок построения цикла этюдов является, бесспорно, лучшим со всех точек зрения. Исследователи музыки Дебюсси отмечали *ретроспективный характер* этюдов, находили в них большое число параллелей с его другими сочинениями. «Де-

бюсси на протяжении этюдов словно перебирает и причудливо комбинирует старое из музея своих впечатлений, начиная ранними романсами и кончая “Морем”, “Прелюдиями”, “Детским уголком”, “Св. Себастьяном”. При этом техника звукописи все время уточняется и усложняется, одновременно теряя в своей рельефности и предметности» [4, 682].

В рамках жанра этюда происходила эволюция от музыкально-технического его понимания (инструктивные этюды) к философско-мистическому (концертно-художественные). С развитием жанра данная тенденция проявлялась все больше, достигнув своего пика в этюдах Дебюсси, в особенностях преломления в этом опусе его художественного метода.

Список литературы

1. **Быков В.** Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л., 1983.
2. **Гаккель Л.** Фортепианная музыка XX века: Очерки. — Л., 1976.
3. **Дебюсси К.** Избранные письма / Сост., перевод, вст. статья и комментарии А. С. Розанова. — М., 1986.
4. **Кремлев Ю.** Клод Дебюсси. — М., 1965.
5. **Лонг М.** За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. — М.: Музыка, 1981.
6. **Мартынов И.** Клод Дебюсси. — М., 1964.
7. **Холмс П.** Дебюсси // Иллюстрированные биографии великих музыкантов. — Челябинск: Урал LTD, 1999.
8. **Debussy Cl.** Etudes / Edition de Claude Helffer // Ouvres Completes de Claud Debussy, Serie I, Vol. 6. — Durand-Constallat, — Paris, 1991.
9. **Debussy Cl.** Etudes pour le piano. Fac-similé des esquisses autographes [1915] / Introduction de Roy Howat. — Publications du Centre de Documentation Claude Debussy, Tome 5. — Genève, 1989.
10. **Debussy Cl.** Étude retrouvée. A First Version of «Pour les Arpèges composés». Piano solo realized by Roy Howat. — Bryn Mawr: 1980, Theodor Presser. (издание первой версии этюда «pour les Arpèges composés», осуществленное Роем Ховатом).
11. **Howat R.** Claude Debussy: Piano Music, Vol. 1. — CD. — Tall Poppies Records, TP094, 1997.
12. **Howat R.** A Thirteenth Etude of 1915; the original version of Pour les Arpèges composés // Cahiers Debussy, nouvelle série 1. — Minkoff, Geneva, 1977.

Нина БЕРГЕР

Вместо того, к чему мы привыкли... (представления о клавиатуре)

Одним из слагаемых концепции приобщения к музыке в активной форме практического музицирования является опора на инструментарий. Первым претендентом являются клавишные инструменты, «репутация» которых утвердилась более пятисот лет назад и не пошатнулась до настоящего времени. Благодаря *готовому звуковому материалу*, они являются самой надежной базой

в освоении музыкального языка. Клавишные инструменты наиболее пригодны для групповых (более дешевых по себестоимости) занятий. В роли наглядного пособия для исполнителей на других инструментах клавиатура служит условной схемой, на которой материализованы принципы структурирования высотного музыкального пространства. Все теоретические курсы опираются на клавиатуру,

и огромный объем заданий базируется на ее высотном пространстве. Современные музыкально-компьютерные программы, доступные любому желающему, также ориентированы на клавиатуру. Отсюда следует, что клавиатура и клавишные инструменты в целом являются *необходимым слагаемым* в системе знаний о музыке, а шире — в системе гуманитарных знаний человека XXI века.

Нота «До» находится слева от двух черных...
Из детской тетради по музыке

Так уж повелось, что с «До» (урожденной «Ut») мы начинаем изучение нот (на первой добавочной снизу), игру гамм (До мажор) и аккордов (До мажорное трезвучие). От школьных учебников, где излагаются основы музыкальной грамоты, до солидных научных трудов, иллюстрирующих достижения современной гармонии и включающих теоретически схематичные изложения разных звукорядов (пентатоники, диатоники, целотонных ладов и ладов ограниченной транспозиции О. Мессиана и т.д.), бóльшая часть примеров приводится от «До» или в тональности «До». Обучение игре на фортепиано традиционно начинается со знакомства с названиями клавиш в заданном раз и навсегда порядке, начиная с «До». Композиторы делают «До» отправной точкой целых циклов произведений «во всех тональностях».

Корни традиции кроются в глубине веков. Ее фундамент — «Гимн святому Иоанну» и его дидактический продукт — известный гексахорд Гвидо, разворачивающийся от «До» («Ut»), и определяющий собой *письменную концепцию*, где во всех ключах точкой отсчета является «До». Она, в свою очередь, накладывается на клавишные представления. К. Ерёмченко связывает белоклавишную ориентацию с проникновением «принципов сольмизации в аппликатурные приемы инструментария» [5, 6], и с музыкальной письменностью, где «свое место в записи на нотном стане и <...> свое, присущее только им, наименование <...> имеют лишь для ступеней натуральных до мажора и ля минора...» [5, 8].

Для включения нот в самый начальный этап обучения действительно легко играть с ориентированием на центральную ноту «До». Та, что «слева от двух черных» делается краеугольным камнем фундамента в «клавишном аспекте» музыкального мышления, получая дополнительное подкрепление от монохорда, чье прикладное значение заключается в обслуживании сольмизационной певческой концепции.

Данные положения подводят к выводу о том, что в фундаменте формирования представлений, необходимых для практического музицирования на клавишных инструментах, собственно **«инструментальная»** часть отсутствует, подменяясь *письменной и певческой* составляющими. Характерно, что на других инструментах первые (базовые) представления формируются **исходя из особенностей строения самого инструмента**. В соответствии с этим мышлением складывается **традиционный дидактический репертуар**, на котором происходит обучение музыканта.

В отсутствии инструментально слагаемого в представлениях о клавиатуре есть один, на первый взгляд кажущийся маленьким, минус, который для многих порождает большие проблемы. *Во-первых*, поиск «ноты» «До» при первом взгляде на громадное пространство клавиатуры сразу же сужает обзор, внимание направляется к точке¹. Происходит игнорирование величины самого игрового пространства, которое по масштабу является одним из самых больших, будучи сопоставимым только с диапазоном симфонического оркестра.

И перед этой величиной у ребенка иногда не сразу, но может возникнуть страх, на котором до предела заостряет внимание М. Цветаева: «И детское открытие: ведь если неожиданно забыть, что это — рояль, это просто — зубы, огромные зубы в огромном холодном рту — до ушей. <...> И зубоскал совсем не веселая, а страшная вещь» [11, 101]. Этот страх, порождающий неуверенность, свойственен всем детям (и не только им), хотя и не всегда осознается. *Во-вторых*, «До мажор и три вида Ля минора», входящие в состав требований для начинающих по специальному и общему курсам фортепиано вкупе с сольфеджио, будучи *первыми* гаммами, исполняемыми учеником, мгновенно и навсегда поселяются в его сознании как самые *легкие*. Вследствие этого остальные гаммы естественно воспринимаются как более трудные. Впечатления об их трудности возрастают прямо пропорционально количеству ключевых знаков, указывающих на необходимость включать черные клавиши.

Попытка преодолеть страх перед черными клавишами проявляется выстраиванием теоретической программы таким образом, чтобы количество ключевых знаков нарастало постепенно. Это имеет место не только в программах, созданных 50 и более лет назад, но даже в современных программах, связанных с освоением синтезатора и обучением с помощью музыкально-компьютерных технологий. Увы, но данный принцип не решает, а еще более усугубляет проблему. Традиция жива до сих пор и постоянно приносит соответствующие плоды.

Издатель «взял ноты, <...> бросил взгляд на первые такты и сердито бросил ноты на стол. Пять бемолей в ключе, и вы называете это легким!...»

Пьер ла Мюр. Лунный свет. Роман о Дебюсси

Описывая свои впечатления от знакомства с творчеством одаренного *пятилетнего* ребенка, С. Савшинский упоминает сочиненные им пьесы, среди которых был «Скорбный «Похоронный марш» в невероятной для ребенка тональности — es-moll <...>, «Эле-

гия» cis-moll» [8, 56]. Причина, почему тональность es-moll кажется **«невероятной»** (!) педагогу, объясняется тем же господством в его сознании До мажорной концепции, приводящей к описанным выше последствиям. Еще одним из ярчайших примеров может послу-

жить известная вокальная распевка на трех ступенях «до-ре-ми-ре-до-ре-ми...», которая от До-диез озвучена лишь *первой* клавишей, а две остальные ступени представлены эмоционально-зажигательной жестикуляцией педагога, иногда с голосовым подкреплением. Данные

¹ Чтобы найти клавишу «До», требуются несколько действий: обнаружить две черные клавиши и от них слева найти искомую клавишу «До». Вспомним, что действия, совершаемые по пространственной координате право/лево, часто требуют участия логического мышления и не являются легкими. И тот факт, что на клавишах рояля в одном классе Санкт-Петербургской консерватории нацарапаны названия «до, ре, ми...», лишний раз подтверждает имеющий место серьезный изъян в формировании необходимых представлений.

факты приводят к выводу о том, что скованность в отношении клавиатуры, особенно проявляющаяся при необходимости осуществлять музицирование на материале, создаваемом «здесь и сейчас», — прямой продукт несоответствия инструмента и концепции его освоения.

Желательно, чтобы система клавишных представлений опиралась на соответствие природы инструмента природе нашего восприятия и природной предрасположенности (сообразности) наших действий. В целях свободной ориентации на клавиатуре как при музицировании, так и для усвоения положений теории музыки необходимо теоретически пересмотреть некоторые наши взгляды, сложившиеся под воздействием системы обучения и кажущиеся незыблемыми и вечными, сохранив ценное и изменив или частично модифицировав то, что препятствует эффективности. Отсюда — необходимость дополнения или в какой-то

мере даже преодоления «До»-центристской концепции. Для современного музыканта любой специальности ориентация в звуковысотном клавишном пространстве должна опираться на те исходные показатели, которые обусловлены строением самой клавиатуры.

Немного истории. «До»-центристская концепция утверждает себя в композиторском творчестве для фортепиано. Бах и его современники² стартуют с исходной точки «До» по прямой линии клавишного звукоряда, осуществляя *восхождение* либо как «бег с препятствиями» в виде черных клавиш (Бах), либо как прогулку по нижней «клавиатуре» — ровной белой дорожке (Кирхгоф), совершенно не заботясь о порядке в количестве знаков при ключе, но свято доверяя пальцам. Последователи Баха также начинают с До мажора, но предпочитают опираться на письменную теоретическую инструкцию и, строго соблюдая постепенность в появлении ключе-

вых знаков, идут по кварто-квинтовому кругу, совершая в цикле один оборот. Таковы Прелюдии Шопена, Скрябина (оп. 11), Шостаковича, Гольца, Кабалевского. В XX веке «Прелюдии и фуги» для фортепиано С. Слонимского и аналогичный цикл для гитары И. Рехина сходят с круга и возвращаются на прямую дорогу хроматической гаммы, также начинающейся от «До». «Игра тональностей» П. Хиндемита, название которой настраивает исполнителя на соответствующий лад, также стартует от «До» (in C), совершая в смене тональностей *колебательные* движения относительно центрального «С». Итак, художественная практика показывает, что система представлений музыканта даже в «До»-центристской концепции на протяжении исторического периода менялись. Это дает основания искать более рациональные установки для формирования первичных клавишных представлений без кардинальной ломки традиций.

*Великий соблазн нести околесицу
И тайное детской ногой пописать...*

Я. Айгеншарф

Иногда поведение человека в различных ситуациях, по выражению О. Хаксли, характеризуется тем, что в «своем жадном желании объять необъятное человек равнодушно проходит мимо тех данных природой средств, единственно которыми и можно достичь желаемого эффекта» [10, 73]. В представленном выше описании С. Савшинским творчества пятилетнего ребенка остался открытым вопрос о том, *почему* ребенок в своем творчестве выбрал тональности Ми-бемоль минор и До-диез минор. Известно, что иногда дилетант замечает и интуитивно использует для облегчения своих действий то, мимо чего гордо проходит профессионал. Первое, что в массовом масштабе исполняет дилетант, случайно получивший возможность «одноразового» клавишного музицирования, — это знаменитый «Собачий вальс», стабильно передаваемый из поколения в поколение, несмотря ни на какие природные и социальные катаклизмы.

Наблюдения показывают, что музыкально одаренные дилетанты,

и маленькие и постарше, *не знающие* ни нот, ни названий клавиш, чаще всего играют на фортепиано (синтезаторе) с большим количеством черных клавиш. Дилетанты же, уже *знающие* названия клавиш, обычно привязаны либо к «До», либо к тональностям, имеющим минимальное число черных клавиш. Даже одноразового музыкального «образования» по освоению названий клавиш достаточно, чтобы в мышлении были сформированы предрассудки, связанные со всяческим избеганием черных клавиш (дискриминации). «Белоклавишность» проявляет себя даже в донотном периоде, когда в самом начале общения профессионала и новичка игра осуществляется по показу³. Очевидность влияния образования на формирование представлений проявляется в том, что дилетант дилетанту показывает, как играть «Собачий вальс», расположенный преимущественно на *черных* клавишах, что с его точки зрения является легким. Профессионал дилетанту показывает, как играть «Вальс собачек», расположенный

на *белых* клавишах, что мыслится легким с его точки зрения. Можно с уверенностью утверждать, что *страх перед черными клавишами или установка считать игру на них трудной (невероятной!) не являются врожденными, но приобретенными, причем в процессе получения музыкального образования эти представления планомерно, хотя и быть может неосознанно, передаются от учителя к ученику.*

Наука должна опираться на факты. А факты показывают, что на черных клавишах исполнители играют «Собачий вальс» практически без ошибок, без нервного напряжения (хотя руки не поставлены), с удовольствием. Это именно то, чего иногда безуспешно мы добиваемся от наших учеников в исполнении даже более легких пьес. Поэтому в пересмотре некоторых наших установок информацию к размышлению будем искать не в научных музыкаловедческих трудах, ни на йоту не изменивших ситуацию с реакцией музыканта на черные клавиши за обозримые полвека, но в том, что отложилось в качестве

² См.: Предисловие А. П. Милки к изданию «Музыкальной азбуки» Готфрида Кирхгофа [6].

³ Белоклавишная «фа-солька» Артоболовской [1, 11], с которой начинается один из шедевров донотного периода («Вальс собачек»), происходит от известной формулы «Та-ти, та-ти» и сама дает ростки в пьесе «Та-ти-ти, та-ти-ти» В. Агафонникова (сб. «Музыкальные игры»). Дидактическая направленность этих пьесок реализует желание дилетанта-новичка, который хочет сразу играть «здесь и сейчас». Профессионал показывает новичку действия, которые надо произвести в нужном месте и в нужное время, что должно привести к возникновению музыки.

константной обязательной составляющей практики музицирования за клавишными инструментами — в той совершенно банальной песке «Собачий вальс», которая никогда не исполняется в До мажоре, но исключительно в Фа-диез — Сольбемоль мажоре. Вспомним, что эта тональности по традиционным программам изучается только в шестом классе и при выполнении упражнений за клавишами особым успехом не пользуется. Предположительно в клавишном звуковысотном составе пьесы находится невостремленная пока профессионалами подсказка для решения поставленных нами задач.

Обратимся к восприятию клавиатуры человеком, не искусственным в музыкальном образовании. С опорой на положение Е. Назайкинского «Многое объясняется обозримо-

стью клавиатурной сцены» [7, 230], обратим внимание на звуковой материал этой пьесы и представим его в условной клавишной схеме, в которой участвующие в создании «художественного образа» клавиши выделены:



Особенности схемы прекрасно соотносятся с тем, что Е. Гаккель называется приемом «двух клавиатур» [4, 29]. Большая часть пьесы развивается на черной клавиатуре. Однократное схождение вниз на ближайшие, прекрасно «нащупываемые» рукой белые клавиши в доминантовой гармонии, не нарушает общей картины. В результате довольно сложная по высотному рисунку мелодия большого диапазона

в прекрасно структурированном черно-белом клавишном пространстве, созданном как будто для нее, усваивается с первого раза и на всю жизнь⁴.

Скромная пьеска «на любителя», (где все «весомо, грубо, зримо»), художественные достоинства которой могут сколь угодно оспариваться, дает нам *иное* и, без преувеличения можно сказать, более **достоверное** представление о структурировании клавиатуры. Оно связано с *зеркальной симметрией* в соотношении черных и белых клавиш, расходящейся от центральной группы 2-х черных клавиш (II) и воспринимаемой зрительно и осязательно. Этот признак является первичным для клавиатуры, он и должен управлять поведением музыканта, осуществляющего с ее помощью «путь к музицированию».

Как просторно музыке в рояле!

Н. Перельман

В выборе оптимального режима для практического клавишного музицирования требуется наметить **концепцию представления о возможностях клавиатуры**, которые могут и должны быть использованы сразу, при первом с ней соприкосновении. По аналогии с другими инструментами, освоение которых исходит из их природы, основой концепции становятся факторы, управляющие действиями музыканта:

1) абрис или внешний вид клавиатуры — игрового пространства (поверхности), как отражение *зрительной* ориентации;

2) природосообразность положения рук на клавиатуре, как отражение *кинестетического* удобства;

3) система строя, лежащая в основе конструкции инструмента, как отражение аудиальной организации.

Внешний вид клавиатуры, ее зеркальная симметричность и регулярная «архитектурная» упорядоченность «верхней» клавиатуры чередованием групп из двух черных клавиш (II = 2 ч.) и из трех черных клавиш (III = 3 ч.), привлекающая новичков, не обходится без внимания композиторов⁵. Не исключено, что именно внешний вид клавишной архитектоники стал конструктивной предпосылкой некоторых ладов Мессиаана⁶.

Относительно положения руки на клавиатуре отметим, что инструменты, музицирование на ко-

торых осуществляется позиционным способом, изначально предрасположены к интенсивному формированию феномена «слышающей руки». Естественно, что позиционная игра проявляет свою эффективность во всех видах активного музицирования⁷. Некоторые инструменты основаны только на позиционной игре (духовые, струнные, баян). Фортепианная же клавиатура в силу своей «обозримости» изначально лишена проблемы, связанной с обязательностью игровых позиций и жесткой связи между носителями звука и аппликатурой. В вопросе о развитии умения музицировать на клавишах в *массовом* масштабе, нельзя обойти вниманием значимость

⁴ Если попробовать сыграть сей шедевр в тональности До мажор, а потом еще раз, вернувшись в оригинальную тональность, то при сравнении затраченных усилий большинством играющих вынесен будет вердикт не в пользу белоклавишного пространства.

⁵ Здесь не только инструктивный материал [12, 92] и детский художественных репертуар (сб. под ред. Н. Копчевского, М. Соколова, «Дождь и радуга» из цикла «Детская музыка» С. Прокофьева, «Дразнилка» Г. Белова, «Чертовое колесо» С. Слонимского и т.д.), но и «взрослые» концертные пьесы (Бах, тема фуги До-диез минор, «Паруса» и «Фейерверк» К. Дебюсси и другие).

⁶ Так, например, в клавишной системе координат звукоряд второго лада, включающий 8 ступеней в диапазоне септими, состоит из двух зеркально симметричных интервальных структур, расположенных в черно-белой симметрии, что может быть представлено как горизонтальная проекция — вид сверху:



Из схемы видно, что звукоряд ориентирован на сочетание групп II и III, первая из которых обрамлена двумя прилегающими белыми клавишами снаружи, образующими большую терцию, а вторая вписывает внутри себя две белые клавиши вместо отсутствующей черной клавиши. Обратим внимание, что в клавишном варианте весь звуковой материал лада схватывается восприятием мгновенно и запоминается «в одно действие».

⁷ Эффективность позиционной игры, когда зрительный фактор после установления рук в позиции передает свои функции осязательным ощущениям, обуславливается тем, что наши конечности, действия которых зависят от спинного мозга, с наибольшей эффективностью работают в автоматном режиме и не любят делать что-либо под контролем логики или зрения (анекдот про сороконожку). Физические действия, требующие сложной координации, эффективнее всего совершаются на правильных внутренних ощущениях. Зрительный или логический контроль является по отношению к ним внешним фактором и воспринимается как помеха, иногда достаточно сильная.

⁸ Позиционные представления в разных видах деятельности уже давно зарекомендовали себя как средство оптимизации совершаемых действий. В пишущей машинке (клавиатуре компьютера) имеется только одна позиция, позволяющая точно ощущать соотношение пальца и клавиши. На нее в качестве ориентира опирается работа пальцев «по обслуживанию» всех клавиш. Позиция находит отражение в маркировке небольшой выпуклой точкой клавиш, соответствующих исходному положению вторых пальцев («А» и «О»). Аналогично маркируется кнопка «До» для левой руки баяна. В хореографии, художественной гимнастике, фигурном катании имеется несколько позиций. Вербальное объяснение того или иного положения для совершения действия заменяется коротким названием позиции, приводящей в готовность сразу несколько слагаемых.

навыков позиционной игры⁸. Представления о позиции — крупной единицы мышления — в отличие от точечных представлений аналогичны информационному блоку или системе, которая сразу приводит в готовность несколько элементов. Включение осязательного фактора и позиционные действия дают нам преимущество в скорости, увеличивают степень концентрации, позволяющей слуху «учиться управлять», а руке — учиться ему «повиноваться», что естественно обеспечивает сбережение энергоресурсов и меньшую утомляемость. В современной фортепианной педагогике, как описывает Н. Эйсмонт, позиционная игра на фортепиано справедливо признается как одно из самых эффективных средств быстрого развития музыкального мышления [13, 41].

Широкое использование позиционных представлений в групповом обучении музицированию на клавишах прошло многолетнюю апробацию и проявило свою высокую эффективность. Систематизируем позиции рук на клавиатуре по нескольким параметрам, в которых совмещается удобство положения руки на инструменте, использование той или иной аппликатуры и освоение элементов музыкальной грамоты. Классифицируем их по задачам, определяемым разными критериями:

- 1) строение клавиатуры;
- 2) звукоряды тональностей;
- 3) положение мелодического фрагмента;
- 4) строение аккорда.

Для наших рук освоение этих позиций — одна миллионная их возможностей, поэтому по поводу перегрузки информацией можно не волноваться. Рассмотрим только позиции, касающиеся конструктивной роли «верхней» клавиатуры⁹.

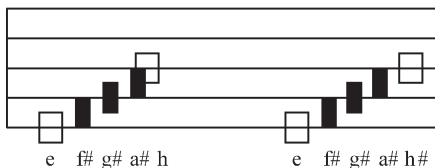
Позиции, отражающие архитектуру **строения клавиатуры**, связываются с аппликатурой и систематизируются как основные и производные. *Основные* позиции следующие:

- 1) 2 и 3 пальцы рук лежат на двух черных клавишах — II;
- 2) 2, 3, 4 пальцы рук лежат на трех черных клавишах — III;

3) сочетание позиций рук в варианте II + III;

4) сочетание позиций рук в варианте III + II;

Естественно, что при позиционной игре довольно быстро подключаются и белые клавиши¹⁰. Сложности в письменном изложении начального репертуара легко нейтрализуются применением клавишной матрицы, выписываемой непосредственно перед нотным текстом. На саму возможность (а методологически — необходимость) применения такой матрицы, настаивает, например, принцип представления крайних звуков диапазона в произведениях для вокала или ключевых знаков С. Слонимским («Чертовое колесо»). Клавишная матрица, данная в нотном варианте, сразу позволяет охватить вниманием все игровое пространство целиком и продумать распределение на нем собственных действий. В частности, в приводимых ниже клавишно-нотных матрицах три варианта игрового пространства при положении руки в основной позиции (два из них — шопеновские), получают достаточно наглядные отличия:



Выставленная в начале строки матрица (вместо ключа) позволяет новичку сразу играть по нотам, не тратя времени на их выучивание, но формируя навык непосредственно пальцевого чтения нот, что, в свою очередь, оказывается намного ближе к слуховому фактору, нежели пресловутые «на линейках» и «между линейками».

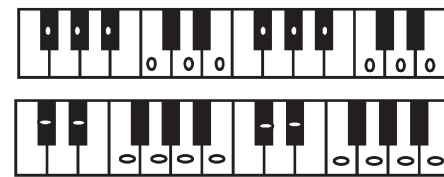
В *производной* позиции на клавишах, набранных из обеих основных групп расположена одна рука с соответствующим изменением аппликатуры:



Исторической предпосылкой для формирования представлений

о **системе строя** клавишного инструмента может стать положение, сформулированное Л. Бергер. Оно гласит следующее: «возникла острая необходимость и осуществилось создание равномерно-темперированного строя <...>, где все октавы одинаковым образом делятся на равные интервалы» [2, 27–28]. «Острая необходимость» в выравнивании высотных величин, которая в *филоге*зе была удовлетворена теоретически и материализована в конструкции клавишного инструмента, имеет место и в *онтогенезе*: требуется включить представление о системе *равных* величин в мышление музыканта при его обращении к клавиатуре¹¹.

Так как для большинства звукорядов — «ступеневых лестниц» — общим шагом дискретности является *тон*, именно эта величина должна стать той **мерой** объединения клавиш в блоки, которая должна быть доминирующей в мышлении музыканта. Главным в системе строя признается температура, разделяющая октаву на 6 целых тонов. Это положение имеет основополагающее значение для освоения инструмента в соответствии с его собственной *индивидуальной* природой. Обратимся к тому, как в теоретическом плане и соответствующих ему схемах отражается деление октавы на 6 целых тонов. Опора либо на III, либо на II черные клавиши дает представление о двух целотоновых позициях, аналогичных первому ладу Мессияна:



Фундамент большинства клавишных представлений о высотных блоках как классического, так и современного музыкального языка на основе ступеневой дискретности (в звукорядном варианте), формируется на базе освоения основных целотонных позиций (1 и 2) при движении вверх и вниз чередованием рук от любой клавиши¹². **Производной** целотоновой позицией будет называться позиция

⁹ В современной фортепианной методике «черно-клавишный» подход постепенно начинает складываться в концепцию, основу которой составляет изначально правильное положение руки на клавиатуре [9]. Ее, в отличие от сольмизационной вокальной, смело можно назвать инструментальной. Но, полноценная ее реализация упирается в сложность в расшифровке обозначения черных клавиш письменными знаками, поэтому время ее актуализации пока что ограничено донотным периодом [12].

¹⁰ Методический аспект данной установки более подробно отражен в работе автора [3].

¹¹ Данное положение отвечает требованиям освоения клавиатуры при групповых формах обучения и на уроках по теоретическим дисциплинам, не претендую на применение в курсах фортепиано.

¹² Пьеса «Дождь и радуга» С. Прокофьева как раз включает в себя эти элементы как целостные блоки.

исполнения пятизвучного целотонного ряда одной рукой (аналог — шопеновская позиция).

Мы привыкли к тому, что звуко-ряд мажорной гаммы формируется из раздельного *соединения в целый тон* одинаковых тетраордов. В современных высотных системах конструктивную роль играет раздельное *соединение в полутон*. Таковы некоторые из ладов Мессиана (в одном из которых в полутон соединены два мажорных тетраорда), гамма Римского-Корсакова (два минорных тетраорда, соединенные в полутон). В обиходном звуко-ряде прослеживается соединение трехступенных целотонных блоков в полутон и т.д. Отсюда — основание для освоения клавиатуры. Остальные элементы клавишной звуковысотности осваиваются по двум направлениям:

1) раздельным *соединением в полутон* блоков, принадлежащих разным целотонным позициям в различных вариантах, при которых образуется выход на представление о звуко-ряде всех классических тональностей, обиходном звуко-ряде и т.д.;

2) более «дробным» заполнением той или иной позиции, что имеет выход на современные звуко-рядные конструкции.

В формулах звуко-ряда слагаемыми становится количество клавиш, знак «+» указывает на смену позиции. Так, например, формула 3+4 обозначает полутоновое соединение трех и четырех клавиш из разных целотонных позиций, образуя звуко-ряд мажорной гаммы (До–ре–ми + Фа– соль–ля–си). *Мелодический минор*, который обязательно должен озвучиваться как вверх, так и вниз, осваивается полутоновым соединением клавиш в варианте 2+5 (Ля–си + До–ре–ми–фа–диез–соль–диез). Такие представления очень быстро вырабатываются от *любой* клавиши и на занятиях клавишным «сольфеджио» легко формируются даже у новичка, позволяя, фактически не тратя усилий, озвучить чередованием рук любую гамму в инструментальном варианте, без негативного влияния «количества ключевых знаков».

Формирование первичных представлений о клавиатуре предлагаемым способом в соединении с нотно-клавишной матрицей снимает множество проблем в мышлении музыканта и служит надежной профилактикой «тональных неврозов». Это подтверждено практикой работы с различным контингентом. В частности, представленные в виде клавишных матриц, лады О. Ме-

сиана легко становятся основой для творческих заданий на уроках гармонии у студентов разных специальностей, в т.ч. и оркестрантов. Инструментальная концепция клавиатуры нуждается в проработке через специальные упражнения с выходом на **технические зачеты** в неменьшей степени, чем гаммы, трезвучия или «доминантсептаккорд». Более того, готовое для целостного восприятия «игровое поле», структурированное чуть более сложным, чем шахматная доска, «орнаментом», создает естественные предпосылки включения архитектурно оформленных клавишных блоков в творчество и является базой, выводящей на путь возникновения новых звуковых явлений, утверждения приемлемости соответствующих им слуховых образов и завоевания последними своего места в аудиальном пространстве.

По аналогии с многочисленным дидактическим репертуаром, «обслуживающим» различные музыкальные инструменты, а также сольмизационную концепцию *Домажороцентризма* в реализации ее на фортепиано, совершенно логично ожидать и дидактически направленного творчества композиторов в обновлении клавишной концепции.

Список литературы

1. **Артоболевская А.** Первая встреча с музыкой: Учебное пособие. — М., 1989.
2. **Бергер Л.** Звук и музыка в контексте современной науки и древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. — Тбилиси, 1989.
3. **Бергер Н.** Современная концепция и методика обучения музыке. — СПб, 2003.
4. **Гаккель Л.** Клод Дебюсси // Фортепианная музыка XX века. — Л., 1990.
5. **Еременко К.** Музыка от ледникового периода до века электроники. Ч. 2. — М., 1991.
6. **Кирхгоф Г.** Музыкальная азбука / Факсимильное воспроизведение оригинального издания, осуществленного при жизни автора около 1734 года в Амстердаме. Реализация цифрованного баса, вступ. ст. и коммент. А. П. Милл. — СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2004.
7. **Назайкинский Е.** Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.
8. **Савшинский С.** О работе с музыкально одаренными детьми // Как научить играть на рояле. Первые шаги. — М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. — С. 56–63.
9. **Старовойтова Л.** Игра в игру на фортепиано // Da capo al fine (Играем с начала) [газ.] / Международная академия музыкальных инноваций. — М., № 11 (15).
10. **Хаксли О.** Как вернуть зрение. — М., 1993.
11. **Цветаева М.** Мать и музыка. Проза. — Кишинев: Лумина, 1986.
12. **Цетлин Е.** К вопросу об организации руки начинающего пианиста в «донотном» периоде обучения // Как научить играть на рояле. Первые шаги. — М.: Издательский дом «Классика–XXI», 2005. — С. 89–95.
13. **Эйсмонт Н.** Заметки об аппликатуре. — СПб, 2002.

¹² Пьеса «Дождь и радуга» С. Прокофьева как раз включает в себя эти элементы как целостные блоки.