

Інеса Клименко (м. Кишинів, Молдова)

РОБОТА О.К. НАТАЛЕВИЧ НАД ТЕХНІЧНИМИ ТРУДНОЩАМИ В ЕТЮДАХ К.ЧЕРНІ

Володіння технікою є основою будь-якої професійної творчості. Без технічних навичок неможливо вільно виконати музичний твір, відсутність свободи ігрового апарату призводить до скутості, напруги, породжує у свідомості психічні комплекси перед сценою. Тому закономірності вироблення техніки шляхом правильно спрямованої О.К. Наталевич роботи на подолання технічних труднощів є головним завданням кожного викладача початкового навчального мистецького закладу.

О.К. Наталевич виділяла наступні форми фортепіанної техніки:

- П'ятипальцеві послідовності;
- Фортепіанно-технічні форми, пов'язані з підкладенням першого пальця (гами, тризвуку, чотириризмуччя);
- Трели і прикраси;
- Подвійні ноти. В першу чергу це терції й сексти, а потім змішані форми подвійних нот.
- Репетиційна техніка;
- Акордова техніка;
- Октавна техніка;
- Стрибки;
- Техніка співучого звуку;
- Поліфонічна техніка.

Олена Костянтинівна вважала, що педагог повинен поставити перед собою і перед учнем завдання розвинути всі напрями техніки. Тому педагогу треба дуже уважно ставитися до вибору етюдів кожного учня. Ряд збірок етюдів охоплює якусь одну сторону техніки. Наприклад, етюди Карла Черні в основному призначені для розвитку пальцевої техніки, етюди Йоганна Крамера – на поліфонічну техніку і на техніку подвійних нот. Технічні тренування спрямовані на зручність і свободу рухів рухового апарату. Вибираючи учневі етюди, педагог повинен прагнути не лише до того, щоб вони відповідали наміченій на даному етапі меті розвитку учня, а й представляли собою відому художню цінність, виховували смак, розширювали уяву.

О.К. Наталевич неодноразово наголошувала на тому, що буває, коли створюючи якусь абстрактну «технічну базу», педагог ігнорує свідомість і слух учня, що не допомагає повністю осмислити виконавський процес у

Інеса Клименко. Робота О.К. Наталевич над технічними труднощами в етюдах К. Черні

віртуозних творах, покладаючись лише на тренаж. У таких випадках технічна підготовка учня не допомагає розкрити зміст музики, а стає лише самоціллю.

Робота над етюдами не повинна обмежуватися виконанням нотного тексту і технічно чистою грою в швидкому темпі. Не слід розглядати етюди лише як інструктивний матеріал. Викладач не повинен зводити роботу над етюдами до формального опрацювання технічних труднощів. Подібне ставлення заважає учням побачити за зовнішньою віртуозною фактурою етюдів його музичний зміст.

На думку О.К. Наталевич, для планомірного й успішного виховання техніки піаніста необхідно, щоб за час навчання в його репертуарі були етюди, що включають різні види техніки, різну фактуру, вимагають різноманітних варіантів рухів як правої, так і лівої руки.

Навички, набуті на початку навчання, можуть в результаті перерости в фундаментальну базу піанізму. Інтонаційна осмисленість у роботі над найпростішими інструктивними етюдами допоможе виконувати високохудожні й глибоко змістовні етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова. Для цього слід розучувати багато етюдів на різні види техніки. Одні потрібно доводити до можливого досконалості, граючи на пам'ять, з відтінками, інші проходити попутно для ширшого ознайомлення з різною фактурою, багатьма варіантами і поєднаннями видів рухів і прийомів. Не слід забувати про етюди для лівої руки. Систематична робота над етюдами є обов'язковою стороною комплексного розвитку техніки. Залежно від ступеня гнучкості піаністичного апарату кількість і характер етюдів може бути не однаковою для різних учнів. Для дітей, які мають середні музично-піаністичні можливості, робота над етюдами заповнює проблеми в поточній технічній підготовці. Виконавські ж перспективи такі: учні набувають навички володіння віртуозністю, необхідною для його майбутнього професійного розвитку піаніста.

Олена Костянтинівна вважала, що етюди К. Черні мають наступні цілі: розвиток і зміцнення технічної бази, придбання технічного «резерву», більшої рухливості пальців, охоплення великих труднощів, тривалої витримки рук.

Природа етюдів К. Черні така, що без активної участі інтелекту виразне їхнє виконання стає просто неможливо. Етюди можуть стати незамінним матеріалом для розвитку музичного мислення, виховання самостійності учня, більше того, ключем до розуміння багатьох музичних стилів. Деякі

Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич:
до 100-ліття з Дня народження

етюди містять готові формули, що зустрічаються в творах М. Клементі, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста та інших композиторів. Виконання учнями етюдів як самостійних художніх творів можливе лише при певній методичній спрямованості в роботі. Часто доводиться зустрічатися з тим фактом, що назва «етюд» ототожнюється з поняттям «голосно і швидко». Учень починає вчити етюд, ставлячи перед собою лише ці цілі, в той час як природа етюду та його призначення зовсім інші.

Педагогам важливо пам'ятати, що процес роботи над твором будь-якого жанру, в тому рахунку й етюдів, починається з визначення художнього змісту. Правильній передачі образу, емоційного ладу твору допомагають багато засобів виразності, головним чином – якість звуку. На будь-якому етапі роботи над етюдом слід приділяти увагу звуку.

Будь-який етюд К. Черні, не дивлячись на інструктивний характер, відрізняється ясною логікою розвитку і не позбавлений мелодійної лінійності. На думку О.К. Наталевич, завдання педагога-допомогти об'єднати звуки в інтонаційно правильні мікроструктури, знайти в них точки тяжіння, тобто зробити виконання грамотним та осмисленим.

Мелодія допомагає визначити природну розчленованість музики. Ця розчленованість схожа із розчленованістю розмовної мови. Але в музичній мові цей процес складніше, бо говорити доводиться пальцями, а вони, природно, не такі рухливі і вимагають тривалого тренування. Педагог із перших кроків навчання повинен допомагати учневі об'єднувати звуки в закінчені мотиви.

Розстановка смислових акцентів у досліджуваному творі залежить від багатьох причин: від стилю твору, ритмічної організації та індивідуальності самого виконавця. Але навчитися відчувати динамічний центр у будь-якій фразі – повільній і швидкій – учень має з дитинства.

У віртуозній музиці, зокрема в етюдах, такі опорні точки дуже важливі. Вони полегшують рух, бо ясна мета значно спрощує досягнення цілі. Проте необхідно не лише знати, куди вести пасаж, а й якісно його виконати. У зв'язку з цим важливий слуховий контроль. Осмислення точок інтонаційного тяжіння в етюдах сприяє розділенню фактури на різні звукові плани. І це знімає звукові перевантаження, економить фізичні сили піаніста, що дуже важливо для виконання етюдів. Мелодійна основа підкаже точні смислові акценти, дозволить

знайти моменти найбільшої напруги і розслаблення, а отже, й природне дихання.

Правильне, глибоко осмислене читання тексту народжує і точні, раціональні рухи піаністичного апарату. О.К. Наталевич звертала велику увагу на зв'язок музики з рухом, називаючи це «пластичною інтонацією». Як джерело виконавської волі, вона допомагає долати піаністичні труднощі. Але в роботі з учнями постійно стикаєшся зі скутим апаратом, із невмінням підкоряти свої рухи художньому задуму виконуваного твору. І якщо учень мислить окремими звуками, то так і грає, забуваючи про зручні, доцільних об'єднуючі рухи. Дуже важливо навчити учня розуміти природу рухів. На початку вони будуть прості й елементарні, як і виконувані п'єси та етюди, але потім грові рухи наберуть справжню свободу і природність. Робота над інтонаційним осмисленням тексту не повинна руйнувати уявлення про ціле. Тому необхідно на початку розучування програвати весь етюд в уповільненому темпі. Це дасть можливість охопити твір у цілому, добре розуміючи і точно виконуючи поставлені завдання, при цьому не забуваючи про перспективу. У міру закріплення навичок прискорюється темп, у зв'язку з цим укрупнюються деталі, підкоряючись все узагальненішим завданням. У процесі об'єднання попередня ретельна деталізація допоможе і в дуже швидких темпах не дозволяти учневі грати недбало, метушливо, поза авторським задумом.

На думку О.К. Наталевич, у поняття роботи над звуком входить й артикуляція. Запас артикуляційних прийомів учнів музичних шкіл зазвичай бідний та одноманітний, тоді як забарвлення звучань *legato*, *pop legato*, *staccato* вимагає різноманітності і гнучкості. Найпопулярніші в навчанні «Школа біглості» ор. 299 К. Черні. Виходячи з аналізу етюдів «Школи», найрізноманітніші форми піаністичного викладу умовно поділяються на мілку та велику техніку. Працюючи над етюдами, учень повинен виробити:

- швидкість і незалежність пальцевих рухів в їхньому безпосередньому зв'язку з вільними, пластичними, що об'єднують рухами всю руку,
- метрична точність і динамічна гнучкість звучання в фактурі швидких пасажів, чергування напруження і розслаблення мускулатури як необхідна умова, що забезпечує свободу, рухливість і звукову барвистість виконання,

Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич:
до 100-ліття з Дня народження

що полегшує подолання труднощів пальцевої гри і впливає на тембральну сторону звучання,

- злиття ритму піаністичних рухів і ритмічної пульсації музики,
- пластичне проходження рухів руки відповідно до звуковисотної спрямованості мелодійного малюнка пасажів,
- координація піаністичних рухів у складних прийомах фактури, що одночасно виступають у партіях обох рук.

О.К. Наталевич виробила власні шляхи роботи над піаністичної складною фактурою. Основою вільних рухів є зручне, що не напружене положення корпусу, рук і ніг учнів. Основна вимога до роботи над технікою – економія рухів, бо зайві рухи ведуть до неохайної гри.

Можна виділити чотири способи рухів:

1. пальцями (завжди);
2. кистю (при спокійному лікті) – для дрібних октав, акордів;
3. ліктем (при спокійному плечі) – для стрибків.

Викладач, на її переконання, повинен прищепити учням навички управління роботою м'язів. Необхідно навчити учня включати потрібну групу м'язів, перебудовувати їх роботу, наприклад, вимикаючи великі м'язи, включаючи дрібні, розташовані в зап'ясті, навчити користуватися більшою чи меншою вагою руки, тобто навчити всьому, що становить ігрові прийоми, необхідні для реального втілення потрібного звучання. При підборі етюдів педагогу варто дотримуватися певної послідовності розвитку технічних навичок. При цьому технічне виховання учнів повинно йти шляхом використання якомога більшої різноманітності фортепіанної фактури.

Середні і старші класи фортепіанної студії (саме на цей період розраховані етюди К. Черні, ор.299) – це період формування і розвитку рухових навичок учнів-піаністів. Правильна посадка за інструментом, різноманітні прийоми звуковидобування, що передбачають природність і раціональність рухів рук, хороший контакт кінчиків пальців із клавішами – та основа, без якої немислимий технічний розвиток учнів. Можна виділити кілька етапів у оволодінні етюдним матеріалом.

Уже на 3-4 уроці О.К. Наталевич рекомендувала грати етюд напам'ять (хоча б фрагменти з них або кожною рукою окремо), вільне володіння текстом дозволить краще контролювати різного роду власні технічні дії. Після вивчення напам'ять корисно попрацювати над кожною рукою окремо, повністю домагаючись раціональності в рухах, вслухаючись в одержуване

звучання. Не можна недооцінювати значення акомпанементу, бо саме в ньому закладені основи ритмічної та гармонійної будови етюдів. Спеціальна робота над звуковим і технічним відшліфовуванням партії акомпанементу має величезне значення для реалізації художнього задуму твору.

На думку О.К. Наталевич, часто в роботі доводиться стикатися з абсолютно неправильними рухами в акомпанементі на зразок вальсу. Може виштовхувати третя доля або всі долі в такті – бас і акорди беруться кількома необ'єднаними рухами руки. У цьому випадку зручніше об'єднувати, починаючи не з першої долі, а начебто рухаючись до неї. Ланцюг акордів рухається до басу. Бас стає метою, результатом руху. Таким чином, взяття баса готується, виключаючи випадковість руху. Рухи піаністичного апарату природні та зручні. Ліва рука робить «співучий акцент» на бас (опорна точка), а від гармонійного заповнення – рух «відштовхування». Таким чином, на цілу інтонаційну структуру рука робить один гнучкий круговий рух. Всі ці дрібниці у віртуозній музиці дуже важливі, бо знімають зайві вагові навантаження, економлять сили піаніста, даючи йому вчасно використати моменти відпочинку.

Така диференційована робота дозволить загострити увагу учнів на складових однієї спільної справи, відрегулювати дрібні, але важливі складові основних рухів і прийомів. Саме на цьому етапі роботи над технічним твором за допомогою педагога підбираються необхідні прийоми звуковидобування, розподіляються м'язові зусилля, аналізується аплікатура, правильний підбір якої має величезне значення як у художній, так і в технічній роботі.

У практиці піаніста, наголошувала О.К. Наталевич, існують відомі «аплікатурні формули», такі формули учні освоюють в гамах, арпеджіо, поступово виробляючи певні навички. При тренуванні формуються відповідні рухові динамічні стереотипи, що сприяють автоматизації та закріпленню рухів. Вони допомагають в освоєнні «аплікатурних формул», що зустрічаються в музичних творах, у гамоподібних пасажах, арпеджіо, секвенцій них зворотах тощо.

Серед безлічі варіантів аплікатури можна виділити певні поєднання та послідовності пальців. Тренування таких поєднань готують учня до оволодіння аплікатурою, що найчастіше зустрічається в репертуарі піаніста. Одним із подібних поєднань є «п'ятиральцева позиція», аплікатура зі зміною позицій, пов'язана з підкладенням першого пальця. Найскладнішим в аплікатурі є уміння перекладання пальців: третій через четвертий, третій через

Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич:
до 100-ліття з Дня народження

другий тощо. У виконанні подвійних нот така аплікатура зустрічається досить часто. Піаністами використовується чергування різних пальців на одній ноті – репетиції, підміна пальців. Неправильно вивчена аплікатура може перешкодити виконанню, і створити в грі зриви. Тому слід ретельно проаналізувати аплікатуру, зазначену композитором і редактором і не ставитися до неї як до ідеальної.

На першій стадії роботи над етюдами свідомість учня повинна бути спрямованою в область техніки. Кожен ігровий прийом або навик має бути не абстрактним, а обґрунтованим виразом музичного завдання. Винятково важливою для розвитку передумов віртуозності є робота над організацією рухів. Всі рухи повинні бути підпорядковані цілі, що полягає в певній якості виразного звучання. Важливою передумовою для найточнішої передачі художнього задуму є відбір і вдосконалення найдоцільніших рухів, які сприяють досягненню вільної, впевненої техніки. Контролюючи і перевіряючи ті чи інші рухи, прийоми, пропускаючи все через слуховий контроль, учні домагаються автоматизму виконавських навичок, який полегшує виконавський процес, звільняє грає від детального контролю над технікою і дозволяє переключати увагу на завдання художнього плану.

Оволодіння руховими та звуковими якостями техніки можна досягти шляхом застосування різних прийомів тимчасової видозміни як фактурних, таки інтерпретаційних засобів. Серед них – темпові, динамічні, ритмічні, артикуляційні варіанти.

На думку О.К. Наталевич, темпові засоби – технічно складні місця – потрібно вчити не лише в повільному темпі, а й поступово збільшувати його. Це робиться для того, щоб розвивалося активна виконавська увага учня, а також допомагає виявити причину самих труднощів. При застосуванні будь-якого темпового варіанту необхідно поєднувати його з елементами звукової виразності. Якщо учень із середніми здібностями, то педагог його повинен застерегти від надмірної кількості гри у швидкому темпі. Нерідко це призводить до часткового руйнування засвоєного прийому.

Застосування динаміки в роботі над технічними труднощами розвиває самі звукові якості техніки, слуховий контроль. Якщо в творі в партіях обох рук зустрічається гамоподібні пасажі, то слуховий контроль учня варто переключити на лінію лівої руки. Поступово з'явиться необхідна точність і вирівняність звучання в партіях обох рук. Стає можливим ефективніше відразу застосовувати різні темпово-динамічні варіанти. Цим,

по-суті, вирішуються два завдання-розвиток художньо-звукового боку техніки і диференційованих пальцевих дотиків до клавіатури. На практиці це може здійснюватися в такий спосіб: виконуючи невеликий відрізок етюду, вже при підході до технічно важкого епізоду учень навмисно уповільнює темп, ущільнюючи при цьому милозвучність. Цим посилюється слуховий і руховий контроль над метричною і звуковою точністю виконання.

Корисно включення артикуляційних варіантів, що активно впливають на розвиток самостійності пальцевих рухів. Найчастіше опрацювання невдалих технічних епізодів проходить шляхом роздільного (на поп legato) дотику кожного пальця до клавіатури. Великий вплив пасажів надає прийом, що складається в перетримуванні їхнього нотного малюнка, який і в психологічному, і в рухово-технічному боках сприяє значно невимушеному подоланню піаністичних труднощів. Прийом ритмічного перечленування сприяє оволодінню метричної точністю звучань і природності перетримування рухів в пасажах, побудованих на безперервно повторюваних позиційних ланках.

Для вироблення швидкості корисний *метод накопичення*. Тобто, з'єднати в швидкому темпі на початку дві-три ноти з поступовим збільшенням наступних. Коли накопичується група з великою кількістю нот, то щоб уникнути «заграності» час виконання групи слід збільшити або розділити пасаж на дві-три менші групи. Між групами повинна бути перерва для уявної підготовки. При такому переході до швидкого темпу слід звернути увагу й на те, щоб на останній ноті пасажу руки обов'язково звільнялися. У подоланні будь-якого виду труднощів істотне значення має передбачливість, уміння передбачати майбутні труднощі, під час підготуватися до них. Важкі місця, наприклад, стрибки, потрібно вчити не лише руками, але і чітко уявляти собі в розумі. Стежити за стрибками в швидкому темпі особливо в двох руках візуально просто неможливо, тому їхнє виконання будується в основному на м'язовому відчутті. Передбачливість – важлива умова при читанні з листа, а також при зміні рухів або аплікатури у віртуозних пасажах.

Основою виконання, була переконана О.К. Наталевич, є відповідність слухового образу з рухами і відчуттями рук учнів. Музичний образ, той чи інший характер звуку необхідно пов'язати з відповідною йому формою руху. Не кожен рух дає бажаний результат, обтяжений, незграбний, недостатньо пластичний рух лише гальмує навички зі звукоутворення й оволодіння технікою. Особлива увага учнів при роботі над технікою повинна

Міжнародні науково-мистецькі читання пам'яті Олени Костянтинівни Наталевич:
до 100-ліття з Дня народження

бути звернена на кульмінаційні моменти етюду, де зосереджені найбільш технічно важкі епізоди. Робота над ними має починатися вже на першому етапі, заздалегідь підготовлений епізод дає можливість в короткий термін впоратися з поставленими завданнями. Не кожен етюд вимагає доведення до максимальної художньої й технічної закінченості. Максимальна закінченість у нашому випадку поняття відносне, бо мова йде про виконання учнями, а не піаністами-професіоналами. Цю роботу доцільно проводити над етюдами, в яких найяскравіше розкривається образна сфера, коли етюд передбачає концертне виконання, випуклість динаміки за умови швидкого темпу. Такі етюди є важливим інструментом для розвитку емоційності учнів. Ладові зміни, відхилення, модуляції, особливості ритму здатні підсилити емоційний відгук учнів на музику, яка виконується.

Наведемо приклад конспекту роботи О.К. Наталевич над етюдами К. Черні ор. 533, що мають на меті підготувати учня до виконання складніших етюдів («Школа біглості» ор. 299, («Школа біглості» ор. 740).

Для виконання цього етюду однаково необхідна і легкість, і еластичність, яка не має втратитися через одноманітність руху шістнадцятими. Використання арпеджованої фактури в поєднанні з п'ятипальцевим рухом з одного боку, полегшує технічне завдання, з іншого-сприяє цілісності образно-художнього сприйняття етюду і повнішого раціонального вирішення технічних завдань у багатьох творах фортепіанної літератури. Мірний рух, легкий рух кисті та її похитування а іншій фактурі має відповідати внутрішньому стану зручності, постійного м'якого обертання кисті. Рука має плавно рухатися уздовж клавіатури з тим, щоб п'ятий палець завжди опинявся над потрібної клавішею. На F необхідно використовувати гнучкий і вільний рух кисті та передпліччя, а також може застосування *принципу вільної вагової гри*. М'яке і глибоке дихання може допомогти в досягненні наповненості звучання інструменту, уникаючи жорсткості і різкості. Важливо стежити за ясним вимовлянням усіх нот в арпеджіо. Часто учні недооцінюють роботу пальців при грі арпеджіо, вона підміняється кистьовими рухами, які є зайвими і заважають грі, і таким чином, втрачається ясність і точність звучання кожної ноти. У цьому етюді необхідно приділити увагу тональному плану. Відхилення в тональність домінанти, а також динамічні переходи від р до ff виводять його з розділу інструктивних етюдів.

Труднощі конкретно цього етюду складається в інтонування перших двох нот у кожній групі шістнадцяті. Важлива умова – м'яка, глибока опора на

Інеса Клименко. Робота О.К. Наталевич над технічними складностями в етюдах К. Черні

п'ятий палець з опусканням зап'ястя і підйомом його (зап'ястя) на другу, третю і четверту шістнадцяті. Таким чином, кисть і лікоть роблять плавні кругові рухи. При грі п'ятим пальцем учень повинен відчувати, що вся вага руки доводиться саме на нього (5-й палець). Для розвитку більшої гнучкості і плавності руху та звучання бажано при опорі на п'ятий палець розгортати тильну сторону долоні вправо (тобто до п'ятого пальця). Крім того, важливо стежити за тісним контактом 4-3-2; 5-4-3 пальців із клавіатурою. Ці пальці мають бути вільними і трохи витягнутими. Необхідно стежити за відсутністю поштовхів, рваних, різких рухів в учнів.

Важливою є й робота з акомпанементом у лівій руці. Неможна виштовхувати другу й третю долі в такті У цьому випадку зручніше об'єднувати, починаючи не з першої долі, а начебто рухаючись до неї. Ланцюг акордів рухається до басу. Бас стає метою, результатом руху. Таким чином, взяття баса готується, виключаючи випадковість руху. Рухи піаністичного апарату природні та зручні. Ліва рука робить «співучий акцент» на бас (опорна точка), а від гармонійного заповнення – рух «відштовхування». Таким чином, на цілу інтонаційну структуру рука робить один гнучкий круговий рух. Всі ці дрібниці у віртуозній музиці дуже важливі, бо знімають зайві вагові навантаження, економлять сили піаніста, даючи йому вчасно використати моменти відпочинку.

Викладач добивався вироблення кистьового руху при виконанні короткого арпеджіо, над активізацією 5-го пальця. Працювали над єдиним мелодійним малюнком, над кульмінаційними точками, над активізацією всіх пальців у виконанні короткого арпеджіо.

Значний час заняття зайняла робота над пульсом вальсу в партії лівої руки, над глибокою опорою на 5-й палець і легкістю й чіткістю при взятті акордів. Завершальним етапом стало об'єднання партій обох рук.

Отже, у якості висновків можна представити висновки самої О.К. Наталевич. Вона констатує: у ході уроку була реалізована його мета – вдалося досягти технічних зрушень у процесі роботи над етюдом, добитися різнопланового динамічного виконання, проаналізувати досягнення уроку. *Практично-технічні зрушення:* учню вдалося логічно узгодити партії правої та лівої рук, активізувати роботу пальців правої руки, добитися опори на 5-му пальці з опусканням зап'ястя і підйомом його на другу, третю і четверту шістнадцяті. *Художні зрушення:* під час роботи в окремих своїх фрагментах етюд почав звучати як художній твір зі своїми кульмінаціями та спадами, наскрізним розвитком мелодії.

Література:

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. Москва. : Музыка. 1978. 288 с.
2. Коган Г. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004. 264 с.
3. Савшинский С. Работа пианиста над техникой. М. : Музыка, 1968. 106 с.
4. Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М. : Музыка, 1987. 238 с.
5. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. М. : Классика-XXI, 2000. 160 с

Наталья Артеменкова (г. Троицк, Россия)

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ Е.К. НАТАЛЕВИЧ

Я очень благодарна Оргкомитету «Международных чтений памяти Елены Константиновны Наталевич», выдающегося педагога по классу специального фортепьяно Полтавского музыкального училища имени Николая Витальевича Лысенко, за приглашение на участие в этих «Чтениях». Мне повезло попасть в число ее учеников в 70-е годы прошлого столетия. Елена Константиновна научила меня работать, честно и ответственно относиться к своему делу и открыла для меня огромный мир музыки.

Интересно, что Елена Константиновна не ограничивалась только узкой фортепианной специализацией: она заботилась о нас и следила за нашим духовным художественным и интеллектуальным развитием. Она требовала, чтобы мы читали очень много хороших книг, хорошую литературу, литературу о музыке, о музыкантах, посещали концерты не только пианистов, но и других музыкантов, смотрели хорошие фильмы. Безусловно, это обогащало нашу и художественную, и эмоциональную сферу. Елена Константиновна воспитывала в нас хороший академический вкус и заботилась о культурном и эмоциональном багаже, который необходим пианисту и который отражается на его игре.

Что касается методики преподавания, то основные приемы и принципы методики Елены Константиновны очень близки Московской школе. Она с большим тщанием и детальной проработкой учила с нами каждое произведение. Я часто бываю на мастер-классах профессора Дмитрия Башкирова, который копается в каждом такте и который всегда говорит: «Без деталей не будет произведения!»