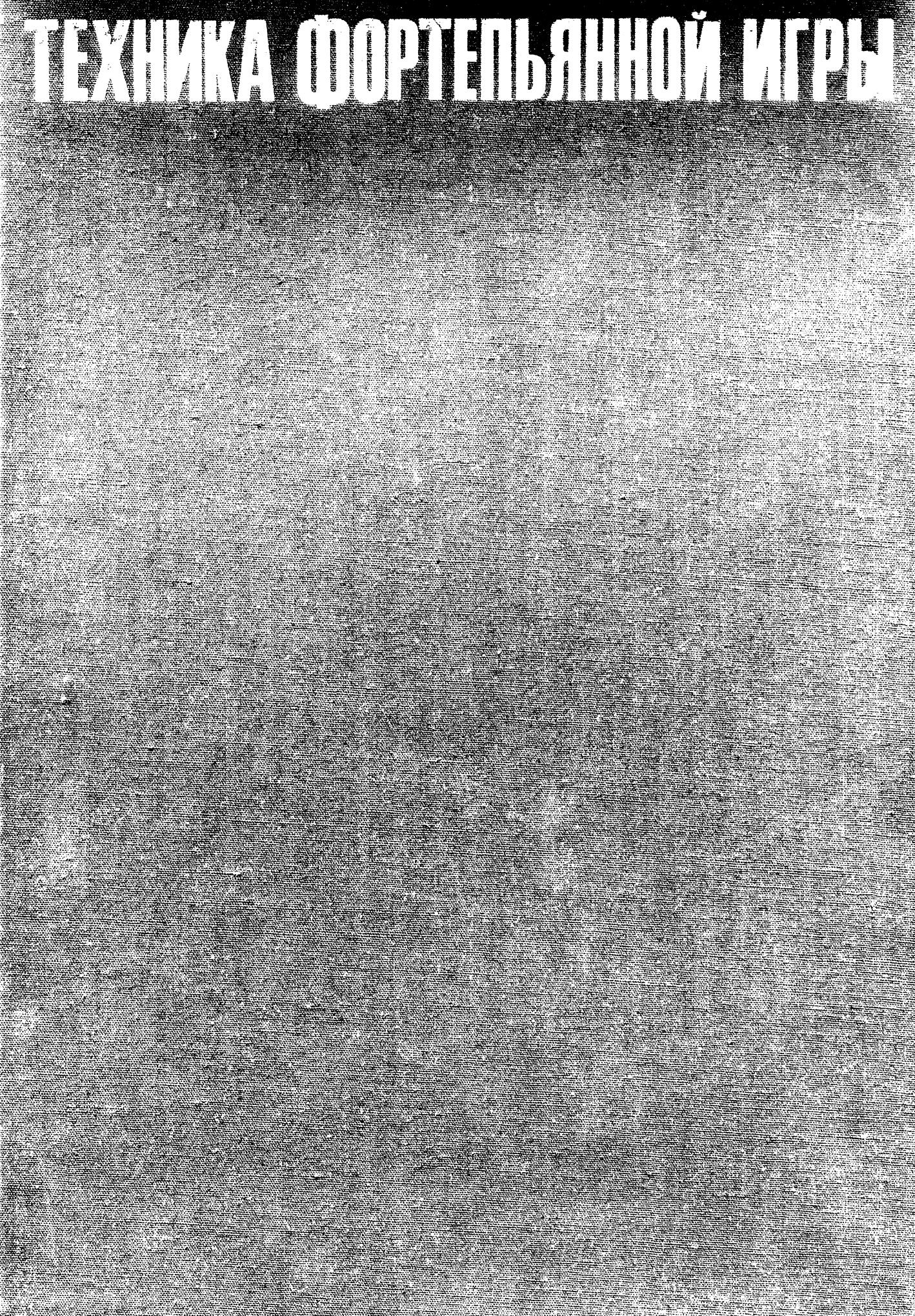


ТЕХНИКА ФОРТЕЛЬЯНОЙ ИГРЫ



GÁT JÓZSEF: A ZONGORAJÁTÉK TECHNIKÁJA
ПЕРЕВОД С ВЕНГЕРСКОГО ЭРЖЕБЕТ ФОНО
ПЕРЕПЛЕТ И ОБЛОЖКА АРПАДА САБО
РИСУНКИ ЕНЁ СЕЧА
КИНОСНИМКИ КИНОСТУДИИ «БУДАПЕШТ»
ТРЕТЬЕ, ДОПОЛНЕННОЕ ИЗДАНИЕ

ОТИЕЧАТАНО В ВЕНГРИИ, 1967 г. ТИПОГРАФИЯ «АТЭНЭУМ», БУДАПЕШТ

ОТ РЕДАКТОРА ПЕРВОГО РУССКОГО ИЗДАНИЯ

Перевод с венгерского языка на русский, книги Йожефа Гата «Техника фортепьянной игры», несомненно, привлечет внимание музыкальных кругов, интересующихся методикой преподавания игры на фортепиано.¹ Заинтересует она и некоторых пианистов, нередко желающих объяснить затруднения в своей пианистической практике выводами научно-обоснованного, теоретического исследования. «Познать и наметить трудности — это значит овладеть ими, упорядочить и преодолеть их . . .» — писал известный пианист Артур Шни贝尔.

Йожеф Гат (родился в 1913 году) — ученик Б. Бартока, прогрессивный деятель музыкальной культуры народно-демократической Венгрии, профессор будапештской государственной Музыкальной Академии им. Ф. Листа по курсу методики фортепианной игры.

Автор много и тщательно поработал в исследуемой им области, произвел ряд существенных и тонких наблюдений в педагогике и концертной практике искусства игры на фортепиано, прекрасно изучил физику, анатомию и физиологию фортепианной игры, излагая сжато результаты своих исследований в настоящей работе. В этом, с нашей точки зрения, — основная ценность книги.

Гат является противником ограниченности и догматизма старой школы фортепианной методики с ее требованиями чисто пальцевой игры, отсутствием научности в подходе к изучаемому вопросу, культом некритической авторитарности «советов учителя» и т. п.

Отрицательно относится он и к ее антиподу — так называемой «анатомо-физиологической» школе, сторонники которой почти полностью отрицали пальцевую игру, переоценивали физиологические мышечные факторы и путались в вопросах о значении факторов психологических в процессе образования рационально-целесообразных пианистических движений (переоценивали роль корковых центров головного мозга — факторы сознания — и недооценивали подкорковые, экстрапирамидные — факторы автоматизма).

Гат пытается построить собственную концепцию, отрицающую всякую догматическую рецептуру единых форм движения. Эта важная и правильная мысль проходит у автора неоднократно через всю книгу: «нельзя втискивать музыку в прокрустово ложе готовых шаблонных движений» (стр. 41); «не может быть и речи о том, чтобы выработать шаблоны, пригодные раз и навсегда для определенных типов движения»

¹ Книга вышла на венгерском языке в 1954 г., потом на немецком и английском языках.

(стр. 57); «втискивание движений в шаблоны ограничивает и музыкальную фантазию» (стр. 121).

Гат отрицает также возможность «даже в самом начале обучения навязывать ученику какую-то, раз пясесть определенную постановку руки» (стр. 28).

Возражает он и против догматических установок в отношении «инструктирования» постоянных «принципов» аппликатуры: «применение так называемых «инструктивных» аппликатур приносит больше вреда, чем пользы» (стр. 203, прим. 1).

Ближе всего стоит автор к психологической школе, из принципов которой, несомненно, очень многое следует взять. Она стремится базироваться на последних достижениях физиологии и психологии, а в особенности на учении Павлова и его последователей (Быкова, Орбели и других) о нервной деятельности человека. Современная наука считает, что основы и «корни» фортепьянной техники — в психике, в мозгу, что так называемая виртуозная способность зависит, главным образом, от природных и развитых нервно-психических данных.

Знаменитый пианист и педагог Ферруччио Бузони справедливо говорил, что «техника не есть и никогда не будет альфой и омегой фортепянной игры, как и любого другого искусства». Техника (и часто даже подготовительная техническая работа) неразрывно связана с интерпретацией, и формы пианистических движений определяются, прежде всего, характером звукового представления, художественным замыслом интерпретатора. Несомненно, чем талантливее и совершеннее пианист, тем целесообразнее его пианистические движения воплощают художественные намерения. Иоэль Гат, в основном, также придерживается этой концепции, тем самым прочно становясь на позиции передовой методической науки: «Самым главным условием беглости является быстрота музыкального представления» (стр. 89, прим. 2). «Ведь главная задача пианиста заключается в том, чтобы неразрывно, органически связать нужные движения с музыкальным представлением, дабы затем при исполнении можно было все внимание уделить музыке исполняемого произведения». И далее он еще точнее высказывает эту абсолютно правильную мысль: «Между музыкальным представлением и движением должна быть тесная связь: основным условием хорошей техники является изменение движения в зависимости от изменения звукового представления» (стр. 62).

«Сознание» пианиста в отношении целесообразности движений полезно лишь тогда, когда он имеет ясное звуковое представление о цели движения. Осознание же пианистом «внутренних» форм движения без звукового представления может только затормозить естественность, непринужденность, автоматизм, т. е. явиться помехой виртуозности. Эта непреложная истина неоднократно развивается Гатом в книге: «Нельзя, следовательно, осознавать фортепянную игру путем отдельного сознательного управления каждым частным импульсом» (стр. 57), «...осознавать нужно не отдельные частности, а весь процесс в целом, и, в первую очередь, основу этого процесса: музыкальную мысль и ее эмоциональное содержание» (стр. 57), «...во время же самого исполнения вредно думать об отдельных деталях движения» (стр. 87), справедливо отмечает автор.

Чем яснее звуковое представление, тем энергичнее волевой импульс автоматики. И в свете этих положений становится понятной мудрость ставшего троизмом, но практически оправдывающего себя совета педагога: «не думай о пассаже!» (т. е. думай о том, каково должно быть звучание, а не о том, каким движением произвести пассаж). Автоматизм — великая сила в технике фортепянной игры и именно в этом смысле Станиславский указывал, что даже «процесс самопроверки должен быть доведен до механической, бессознательной приученности».

Автор активно развивает вопрос о тесной связи между техникой фортепянной игры, с одной стороны, и стилем и характером произведения, а также художественными наме-

рениями пианиста, с другой: «...вся техника в целом зависит непосредственно от музыкального представления» (стр. 234). «Способ исполнения как легато, так и стаккато меняется в зависимости от стиля произведения» (стр. 120); «музыкальная выразительность требует преобразования той или иной технической формы в зависимости от стиля и характера данного произведения, а также от индивидуальности каждого исполнителя» (стр. 121).

Доводя эти мысли до логического конца, можно сказать, что каждый исполнительский стиль создает свои особые формы целесообразных пианистических движений и что, таким образом, в какой-то степени, целесообразных движений будет столько, сколько и самих исполнительских стилей.

Книга Йожефа Гата интересна также целым рядом практических советов развития техники фортепьянной игры, продуманной системой упражнений за роялем и без рояля (гимнастических). Автор стоит на правильной и прогрессивной позиции, утверждая нерациональность чисто механических упражнений за инструментом.

И. Гат является ревностным пропагандистом «подхода» к фортепьянно как к «поющему» инструменту, яростным противником «молотящей» игры некоторых пианистов. «Если мои читатели подумают о том, сколько раз на концерте какого-нибудь «врага» фортепьянно приходится желать, чтобы инструмент мог ответить ударом на удар, то все они будут согласны с тем, что и сегодня надо еще бороться с подобного рода исполнительством... Книгу мою я посвящаю тем, кто борется за то, чтобы фортепьянно стало снова поющим инструментом» (авторское предисловие). В этом отношении автор может найти полное сочувствие советской пианистической школы, тем более, что высокие традиции русского пианизма, идущие от Антона Рубинштейна, всегда утверждали в основе фортепянного звучания именно его «поющий» характер.

К сожалению, автор, по независящим от него причинам, не мог использовать достижения методики, теории и истории фортепянной игры советской музыкальной науки, привлекая в основном лишь одну, правда, содержательную работу: сборник статей «Мастера советской пианистической школы» под ред. проф. А. А. Николаева.

В книге Гата есть очень много прекрасных, вдумчивых, можно сказать, даже этических положений относительно искусства фортепянной игры вообще: «хорошее музыкальное исполнение учит не только слушать, но даже жить. Тот концерт хорош, после которого слушатель стал словно лучше» (стр. 59). «Если то, что хочет сказать композитор, легче выразить, например, в стихотворении, то значит зря написана музыка» (стр. 57). «Путь к приобретению хорошей техники ведет не через уйму пальцевых упражнений, а через музыкальное представление и музыкальное переживание, в котором исполнитель чувствует ответственность за каждый звук» (стр. 241). «Всестороннее музыкальное развитие ученика является непременным условием успеха преподавания» (стр. 241). Несомненно, автор находится под большим впечатлением этически и эстетически глубоких концепций актерской игры и художественной педагогики К. Станиславского, оказавших большое влияние на теории музыкального исполнительства.

Книга Йожефа Гата, как и всякий исследовательский и подлинно творческий труд, выдвигает также и ряд проблемных и дискуссионных положений, как в частных вопросах собственно методики фортепьянно, так и общеэстетического порядка. Большинство из этих положений может стать предметом плодотворной полемики, некоторые могут быть приняты советской музыкальной наукой лишь частично и условно, отдельные же – отклонены советским музыкознанием. Предисловие к книге – не дискуссионная трибуна, не говоря уже о том, что масштабы его не дают возможности обстоятельно затронуть спорные проблемы в той мере, в коей они этого заслуживают, да и не они определяют основное содержание и положительное значение исследования венгерского

ученого. Поэтому автор предисловия ограничивается лишь кратким указанием на отдельные, особенно «острые» моменты работы И. Гата.

Так, например, весьма спорными представляются нам высказывания автора относительно необходимости «исправления» во время исполнения (!) недостатков темперации и утверждения, что якобы все большие мастера исполнительского искусства «мыслят» в чистых строях (стр. 15—17): «...настоящий музыкант мыслит всегда чистыми интервалами (стр. 16)... изменение относительной силы отдельных звуков аккордов является превосходнейшим эффектом для пианиста, ибо тем самым он сможет подчеркивать высоту звуков, сумеет выйти за рамки темперированного звукоряда» (стр. 15). Автор вообще не склонен признавать в системе 12 ступенной, равномерной темперации каких-либо существенных достоинств (даже таких явных, как, например, богатство модуляционных возможностей). Тем самым он фактически игнорирует реальную жизненность этой системы, существующей уже с конца XVII века (т. е. почти 300 лет!) и базирующейся на музыкальной практике большинства народов мира. Темперированный строй давно стал исторически-закономерной музыкально-эстетической концепцией.

Отсюда же вытекают не менее спорные высказывания автора о необходимости преподавания сольфеджио ученикам **только** в чистых строях.²

В конце своего предисловия сам автор работы — И. Гат — призывает читателя вступить с ним в «полемику». «Пусть он, — говорит Гат о читателе, — старается находить ошибки, противоречия. Они, вероятно, найдутся и, кроме того, в таком случае быстрее уяснится взаимосвязь отдельных положений». Редактор надеется, что именно в таком смысле будут поняты некоторые его возражения и замечания к большой, добросовестной и ценной работе, проделанной автором.

Октябрь 1957 года г. Москва

В. Дельсон

² Несомненный интерес представляет в этом отношении так называемая «зонная теория» проф. Н. Гарбузова, дающая исчерпывающие исследования о настоящем вопросе, опровергающие установки И. Гата.

ОТ АВТОРА

В предисловии авторы чаще всего в чем-то оправдываются. Я тоже обязан, как мне кажется, извиниться за то, что приумножил число методических работ, остающихся, по большей части, непрочитанными.

Настоящая книга должна была быть учебником, суммирующим материал для курса методики в Музыкальной Академии. Из первоначальной рукописи я, по возможности, старался вычеркнуть все, что могло показаться лишним, чтобы сохранить справочный характер книги. Поэтому материал некоторых глав излагается настолько сжато, конспективно, что его недостаточно один раз прочитать – его надо выучить.

Основной недостаток значительной части методических работ заключается обычно в том, что они базируются главным образом на личном педагогическом опыте автора, и, естественно, что все эти работы во многом противоречат друг другу. Выход из такого положения следует искать прежде всего в установлении каких-то общих закономерностей. Пытаясь, по возможности, избежать ошибок, я старался построить свою книгу так, чтобы эти общие закономерности составили первую половину ее, и чтобы потом, при разборе частных вопросов техники, можно было опираться на них. Такое распределение, надеюсь, позволит читателям найти и те ошибки, мимо которых я, может быть, прошел.

Никаких новых способов фортепьянной игры я не изобрел. Безусловно, Бах и Бетховен, Моцарт, Лист и Шопен были не только гениальными композиторами, но и выдающимися пианистами. Безусловно и то, что фортепиано – чудесный инструмент для тех, кто умеет с ним обращаться. Двести лет тому назад Филипп Эммануил Бах начал свою борьбу за то, чтобы фортепиано было «поющим инструментом». Он писал о пианистах, безжалостно молотящих по клавишам фортепиано, что они прилагают максимум усилий к тому, чтобы своей игрой вызывать у слушателей раз и навсегда отвращение к этому инструменту. Если мои читатели подумают о том, сколько раз на концерте какого-нибудь врага фортепиано приходится желать, чтобы инструмент мог ответить ударом на удар, то все они согласятся с тем, что и сегодня еще надо бороться с подобного рода исполнительством.

Мы нуждаемся не в каком-нибудь новом, более современном способе игры, а просто в хорошем и естественно-выразительном способе. Структура человеческого организма не изменилась со времен Бетховена, и, в сущности, механика фортепиано тоже осталась неизменной. Установить надо прежде всего то, что было и есть **общего** у больших пианистов, в смысле их отношения к инструменту. Это и укажет наиболее правильные пути.

Недостаточно, однако, исследование вообще. Если всеобщие закономерности не будут изо дня в день подтверждаться практикой, то они будут действительны только «в принципе», и в этом случае пригодятся только для письменного стола. Мы должны принимать, следовательно, только то, что правильно с точки зрения физики, анатомии, физиологии, но в то же время это не должно противоречить опыту концертной эстрады и практики преподавания.

Материал для данной книги я собирал в течение двадцати лет. По ходу работы я пришел к многим новым заключениям, результатам, которые неизбежно привели к введению новых терминов. Эта новая терминология будет понятной лишь тогда, когда читатель, не жалея трудов, внимательно будет изучать книгу за главой. Облегчит работу «полемика» читателя с автором. Пусть читатель старается находить ошибки, противоречия. Они, вероятно, найдутся, и, кроме того, в таком случае быстрее уяснится взаимосвязь отдельных положений.

Книгу мою я посвящаю тем, кто борется за то, чтобы фортепиано снова стало поющим инструментом.

Август 1957 года г. Будапешт

Й. Г.

ФОРТЕПЬЯННЫЙ ЗВУК И ЕГО ТЕМБРОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

Характерные свойства фортепьянного звука сводятся к следующему:

1. Тембр фортепьяно зависит, кроме строения самого инструмента и струн, прежде всего от качества фетра на молоточках и способа их обивки. Гельмгольц показал, что способ фетровой обивки влияет на продолжительность соприкосновения молоточка и струны. С нарастанием продолжительности соприкосновения больше выделяются нижние обертоны, а с сокращением этого времени — верхние. Благодаря нижним обертонам мы получаем более мягкий тембр; благодаря верхним — жесткий, резкий.

Чтобы добиться мягкого тембра, фортепианным мастерам нужно было сконструировать такие молоточки, при которых возможно было бы максимально длительное соприкосновение молоточка и струны. И это было достигнуто тем, что слои фетра, обивающие молоточек, стали делаться не одинаково твердыми: на твердое основание накладываются все более мягкие слои. Таким образом, молоточек, ударившись о струну, отскакивает лишь после того, как его твердое ядро прижало мягкие слои к струне.¹

2. Сила звука возрастает прямо пропорционально скорости молоточка. В момент удара по струне молоточек движется совершенно свободно, вне зависимости от клавиши. А так как клавиша после отцепления не следует за молоточком и контакта с ним дальше не имеет, то в этом его движении скорость является единственным произвольно изменяемым фактором.²

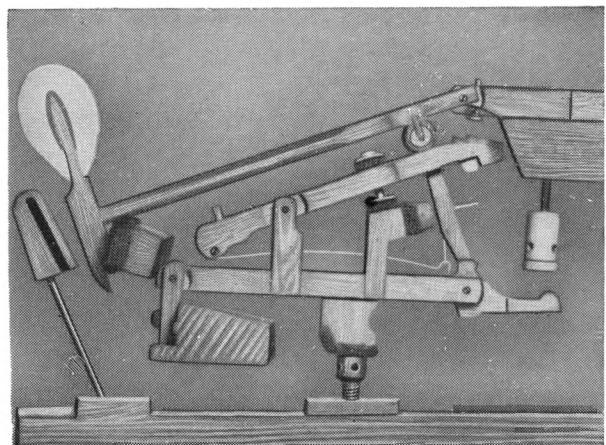


Рис. № 1 Английская механика (Лангер-Эрард)

¹ Helmholtz: «Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik».

² H. Backhaus: «Nichtstationäre Schallvorgänge».

3. Количество обертонов возрастает пропорционально ускорению движения молоточка³ (значит, изменение силы звука сопровождается, в известной степени, тембральными изменениями).

4. Скорость молоточка в момент удара зависит только от скорости клавиши. Если играющий хочет увеличить силу звучания, то он должен придать большую скорость клавише.

5. Более сильно извлеченный звук затихает быстрее, чем более слабый.⁴

6. Высокие обертоны замирают медленнее, чем низкие. Тембр выдержанного звука, таким образом, становится «тоньше».

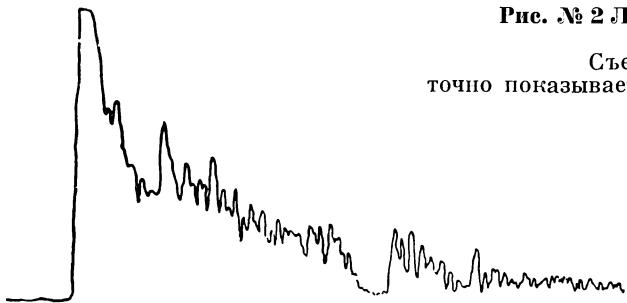
7. Высокие звуки замирают быстрее низких⁵ (поэтому в верхних регистрах фортепиано демпфера не требуется).

8. Зарождение каждого звука сопровождается всегда определенными призвуками. Они могут возникать из трех источников:

a) из столкновения молоточка со струной. Эти призвуки в более высоких регистрах усиливаются и в самых верхних становятся весьма мешающими.⁶

Рис. № 2 Ли контрактавы, при извлечении forte и piano

Съемка, сделанная при помощи осциллографа,* точно показывает, что сила звука в forte уменьшается почти до половины сразу после начала звучания; а в piano она убывает постепенно и почти равномерно.



б) из столкновения дерева клавиши с дном клавиатуры (нижние призвуки).

в) из столкновения пальца с клавишой (верхние призвуки).

Все виды призвуков мешают больше всего в высших регистрах. Хотя они замирают относительно быстро, все же заметны при столь же недолго звучащих высоких нотах.

Чем меньше количество призвуков по сравнению с силой звука, тем более звонким будет сам звук. Если бы при этом значение имела только абсолютная степень динамики, то пиано никогда не могло бы заполнить зал. Сила звука, следовательно, зави-

³ E. Meyer u. G. Buchman: Berliner Bericht. 735, 1931. R. N. Gosch: J. acoust. Soc. Amer., 7, 127, 1935. По его мнению, форма колебания струны фортепиано не зависит от скорости молоточка, следовательно, тембральные изменения могут вызвать только резонирующие детали инструмента, в первую очередь, дека.

⁴ W. Lange: Hochfr. Technik und Elektroakustik. 45, 120, 159, 1935.

⁵ F. Urbach u. H. Schlesinger: Wiener Anz. № 21, 208, 1936.

⁶ E. Meyer u. G. Buchman: Berliner Bericht. 753, 1931.

* Иголка осциллографа колеблется сильнее или слабее пропорционально интенсивности звука, благодаря чему на восковой бумаге, проходящей перед иголкой, точно вырисовывается график изменения звуковой силы. Микрофон сообщает иголке музыкальный звук вместе с призвуками, а потому и график показывает синтез действительной силы звука и призвуков.

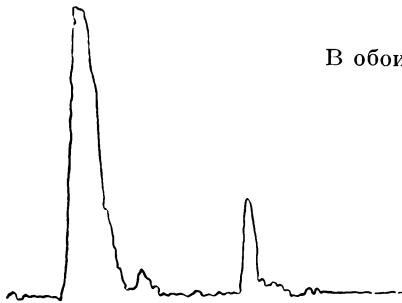
сит не только от достигнутой степени динамики, но еще и от того, насколько исполнитель сумеет, по сравнению с силой звука, сократить призвуки.⁷ Этим и объясняется, почему о некоторых исполнителях говорят: его звук «несется».

Эффект призвуков, таким образом, мы должны считать дополнительным тембровым фактором, поскольку призвуки возникают из другого источника, чем сам звук.

Из всего вышесказанного следует, что изменять в каждом отдельном звуке мы можем только его силу. Соответственно силе, правда, меняется и состав обертонов, а, следовательно, и тембр, но при неизменной звуковой силе различные тембры можно получить только с помощью верхних и нижних призвуков (наличие их в той или иной степени зависит от нашей воли).

Рис. № 3 Ля 4-й октавы в forte и piano

В обоих случаях сила звука моментально уменьшается до минимума.



Нельзя утверждать, однако, что вызвать различные тембровые эффекты на фортепьяно можно только с помощью призвуков. В игре выдающихся исполнителей мы находим самые различные тембровые эффекты. Но так как объективный — то есть физически измеримый — тембр, на том же динамическом уровне, меняется только в зависимости от наличия призвуков, приходится предполагать, что в процессе игры, при одновременном или последовательном извлечении нескольких звуков, возникают субъективные — то есть физически неизмеримые — тембровые эффекты.

Это объясняется прежде всего динамическим соотношением звуков между собой. В чередовании звуков большую роль играет агогика, и в причине возникновения различных тембров мы находим, наряду с динамическими, и агогические изменения.

Значит, двумя составными частями субъективного тембра являются динамика и агогика.

Это положение подтверждается тем, что, например, чебало и орган, будучи неспособными изменять динамику отдельных звуков без изменения источника звука, заменяют субъективный тембр объективными красками (registrami).⁸ Фортепьяно не

⁷ При перечислении призвуков, возникающих во время игры, мы упускаем из виду действие демпфера механики, а также призвук, появляющийся при отпускании клавиши. Правда, при тихой игре, если отпускать клавишу внезапно, они могут быть тоже очень слышны, но при достаточно контролированной игре эти призвуки настолько слабы, что можно с ними не считаться.

Призвуковое содержание фортепьянного звука анализируется Л. Риманном в его книге «Сущность фортепянного звука» (Ludwig Riemann: Das Wesen des Klavierklanges». Breitkopf und Härtel, 1911), но роли призвуков в образовании тембра он еще не касается.

⁸ Применение регистров дает изменения объективного тембра. У органа, например, включаются новые трубы или комбинации труб.

пуждается в таком возмещении, поэтому применяемые раньше «варианты» постепенно вышли из употребления.⁹

В субъективном тембре динамика и агогика дополняют, а значит, в известной мере, могут и заменять друг друга. Органист употребляет поэтому усиленную агогику. Акценты отмечаются вместо изменения силы звучания агогическими изменениями.¹⁰

Итак, исполнитель достигает самых различных тембровых эффектов при помощи динамических и агогических оттенков, а также путем применения различных комплексов призвуков.

Внутри понятия субъективного тембра мы различаем **всеобщий и индивидуальный субъективный тембр**.

Во всеобщем тембре степень динамики является установленной (с понятием *dolce* неразрывно связано *piano*, с *maestoso* либо *mezzoforte*, либо *tempoforte*). К этому прибавляется характерная расстановка агогического и динамического рисунка. Например, агогика и динамика *dolce* одинаково прихотливы; в *piano* могут быть большие и внезапные динамические изменения. Его внутреннее ритмическое движение тоже чрезвычайно живое. *Maestoso*, наоборот, требует ровной динамики и правильного, сдержанного ритма.

Для *martellato* и *pomposo* характерны известные призвуковые эффекты. При подражании звучанию струнных инструментов играть надо, по возможности, без призвуков, чтобы получить мягкое, бархатное звучание. Характерность тембра духового инструмента требует более жесткого звукоизвлечения (собранной рукой) и не слишком сильных призвуков.

Индивидуальный субъективный тембр есть характерное для каждого пианиста применение агогики, динамики и эффекта призвуков.¹¹ Субъективный тембр не связан в такой мере, как всеобщий, с определенной степенью динамики, так как акценты, призвуки, динамические и агогические своеобразия данного исполнителя выявляются на любой динамической степени. Crescendo и decrescendo в мелодической линии каждый исполнитель формирует по-разному, придавая ее отдельным звукам другой динамический и агогический характер.¹²

Для индивидуального тембра характерно и распределение динамики между одновременно взятыми звуками. Тот же самый аккорд, если в нем применить различные динамические пропорции, производит различное впечатление. Такое изменение отно-

⁹ Единственным оставшимся объективным «вариантом» фортепьянного тембра является так наз. *una corda*. При нажатии левой педали молоточек ударяет только две струны вместо трех и тем самым приглушает звучность. Наряду с этим, однако, тембр также меняется: после некоторого времени на фетре молоточка в местах прикосновения к струнам образуются прорези и фетр в этих местах, естественно, затвердевает. Когда вследствие нажатия левой педали ряд молоточков сдвигается, к струне прикасается опять мягкий фетр, отчего получается более тихий, мягкий звук.

¹⁰ Валики электрических роялей изготавливаются на основе точной фиксации игры артистов, агогика на них поэтому совершенна. Но поскольку электрический рояль не способен воспроизвести более тонкие нюансы динамики, он только отчасти может передать индивидуальные краски пианиста.

¹¹ Вспомним характерную игру Бартока.

¹² Характер индивидуального тембра, кроме агогики, динамики и эффекта призвуков, складывается еще и из типичной для данного индивидуума педализации. Хорошая педализация дополняет динамический эффект, но кроме того является и особым тембровым фактором, ибо звуки, объединенные общей педалью, дают гармонические дополнения. Педализацию все же нельзя считать постоянным фактором индивидуального субъективного тембра, так как индивидуальные черты исполнения могут проявиться и без нее. Общеизвестный факт, что в соответствии с акустической спецификой каждого зала нужно в первую очередь приспосабливать к ней педализацию, а игра на микрофон требует уменьшения педализации.



Рис. № 4

Динамическая ремарка Траурного марша Бетховена и Des-dur-ного noctюрна Шопена обозначена в нотах одинаково: *piano*. Однако между ними огромная разница! Maestoso Траурного марша выдержано почти на грани *forte*, причем его звуки совершенно одинаковы по динамике и агогике. В noctюрне же некоторые звуки доходят до силы аккордов Траурного марша, а другие просто едва слышны. В отношении агогики здесь меняется продолжительность не только отдельных звуков, но и тактов. Но самое интересное заключается в том, что наше ухо не слышит этих неровностей, более того: только такую, крайне прихотливую агогику и динамику оно признает как *piano*;

сительной силы отдельных звуков аккордов является превосходнейшим эффектом для пианиста, ибо тем самым он сможет подчеркивать высоту звуков, сумеет выйти за рамки темперированного звукоряда: чуть более сильно взятый звук покажется нам более высоким, а тихий – более низким.

Пианист может с помощью динамических оттенков производить тончайшие интонационные эффекты. В этом смысле он может так же хорошо интонировать, как певец или скрипач. Разница лишь в том, что певец создает настоящие различия звуковысотности, а пианист достигает посредством соответственного распределения звуковой силы того, что аудитория слышит тот же самый звук более высоким или низким.



В первом аккорде (терцквартаккорд **Ре-мажор**) до **диез** берется невольно чуть сильнее, чтобы он, соответственно его функции вводного тона, прозвучал как более высокий звук. Зато в доминантсентаккорде **Ля бемоль-мажор**, ре **бемоль**, звучащий в сопрано,

хочется услышать, как септиму, более низким, и в соответствии с этим нужно брать его тише.

Следовательно, тот же самый звук в зависимости от его гармонической среды и под влиянием динамического оттенка может слышаться более высоким или более низким.

Понятие чистого интонирования — вопрос весьма запутанный и спорный. **Нужное** по требованиям нотации, а также техники музыкальных инструментов, **темперированиe** легко приводит к ошибочному мнению о существовании «темперированной музыки». На самом деле настоящий музыкант мыслит всегда чистыми интервалами. Дэлезнен в 1826 году заметил, что все выдающиеся скрипачи и виолончелисты играют всегда чистые сексты и терции, а не пифагоровы или же темперированные. Гельмгольц следил за игрой Йоахима и установил, что он интонирует абсолютно чистые интервалы.

Так было и так будет всегда у настоящих исполнителей. Причина в том, что музыкальное представление человека не может ограничиться двенадцатитонным звукорядом. Даже человек с плохим слухом способен различать внутри одной октавы несколько сотен звуков.

Необходимость мыслить чистыми интервалами станет очевидной, если учесть, что в каждом звуке присутствует ряд обертонов с чистыми интервалами, и наш внутренний слух независимо от нашей воли иннервирует именно эти интервалы. Следовательно, чисто интонировать умеют все, вернее должны уметь все, поскольку многочисленно повторяемые чистые интервалы прочно задерживаются в нашей памяти.

Но беда в том, что в противовес данному от природы чистому интонированию ученику преподают темперированные интервалы, а это мешает правильному интервальному представлению. Нельзя представить себе что-либо более вредное, чем исправление педагогом чистого интонирования ребенка по темперированному строю.¹³ Это так же приводит к запутыванию — в данном случае к потере уверенности интонации — как в известных опытах Павлова изменение высоты звука, предвещающего время еды, ведет к нервной болезни собак.

Темперированное письмо является своего рода сокращением. Невозможно совершенно точно обозначить высоту звука, потому что часто одинаково обозначенный звук требует на самом деле другого интонирования, в зависимости от качества интервала. Например, **ми** как квинта от **ля** на самом деле выше соответствующего темперированного **ми**, но, если взять его как терцию от темперированного **до**, значительно ниже.

Где же выход? Ввести, как предлагал Гельмгольц, более чистый строй с 53 звуками внутри одной октавы? Но ведь это довело бы до абсурда как нотную запись, так и фортепьянную игру. Нет, это никому не нужно! Просто нельзя считать темперацию чем-то большим, чем она есть на самом деле; тогда она не помешает ни мыслить в чистых интервалах нам самим, ни вызывать ощущение таковых у слушателя . . .

На самом деле для скрипача или певца вопрос исполнения чистыми интервалами является тоже не таким простым, как это кажется на первый взгляд. Если аккорд звучит долго, то действительно важно звучание интервалов с математической точностью. В мелодиях, однако, приходится уже считаться и с направлением движения при более высоком или более низком интонировании отдельных звуков. Путем повышения или понижения следует выделять вводные тона, диссонансы. Но предписать, насколько

¹³ Вызывает опасения, что в последнее время все больше распространяется преподавание на основе темперации. Часто даже в сольфеджио применяют «двенадцатитоновое пение» и пытаются заменить чистое интонирование аккордов и мелодий настоящей горловой акробатикой, механическими упражнениями в «нахождении звуков». Такое сольфеджо скорей вредно, чем полезно. Здесь действует тот же закон, что и во всех областях музыки: всякая плохая музыка вредна. Пение искусственных, вымышленных мелодий, трудно интонируемых слачков только ради акробатики парализует фантазию учеников.

в отдельных случаях требуется повышение или понижение математически точного интервала, невозможно. Выделение звука посредством повышения или понижения — вопрос художественного вкуса и предоставляет для исполнителя бесконечную возможность варьирования. То же самое относится к случаю, когда скрипач играет под аккомпанемент фортепиано или органа. Степень возможной нивелировки темперированных и чистых интервалов будет подсказана его художественным вкусом.

Изменить абсолютную высоту отдельного звука, как это делает скрипач или певец, пианист не в силах. Однако он может дать совершенную иллюзию этого, путем динамической дифференциации (тот звук, который он слышит более высоким, он будет брать громче и наоборот). Если он во время исполнения руководствуется своим музыкальным чутьем, то эти динамические расхождения будут соответствовать тем звуковысотным различиям, которые имеются между воображаемой высотой звуков и темперированным строем инструмента; таким образом пианист сможет вызвать у аудитории иллюзию того звучания, которое живет в его воображении.

Выдержанность динамических отклонений дает слушателю возможность воспринимать их без особых трудностей, как отклонения звуковысотные. Таким образом, единственной возможностью передачи правильной интонации являются ощущения пианиста. Важно, чтобы он сам пережил и прочувствовал всю мелодическую и гармоническую структуру данного произведения. Только при условии полного понимания мелодики произведения, глубокого проникновения в нее, можно выявить в должной мере и гармонический язык (вводные тона, диссонансы и т. д.), и чистые интервальные соотношения.

Возьмем для сравнения некоторые из основных интервалов. Чистая квинта натурального звукоряда, образующаяся между вторым и третьим обертонами, немногим больше темперированной, из чего следует, что квarta, как ее обращение, немногим меньше.

Сложнее обстоит дело с терциями. Гельмгольц считает закономерной большую терцию, образованную четвертым и пятым, и малую, образованную пятым и шестым обертонами. Однако, на практике дело обстоит гораздо сложнее. По опыту многих лет я убедился, что эти терции правильны только как составные части мажорного трезвучия. Минор требует иного решения.

Вопрос в том, можно ли найти минорное трезвучие в натуральном звукоряде? Да, можно, а именно: аккорд, состоящий из шестого, седьмого и девятого обертонов; 6-й и 9-й образуют чистую квинту, 6-й и 7-й — малую терцию, 7-й и 9-й — большую терцию. Это минорное трезвучие, конечно, иннервируется сильнее и прочнее, чем другое, состоящее из 10—12—15 обертонов.¹⁴

Терции двух родов легче всего различать по трезвучиям, к которым они принадлежат. Большую терцию, если она является основной терцией мажорного трезвучия, мы называем мажорной большой терцией (тогда она меньше темперированной). Минорная большая терция, то есть верхняя терция минорного трезвучия, всегда больше, чем темперированная. То же самое с малой терцией: если она является основной терцией минора, то меньше, а если верхней терцией мажора, то больше, чем темперированная малая терция.

Практика подтверждает это положение. Стоит только послушать, как низко берут основную терцию и мажора, и минора чисто поющие хоры.

¹⁴ Это минорное трезвучие является и в отношении комбинационных звуков лучшим решением, чем трезвучие с терцией из 5 и 6 обертонов. Комбинация терции 5-й—6-й дает «до», что производит впечатление септаккорда первой ступени. То же «до» в соединении со звуками «соль» и «си бемоль» не так мешает.

Наконец, заслуживает внимания тот факт, что малая доминантовая септима, появляющаяся как седьмой обертон, значительно ниже темперированной. Значит, для того, чтобы септаккорд звучал мягко и гармонично, септиму надо брать тише. Если взять септиму громко, аккорд приобретает беспокойное звучание, более того – теряет свой доминантовый характер и воспринимается как квинтсекстаккорд 4-й ступени с повышенным основным тоном.

Предпосылкой чистого интонирования пианистом мажорных и минорных аккордов является, таким образом, тихо взятая терция. Но горе тому, кто бы попытался сделать это сознательно, кто следит только за тем, чтобы взять тот или иной звук тише или громче. Его игра не будет иметь ничего общего с живой музыкой точно так же, как марионетка, как бы ловко она ни двигалась, не сможет воспроизвести гибкость живого тела. Единственно возможный путь – пережить все мелодии до конца, представить себе чистые гармонии во всем богатстве и поискать на фортепиано эти краски.

Калькбреннер сказал, что звук фортепиано нельзя считать окончательным, он доступен изменениям гораздо больше, чем звук любого другого инструмента. Те закономерности тембровых возможностей фортепиано, которые были приведены, многократно подтверждают это высказывание.

Чем чувствительнее, чем тоньше мы будем формировать агогический и динамический рисунок произведения, тем более разнообразным и красочным будет наш звук, тем богаче наша игра. Мы должны стремиться к тому, чтобы через наши движения, при наибольшей агогической свободе, точно передавались малейшие тонкости динамических изменений.

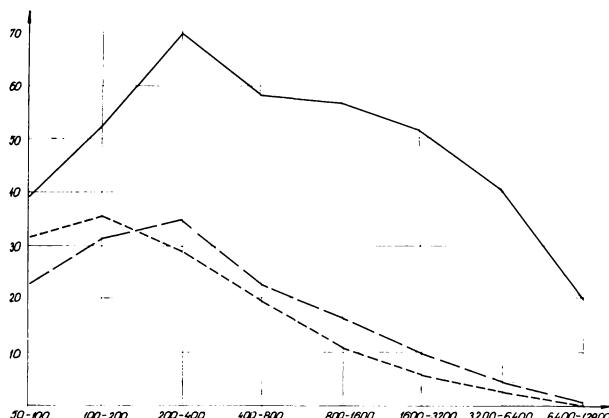
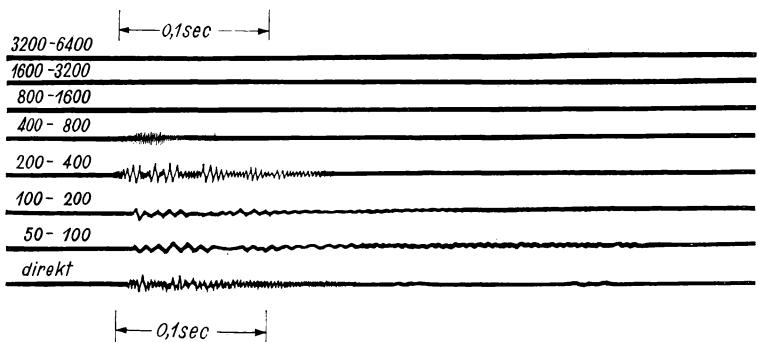


Рис. № 5 Призвуки клавиши «соль» на рояле Стейнвей длиной 274 см.

Значения относительной интенсивности звука отложены на вертикальной оси, частота (в герцах) на горизонтальной. Верхняя линия отражает полный звук со всеми призвуками, короткопунктирная линия – нижние призвуки при снятом молоточке, длиннопунктирная линия – тон, возникающий вместе с призвуками при сильном ударе (молоточек снят). Ясно видно, сколь значительная доля в полном звуке принадлежит призвукам. Нижние призвуки сильнее всего в пределах от 50 до 200 гц, верхние – от 100 до 400 гц, но значительное влияние оказывают и более высокие частоты.

Рис. № 6 Нижние призвуки «ре» на рояле Стейнвей длиной 221 см снятым молоточком.

Следует обратить особое внимание на относительно большую силу звука даже в области частот в 200–400 гц.



КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АНАТОМИИ РУКИ

КОСТИ

Кости плечевого пояса состоят из ключицы и лопатки. Они лежат свободно, не сочленяясь между собой, только ключица подвижно соединена с грудной костью.

Верхняя часть руки состоит из одной плечевой кости (плечо). Она имеет полушаровидную головку на верхнем своем конце и цилиндрическую на нижнем. Благодаря полушаровидной головке, плечевой сустав является самым свободным суставом нашего тела.

Верхняя часть руки двигается во всех направлениях легко, свободно, ее движения регулируются с максимальной точностью. Тяжеловата, правда, ее ротация, которую можно применять только в соединении с другими движениями; для самостоятельного, активного действия (например, для тремоло) она не пригодна.

Движения плечевой кости тесно связаны с движениями ключицы и лопатки. Их деятельность необходима для полной свободы верхней части руки. Однако точности работы последней может помешать активное (т. е. самостоятельное, независимое) смещение плечевого пояса во время удара. Поэтому при игре нужно стараться не поднимать плечо. (Когда в дальнейшем речь будет идти об игре «от плеча», то под этим будет подразумеваться всегда активное смещение верхней части руки, а не плечевого пояса.)

Предплечье состоит из двух костей: лучевой (*radius*) и локтевой (*ulna*). Лучевая кость сочленяется с костями запястья, локтевая с ними не связана.

На верхнем конце локтевой кости — у локтевого сустава — имеется углубление для цилиндрической головки плечевой кости. Цилиндрическая форма локтевого сустава делает его пригодным для быстрых движений.

Лучевая кость может совершать ротационное движение как вокруг своей оси, так и вокруг локтевой кости. Но поскольку кисть прикреплена к лучевой кости, она движется вместе с ней (следовательно, ротация происходит не в самой кисти, а между костями предплечья!).

Локтевая кость участвует в ротации в минимальной степени, движение совершается, в основном, лучевой костью.

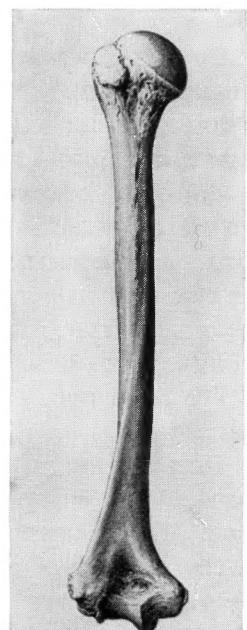
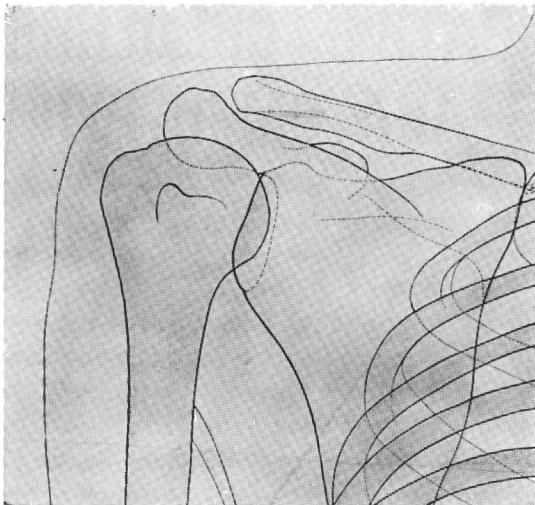


Рис. № 7
Плечевая кость

Рис. № 8 Контуры плечевого пояса

в задней проекции по рентгеновскому снимку



Ротация имеет две противоположные позиции: пронацию и супинацию. Находясь в положении пронации, кости предплечья перекрещиваются по диагонали, а во время супинации они стоят параллельно. Иначе говоря, при пронации ладонь смотрит вниз, при супинации – вверх.

Запястье состоит из восьми мелких костей неправильной формы, расположенных по четыре в два ряда. При сгибании кисти, при движении запястья оба ряда двигаются. Это дает возможность при сгибании округлять кисть. Так как ряды могут смещаться как по отношению к костям предплечья, так и по отношению друг к другу, то мы имеем возможность сгибать кисть и в сторону, к локтевой (ульнарной абдукция) или к лучевой (радиальная абдукция) кости.

Пястные кости – одна на каждый палец – сочленяются со вторым рядом костей запястья.

Всего в кисти три ряда суставов: сочленение лучевой кости с костями запястья, сочленение между двумя рядами костей запястья и сочленение последних с пястными костями. Пальцевые фаланги сочленяются с пястными костями.

Большой палец отличается наибольшим объемом движений, так как его основной сустав находится на границе пясти и запястья. Он состоит из двух фаланг, остальные пальцы – из трех.

При расслабленной, опущенной руке пальцы принимают слегка согнутое положение: это называется средней позицией пальцевых фаланг.

МЫШЦЫ

Средняя, мясистая часть мышцы называется **мышечным брюшком**: из двух концов ее один называется **началом**, а другой – **прикреплением мышцы**.

Концы мышц переходят в сухожилия. Сухожилие – это плотная, упругая, параллельно-волокнистая соединительная ткань, всегда значительно более тонкая, чем мышца. Сухожилие является как бы трансмиссией мышцы-«двигателя». Скольжение сухожилий облегчается сухожильными влагалищами.

Мышцы, обладающие двумя или тремя головками, соединяющимися в одно сухожилие, называются, соответственно, **двуглавыми** или **трехглавыми** (бицепс, трицепс).

Кости предплечья

в положении пронации

в положении супинации

Углубление локтевой кости для цилиндрической нижней головки плечевой кости

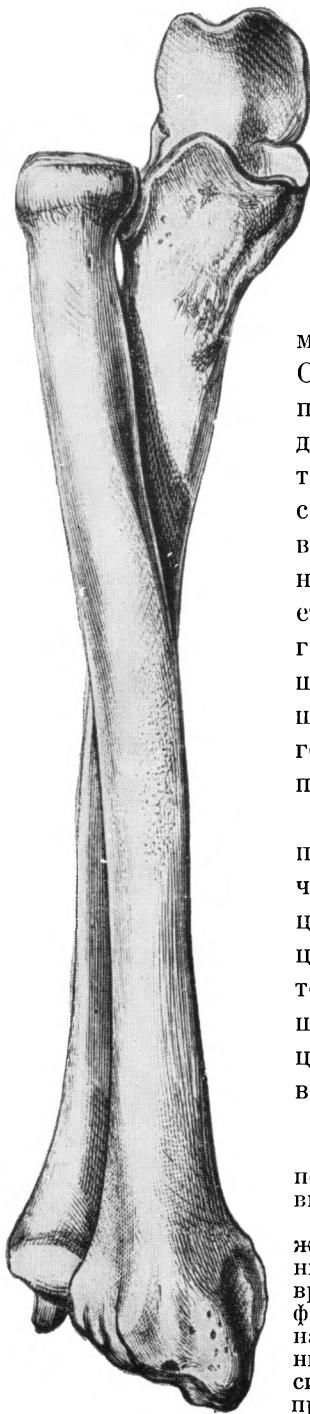


Рис. № 9

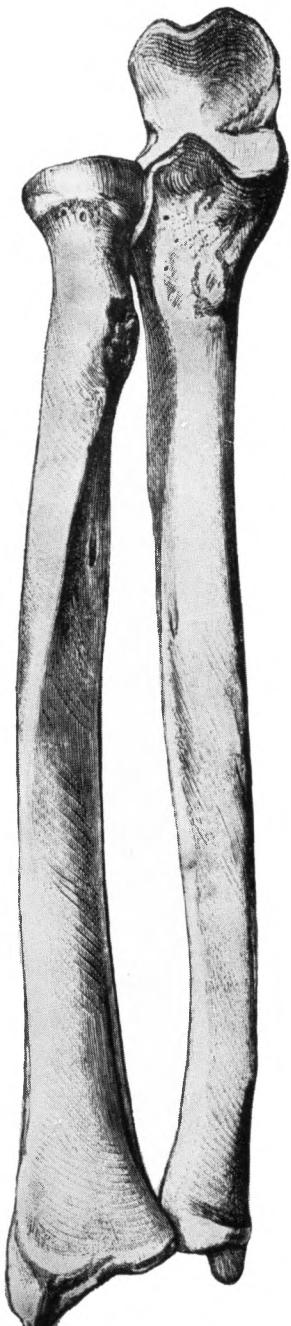


Рис. № 10

Мышцы плеча, спины и груди совместно двигают верхнюю часть руки. Они, с одной стороны, легко сдвигают плечо (благодаря своим размерам), а с другой – их антагонистическая (противодействующая) деятельность способствует достижению полной уравновешенности. Эти качества в соединении с тем, что плечевой сустав является самым свободным суставом нашего тела, позволяют сказать, что совершают наиболее точные движения лучше всего верхней частью руки (или, говоря языком пианистов, играть «от плеча», «от груди»).

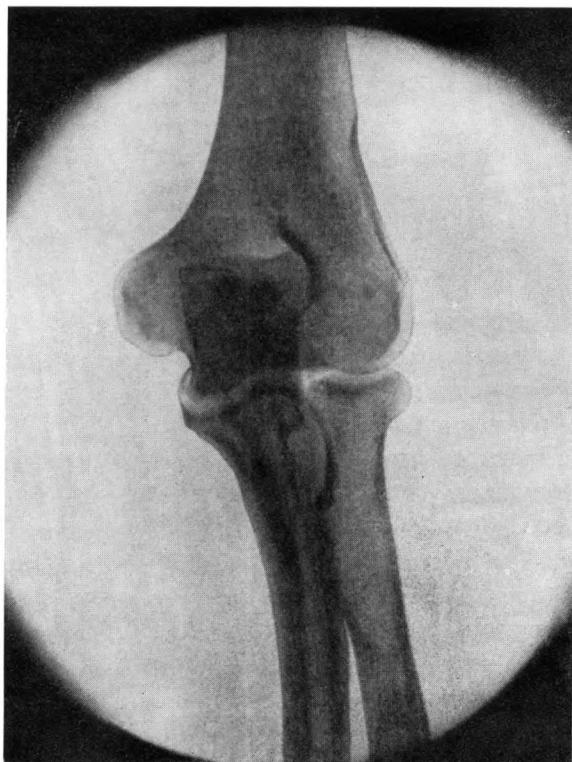
Из группы мышц, расположенных на плечевой кости идвигающих предплечье, следует упомянуть трицепс, функционирующий как разгибатель, и бицепс, выполняющий функцию сгибателя. В процессе игры удары совершает трицепс, а поднятие руки – бицепс.¹ Кроме того, бицепс участвует и в ротационных движениях предплечья.

¹ В быстром темпе трицепс и бицепс выполняют свою работу с помощью так называемого (см. стр. 116).

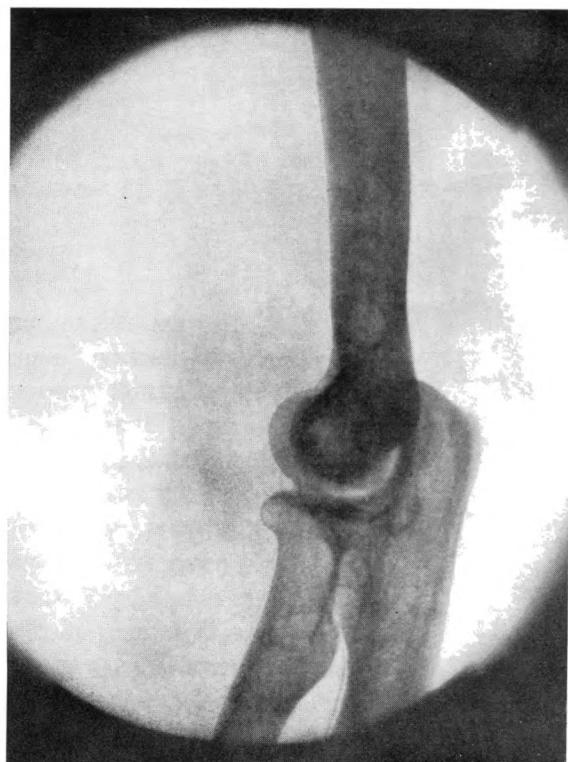
В вибрато большие разгибательные движения прерываются короткими сгибательными. Преимущество вибрато в том, что во время работы мышцы могут менять свою форму, а так они меньше устают (труднее наоборот: прерывать короткими разгибаниями большое сгибание, ибо здесь более сильное движение совершается не по направлению удара).

Рентгеновские снимки локтевого сустава

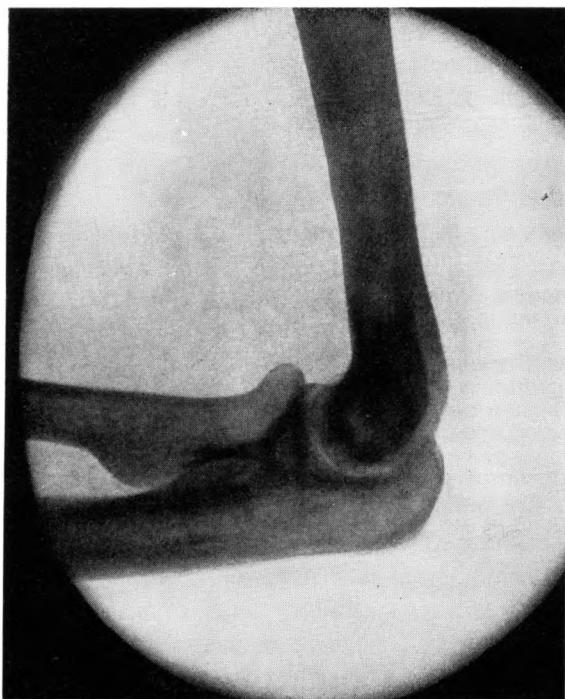
Прямая рука при супинации



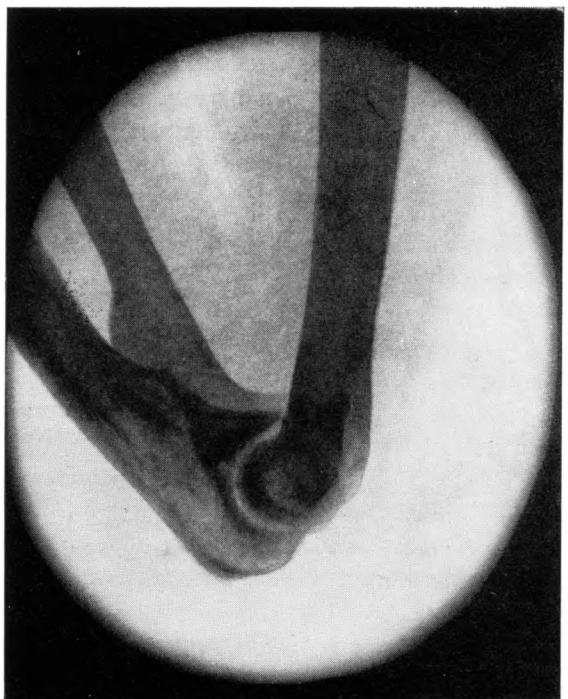
Прямая рука в боковой проекции

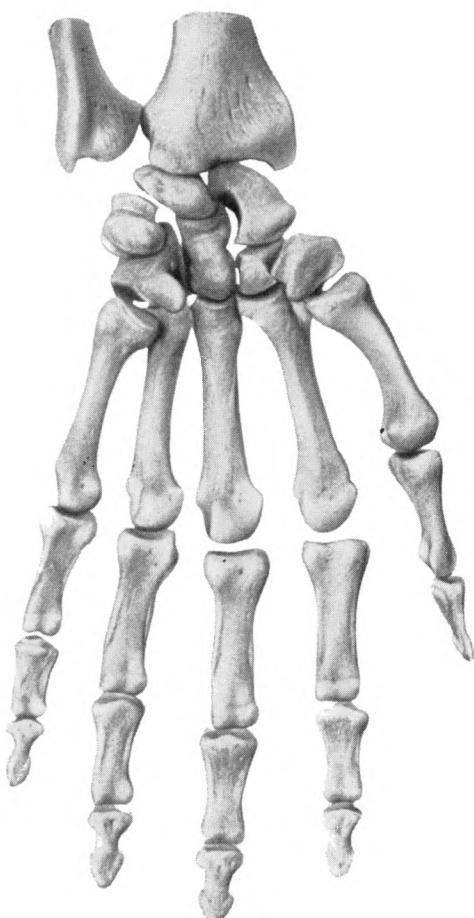


Сгибание локтя под прямым углом в боковой проекции



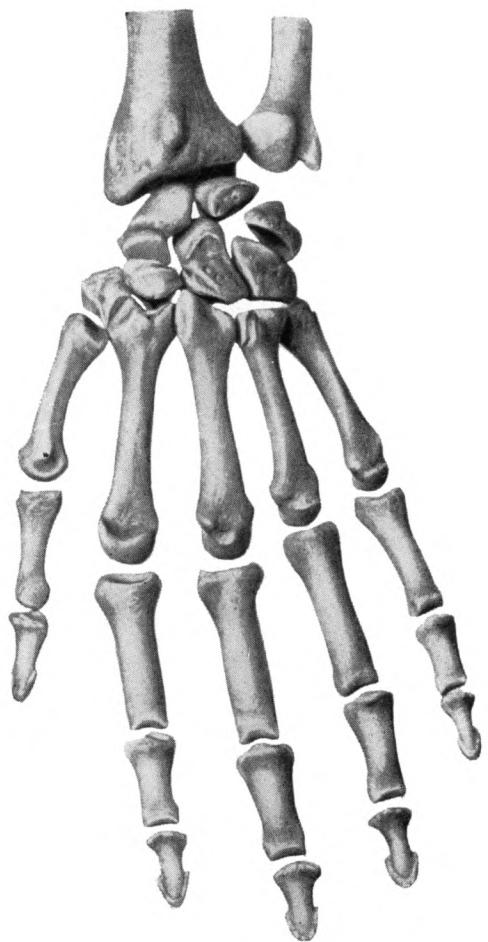
Совершенно согнутая рука в боковой проекции





со стороны ладони

Рис. № 11



со стороны дорзальной поверхности

Рис. № 12

При пронации сухожилие бицепса находит на головку лучевой кости. При супинации бицепс сокращается, вследствие чего сухожилие, отходя, поворачивает вспять лучевую кость.

При выпрямленной руке бицепс не может выполнить супинацию и в этих случаях вместо него действует гораздо более слабый **супинатор**, находящийся на верхней половине предплечья. Быстрое треполо поэтому следует играть слегка согнутой рукой.

В пронации участвуют **пронаторы**: круглый (*pronator teres*) и квадратный (*pronator quadratus*). Они двигают лучевую кость вокруг локтевой. Круглый пронатор, кроме того, функционирует и как сгибатель предплечья. (На рисунке № 14 легко заметить, что одна головка двуглавого круглого пронатора прикрепляется к локтевой, другая – к плечевой кости.) Так как круглый пронатор, подобно бицепсу, действует и как сгибатель, пронация осуществляется легче при согнутой руке.

Благодаря участию бицепса супинация всегда интенсивнее пронации, поэтому в быстром треполо легче акцентировать 5-й палец.



Ульнарная абдукция



Радиальная абдукция

Рентгеновские снимки бокового движения кисти

Когда рука расслаблена, кости предплечья принимают положение полупронации. Во время игры, наоборот, требуется всегда довольно сильная пронация, что утомительно, особенно для начинающих. Этим объясняется, что дети в начале обучения охотно «кладут» мизинец боком на клавиатуру: пронация, необходимая для пальцевой работы, им кажется слишком напряженной.

Нужно требовать от ученика той степени пронации, которая обеспечивает свободную работу пальцев, но было бы серьезной ошибкой требовать постоянной, усиленной пронации, более интенсивной, чем это необходимо для свободного выполнения всех движений. Так, например, игра октав требует значительно меньшей пронации, чем пальцевая техника, а при игре секст мизинец уже касается клавиш чуть боком.

Запястье имеет свои собственные мышцы, при помощи которых кисть совершает боковые движения. Для сгибания и разгибания эти мышцы менее употребимы, так как их сухожилия прикрепляются к самому запястью, – значит, слишком близко к оси вращения.

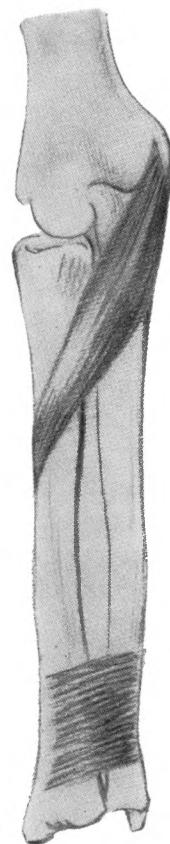
Сгибание и разгибание кисти происходит при помощи пальцевых мышц. Вот почему техника кисти не может сравниться с пальцевой техникой: движения кисти являются всегда дополнительными. Наличие трех рядов суставов в значительной степени препятствует самостоятельности техники кисти, делает невозможным ее быстрое движение.

Из группы пальцевых мышц на верхней половине предплечья расположены: глубокий сгибатель пальца, поверхностный сгибатель пальца, общий разгибатель пальца, а также собственные мышцы большого пальца, указательного и мизинца. Поверхностный сгибатель заканчивается четырьмя сухожилиями, прикрепленными ко второй

Рис. № 13 Бицепс



Круглый пронатор



Квадратный пронатор



Рис. № 15

Сгибатели запястья

Рис. № 14 Пронаторы

фаланге пальцев. Сухожилия глубокого сгибателя прикреплены к третьей фаланге. Этот сгибатель совершают удары пальцев в то время, как первый сгибает вторую фалангу, приводя тем самым палец в удобную для удара позицию.

Общий разгибатель заканчивается также четырьмя сухожилиями. Все они имеют по две точки прикрепления: одну на основе второй фаланги (лежащей в сторону первой), другую – на кончике пальца.

Поскольку вторая фаланга имеет, таким образом, и собственный сгибатель, и собственное ответвление общего разгибателя, то, казалось бы, имеет право на существование взгляд, что удары пальцев должны исходить из второй фаланги. Правда, движущаяся часть пальца в этом случае будет на самом деле меньше, но такое мнение неверно с точки зрения механики.

Во время игры палец работает как рычаг. Если вторую фалангу двигает поверхностный сгибатель, то движущая сила действует близко к оси вращения рычага, что требует большей затраты энергии и, следовательно, более утомительно, чем движение кончика пальца. При этом и кончики пальцев в таком случае остаются пассивными, бессильными.

Двигая вторую фалангу, разгибатель имеет к тому же двойную нагрузку: при ударе держит неподвижно первую фалангу, при поднятии разгибает третью. Это ослабляет удар и мешает быстрому подъему пальца.

Значит, исходит ли движение от третьей или от второй фаланги, мы должны пользоваться глубоким сгибателем.

По мнению других, в пальцевой технике особое значение имеет самостоятельное сгибание третьей фаланги. Это, однако, в силу анатомических данных человека, возможно только в результате ошибочной иннервации.

Двумя прикреплениями разгибателя мы можем держать неподвижно либо кончик пальца, либо первую фалангу. В последнем случае используются прикрепления на основе второй фаланги, а кончик пальца в это время совершенно расслаблен. Держать неподвижно вторую фалангу при одновременном сгибании третьей можно только с помощью прикрепления разгибателя на кончике пальца. Следовательно, самостоятельное сгибание третьей фаланги удается лишь тогда, когда разгибатель плохо иннервирован и поэтому держит только вторую фалангу. Насильственное сгибание третьей фаланги, таким образом, портит правильную иннервацию мышц.²

Из мышц, находящихся на самой кисти, самыми важными с пианистической точки зрения являются **межкостные мышцы** (interosseus). Они начинаются по бокам пястных костей, их сухожилия соединяются с сухожилиями общего разгибателя над первой фалангой. Они выполняют боковые движения пальцев, сгибают и разгибают первую и третью фалангу. (Нетрудно заметить, как в результате регулярных занятий

Рис. № 16

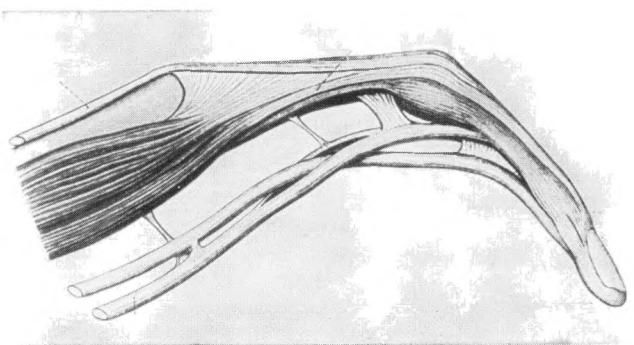
Глубокий сгибатель



² С развитием ощущения кончика пальца – с восстановлением правильной иннервации – третья фаланга отдельно не сгибается.

Рис. № 17

Окончания сухожилий на третьем пальце



Сухожилия начинающейся на боку пястной кости межкостной мышцы и дополняющей ее мышцы соединяются с сухожилием разгибателя над первой фалангой. Верхний, более толстый пучок мышц – межкостная мышца. На рисунке хорошо видно также, что сухожилие поверхностного сгибателя раздваивается, чтобы пропустить сухожилие глубокого сгибателя, прикрепляющегося на кончике пальца.

меняется форма руки пианиста-профессионала. Ладонь становится шире и плотнее, так как укрепляются межкостные мышцы.)

Межкостные мышцы расположены близко к пальцам, поэтому наиболее существенную роль они играют при беглой технике. Их развитость является важным условием беглости пальцев. Соотношение длины пальцев и дорзальной поверхности кисти определяет до известной степени и способность к быстрой игре: чем короче пальцы по сравнению с дорзальной поверхностью, тем быстрее они способны ударять.

Для деятельности межкостных мышц наиболее удобно чуть вытянутое положение пальцев, так как при этом даже малейшее сокращение мышцы действует как сгибатель. В таком положении пальцы двигаются с молниеносной быстротой, что особенно выгодно для так называемых брильянтных пассажей.

Возможно, что в какой-то мере и этим можно объяснить, что некоторые композиторы-романтики охотно пользовались тональностями, удобными для вытянутого положения пальцев (напр. As, Des у Шопена).

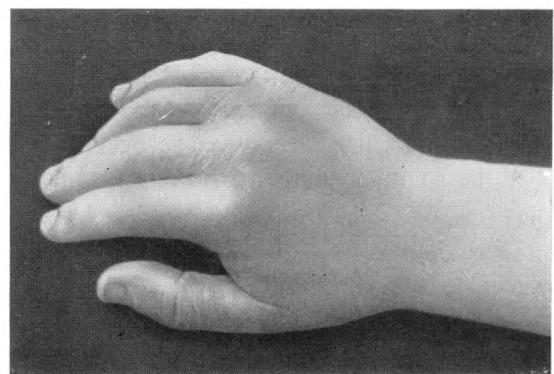
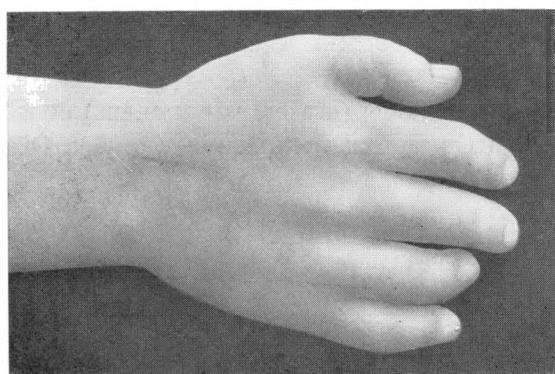
Надо, наконец, упомянуть **противопоставляющие** мышцы (*musculus opponens*) большого пальца и мизинца, которые тянут эти пальцы в направлении друг к другу. Обе мышцы играют важную роль в укреплении кисти.

ПОЛОЖЕНИЕ РУКИ ВО ВРЕМЯ ИГРЫ

Нельзя говорить о каком-либо постоянном положении руки в фортепьянной игре. Положение пальцев (сгибание-выпрямление) и вместе с этим форма руки в процессе игры все время меняется, в зависимости от того, на какие клавиши – черные или белые – попадают пальцы.

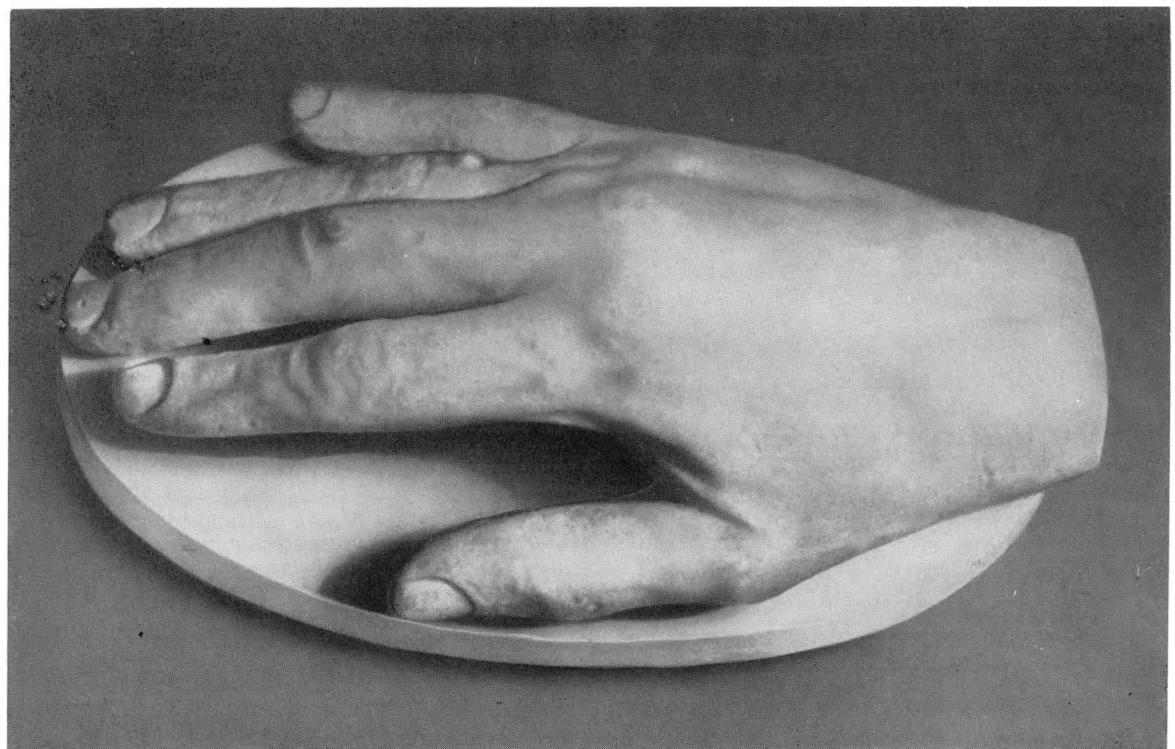
И, следовательно, нельзя даже в самом начале обучения навязывать ученику какую-то, раз навсегда определенную постановку руки. Это на многие годы помешает естественной, свободной игре ученика.¹

Исходя из вышесказанного, мы должны отвергнуть принцип «постановки руки» и поставить перед учениками другую цель, а именно: стремление к возможно большей активизации пальцев, игру кончиками пальцев.

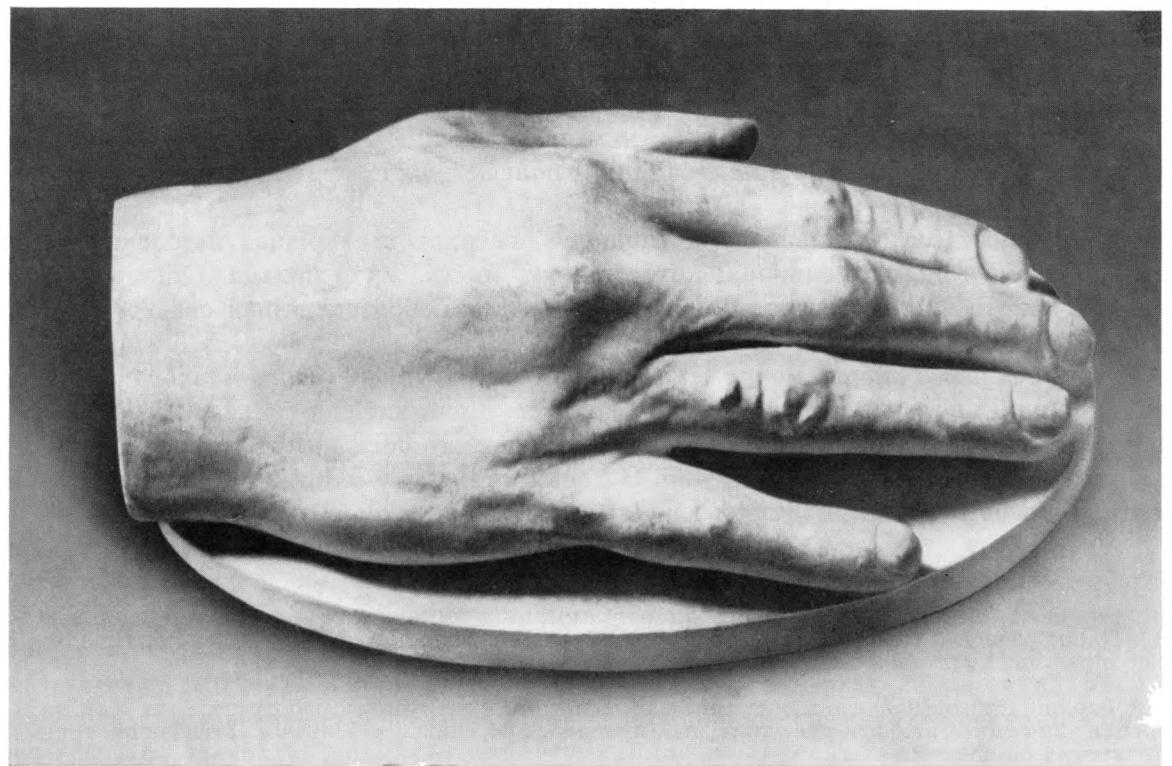


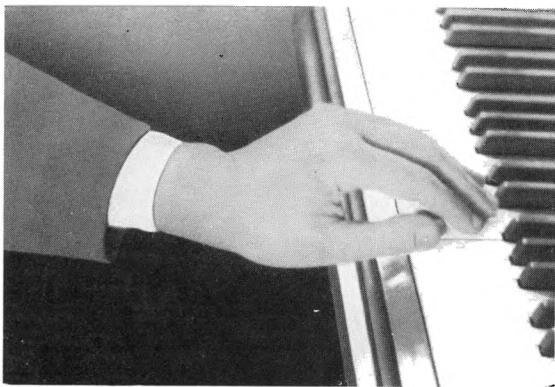
Гипсовый слепок с правой руки Антона Рубинштейна,
снятый со стороны большого пальца и дорзальной поверхности

¹ «Почти всякое положение руки может быть оправдано, если только оно достаточно удобно, соответствует строению руки, рельефу музыкальной ткани и, главное, не нарушает единства движения». К. Н. Игумнов («Мастера советской пианистической школы». Музгиз, 1954, стр. 103).



Гипсовые слепки с правой руки Давида





Короткий большой палец заставляет ладонь круто подниматься. Поднятые суставы ладони сокращают силу и быстроту ударов пальцев, ослабляют динамическую устойчивость их.

Пианист, имеющий короткий большой палец, вынужден играть на белых клавишах с сильно согнутыми пальцами. Это эффективно только при сильно контролированных движениях.

Такая активизация всегда требует наиболее целесообразного положения руки пианиста. Педагог должен помогать ученику находить наиболее удобное, естественное движение, а значит и правильное в данный момент положение руки, причем, отнюдь не считать найденное положение за данную раз и навсегда норму; при каждой новой мелодии возникает и новая задача. Самое различное положение руки при исполнении одного и того же произведения разными пианистами может считаться правильным. Это зависит от строения руки того или другого исполнителя.

Положение и форма руки на клавиатуре создается в зависимости от следующих факторов:

1. Соотношение длины пальцев и дорзальной поверхности.²
2. Соотношение длины самих пальцев.³
3. Соотношение фаланг.
4. Степень развитости мышц.

Чем короче пальцы (от второго до пятого) по сравнению с дорзальной поверхностью кисти, тем лучше беглость пальцев, ибо тем больше можно применять игру прямыми пальцами.

При длинных (по отношению к дорзальной поверхности) пальцах приходится или сильно сгибать их, или слишком круто ставить кисть. Удар пальца в таком случае исходит уже из сильно согнутого положения и, таким образом, теряет свою эффективность.

Длина большого пальца может в некоторой степени уравновесить плохое соотношение остальных пальцев с дорзальной поверхностью кисти. Если большой палец достаточно длинен, то это дает возможность меньше сгибать остальные пальцы, т. е. кисть находится в менее крутом положении. В формировании руки пианиста относительная длина большого пальца является главным фактором.

² В аккордовой и октавной технике важным фактором является, кроме длины самих пальцев, еще и растяжимость кисти.

³ Форма суставов пальцев может также облегчить или затруднить работу пальцев. Так называемая «ломкость» пальцев наступает, как правило, при слишком большом «отгибании» третьей (или второй) фаланги.

Чем меньше разница в длине между пальцами, тем уравновешенней будет сила их ударов. В первую очередь это влияет на технику трели. Трель легче играть одинаково длинными пальцами. В ином случае приходится постоянно «выравнивать» их путем большого сгибания одного из пальцев.

Соотношение пальцевых фаланг тем лучше, чем длиннее первая фаланга по сравнению с остальными. То же самое можно сказать и о ширине пальцевых фаланг. Широкая первая фаланга и, вообще, плотность пальца выгодна как для виртуозной беглости, так и для хорошей звучности.

Отсюда следует, что было бы неправильным и даже опасным механически «ставить» пальцы. Изменения формы руки можно добиться только изменением мышечного равновесия, а это, в свою очередь, вопрос воспитания и тренировки.

Часто пытаются добиться хорошей октавной техники путем механической постановки большого пальца, основываясь на том, что при прочной октавной хватке 1-й и 2-й суставы большого пальца чуть сгибаются, а основной сустав разгибается.

Такая механическая постановка перегружает первый сустав, что легко может привести к заболеванию; может случиться также, что вследствие многократных насилиственных постановок большой палец станет пассивным и, столкнувшись с клавишей, отогнется назад.

Положение большого пальца меняется соответственно величине хватки: его форма определяется всегда равновесием мышц, изменяя которое можно изменить и положение большого пальца. Достигнуть этого можно специальной гимнастикой и игрой активными пальцами – особенно игрой октав.

Наоборот, механическая постановка руки не меняет состояние равновесия мышц. (Сказанное относится и ко всем другим методам, которые ищут раскрытия «секрета» фортепьянной игры в уравнении ряда основных суставов пальцев, в вертикальной постановке мизинца, в формах «яблока», «виноградной грозди» и т. п.)

Рис. № 18

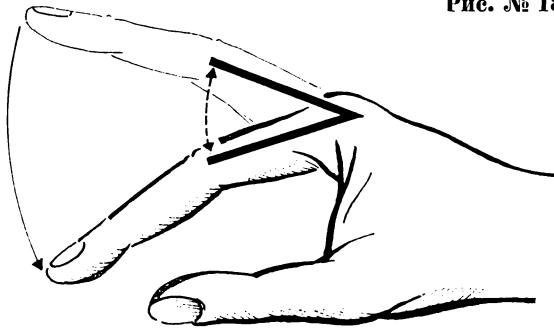
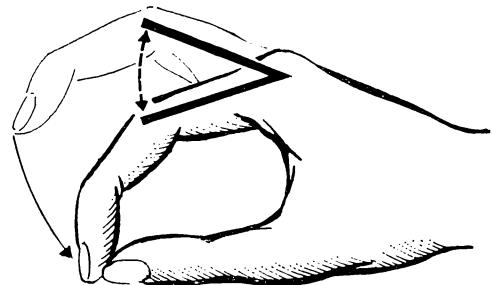


Рис. № 19

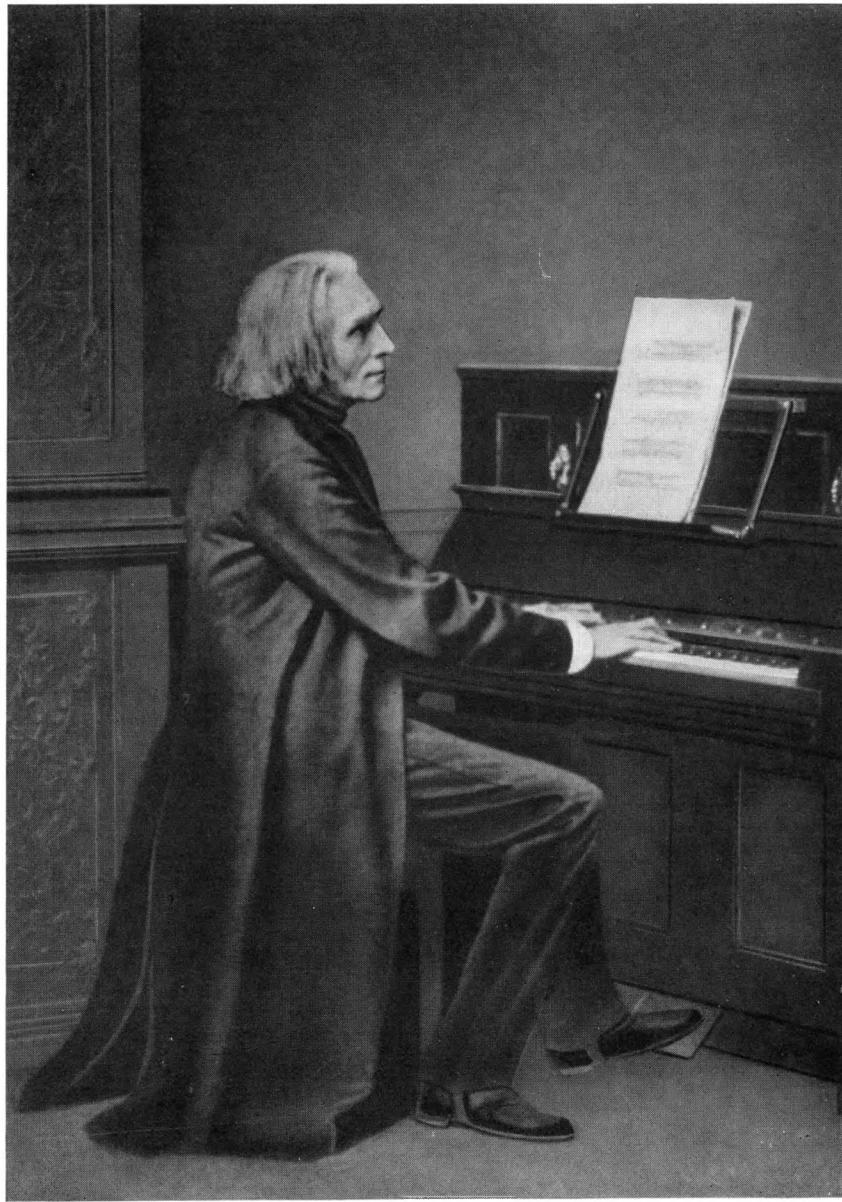


Степень согнутости и выпрямленности пальцев определяется отчасти данной тональностью, отчасти желаемым звуком, тембром.

Наличие большого количества черных клавиш требует разгибания, выпрямления пальца, на белых же клавишах обычно играют согнутыми пальцами.

Вытянутыми пальцами легче получать **мягкие эффекты**, т. к. при этом палец превращается как бы в продолжение клавиши. При такой позиции небольшое движение мышц влечет за собой большие сдвиги кончика пальца. В этом случае мышцы меньше утомляются, что очень важно как для быстроты, так и для силы звука.

В согнутом положении даже небольшие сдвиги пальца требуют относительно большей работы мышц. В данном случае – легче контролировать движения, управлять



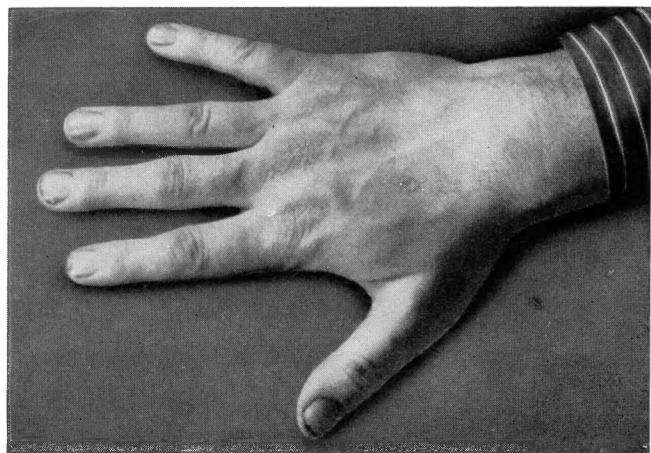
Ференц Лист

своими пальцами (чембалист играет согнутыми пальцами, так как ему приходится ударять по самому началу клавиши, прилагая большую силу).

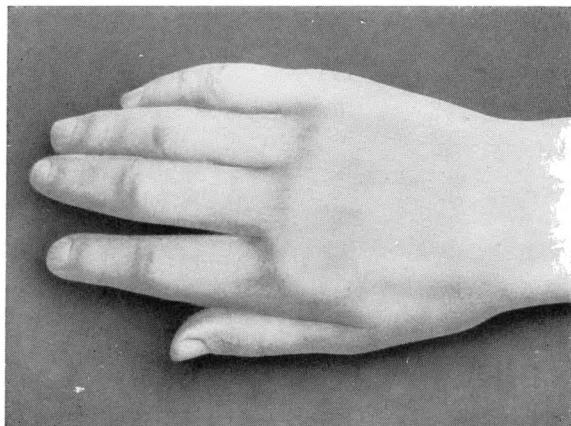
При staccato, sforzato, а также при forte, fortissimo, то есть в тех случаях, когда требуется сильный звук, необходима повышенная устойчивость, «опертость» пальцев, для того, чтобы противостоять отдаче клавиши. Сгибание пальцев повышает прочность, устойчивость в силу сокращения мышц сгибающей стороны, а кроме того, это уменьшает длину пальца, то есть уменьшает длину «плеча силы».

Постановка пальцев меняется и в одной и той же музыкальной фразе в зависимости от изменения темпа, от данной трактовки. Изменение динамики, темпа и агогики, присоединение нижних или верхних призвуков – все это влияет на положение пальцев.

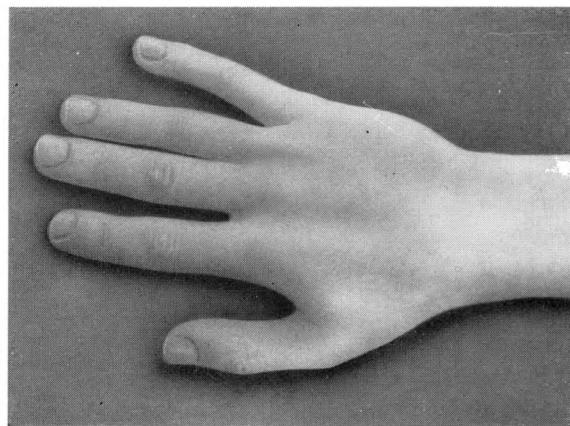
Антон Рубинштейн



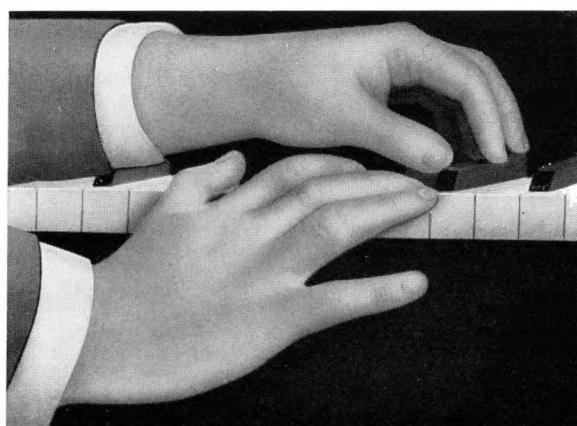
Рука С. Рахтера



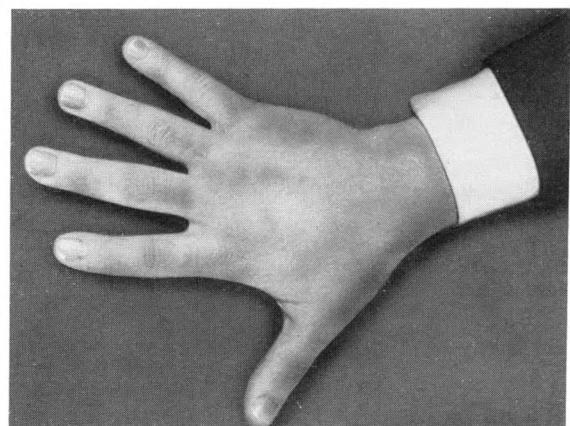
Рука Мендельсона (гипс)



Рука Ганса фон Бюлова



Рука Э. Д'Альбера



Рука Э. Гилельеа

Гипсовый слепок руки Шопена



ВЗМАХИВАНИЕ

Основной частью механики фортепиано является система молоточков. Важнейшая особенность этой системы – так называемый момент **отцепления**, благодаря которому молоточек, ударив струну, моментально отскакивает обратно. Если бы не было отцепления, допускающего этот мгновенный обратный спад, то молоточек прижал бы струну. Отцепление происходит немногим ниже середины пути клавиши, видимо, еще до полного завершения удара молоточка. Из этого следует, что движение молоточка на протяжении всего пути к струне не может быть равномерным. Оно зависит целиком от воли пианиста, от того, каким способом его палец соприкоснется с клавишей, как будет подготовлено это соприкосновение. Следовательно, очень важную роль играет подготовка удара или, как мы в дальнейшем будем называть, **взмахивание**.¹

Термин «нажатие клавиши» – термин неточный. Буквальное понимание этого термина рождает ряд ошибочных требований: прожимание клавиши до дна, принужденное длительное удерживание ее в этом положении и даже попытка «вibrations» на ней.

Под нажатием понимается постепенное, равномерное воздействие внешней силы. Если давить на клавишу медленным, равномерным движением, то никакого звука не получится. Прижимание же клавиши ко дну клавиатуры уже после того, как струна зазвучала, – непроизводительный труд, который только мешает другим движениям пианиста. Поскольку отцепление совершено уже на полпути, то дальнейшие движения пальцев являются лишь дополнительными в силу указанной выше закономерности клавишного механизма.²

Для взмахивания требуется наличие следующих трех факторов:

1. твердое основание,
2. упругая опора,
3. активный маховой орган.

¹ «Взмахивание» – то есть замах перед ударом – есть наша врожденная способность, которой в большей или меньшей степени владеет каждый человек. Большинство трудовых движений является по сути дела маховым или включает в себя взмахивание: поэтому такого рода движения с течением веков стали совершенно инстинктивными.

² При быстром темпе этот вопрос почти не возникает, так как беглость, быстрота достигается лишь целесообразным движением. Даже те пианисты, которые при медленном темпе «массируют» клавиши, при быстром – просто не имеют этой возможности.

Если посмотреть бока клавиш любого инструмента (бывшего в употреблении не менее 4–5 лет), то окажется, что верхняя половина дерева темнее нижней; это доказывает, что в большинстве случаев клавиши не доходят до дна.

1. Твердым основанием служит прежде всего правильное положение за инструментом – удобный стул и хорошая, правильная посадка (твердое основание имеет такое же важное значение для некоторых видов спорта: метатель диска или ядра на мягкой почве, боксер на пружинистом матрасе не могли бы добиться хороших результатов).

2. Функцию упругой опоры при игре на фортепиано выполняет все наше тело, как и при всяком труде. Молотобоец никогда не будет прижимать молот после удара, а, наоборот, даст ему свободно пружинить. Клавиши также пружинят, производят так называемую «отдачу», и задача играющего позаботиться о поглощении этой отдачи, иначе она будет препятствовать подготовке к следующему удару.

Отдача клавиш поглощается незаметно упругостью суставов руки. Но в этом поглощении участвует все тело, поэтому так важно во время игры опираться и на ноги. (Неправильное истолкование этого положения породило тот ошибочный взгляд, будто опора на ноги активно помогает в извлечении звука.)

3. Для того, чтобы молоточек механизма пришел в действие, необходимо активное взмахивание. Последнее следует особенно подчеркнуть, ибо многие в своем воображении представляют себе совершенно иначе те движения, которые они совершают в действительности. Так возникают взгляды, что для извлечения звука достаточно опустить руку на клавишу, что звук рождается от «мягкого подбиивания» пальцев; или же, что для получения красивого звука требуется только давление на клавишу.

С помощью определенных сравнений и ассоциаций можно создать более благоприятные психологические условия для того, чтобы добиться правильного взмахивания, но ни в коем случае не нужно смешивать эти сравнения с описанием самих движений.

Молоточек приводится в движение или **непосредственным** соприкосновением пальца с клавишей, или **опосредствованным** соприкосновением.

При непосредственном соприкосновении наши пальцы являются как бы продолжением, удлинением всей руки, иными словами, палец как бы «прилипает» к клавише. При таком положении возникает ощущение «схватывания» клавиши и, как бы, игры самой клавишей на струне. Такое ощущение в полной мере может возникнуть только при движениях, исходящих от плечевого сустава.

Однако от плечевого сустава невозможно совершать быстрые движения, так как в них участвуют либо предплечье, либо пальцы. Активная же работа последних, естественно, исключает возможность полноценного непосредственного соприкосновения, так как контакт с клавишей прерывается в самом начале движения. Чем больше сила удара, тем пальцы вынуждены подняться выше, а это обстоятельство еще больше сокращает продолжительность контакта. Следовательно, каким бы совершенным способом звукоизвлечения непосредственное соприкосновение ни являлось, все же приходится, и очень часто, применять так называемое опосредствованное соприкосновение, при котором пальцы или рука не «срастаются» с клавишей, а просто ударяют ее, и та уже передает полученную инерцию молоточку.

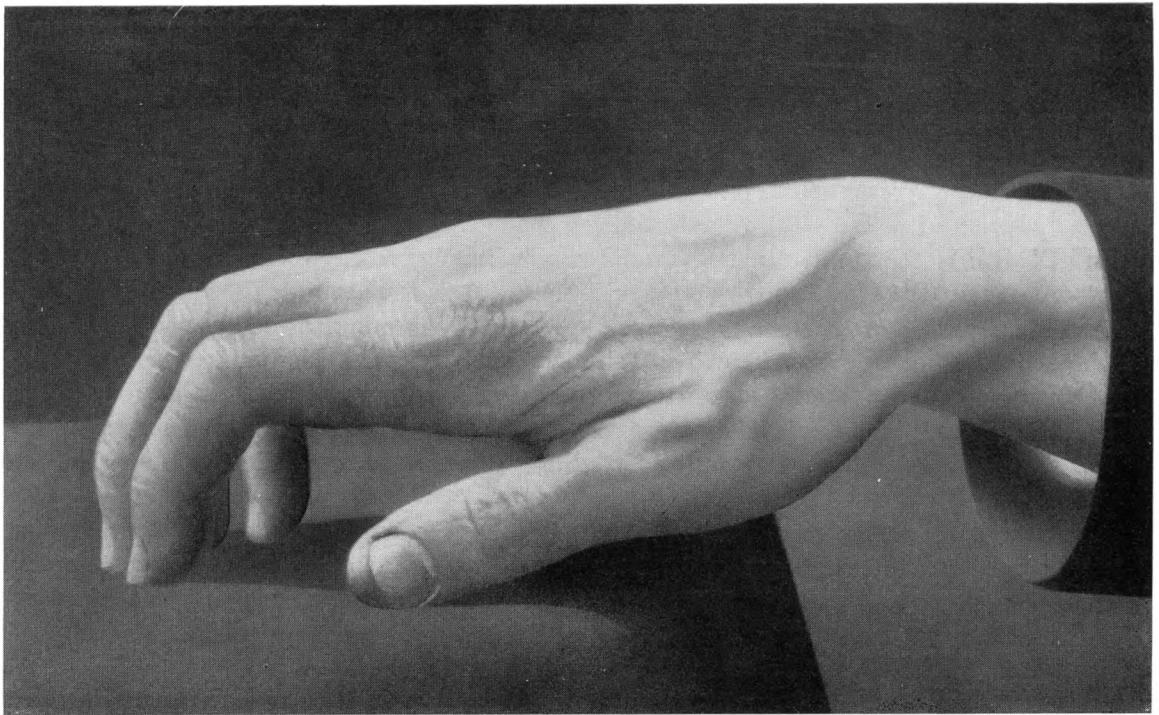
Сравнивая опосредствованные и непосредственные соприкосновения, можно установить следующее:

ПРИ НЕПОСРЕДСТВЕННОМ СОПРИКОСНОВЕНИИ

1. Движения плеча – активного махового органа – прилагаются к движениям клавиши, чтобы сохранить ощущение «схватывания».

2. Палец все время находится в контакте с клавишей.

3. Скорость клавиши возрастает постепенно, ибо активный маховой орган соприкасается с клавишей с самого начала движения.



Рука Эмиля Зауэра

ПРИ ОПОСРЕДСТВОВАННОМ СОПРИКОСНОВЕНИИ

1. Движения пальца или предплечья не совпадают с направлением движения клавиши.
2. Контакт между пальцем и клавишой прерывается в самом начале движения.
3. Скорость активного махового органа уже сравнительно велика в момент встречи с клавишой. Это, с одной стороны, вызывает резкие верхние призвуки, с другой – уменьшает уверенность ударов, мешая тем самым дозировке звуковой силы, правильному динамическому рисунку.

Наиболее ощущимый недостаток опосредствованного соприкосновения – прекращение контакта пальцев с клавишами в начале движения. Многие пытаются бороться с ним путем ограничения активного движения пальцев. По их мнению, пальцы должны находиться на клавиатуре и тогда, когда они не ударяют клавишу; в таком своем состоянии они, якобы, способны к непосредственному взмахиванию. Действительно, поскольку пальцы соприкасаются с клавишами непрерывно, 2-й и 3-й пункты определения опосредствованного соприкосновения отпадают. Однако совпадание направления между пальцем и клавишой все же остается невозможным. Кроме того, теряется энергия, которая возникает из более широкого движения, более интенсивной мышечной работы пальцев, а, принимая во внимание относительную слабость пальцевых мышц, это может привести к сокращению беглости пальцев. Наконец, нельзя отказываться и от тембровых эффектов, получаемых путем различной степени поднимания пальцев.

Из сказанного выше следует, что избежать опосредствованного соприкосновения невозможно. А значит, нужно найти способ приблизить его как можно больше к непосредственному, по возможности, устраниТЬ его недостатки. Пальцы или руку следует поднимать не выше той степени, которая требуется для получения желаемого тембра. Кроме того, необходимо стремиться максимально прилагаться к клавише активным маховым органом. Это, естественно, замедляет, тормозит его движение. Для выпол-

нения движения при торможении нужна более интенсивная работа мышц, что в свою очередь требует более решительного импульса, связанного непосредственно с глубоким прочувствованием музыки. В конечном счете соответственное торможение опосредствованных соприкосновений всегда оказывается результатом музыкального представления исполнителя.

КОНТРОЛЬ

Наши движения являются результатом работы антагонистических мышц, взаимно уравновешивающих друг друга. Так, например, при поднятии пальца основную работу совершают разгибатель, но в зависимости от нашей воли сгибатель может в большей или меньшей степени контролировать, тормозить действие разгибателя. В дальнейшем это тормозящее действие антагонистических мышц мы будем называть **контролем**.

Вследствие естественного тонуса мышц какое-то минимальное торможение сопутствует каждому нашему движению. Если, например, палец при поднятии совершенно расслаблен, то торможение все равно присутствует, правда, в очень слабой степени.

При контролированных движениях торможение является осознанным действием и возрастает в зависимости от степени контроля.

При поднятии пальца медленно, с «собранным кончиком», сгибатель тормозит уже очень интенсивно (так уравновешивают друг друга группы при перетягивании каната).

С помощью контроля выравниваются различия между опосредствованным и непосредственным соприкосновением. Увеличив тормозящее действие, мы облегчим маховому органу возможность «прилипнуть» к клавише. С помощью контроля возможна точная дозировка силы, действующей на клавишу. Поэтому нужно стремиться к тому, чтобы во время игры каждое наше движение, по возможности, контролировалось.

Никогда, однако, этот контроль не должен осознаваться именно как мышечная деятельность. Когда мы говорим о дозировке силы, то это значит, что нужно извлекать звук именно с той силой, которая соответствует характеру услышанной и понятой нами мелодии. Значит, пальцы должны ударять сильнее или слабее, именно с такой силой, которая желательна для отдельных звуков исполняемой музыки. Чем точнее мы будем следовать за мелодическим рисунком, тем больше возрастет точность контроля, а, следовательно, тем разнообразнее окажется градация звуковой силы, важное условие развития выразительности.

ВЕСОВОЙ ЭФФЕКТ

Чем больше скорость клавиши в момент удара, тем сильнее ее реакция, т. е. отдача. Если мы не позаботимся об ее уравновешивании, если вместе с силой удара не повысим и упругость сопротивления опоры, то отдача клавиши сдвинет с места активный маховой орган.

Например: когда активным маховым органом являются пальцы, то в поглощении отдачи участвует и рука и все тело, в силу чего кисть не сдвинется с той позиции, которой требует активная работа пальцев.

Сопротивление руки нужно усиливать не только по мере увеличения силы удара, но и с ростом темпа. Пропорционально ускорению темпа сопротивление руки должно уравновешивать за тот же отрезок времени отдачу все большего количества клавиш, а это, естественно, требует более интенсивной работы мышц. В медленном темпе сопро-

тивление не требует большого мышечного усилия, играющий только «держит руку»; в быстром же темпе сопротивление увеличивается, поэтому у играющего возникает такое ощущение, что он вынужден как бы «прижимать» всю руку к клавиатуре.

Постоянное регулирование сопротивления требует упругой опоры всего нашего тела. Играющий чувствует себя уверенно только тогда, когда все тело вплоть до ног существует в поглощении отдачи, которая лишь в этом случае совершается незаметно. Если, например, в регулировании сопротивления участвует только рука, то сильная отдача может серьезно помешать следующему активному взмахиванию. В этом причина неуверенности интонирования у тех, кто в силу различных причин (например, неправильной посадки) не использует все тело как опору.

Только при наличии полной освобожденности, свободной упругости тело будет правильно функционировать в качестве упругой опоры (некоторые смешивают освобождение тела с полной его расслабленностью).

Уравновешивание отдачи дополняет, делает устойчивыми действия махового органа. А так как при этом создается ощущение, будто это происходит с помощью использования веса руки или тела, то мы называем такое действие весовым эффектом или весовым дополнением.

Выражение «весовой эффект» – неправильно с точки зрения физики, поскольку речь идет не о действительном весе, а об увеличении сопротивления упругой опоры. Условием действительного весового эффекта явилось бы его постоянное действие, то есть не только в момент взмахивания, но и между двумя взмахиваниями. Несомненно, что в этом случае даже минимальное превышение собственного веса клавиши прижало бы пальцы к ней. (Шахтер, работающий отбойным молотком, также должен оказывать упругое сопротивление отдаче своего инструмента. Если бы для его работы достаточно было простого дополнения, то можно было бы обойтись приложением какого-либо пассивного веса.)

Однако с психологической точки зрения, выражение «весовой эффект» кажется нам более удовлетворительным, чем слово «сопротивление», так как последнее может вызвать представление о напряженном, судорожном состоянии. Определение же «весовой эффект» связывается скорее с чувством освобожденности. «Руку опускаем от плеча, но поддерживаем пальцами» – это неточное определение, но с его помощью играющий легче находит правильный способ работы руки. Надо, однако, иметь в виду, что пальцы ни на минуту не должны оставаться пассивными, поэтому пользоваться настоящим «весовым эффектом», то есть давить на клавиши – нельзя.

РЕГУЛИРОВАНИЕ СИЛЫ ЗВУКА

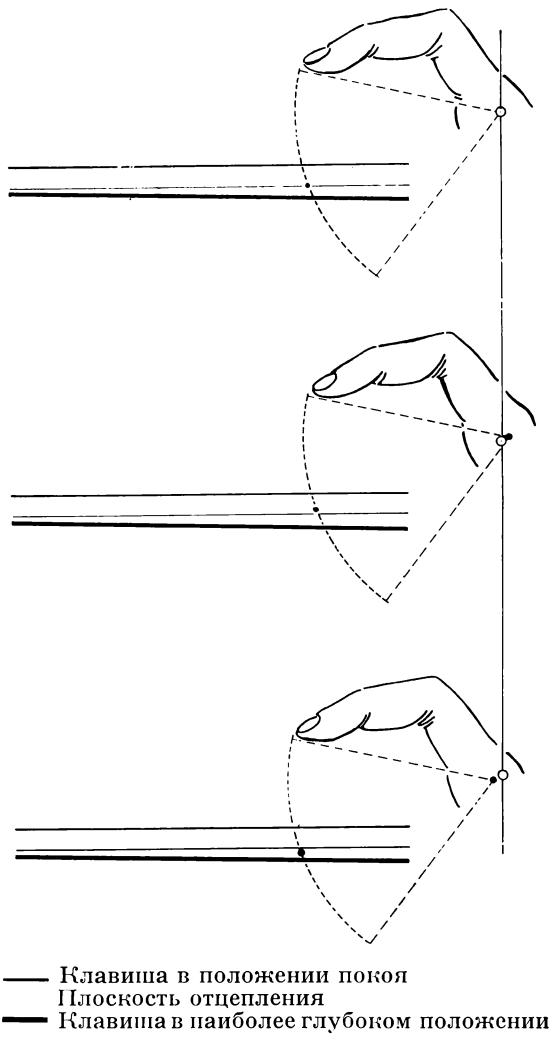
Сила звука возрастает пропорционально скорости движения молоточка. В конечном счете сила звука зависит от того, какое количество кинетической энергии приводит клавишу в движение.

Количество кинетической энергии прямо пропорционально движущейся массе и скорости, возведенной в квадрат. Следовательно, количество кинетической энергии можно повышать либо увеличением массы, либо повышением скорости движения.

Переводя все это на «пианистический» язык, можно сказать, что звук усиливается двумя способами.

1. Мы увеличиваем массу – значит, вместо пальца активное взмахивание совершают предплечье или рука.

2. Увеличиваем скорость движения активного махового органа – значит, ударяем быстрее, то есть сильнее.



— Клавиша в положении покоя
 // Плоскость отцепления
 — Клавиша в наиболее глубоком положении

Рис. № 20

силе удара, если ось вращения пальцев, то есть всю руку, приближать или отдалять от клавиатуры.

С приближением оси вращения звук усиливается, но только до того момента, когда точка наибольшей скорости пальца совпадает с точкой отцепления, после чего звук снова убывает. Значит, сколько бы пианист ни напрягался, сколько бы ни «прессовал» клавиши, инструмент сильнее звучать не будет, усилятся только неприятные низкие призвуки.

Самым важным средством регулирования силы звука является приближение или отдаление осей вращения. Это осуществляется путем различного применения силы сопротивления, из чего следует, что регулирование сопротивления, весовой эффект, имеет значение также для динамического рисунка.

Однако тут возникает вопрос о том, при каких условиях возможно максимальное использование энергии активного махового органа для извлечения звука.

Скорость клавиши должна быть наибольшей в момент отцепления, ибо после этого момента клавиша с молоточком уже не соприкасается, значит, не может влиять на его скорость, а следовательно, и на извлекаемый звук. Только та кинетическая энергия может претвориться в звук, которая передается клавише до момента отцепления.

Скорость активного махового органа меняется и в течение одного удара: сперва возрастает до известного максимума, затем снова падает.

Итак, наибольшую силу звука, подготовленного данным взмахиванием, можно получить тогда, когда наш маховой орган достигает наибольшей скорости, то есть как раз в момент отцепления.

Правда, при опосредованном соприкосновении клавиша внезапно тормозит возрастающую скорость нашего махового органа. Несмотря на это, активный маховой орган передает наибольшую энергию в тот момент, в котором он достиг бы наивысшей скорости без торможения. Не достигнув этой точки, переданная молоточку скорость будет меньше.

Практически сказанное означает, что силу звука можно изменить и при одинаковой

ПРОПОРЦИИ КОНТРОЛЯ И ВЕСОВОГО ЭФФЕКТА В ФОРМИРОВАНИИ ДИНАМИКИ

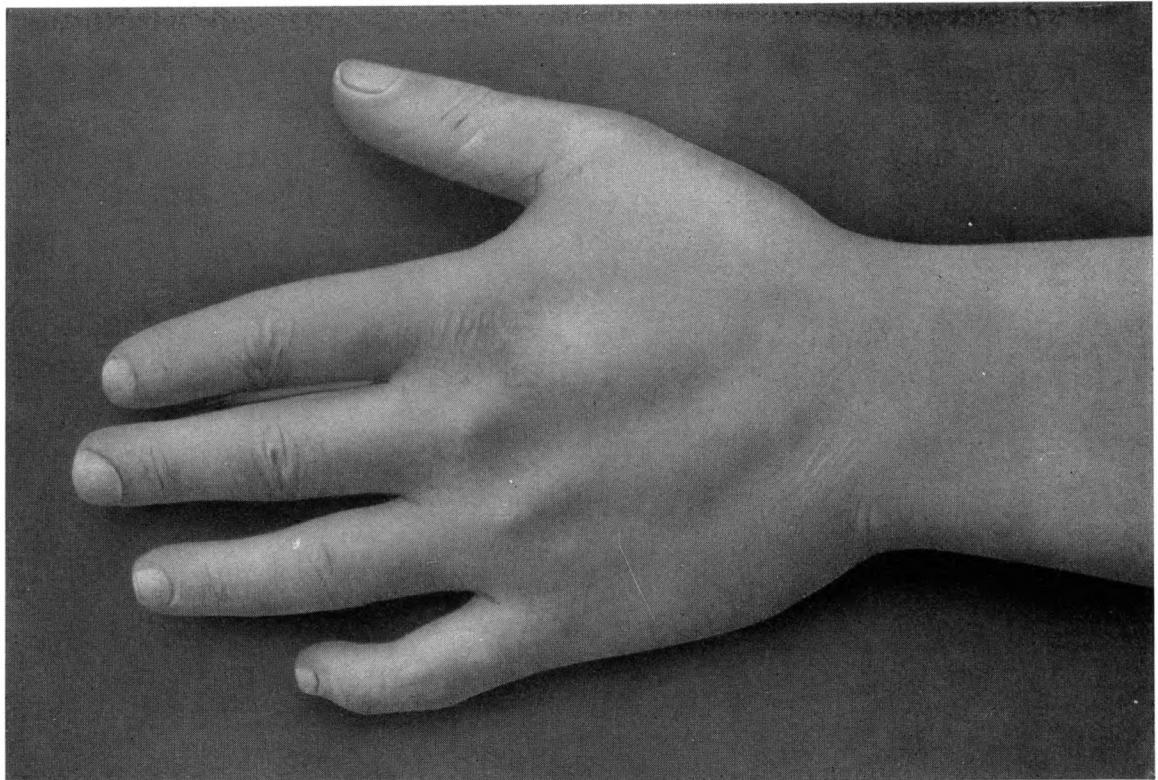
Роль весового эффекта в формировании динамики возрастает по мере ускорения темпа. В быстром темпе контролировать каждое движение уже почти невозможно; оформление даже небольших деталей происходит с помощью изменения сопротивления руки, то есть весового эффекта (беглая игра означает 10—14 ударов в секунду, а при такой быстроте невозможно с достаточной точностью следить за каждым ударом отдельно).

Зато по мере замедления темпа значение контроля отдельных взмахиваний становится все более существенным. При выдержаных звуках в медленном темпе соответственно оттенять динамический рисунок можно только непосредственным соприкосновением. В таких случаях роль весового эффекта сокращается до минимума, но совсем пренебрегать им нельзя, ибо в медленном темпе динамические оттенки выступают ярче, а следовательно, заметнее будут и ошибки.

В быстром темпе небольшие отступления от динамического рисунка труднее заметить, но хорошей музыкальной выразительности и здесь можно достигнуть только совершенно точным формированием динамики. Нужно решительно осудить те взгляды, по которым в быстром темпе важна только ровность. Механичность игры — если даже применять ее только в быстром темпе — приводит к немузыкальному, бездушному исполнению. Предпосылкой музыкальной выразительности и в быстром темпе является чуткая динамика.

Преподавание должно способствовать тому, чтобы ученик, исходя из музыки, нашел наиболее соответствующее его вкусу решение. Нельзя втискивать музыку в прокрустово ложе готовых шаблонных движений.

Рука Терезы Карреньо





Линн Фишер

ОТ КАКИХ СУСТАВОВ ДОЛЖНО ИСХОДИТЬ АКТИВНОЕ ВЗМАХИВАНИЕ

Взмахивание от тазобедренного сустава применимо лишь в комбинации с работой других суставов для получения особых звуковых эффектов. Но движения бедра имеют другое значение: они помогают рукам правильно располагаться и приспосабливаться к регистрам (когда обе руки играют в верхних октавах, мы наклоняемся вправо и т. п.).

При выделенных звуках (акцентированных, начальных и конечных, а также одиночных) необходимо применять взмахивания от плеча, ибо только так можно точно дозировать их динамику. Хорошо выделяются скачковые ходы, а также крайние звуки мелодической линии. Соответствию расстоянию между ними и остальными звуками мелодии следует их тоже брать – частично или полностью – с помощью активного взмахивания от плеча. (С этой точки зрения, крайние звуки мелодической линии можно считать начальными звуками, так как они меняют направление мелодии.)

Большая свобода движений, присущая плечевому суставу, дает ему возможность выполнять мелкие, очень тонко дозированные движения в относительно медленном темпе; с другой стороны, – делает невозможными всякие быстрые движения (здесь играет роль также и тяжесть руки).

Наиболее быстрые движения мы можем совершать от локтя. Хотя предплечье вместе с кистью представляет значительную массу, мыщцы, находящиеся на плечевой кости, двигают его достаточно быстро. Восемь ударов в секунду – для хорошего пианиста легко достижимая репетиционная скорость (напр., знаменитые октавные пассажи в



Сергей Рахманинов

первом фортепианном концерте Чайковского, в Ас-диг'ном полонезе Шопена или в листовской транскрипции «Лесного царя» Шуберта).

Еще одно важное движение локтевого сустава – ротация. Все виды тремоло основаны на ротации.

Возможности движения кисти обусловлены ее расчлененностью на три ряда суставов. Для быстрого движения она не пригодна, зато очень важна для смягчения звука; может служить также активным маховым органом, но не самостоятельно, а только как дополнение предплечья.

В пальцевой технике самым главным двигателем суставом является сустав первой фаланги. Он прекрасно может выполнять быстрые движения и, кроме того, помогает боковым движениям пальцев.

Второй сустав (сустав второй фаланги) для активного удара не годится. Он сгибает или разгибает пальцы, обеспечивая удобное расположение их на клавиатуре.

Третий сустав функционирует только как дополнение к движению второго. Самостоятельное сгибание доступно ему, как уже было сказано, лишь в случае неправильной иннервации.

И, наконец, необходимо выяснить: какой сустав способен дозировать весовое дополнение, точно осуществлять действия всего тела, как упругой опоры.

Для этого требуется сустав, управляющий большой массой и вместе с тем находящийся над клавиатурой. Только при таких обстоятельствах он способен с высокой чувствительностью менять сопротивление, приближать или отдалять от клавиатуры ось вращения пальцев.

О кисти, ввиду ее небольшой массы, не может быть и речи.

Предплечье при весовом дополнении работает как рычаг с осью вращения в локте. Это препятствует тонкой дифференциации сопротивления.³

Плечевой сустав, по определению анатомии, является самым свободным суставом нашего тела. В соответствии с этим он играет огромную роль в фортепианной технике. Величина и удобная расстановка мышц, двигающих плечо, позволяют ему выполнять самые точные движения. Движения, требующие большой осторожности, выполняются всегда, не только в фортепианной игре, но и в другой нашей деятельности, плечом.⁴

Решить задачу весового дополнения, таким образом, можно только с помощью плечевого сустава. Плечевой сустав позволяет дозировать весовой эффект как с помощью всей руки в качестве рычага, так и с помощью боковых и ротационных движений руки.

³ Так называемая «локтевая игра» (игра от предплечья) является, в большинстве случаев, следствием неправильной посадки или осанки, а также зависит от плохой пропорции двух частей руки (короткая верхняя часть – длинное предплечье), или от чрезмерной, по сравнению с туловищем, длины рук. Локтевая игра часто появляется вследствие неверного метода занятий: например, прижимание верхней части руки к туловищу.

⁴ Хирург, часовой мастер выполняют свою работу, требующую высшей точности, также при помощи плечевого сустава.

ПОСАДКА И ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСА ЗА РОЯЛЕМ

В предыдущей главе мы установили, что для полноценного взмахивания требуется, кроме активного махового органа, твердая основа и упругая опора.

Для твердой основы требуется, прежде всего, хороший, прочно стоящий на месте стул. Вращающиеся «специально фортепианные» стулья – совершенно не пригодны, нельзя также сидеть на мягком, пружинящем стуле.

Что же касается упругой опоры, то есть тела играющего, то здесь мы можем установить, что задачи отдельных частей тела (в качестве упругой опоры) далеко не одинаковы по значительности. В поглощении отдачи клавиши главную роль играет рука; формирование динамики происходит также, главным образом, за счет работы руки.

Рука Алии Фишер, снятая со стороны пальцев



Рис. № 22

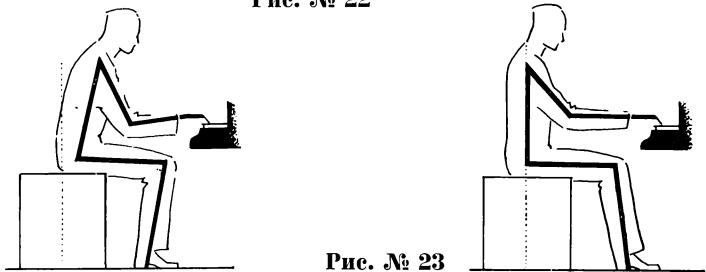


Рис. № 23

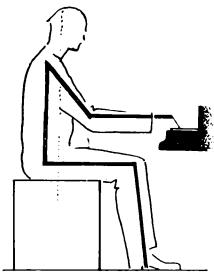


Рис. № 21

Следовательно, нужно обеспечить ее движениям полную свободу, а это можно сделать только при условии приспособления, подчинения этой задаче движений всего корпуса. Движение корпуса необходимо для того, чтобы играющий мог применять в различных технических формах различное (согнутое или выпрямленное) положение руки. Корпус подчиняется руке и в своих боковых движениях (наклонах вправо и влево).

Итак, тело пианиста должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях. Поэтому следует избегать вогнутого сиденья. Нужно позаботиться о том, чтобы ноги могли прочно упираться. Слишком глубокая посадка будет препятствовать опорной роли ног и тем самым делать неуверенными движения корпуса. Но и на самом краю стула сидеть тоже неудобно, ибо в таком случае большая часть тяжести тела падает на ноги. В таком положении корпус так же не может свободно двигаться; тело попадает в очень напряженное положение. Играющему приходится как бы опираться на фортепиано, чтобы сохранить равновесие, и это неминуемо вызовет чрезмерную нагрузку пальцев. Из-за постоянного напряжения рука не в состоянии достаточно четко регулировать (формировать) сопротивление на каждом ударе, и оно в таком случае будет постоянно преувеличеным.

Таким способом при большом и упорном труде все же можно выработать большой, выровненный звук, но никогда это нельзя будет назвать настоящей фортепианной игрой, в лучшем смысле этого слова.

Не может быть хорошего исполнителя без тонкой динамической и ритмической нюансировки. Установка же на форсированный звук не допускает такой тонкости.

При правильной посадке мы опираемся и на ноги, но основная тяжесть падает на стул. При таком положении корпус свободно двигается в любую сторону. Движения корпуса должны помогать рукам, но ни в коем случае не должны являться самоцелью. Излишнее раскачивание мешает рукам принимать удобную позицию, а значит, оно также вредно, как и совершенно неподвижный корпус.

Пианист, имеющий низкий рост или короткие ноги, вынужден садиться ближе, но и в этом случае нужно стараться, чтобы основная опора была на стул. Единственным выходом из этого затруднения могла бы быть только изменяемость инструмента.

При выборе высоты сиденья нужно исходить из того, в каком положении активные маховые органы легче всего смогут выполнять свою работу.

Слегка вытянутые, находящиеся немного выше клавиатуры, руки облегчают быструю игру октав и аккордов. В этом легко убедиться, проделав следующий опыт: сделайте предплечьем в воздухе быстрое репетиционное движение – рука невольно выпрямится. Совершать быстрые удары сильно согнутой рукой очень трудно и утомительно.

Для быстрой же пальцевой техники, наоборот, лучше, если рука находится немного ниже клавиатуры. (Правда, слишком низкое положение препятствует работе большого пальца.)

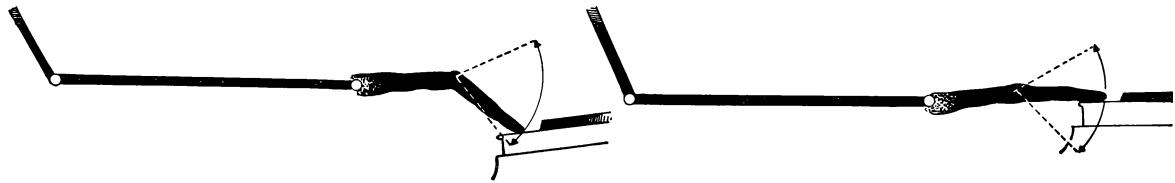


Рис. № 24

Рис. № 25

В обоих случаях исходной точкой является средняя позиция двигающихся мышц, ибо энергия ударов как руки, так и пальцев расходуется наиболее экономно и рационально только тогда, когда мышцы совершают свои движения именно при этой позиции. В высоком положении руки удар пальца совершается ниже средней позиции.

В показанном на рис. № 24 высоком положении палец ударит клавишу только в конце своего пути. Таким образом, клавише передается лишь часть той энергии, которую она получила бы, встретившись с пальцем в середине его пути. Притом, удар пальца становится не только слабым, но и менее точным. Так как невозможно высчитать, какое количество силы палец передает клавише во время удара, то играющий всегда вынужден обеспечить как бы «запас» энергии, то есть применять для данного удара несколько большую, чем требуется, силу, чтобы обеспечить достаточное звучание каждого звука. Но такая прибавка силы требует чрезмерного повышения сопротивления руки, что, опять-таки, снижает беглость, быстроту.

Однако, самым главным фактором в определении высоты посадки является не вопрос быстроты. Здесь, в первую очередь, следует иметь в виду точность дозировки силы удара, чуткость динамического пюансирования.

Исходя из вышесказанных соображений, разберем правильную посадку при игре октав.

Предплечье, осуществляющее активное взмахивание, во время удара отдаляется от корпуса порой до горизонтального положения, после чего снова приближается (палец проходит, таким образом, путь части окружности, центром которой является локтевой сустав).

Нажатая клавиша также описывает часть окружности, по которой она, однако, отдаляется от нас.

Предполагая, что в момент прикосновения к клавише предплечье находится в параллельной к ней позиции, мы можем точно регулировать силу удара молоточка, ибо направление действующей силы примерно совпадает с направлением движения клавиши. Вследствие этого можно уже легко автоматизировать раз найденную дозу силы.

В противном случае: чем выше локоть находится над клавиатурой в момент прикосновения, тем больше направление силы уклоняется от направления движения клавиши. Точная дозировка в этом случае становится труднее, а это значительно сокращает выразительные возможности октавной игры.

Непременным условием уверенной динамики пальцевой игры является низкое положение руки. При высоком положении приходится предотвращать ошибки, вытекающие из динамической неуверенности, а это можно сделать только двумя способами: либо преувеличением деталей динамического рисунка, либо – даже за счет этого рисунка – стремиться во что бы то ни стало к ровному звучанию.

Первое создает искусственность, а второе – механичность игры. В обоих случаях страдает непосредственность исполнения.

Из сказанного можно заключить, что высокая посадка может способствовать обед-



нению выразительности пальцевой техники. В настоящее время высокая посадка встречается весьма часто, и прямым следствием этого является слабость пальцевой техники и холодное, невыразительное тушевание.

Итак, динамическая точность ударов пальцев требует их низкой позиции. Поэтому при игре согнутыми пальцами пианисты обычно опускают первую фалангу; можно также заметить, что в наиболее трудных технических местах многие пианисты инстинктивно горбятся.

Основываясь на всех этих наблюдениях, можно при определении правильной посадки исходить из следующего:

Если пианист достаточно высок, то он должен сесть на стул настолько глубоко, чтобы корпус мог совершенно свободно двигаться во все стороны и возможно было бы прочно, удобно поставить ноги. Стул должен находиться на такой высоте, чтобы локоть попал в одну плоскость с клавиатурой, вернее, с плоскостью отцепления клавиш. В таком положении удобно выполнять и пальцевую, и октавную, и аккордовую технику.

Чем выше талия,
тем ниже надо сидеть

Рис. № 26–28

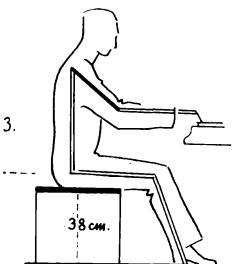
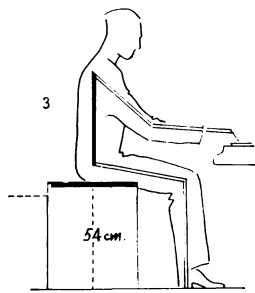
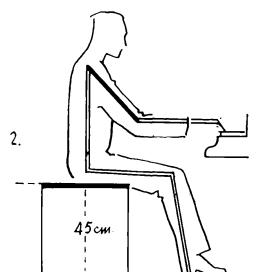
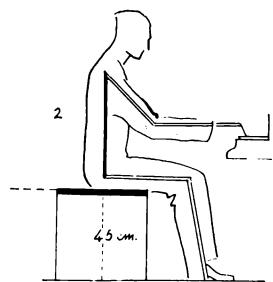
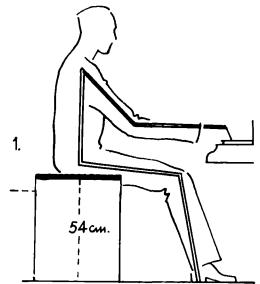
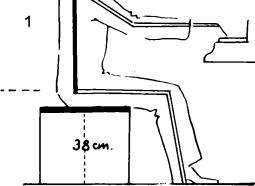


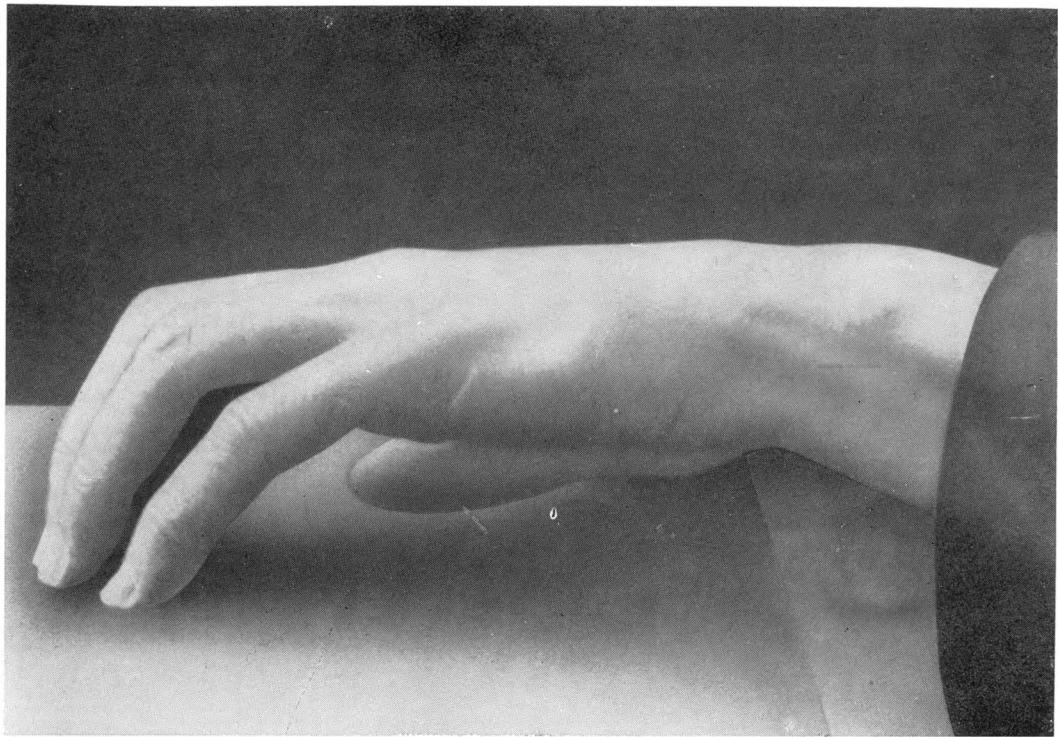
Рис. № 29–31

Чем длиннее верхняя часть руки,
тем выше должно
быть сиденье

Высота сидения определяется соотношением корпуса и руки. Исполнитель с высоким туловищем и короткой верхней частью руки должен сидеть на очень низком стуле, в то время как длинная верхняя часть руки заставляет садиться как можно выше.

Нужное расстояние от стула до инструмента нельзя определить даже с относительной точностью. Здесь имеет значение длина предплечья, длина верхней части руки и особенно их соотношение. Единственно, что можно с уверенностью сказать, это то, что каждый пианист должен сидеть на таком расстоянии от инструмента, которое обеспечивает и удобное движение обеих частей руки, и свободное движение корпуса вперед и назад.

Бедра должны находиться либо в горизонтальном, либо в чуть наклонном положении, в этом случае ноги хорошо помогают свободному движению корпуса. Чрезмерно высокая посадка вынуждает все тело усиленно напрягаться, а чрезмерно низкая, когда бедра подняты к корпусу, – снижает опорную роль ног (т. е. опять-таки происходит ненужное напряжение туловища).



Рука Эмилии Зауэра

Идеальным положением было бы то, при котором можно было бы изменять высоту инструмента сообразно с ростом каждого пианиста. Но поскольку это невозможно, пианисты ищут выход из положения в применении различных подставок (например, стеклянные подставки у рояля). Изменение же высоты стула в зависимости от высоты рояля является, таким образом, только вынужденным, но не исчерпывающим решением. Очень часто приходится идти на компромисс и садиться слишком низко или слишком высоко (в отношении ног), чтобы руки попали в наиболее удобную при данной клавиатуре позицию.

До сих пор еще многие пренебрегают значением правильной высоты посадки («тальянливому, мол, человеку такие мелочи не могут помешать»). А ведь высота посадки оказывает такое же влияние на техническую сторону игры пианиста, как на игру скрипача влияет положение в его руках скрипки. Играть на скрипке удобнее, когда скрипка опрета о грудь, но в таком положении невозможно нормальное извлечение звука. Пианисту удобнее сидеть высоко, но музыкальная выразительность от этого может страдать.

Многие пианисты пользуются на концертах своим собственным стулом (Зауэр, Бакхауз и др.), обеспечивая себе этим раз и навсегда определенную, выбранную ими высоту посадки. И это придется делать до тех пор, пока высота стульев для фортепиано будет определяться столярным стандартом, а не потребностями фортепианной игры.

Опубликованные в настоящей книге фотографии позволяют наглядно усвоить себе правильность высоты посадки.¹ Подлинно высокой посадки мы ни у кого не видим.

¹ Высоту посадки часто путают с высотой стула, хотя между этими моментами имеется существенное различие. Анни Фишер, сидящая по фотографиям ниже всех, играет на 45 сантиметровом стуле (обычный фортепианный стул, совершенно опущенный), в то время как стул выше всех сидящего Унгара – необычно низок (40 сантиметров).

(На второй фотографии Листа посадка кажется высокой из-за поднятого локтя.) Сравнивая фотография нужно учесть, что при наклонении корпуса вперед или опрокидывании назад меняется и высотное положение предплечья (см. фотографии Анны Фишер и Имре Унгара).

Особенно трудно добиться правильной посадки у детей. Ноги у них обычно опираются не на пол, а на подставку. Если ребенок «болтает» ногой, то вынужден либо напрягать свое туловище, либо опираться на инструмент. В первые годы обучения педализация не играет существенной роли, поэтому пользование подставкой не приносит вреда. Педагог должен строго следить за тем, чтобы ученик не только на уроке, но и во время домашних занятий сидел на прочном, твердом стуле соответствующей высоты и имел под ногами подставку.



Анни Фишер играет средний раздел
«Фантазии-экспромта» Шопена.



Moderato cantabile

sotto voce

tr

A musical score for the piano, featuring three staves of music. The top staff is for the right hand, the middle staff is for the left hand, and the bottom staff is for the bass. The key signature is C minor (three flats). The tempo is marked as "Moderato cantabile". The dynamic instruction "*sotto voce*" is placed above the right-hand staff. The instruction "*tr*" (trill) is placed above the right-hand staff. The left-hand staff consists of eighth-note chords. The right-hand staff features a melodic line with sixteenth-note patterns. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. The score is divided into measures by vertical bar lines.





Имре Унгар играет
F-dur'ный польский Шопена.

Andante cantabile

sempre legato

poco cresc. e riten.

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff begins with a quarter note followed by a sixteenth-note pattern. The second staff starts with a dotted half note. The third staff begins with a quarter note. The fourth staff starts with a quarter note. Various dynamics and markings are present, including a fermata over the first note of the first staff, a dynamic marking above the second staff, and a dynamic marking below the third staff. The score is set against a background of five black and white photographs of Imre Ungar playing a grand piano.

КОНТАКТ С ИНСТРУМЕНТОМ

Самое сокровенное желание каждого исполнителя – ощутить инструмент, как часть себя, как орган, удивительные возможности которого позволяют рассказать о своих переживаниях гораздо более непринужденно и естественно, чем с помощью обыкновенной человеческой речи.

В данной главе мы проследим, каким образом музыкальная мысль превращается в такое движение, которое будет ей точно соответствовать.

ОСОЗНАННОСТЬ И ПЕРЕЖИВАНИЕ

Первым делом мы должны выяснить, насколько можно выработать систему движений **осознательно**. Вообще достижение определенной степени осознанности – предпосылка для изучения любого предмета, но весь вопрос в том: что и в какой степени должно быть осознано.

Элементы осознанности присутствуют во всех видах искусства, в том числе и в живописи. Но все же ни один истинный художник не согласился бы работать готовыми схемами рисунка, даже сознавая их правильность. В повседневной жизни нелепыми показались бы заранее установленные жесты, сопровождающие разговор. Ведь невозможно заранее предписать градации приветливой улыбки, сердито сморщенного лба. Все это определяется моментальным эмоциональным стремлением. Даже слова наши будут звучать неестественно, если в момент их произношения мы попытаемся осознанно извлечь каждый отдельный звук. Такого рода осознанность не может быть полезной и в фортепьянной игре. Если заранее установить способ извлечения каждого звука: «*фа дисз* должен звучать громче, *соль* – тише, а *ре* – немного короче», то звуки останутся теми же, но музыки не будет.

Полная осознанность движений в повседневной жизни – явление неестественное. Походка, при которой человек все время думает о том, как он ставит свои ноги, будет выглядеть нарочитой. Отличительная черта всех плохих актеров – искусственность, или как говорится «деланность».¹ Так неужели в фортепьянной игре может быть хорошим как раз то, что плохо во всех других областях жизни?

¹ «Как я играл? Плохо, потому что показывал себя в роли, то есть думал о голосе, о теле, о движениях.

Как известно, старание быть красивым только связывает и напрягает мышцы, а всякое напряжение мешает. Оно сдавливает голос и связывает движения.»

(Станиславский К. С. «Работа актера над собой». т. 2. стр. 16.)



Иштван Анталь играет медленную часть а-мольной сонаты Шуберта.



Andante poco moto

The musical score consists of three staves of music. The top staff is the treble clef, the bottom staff is the bass clef, and the middle staff is also the bass clef. The key signature is A minor (no sharps or flats). The time signature is 3/8. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Measures 2 and 3 continue the melodic line with eighth-note patterns. The score is labeled "Andante poco moto".

Организм человека подобен сложной электронной машине. Наш мозг рассыпает тысячи приказов почти одновременно, по одному соответственному включению. Нельзя, следовательно, осознавать фортепьянную игру путем отдельного, сознательного управления каждым частным импульсом. Такое требование так же смешно, как, например, смешно было бы ради «осознания» ведения автомобиля с презрением отвергать автоматический стартер и заводить мотор рукой.

Педагог обязан хорошо знать весь «механизм» ученика, включая и частные движения, чтобы уметь исправлять появляющиеся ошибки. На более высокой степени обучения ученики и сами должны ознакомиться с основами физиологии, проверить это на себе, так как часто бывает, что даже пианист с врожденными пианистическими данными портит их, будучи не в состоянии в нужный момент осознать и исправить появившийся в его пианистическом аппарате дефект. Но во время исполнения думать о деталях работы аппарата, думать о том, что делает кисть или рука, так же вредно, как и в любой другой деятельности.

Означает ли это, что фортепьянная игра не требует никакой осознанности? Конечно, нет. Наши движения должны приспособиться к устройству инструмента, и многие моменты этого приспособления приходится постоянно осознавать. Запоминание тоже требует сознательного подкрепления.² Но не может быть и речи о том, чтобы выработать шаблоны, пригодные раз и навсегда для определенных типов движения, а тем более невозможно постоянное осознание отдельных деталей движения. Осознавать нужно не отдельные частности, а весь процесс в целом и, в первую очередь, основу этого процесса – музыкальную мысль и ее эмоциональное содержание.

ОБ ЭМОЦИОНАЛЬНОМ СОДЕРЖАНИИ

Подобно всем другим видам искусства музыка выражает человеческие страсти и переживания. Различие заключается лишь в том, что музыка выражает эмоции, не передаваемые словами или картиной. Если то, что хочет сказать композитор, легче выразить, например, в стихотворении, то значит зря написана музыка. Музыка сублимирует эмоциональное содержание, и исполнение должно передать это содержание.

Трель или какой-нибудь стаккатный оборот сам по себе не может быть эмоционально-насыщенным так же, как не может быть таковым отдельно произнесенное слово.³ Ни одному чтецу не приходит в голову разучивать стихотворение, повторяя по много раз подряд отдельные слова. Почему же мы, музыканты, должны считать игру без выра-

² Вопросы памяти не входят в поле зрения данной книги.

³ Для доказательства того, насколько мало выразительности содержат отдельные, взятые «сами по себе» движения, мне хочется поделиться впечатлением, полученным в будапештской Высшей школе театрального искусства при посещении ее С. В. Образцовым.

Студенты показывали этюды. Один из них получил задание сыграть следующую сцену: человек переходит улицу с пакетом в руках. Внезапно подает сигнал приближающаяся машина. Человек в испуге роняет пакет. Студент выполнил задание довольно хорошо, но все же не произвел настоящего впечатления.

Тогда Образцов спросил студента: откуда он шел? (Ведь если он идет с работы, то, разумеется, более усталый, чем после выходного дня, проведенного дома.) Куда он идет? Что содержится в пакете? Если ломкая вещь, то означает ли падение пакета значительную материальную утрату? В несколько минут перед нами прошел какой-то отрезок человеческой жизни.

Итак, отдельные звуки темы какой-нибудь фуги Баха сами по себе такие же незначительные детали. Здесь также следует представить себе всю картину в целом, уяснить человеческий «характер» каждого голоса. По-разному будет звучать тема у мудрого баса или у баритона буффо. Тенор звучит то приподнято, как голос романтического героя, то легко и беззаботно, как песенка герцога из «Риголетто». Альт поет иногда голосом всепрощающей матери, а иногда в роли Кармен противопоставляется ангельскому голосу soprano. Каждый мотив таит в себе человеческую судьбу, и некоторые фуги являются словно «концентратом» целой оперы.



Тамаш Вашари играет
f-moll'ную балладу Шопена.



A musical score for the f-moll ballade by Chopin, presented in three staves. The top staff shows the treble clef, a key signature of four flats, and a common time signature. The middle staff shows the bass clef, a key signature of four sharps, and common time. The bottom staff shows the bass clef, a key signature of four sharps, and common time. The music consists of eighth-note chords and sustained notes, with several melodic lines and harmonic progressions. The score is written on five-line staves with various dynamics and performance markings.



жения разучиванием? Если какая-либо трель в данной пьесе выражает, например, радость, то и отрабатывать трель нужно так, чтобы мы словно излучали радость, и трель звучала бы непосредственно, как пение птички.

Если изъять из музыки эмоциональное содержание, то она распадается на отдельные бессмысленные звуки. Эти звуки могут даже звучать «красиво», но будут производить такое же впечатление, как произнесенный очень красивым голосом иностранный текст с совершенно непонятными словами.

Закономерная связь между звуками мелодии устанавливается эмоциями. Могущие же быть вскрытыми «математические» связи означают лишь то, что звуки мелодии находятся в гармонических и всякого рода других взаимоотношениях, то есть в каких-то определенных связях друг с другом.⁴

Кто может с полным основанием называться исполнителем? Прежде всего тот, кто видит и заставляет нас увидеть эти взаимосвязи, кто вскрывает «гармонию» (в большом смысле) и там, где ее не легко обнаружить.

Так поступает и художник: показывая богатство красок и линий в окружающих нас вещах, он словно учит нас видеть.

Хорошее музыкальное исполнение учит не только слушать, но даже жить. Тот концерт хороший, после которого слушатель стал словно лучше. Исполнитель в роли современного Вергилия открыл ему рай и ад, он вместе с ним был храбр и малодушен, был Дон Жуаном и Джильдой; он получил впечатление как бы от сотни опер и путешествий и убеждение в том, что жизнь бесконечно многообразна, интересна и прекрасна. Такое впечатление производила когда-то игра Баха, в этом заключалась тайна Моцарта и Листа. И только таким путем исполнитель может добиться подлинного признания.⁵

Те глубокие истины, те крупные взаимосвязи явлений, которые открывает людям фуга Баха или соната Бетховена, можно довести до сознания слушателя только в том случае, если исполнитель совершенно отдастся настроению, содержанию данного произведения.

Самое главное, таким образом, заключается в том, чтобы во время исполнения потускнели образы внешнего мира и музыка стала единственным, истинным миром. Мы должны не подражать радости, а радоваться сами; не пересказывать великие всеобщие истины, а сами стать великими открывателями их.⁶ Любую трель, любую каден-

⁴ Простое хорошее звучание, то есть красивая звонкость или четкая россыпь звуков тоже может вызвать чувство удовлетворения у исполнителя, и в таком случае его исполнение может быть в своем роде цельным и гармоничным. Подобное чувство может явиться предпосылкой того, чтобы внешне блестящее, хотя и не раскрывающее всей глубины произведения, исполнение могло нравиться слушателям. Тайна успеха виртуоза иногда заключается в том, что он сам удовлетворен «красивой» звучностью своей игры.

Однако подлинно талантливого исполнителя такая **самодовлеющая** красота звуков не может удовлетворить. Он ищет содержательную глубину и правду в звуках, и если не может их найти, то это настолько его связывает, что он во многих случаях не в состоянии сохранить даже техническую ровность. Этим объясняется то, что кризисы и технические расстройства гораздо чаще встречаются у людей музыкально одаренных, чем у тех, у кого потребность художественного выражения минимальна и которые могут довольствоваться чисто внешними «звуковыми» решениями.

⁵ Филипп Эммануил Бах: «... хорошее исполнение состоит в том, чтобы сделать слышными музыкальные мысли по их истинному содержанию ...»

Даниэль Готлоб Тюрк (1750–1813): «Выражение характерности является главной целью исполнителя. Он должен стараться целиком проникнуться настроением пьесы и передавать свои чувства публике через говорящие звуки».

⁶ Составитель первого венгерского учебного сборника для фортепьяно (в 1802 г.), Иштван Гати пишет: «Если уж мы хотим сыграть какую-нибудь песню правильно, в нас должны возбуждаться те страсти, которые царят в той песне. И если мы на эти страсти не способны, то и не должны исполнять эту песню».



Бела Барток

цию можно сыграть хорошо лишь тогда, когда и в самих себе мы можем вызвать то чувство, которое в музыкальной пьесе породило данную трель или каденцию.

Станиславский требует от актеров, чтобы они не только подражали характерам, но сами перевоплощались в них. Тем более это должен иметь в виду пианист, играющий сам за целую актерскую труппу! Герою главной партии, субреткое связующей или романтической героине побочной партии мало только подражать. Если мы будем подражать отдельным характерам, заботясь при этом только о сохранении своего «я», то в результате исполнение будет искренним, схематичным. Нет, здесь требуется, чтобы человек весь отдался своим ролям, чтобы он смог жить жизнью этих ролей целиком и полностью.

К сожалению, и сегодня еще распространена точка зрения, по которой исполнитель должен все время контролировать себя во время исполнения.

В действительности, делать это мы можем только в том случае, если не живем жизнью музыкальных тем. Критика безусловно нужна, но ведь это и в театре дело режиссера. При домашних занятиях мы должны работать как режиссеры: развертывать характеры, вскрывать внутреннее содержание до конца, осознавать нужные взаимосвязи. Подобно режиссеру, критикующему также и произношение, мы должны быть неумолимы, если хоть малейший оттенок не соответствует нашему представлению. Но что это за режиссер, который во время спектакля критикует актеров, совершенно не давая им возможности вжиться в роль? Так и на «спектакле» пианиста работает уже только ведущий режиссер, напоминающий темам порядок их вступления, предупреждающий в более сложных переходах, в каком месте, например, повернуть в другую сторону и т. д. Таким образом, первым условием хорошего исполнения (и вместе с тем хорошей домашней работы) является полноценность внутреннего переживания.

Если снять все искусственно-манерное, неестественное и освободить дорогу, пролегающую от переживаний к осуществлению, то окажется, что хороших музыкантов существует гораздо больше, чем казалось бы. Интересно все, что по-настоящему захватывает. Скучно бывает только заученное или копированное. Подражание другим – такими бы они ни были выдающимися – в конечном итоге все более отдаляет от настоящего, проникновенного исполнения, точно так же, как и погоня за внешними «эффектными» результатами.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

Музыкальное произведение записано в нотах композитором только в общих чертах, вроде стенограммы, эмоциональное содержание его намечено эскизно. Этот эскиз, состоящий из нот, исполнитель оживляет, заново создает. Такое воскрешение произведения происходит с помощью музыкального представления самого исполнителя.

Музыкальное представление не создается сразу при первом чтении, не рождается внезапно, подобно Афине Палладе, из нашей головы, а созревает постепенно.

Проявления чувств бывают очень различными не только у разных людей, но и у одного и того же человека⁷; поэтому при глубоком, проникновенном исполнении му-

⁷ Изменение эмоционального восприятия музыки бывает настолько сильным, что композитор может почувствовать старые свои решения недостаточно искренними и поэтому переделывает свои сочинения. В конце своей жизни Бела Барток написал совершенно новые гармонии к некоторым пьесам цикла «Детям». Под влиянием бурного темпа американской жизни старые, чистые, простые гармонии показались ему уже недостаточно правдивыми, и он заменил их другими, которые отражали тогдашнее душевное его состояние – более сложными, более горькими и отчаянными аккордами.

зыки решения бывают самыми различными. Следовательно, ни для одного произведения нет какого-либо определенного, идеального способа исполнения, и даже авторское исполнение нельзя считать таковым. (Если бы, например, молодая девушка реагировала на эмоциональное содержание какого-нибудь произведения Бетховена точно так же, как сам Бетховен, это было бы явно ненормально.) Нельзя давать точных указаний, как надо играть данное произведение, идет ли речь о вещи в целом или о частностях (например, какой звук должен быть громче, тише и т. д.). Можно давать лишь общие указания, но «внутри» этого общего столько различий!

Для игры на фортепиано музыкальное представление играет значительно более существенную роль, чем для игры на других инструментах. Дело в том, что струнные и духовые инструменты позволяют исправлять звук в процессе его звучания, менять как высоту, так и тембр; в то время как пианист не имеет возможности последующей корректировки.⁸ Так как все качества звука, как объективный, так и субъективный тембр его, формируются в момент отцепления, то есть за сотую или еще меньшую долю секунды, то малейшая неясность представления влечет за собой непоправимое исказжение сущности исполняемого произведения.

СВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ С ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ МЫШЦ

Из того обстоятельства, что пианист не в силах изменить раз уже взятый звук, многие делают вывод, будто активность пианисту нужна только до момента звучания (т. е. отцепления), а после этого он может расслабиться, так что поэтому игра на фортепиано – не что иное, как постоянное чередование активности и расслабления. Практически это означает, что для извлечения длинного звука, скажем, половинной ноты в медленном темпе, нужна мышечная деятельность в продолжение одного мгновения, а затем можно «отдохнуть» до следующего звука.

Решение на первый взгляд казалось бы заманчивым, ведь оно дает возможность экономии мышечной энергии. На самом же деле такой способ может погубить не только технику, но рано или поздно музыкальное представление исполнителя.

Между музыкальным представлением и движениями должна быть тесная связь: основным условием хорошей техники является изменение движения в зависимости от изменений звукового представления. Более сильному звуку соответствует движение или с большей массой, или более быстрое; также соответственно меняется движение, когда звук должен быть более коротким или длинным.

Но что же делает звук на фортепиано длинным? Это зависит не только от того, сколько времени держится клавиша внизу, а следовательно, демпфер наверху, но и от того, сможем ли мы заставить слушателя слышать вместо быстро замирающего звука

⁸ «Недостаток фортепиано заключается в том, что исполнитель ничего не может сделать со звуком, кроме того, что взять его. Когда я взял какую-нибудь ноту на фортепиано, я больше власти над ней не имею. Если я пою, играю на струнном или духовом инструменте, я могу, взявшись звук, всячески его изменить – усиливать, ослаблять, менять и т. д. Пианист может или держать палец или снять его. Вибрация струны совершается вне зависимости от его воли». (А. Б. Гольденвейзер: «Мастера советской пианистической школы», стр. 122. Музгиз 1954 г.)

В то же время усиление звучности не простой обман чувств. В зависимости от звукового представления меняется и способ педализации. Если мы представим себе короткий звук, то нажатие педали должно будет следовать очень быстро за взятием звука или даже почти одновременно с ним. Таким образом, резонанс при помощи педали усиливает вместе со звуком и призвуки от стука молоточка по струне. Более того, призвуки усиливаются гораздо больше, чем консонантные элементы звука (гармонические обертоны).¹⁰

Если мы представим себе длинный звук, то и педаль будем нажимать так, чтобы она уже не усиливала никакие призвуки. Запаздывающая педаль, по отношению к звуку, меняется, разумеется, в зависимости также и от регистровой высоты. В басу призвуки замирают медленнее, значит и педаль берется позже.

Итак, правильная работа мышц дифференцируется параллельно с музыкальным представлением. Важность дифференциации мышечной работы станет еще более очевидной, если сообразить, что непрерывное течение звуков музыки требует и непрерывной работы мышц. Если пианист, взяв длинный звук, активен только в начале, а после взятия звука он расслабляется, отдыхает, то это значит, что и пальцы его становятся пассивными, и теряет чувство ощущения клавиш как продолжения пальцев. Постоянное ощущение клавиш требует и постоянной работы мышц.

Степень активности мышечной работы, конечно, все время меняется – об этом уже говорилось в главе «Взмывание». Но если разделять отдельные импульсы, разбивать их расслаблениями, то это портит необходимое «чувство равновесия», вследствие чего тяжесть руки или тела прижимает клавишу ко дну.

Выдерживание длинного звука, следовательно, возлагает особые задания и на мышцы. Работа мышц должна точно следовать за изменениями звукового представления: с длинным звуком связывается более длительная, а с коротким – более кратковременная работа мышц.

ЦЕЛЕСООБРАЗНОСТЬ

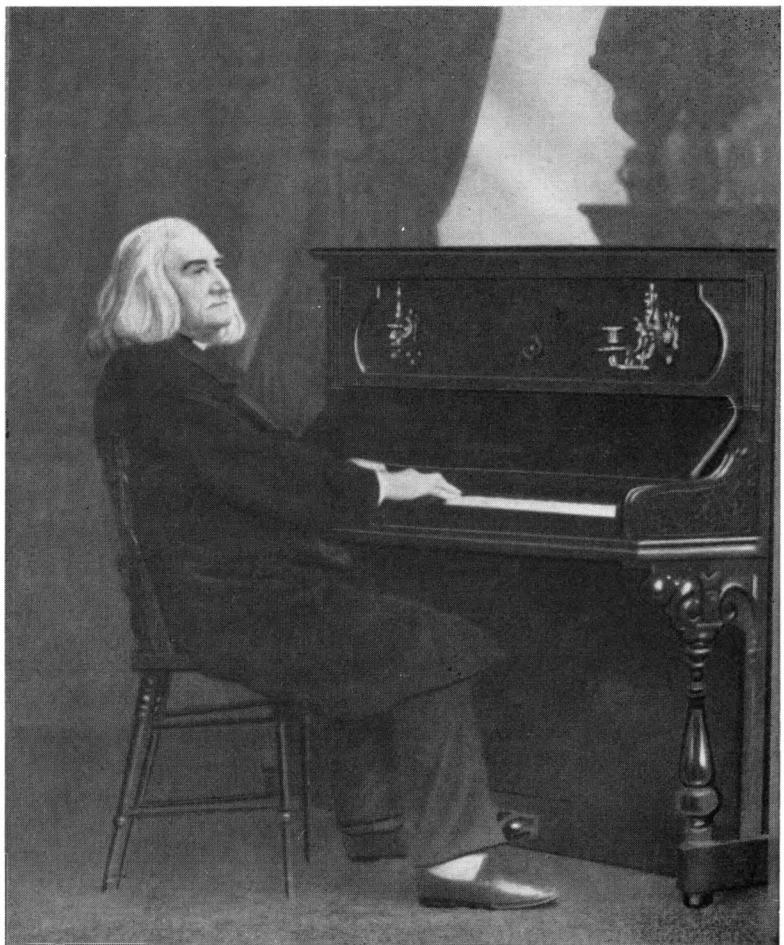
Большая часть наших движений является врожденным безусловным рефлексом. В процессе занятий мы каждый раз закрепляем эти безусловные рефлексы и дополняем их нужными нам условными рефлексами, – как бы составляем новый инвентарь наших движений.

Научиться игре на фортепиано было бы совершенно невозможно, если бы приходилось действительно заново иннервировать нужные движения, то есть создавать только условные рефлексы. Если бы мы должны были играть действительно новыми движениями, то для освоения их потребовалось бы несколько тысяч, а может и несколько миллионов лет. Совершенно ясно, что мы должны прежде всего отобрать из врожденных движений все те элементы, которые пригодятся для фортепианной игры, которые дадут нам звучность, соответствующую нашему представлению, то есть движения, являющиеся наиболее естественными, целесообразными для решения данных задач.

¹⁰ Призвуки молоточка и струны особенно не мешают потому, что по сравнению со звуком слышны недолго. Но если педаль усиливает их с помощью резонансов остальных струн, то они уже заметны и делают весь звуковой эффект смазанным. Попробуйте сперва нажать педаль, а затем взять один звук сильным ударом. Получится грязное, некрасивое звучание. Теперь нажимайте педаль позже, уже после того, как замрут призвуки – резонансы усилят только полезные, гармонические элементы звука.

Ференц Лист

по фотографии,
сделанной в Веймаре



Основным условием целесообразности является естественность движения, согласованность его с нашими физическими данными. Всякий труд совершается проще всего при помощи естественных движений. Но если такие наиболее простые движения, дающие возможность минимального утомления в фортепьянной игре, и необходимы, все же это никогда не должно быть самоцелью. Лучше всего организована не та игра, которая позволяет больше отдыхать, а та, которая требует минимальной работы при полном воплощении нашего музыкального представления. Таким образом, стараясь при игре не совершать лишнего труда, нельзя упускать из виду и то, что игра на фортепьяно есть **труд**. И наша цель не в простом сокращении этого труда, а в выражении наших музыкальных мыслей с помощью наиболее простых средств, наиболее естественных движений.

Каждое движение исполнителя должно быть оправданным. Чем сильнее требуется звук, тем сильнее удар; более высокое положение пальцев или руки обуславливает усиление верхних призвуков и так далее. Так вырабатываются соответственные реакции движений на всяческие варианты музыкальных представлений. По ходу занятий эти реакции дополняются и закрепляются. Через некоторое время с каждым более часто встречающимся музыкальным представлением, каждым вариантом звуковых связей непосредственно связывается определенная комбинация движений. В соответствии с системой музыкальных представлений создается и система движений, и каждое тончайшее изменение звукового представления вызывает надлежащие изменения движений.

ровный или даже усиливающийся звук.⁹ Успех такого убеждения зависит от того, удастся ли создать все условия, подтверждающие в слушателе впечатление тянущегося звука, и в то же время избежать всех факторов, мешающих этому впечатлению (подробнее см. в главе «Легато и стаккато»). Например, длинные и короткие звуки отличаются друг от друга уже в момент зарождения, в отношении сопутствующих им призвуков.

Вопрос стоит так: достаточно ли для получения «длинного» звучания соблюдение всех правил, обеспечивающих чистый, лишенный призвуков звук? Можно ли создать впечатление тянущегося звука независимо от представления этого звука, только с помощью известных движений?

Создать иллюзию тянущегося звука можно действительно при помощи определенных движений, но эти движения мы не способны совершать без достаточно интенсивного представления. Нельзя обманывать самих себя! Ведь даже заключительный аккорд необходимо мысленно представить в его реальной длительности, ибо само намерение взять длинный аккорд интенсивно уже с момента взятия аккорда.

Импульсы, управляющие сложным комплексом работы мышц, явно должны предшествовать самим движениям. Если мы хотим, чтобы аккорд звучал интенсивно в продолжение всей его длительности, мы должны подготовить наши движения к извлечению длинного звука; в таком случае они выполнят то, что требуется для получения звука, кажущегося длинным, то есть, по возможности, лишенного призвуков. Если же мы не хотим, чтобы аккорд звучал интенсивно, а просто держим клавиши внизу, чтобы звуки не прерывались, то это создает мышечный импульс для извлечения короткого, полного призвуков звука еще до его извлечения. Последнее, чисто метрическое представление, довольноющееся простой регистрацией своевременного звучания, но не заполняющее длительности звуков жизнью, динамикой, – чрезвычайно вредно. Мыщцы в этом случае получают импульсы двоякого рода. С одной стороны, они должны придерживать клавиши внизу, соответственно предписанной в нотах длительности; а с другой – появляется намерение представлять и держать звук с полной интенсивностью только на короткое время, а это требует от мышц работы, соответствующей короткому звучанию. (Нельзя забывать о том, что звуковое представление и примыкающие к нему импульсы движения возникают непременно еще до извлечения звука.)

В результате противоречащих друг другу импульсов появляется полная растерянность, а затем холодное и безразличное исполнение. Противоречие между представлением и осуществлением рано или поздно приводит и к потере ясности и уверенности самого представления.

Единственный возможный путь к нахождению правильной работы мышц – наиболее интенсивное музыкальное представление. Если нам нужно получить длинный звук, то мы должны чувствовать и создать в себе иллюзию, что можем как угодно формировать его и после взятия, как это делает скрипач или певец. Каждый звук должен словно расширяться в объеме даже в быстром темпе. Если мы не побоимся представить crescendo в аккорде и заставим самих себя верить, что звуки в процессе звучания усиливаются, наши движения будут приспосабливаться к этому представлению и извлекаемые звуки будут казаться усиливающимися.

⁹ «Когда мы играем, мы должны создать себе иллюзию владения длинным звуком, то, чего в самом деле нет. Когда я взял длинную ноту, я должен представить себе, что я певец или скрипач, и что я эту ноту веду смычком или голосом. Это вызовет во мне внимание не только к тому, как я эту ноту взял, но и к тому, как она продолжает звучать и переходит в следующий звук. Если же, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ней следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии. У исполнителя-пианиста должна быть иллюзия, что ноту, которую он взял, он все время ведет как бы смычком, что она все время в его власти, хотя на самом деле этого и нет». (А. Б. Гольденвейзер: «Мастера советской пианистической школы». Музгиз, 1954, стр. 146.)

Создание целесообразной системы движений возможно лишь на основе учета механизма фортепьяно. Наши движения подчинены задачам извлечения звука, следовательно, целесообразно то движение, которое непосредственно способствует правильному звукоизвлечению.

Поэтому во время игры надо стремиться не к «управлению клавишным механизмом», а непосредственно к извлечению звука, то есть играть нужно не на клавиах, а только пользуясь ими извлекать нужный звук из струны.

Сухое, холодное звучание чаще всего возникает в результате «короткого» взмахивания пианиста, когда он рассчитывает свои движения так, как будто звуки издают клавиши, а не струны. Это – механическое представление, не соответствующее действительности, следовательно, в этом случае движения пианиста не могут быть целесообразными. При «коротком» взмахивании, с одной стороны, нижние призвуки будут очень сильны, а с другой – динамический рисунок окажется бледным. Тонкий, выразительный динамический рисунок требует свободной и полной непосредственности движений, в то время, как игра «на клавиах» допускает только рассчитанную, надуманную динамику. Такая «осознанная» игра – худшее из зол.

Клавиша на фортепьяно играет такую же роль, как смычок на скрипке. Наша задача – воспитать в себе такое ощущение, будто мы играем непосредственно самой клавишей на струне¹¹ (см. «Взмахивание»).

Выше уже говорилось о необходимости максимально использовать безусловные рефлексы для того, чтобы движения легко обуславливались представлением звука. Можно даже добиться полной свободы фортепьянной техники, если удастся свести элементарные двигательные задачи фортепьянной игры к наиболее простой основе: к трудовым движениям, так как с ними в силу многолетних навыков связана масса безусловных рефлексов.

Клавиша – суть двуплечий рычаг, при помощи которого молоточек ударяет струну снизу. Когда пианист считает своей задачей только движение клавиши, он пользуется клавишей, как одноплечим рычагом. Если бы на самом деле клавиши издавали звуки, такая задача была бы правильной, ибо тогда пришлось бы ударять сверху.¹²

¹¹ «Мы способны на гораздо большее, чем вообще думают, если мы касаемся клавиш ласково вместо того, чтобы давить, массировать или бить их . . . Клавиши надо осязать, а не толкать и не колотить, надо касаться их с таким же чувством, с каким сжимаешь руку хорошего друга, и все это в такие моменты, которые могущественнее самых сокровенных наших чувств, иначе поэзия Бетховена и Баха никогда не получит полноценного воплощения». Адольф Бернхардт Маркс (1795–1866).

«Если мы осознаем, что нашей целью является приведение клавиши в движение, то мы никогда не будем бить по ней, как по мячу или гвоздю, и не будем ее прожимать до дна. Наоборот, мы сосредоточим внимание на молоточке, двигаемом другим концом клавиши, и будем стремиться к тому, чтобы этот молоточек заколебал струну. Одним словом, играть будем не на **клавиатуре**, а посредством **клавиатуры на струнах**.

Орудия теннисной ракеткой, биллиардным кием или смычком, естественно, нам в голову не приходит ударять по ним, – мы берем их в руку, чтобы пользоваться ими. Точно так же нужно пользоваться клавишей фортепьяно. Для того, чтобы извлечь звук, необходимо оборудовать, «вооружить» кончик пальца дополнительным инструментом – т. е. клавишей. Мы «схватываем» клавишу, положив на нее кончик пальца: тем самым с помощью мышечного восприятия осознается тяжесть и сопротивление клавиши. Осознав таким образом тяжесть нашего орудия, мы должны прицелиться другим кончиком его, т. е. молоточком. Но было бы бессмысленно «прицеливаться» к самой клавише. Вместо этого прицеливаться нужно клавишей (к струнам – прим. перев.), ибо ее нужно рассматривать не как мяч, а только как инструмент, производящий движения. Вооружив пальцы таким образом, мы почувствуем клавиши как некое механизированное продолжение пальцев, находящееся в тесном контакте с нашим организмом и имеющее на другом конце молоточек. Таким образом мы почувствуем, что прицеливаться к струне и приводить ее в движение нужно именно концом этого орудия, находящегося теперь уже под непосредственным нашим контролем». – Тобиас Маттэ.

¹² «Пусть ученики не стучат клавишами сверху вниз . . .» – говорил Тальберг. (*L'art du Chant appliqué au Piano*, оп. 70 – «Искусство пения в применении для фортепьяно».)

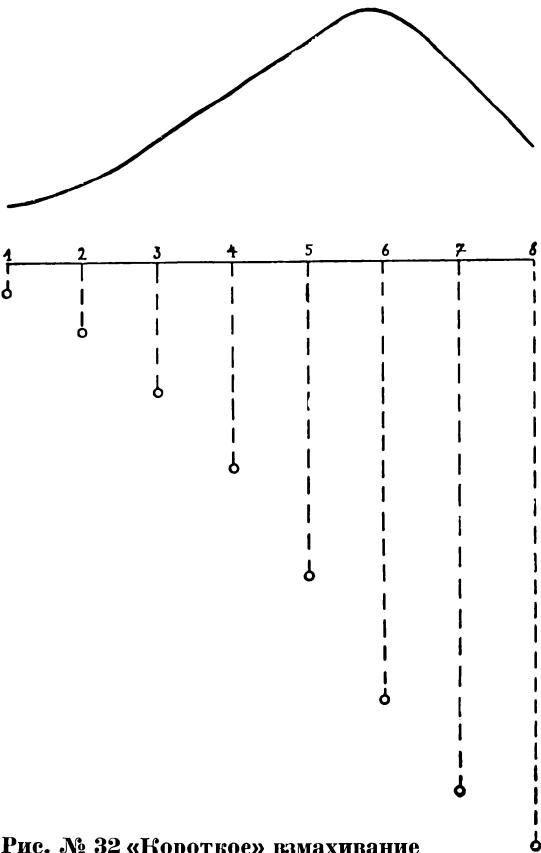


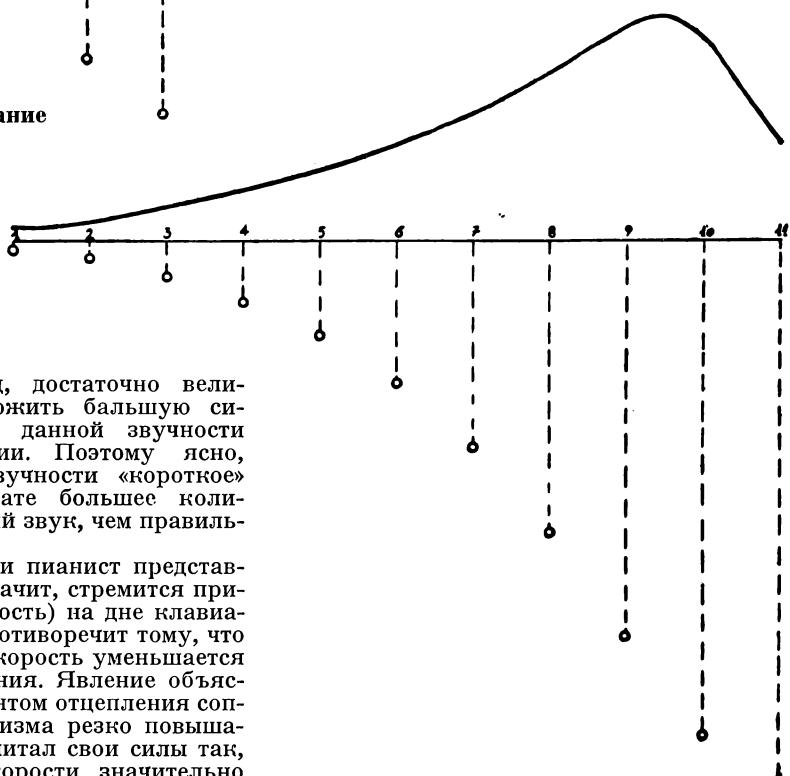
Рис. № 32 «Короткое» взмахивание

Огромная разница между правильным способом взмахивания и так наз. «коротким» взмахиванием наглядно подтверждается и на замедленных киносъемках. Оба снимка сделаны с непосредственного соприкосновения, звук повторялся portato.

Путь, который проходит клавиша, изображается пунктиром – следовательно, самый длинный из них соответствует полной глубине (10 мм.) пути клавиши. Цифры по горизонтальной оси обозначают порядковые номера кадров. Между ними проходила 1/120 секунды. Для большей наглядности верхняя кривая показывает изменения скорости в двойных масштабах.

При сравнении двух графиков бросается в глаза, что при «коротком» взмахивании путь клавиши был более длинным. Это произошло оттого, что при правильном взмахивании, в начале движения, клавиша была уже чуть нажата, то есть она начала свое движение с более глубокой точки (а это, безусловно, необходимо для хорошего portato).

Графики показывают, что при правильном взмахивании скорость нарастает постепенно до момента отцепления, а после него резко падает (таким образом, низких призвуков здесь относительно мало). При «коротком» же взмахивании скорость нарастает внезапно, а падать начинает еще до момента отцепления. Значит, для того, чтобы в момент отцепления скорость



была, несмотря на этот спад, достаточно велика, пианист вынужден приложить большую силу, чем требовалось бы для данной звучности при правильном взмахивании. Поэтому ясно, что при одинаковой силе звучности «короткое» взмахивание дает в результате большее количество призвуков, менее чистый звук, чем правильное взмахивание.

При «коротком» взмахивании пианист представляет себе рождение звука (а значит, стремится придать клавише наивысшую скорость) на дне клавиатуры. На первый взгляд это противоречит тому, что при «коротком» взмахивании скорость уменьшается даже раньше момента отцепления. Явление объясняется следующим: перед моментом отцепления сопротивление клавишного механизма резко повышается. Поскольку пианист рассчитал свои силы так, чтобы достичь наивысшей скорости значительно позже, при самом глубоком положении клавиши, – то он уже неспособен дать достаточную силу для преодоления внезапно возросшего сопротивления. При правильном взмахивании мышечная сила пианиста распределяется так, чтобы ее максимум достигался в момент отцепления, и поэтому даже внезапный рост сопротивления не может препятствовать постепенному повышению скорости.

Рис. № 33 Правильное взмахивание

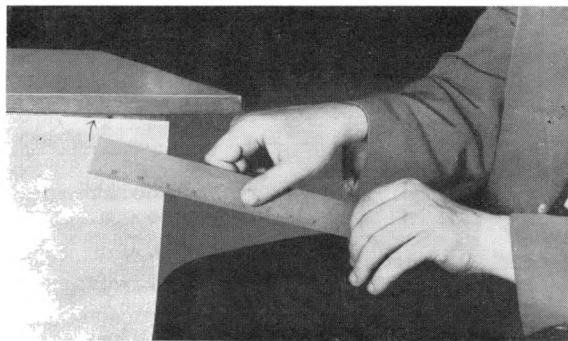


Рис. № 34

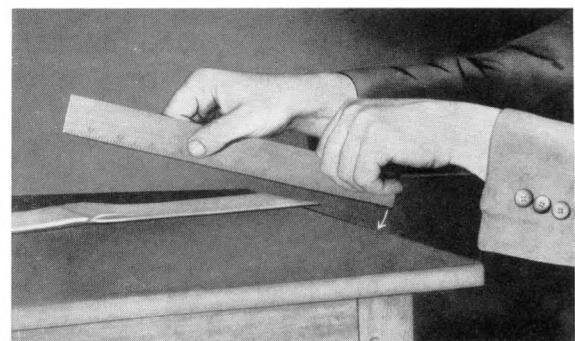


Рис. № 35

А это потребовало бы совершенно иных движений, чем при ударе струны посредством клавиши.

Очень простой опыт убедит нас в том, какая огромная разница в обращении с клавишей как с одноплечим или как с двуплечим рычагом. По примеру рисунка № 34 возьмите в руки палочку или линейку и «сыграйте» различные ритмы, употребляя эти предметы как одноплечий рычаг. Попробуйте теперь то же самое с двуплечим рычагом (рис. № 35). Вы почувствуете, насколько эти движения различны.

Когда двое детей качаются на перекидной доске, то движения одного обуславливают плавное качание другого. При этом, движения делаются совершенно инстинктивно. Если бы один из них захотел надавить на свою половину доски, то он основательно стукнулся бы о землю.

Целесообразными наши движения будут тогда, когда мы будем играть постоянно «снизу», то есть представлять себе, что мы ударяем струны снизу. Реальную почву для этого представления создает то обстоятельство, что наши уши действительно слышат звук хорошим только тогда, когда движение происходит именно так. На вид наши пальцы двигают клавиши вниз; однако, с точки зрения трудового процесса, да и по свидетельству нашего слуха, движение совершено вверх, ибо струна заколебалась от движения молоточка снизу.

Пианист, играющий «на клавишиах», либо не слушает себя, либо вынужден постоянно производить переоценку, переосмысление: «я ударил вниз, но звук был бы примерно таким же сильным, если бы я ударил вверх».

Присмотритесь к рукам очень ритмично играющего пианиста. Вы увидите странное явление: несмотря на то, что звуки следуют друг за другом в совершенно точном ритме, движения кисти как бы ленивые, медленные. Это потому, что мы видим только начало движения. Приведение двуплечего рычага в движение, взмахивание молоточка требует значительно больше времени, чем может показаться. Кисть считается с инертностью клавиши, приспособливается к возможностям движения клавиши; она не дает возможности видеть ритм, а старается осуществить его на струнах. Звук появляется уже несколько позднее начала движения. Если мы концентрируем внимание на извлечение звука, то ритм будет точно диктовать, когда и насколько раньше должны совершаться надлежащие движения.¹³

Пианист, играющий «на клавишиах», легче концентрирует внимание на движениях. У него, естественно, само игровое движение будет в ритме, а ритм извлеченных звуков, возможно, еще будет требовать улучшения. Поскольку первичным является для него ритм движения, а не звуков, ритм музыки легко искажается. Причины больших, реци-

¹³ Обратите внимание на игру барабанщика. В ритме двигаются не руки, а палочки.

дивных ритмических трудностей обычно кроются в «коротком» взмахивании, – чаще всего в тех случаях, когда в игру, в общем правильную, вклинивается «короткое» движение.

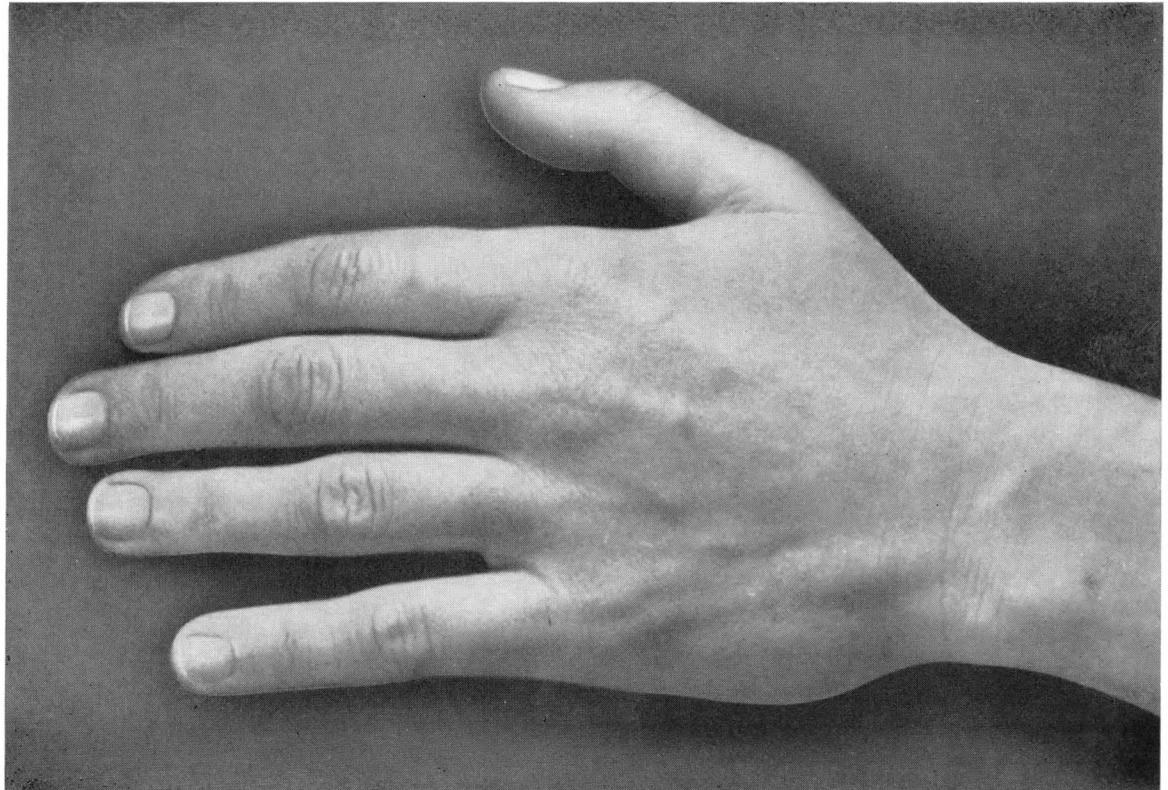
Обращение с клавишами как с двуплечим рычагом требует освобождения всего тела. На протяжении восьмимиллиметрового пути клавиша приходится так распределить ускорение, чтобы оно достигло высшей точки как раз в момент отцепления. Выполнить такую тонкую работу можно только освобожденно, всем телом, функционирующим как упругая опора.

Вокруг понятия освобожденности существует довольно много споров. Многие понимают его как «расслабление», а это только отчасти верно. В главе о взмахивании мы говорили, что естественный тонус мышц уже заранее исключает возможность полного расслабления, и на деле нужна не слабость, а эластичность, готовность, как у фехтовальщика. Пианист должен все время интенсивно чувствовать весь инструмент, находиться по отношению к нему «в полной боевой готовности» (к игре piano это определение также относится полностью, за исключением самого сравнения, в piano исполнитель как бы обнимает инструмент, не снижая, однако, общей интенсивности восприятия инструмента).

Упругость сопротивления ног играет при этом также очень большую роль, а следовательно, важна и глубина посадки. Если сесть слишком глубоко, то ноги не смогут выполнять в должной степени функцию опоры. Если же сидеть на самом краю, то ноги будут не в состоянии держать тяжесть всего туловища (см. «Посадка и положение корпуса»). Правильная посадка позволяет хорошо опираться на ноги, но в то же время не перекладывает всю тяжесть на них, так как в этом случае ноги теряют свою упругость.

К. С. Станиславский сравнивает ощущение движения с потоком энергии. В самом

Рука Анны Финнер, снятая сверху



Ферруччо Бузони



деле, во время игры мы должны ощущать, как энергия входит через ноги в наше тело и, пробегая через все тело и руки, вливается в инструмент. Если где-нибудь образуется хоть одна зажатая, напряженная точка, то она тормозит этот поток. Поэтому выпрямление спины «в струнку» так же вредно, как и расслабленность, отсутствие упругости. Нельзя играть «от плеча» так, чтобы опираться туловищем на инструмент. Руки не должны висеть, а весь корпус вместе с ногами должен быть продолжением рук. Тогда все тело образует единое организованное целое, упругое, как изогнутая дугой стальная проволока.

Святослав Рихтер



ЕСТЕСТВЕННОСТЬ ДВИЖЕНИЙ

Что представляет собой естественное движение? То, что соответствует всем тем безусловным рефлексам, которые в каком-либо отношении связаны с данным движением. Следовательно, необходимо внимательно изучать, какие из безусловных рефлексов влияют на движения пианиста за игрой. Степень важности их установить весьма трудно, и еще труднее хотя бы приблизиться к полному разрешению этого вопроса. Но знакомство хотя бы с некоторыми из них может принести большую пользу, так как позволит лучше использовать их.

ДЫХАНИЕ

Каждое публичное выступление с игрой на музыкальном инструменте – сообщение. Мы передаем гласности свои музыкальные представления, усиленные с помощью инструмента. Однако факт сообщения связан с сильными безусловными рефлексами механизма речи и пения. Чем полнее мы сможем использовать эти рефлексы, тем естественнее будет и наша игра.

При речи мы передаем сообщение при помощи потока воздуха, проходящего через полость рта и гортань, испуская при этом различные по высоте звуки. Следовательно, безусловные рефлексы сообщения связаны с одной стороны с группировкой звуков по их специфике, с другой стороны, с механикой исполнения, иначе говоря с подачей воздуха и работой гортани и рта.

Пианист для извлечения звуков вместо гортани использует рояль. Поэтому в его игре безусловные рефлексы, связанные с работой гортани и рта, выпадают. Следовательно, из рефлексов, способствующих механике речи он может использовать лишь безусловные рефлексы, связанные с дыханием. Это еще больше подчеркивает то обстоятельство, чтоциальному дыханию, как единственному механическому фактору, связанному с речью, при игре следует придавать первостепенную важность.

При рассмотрении рефлексов, связанных с дыханием при речи необходимо учитывать следующее:

1. Поскольку предпосылкой для каждого звука является поток воздуха, при речи и пении наше тело стремится занять такое положение, при котором дыхание происходило бы наиболее естественно.

2. Пока издается звук воздух течет беспрерывно. С удерживаемым в легких воздухом ни говорить, ни петь нельзя.

3. Частота дыхания связана с эмоциональным содержанием речи. По мере роста волнения пропорционально возрастает и частота дыхания.

Пункт 1 дает нам вновь аргумент в пользу правильного сидения, против слишком наклонного положения корпуса, препятствующего свободному дыханию.

Учитывая сказанное в пункте 2 следует заботиться о том, чтобы в процессе игры дыхание было бы совершенно свободным. Даже для начинающих учеников свободное равномерное дыхание должно быть обязательным условием. В нем надо упражняться так же как в каком-либо полифоническом задании.

Пункт 3 легко может соблазнить нас в процессе игры приспособливать дыхание к содержанию пьесы. Однако это было бы глубокой ошибкой,¹ так как частоту дыхания надо соразмерять не только с содержанием (что само по себе не было бы легкой задачей), а и с выполняемой **механической работой**, которая меняется в зависимости от инструмента и, в конечном счете, зависит и от акустических условий.

Частота дыхания может зависеть и от свежести воздуха в помещении, не говоря уже о первом возбуждении исполнителя, с ростом которого возрастает и потребление им воздуха.

Как видно из сказанного, распределение дыхания – неожженный путь, но в нем нет и надобности. Следует заботиться лишь о том, чтобы дыхание всегда было свободным и непрерывным. Тогда оно всегда сможет приспособиться к потребностям, определяемым эмоциональным содержанием и механической работой, и за сравнительно короткое время автоматизируется, так же как и при сотне работ, выполняемых в обычной жизни.

Задерживаемое, спазматическое дыхание сопровождается и непосредственным механическим вредом. Постоянный недостаток воздуха уменьшает эластичность корпуса и этим препятствует осуществлению им функции упругой опоры. В то же время, судорожное, сдерживающее дыхание затрудняет свободную работу плечевого сустава. Часто именно оно является причиной судорожной игры.²

Для продвинутых пианистов отрегулировать сдерживающее, судорожное дыхание – дело нелегкое и длительное, но и в этом случае затраченные усилия будут оправданы. Подумаем только о том, что бегун на дальние дистанции не может бежать со сдерживающим дыханием, и тогда нам станет ясно, что не менее невозможное положение создается и для пианиста, если он хочет выполнять свою требующую огромной энергии работу со сдерживающим дыханием.

Но беда еще большая, чем механический вред, заключается в том, что пианист, играющий со сдерживающим дыханием, постепенно отвыкает верить в разговорность своей игры, в то, что она разновидность речи, перестает чувствовать, что своей игрой он что-то сообщает.

¹ Курт Ионе, большим достоинством книги которого («Пути к энергетике фортепианной игры») является то, что он первым занимается вопросами дыхания, идет еще дальше. Он связывает дыхание с ритмом, более того с маятникообразными качаниями тела. Но я считаю это вредным, так как препятствует более тонким по оттенку ритмическим выражениям.

² Именно из-за этого следует непрестанно подчеркивать, что пианисту, также как певцу, или спортсмену нужно учиться глубокому дыханию. Если мы заполняем воздухом сперва нижнюю, широкую часть легких, это дает прекрасную опору позвоночнику и в то же время оставляет плечи совершенно свободными. Если же мы заполняем воздухом только верхушки легких – явление весьма частое – наступает довольно сильное, судорожное напряжение плеч.

УЧАСТИЕ В ИГРЕ ВСЕГО ТЕЛА

При рассмотрении вопроса о взмахивании мы видели уже, какое решающее значение имеет функция всего тела, как упругой опоры. При анализе отдельных форм игры мы вновь убедимся в том, что среди причин всех ошибок фигурирует и та, что функция упругой опоры не выполнялась с достаточной надежностью, так как тело не в полной мере принимало участие в дозировании сопротивления.

Физические причины лишь частично объясняют важность этого явления при игре на фортепиано. Примерно столь же существенную роль играют тут и многочисленные безусловные рефлексы, которые обуславливают участие во всякой **важной** работе всего тела.

В ежедневной жизни при выполнении какого-либо более важного движения повышается мышечный тонус **всего тела**. Едва видимые глазу движения, совершаемые хирургом при операции глаза или внутреннего уха, требуют подготовки и помощи всего тела. Но все тело приходит в состояние готовности и повышенная эластичность его обеспечивает точность работы и тогда, когда мы просто хотим ввинтить маленький шуруп или вырезать ножницами сложного рисунка фигуру. При большом напряжении сил каждый считает само собой разумеющимся использование всего тела, но это по меньшей мере столь же важно и при движениях, требующих тонкости, точности.

При использовании всего тела пианист, следовательно, прибегает в игре к помощи целого ряда безусловных рефлексов.

НАПРАВЛЕНИЕ ВЗГЛЯДА ВО ВРЕМЯ ИГРЫ

Трудовые процессы испокон веков усиливают безусловный рефлекс, по которому человек смотрит всегда на предмет труда. Если устремить взгляд не на предмет, а на орудие труда, то движения сразу становятся неуверенными (например, при рубке дров никто не смотрит на топор).

Этот врожденный безусловный рефлекс имеет такую силу, что даже **слепые от рожденного** поворачиваются лицом всегда в направлении предмета труда.

В фортепианной игре «предметом» труда является струна, а «орудием» – клавиша. Никогда нельзя смотреть все время на клавиатуру, ибо это прямо заставляет нас играть так, как будто звук издает клавиша (то есть пользоваться ею как одноплечим рычагом). Разумеется, в действительности мы смотрим не на струны, но все же голова повернута в этом направлении. Таким образом, смотреть вверх или в сторону тоже неправильное решение, хотя и не такое плохое, как взгляд вниз на клавиатуру. Не бойтесь все время обращать внимание учеников, да и самих себя, на то, что направление взгляда может в чрезвычайной степени улучшить игру.

Многие пианисты при упражнениях в трудных скачках, – например скачки H-moll’ной сонаты Листа, – для приобретения полной уверенности закрывают глаза. Уверенность их при этом действительно возрастает, но объясняется это лишь тем, что не имея возможности смотреть на руки, они вынуждены поворачивать голову вперед, в правильном направлении.

Этот, на первый взгляд, столь незначительный вопрос на самом деле может оказаться решающим для всего исполнения. Припомните только игру выдающихся исполнителей, которых вы слышали. В самые вдохновенные моменты они всегда смотрели вперед.

И. П. Павлов, в одном из своих докладов, рассказывает об опытах с белыми мышами. Он вырабатывал условные рефлексы на звук электрического звонка: животные должны были прибегать на место кормления по звонку.

«Первому поколению белых мышей потребовалось триста уроков. Пришлось триста раз комбинировать кормление мышей со звонком, для того чтобы приучить их на звонок бежать к месту кормления. Второму поколению для получения того же результата потребовалось только сто уроков. Третье поколение научилось этому после тридцати уроков. Четвертому поколению потребовалось только десять уроков. Последнее поколение, которое я видел перед отъездом из Петрограда, выучило этот урок после пяти повторений. Шестое поколение будет подтверждено испытанию по моему возвращении. Я считаю очень вероятным, что через некоторое время новое поколение мышей побежит по звонку к месту кормления без предшествующих уроков». (И. П. Павлов. «Новые исследования по условному рефлексу», Собрание сочинений т. 3. ч. II. стр. 432.)

Итак, на протяжении миллиардов лет люди научились смотреть в направлении предмета труда. Невозможно выйти из-под воздействия такого сильного рефлекса. Неужели те, кто сегодня еще недооценивает значение этого факта, считают, что люди труднее усваивают миллион раз повторенное, чем белые мыши? Или естественно напрашивается мысль: «к искусству законы подобного рода не применимы»?

Здесь возникает правомерное опасение, не приводит ли постоянное направление взгляда вперед к потере уверенности в скачках, в больших перемещениях руки. Да, если действительно смотреть вперед все время, это могло бы мешать в некоторых случаях, хотя и значительно реже, чем многие думают. Никто, однако, этого не требует. Если встречается трудный скачок, можно спокойно смотреть на руки. Если до этого мы смотрели действительно вперед, тогда особенно и не придется менять направление головы. Кто хорошо читает с листа, тот время от времени тоже посматривает на клавиатуру. Играя без нот, мы можем смотреть вниз столько же, но никак не больше. Пусть мерилом для определения правильного положения головы служит то, чтобы оно по возможности не расходилось с направлением при чтении с листа.

ВЛИЯНИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Эмоциональное содержание исполняемого произведения оказывает воздействие на все наши движения, и в первую очередь, на положение тела. Именно поэтому, говоря о посадке, мы наставляем на полной свободе движений.

Выражение любого чувства связано с определенными формами движения, каждому эмоциональному состоянию соответствует определенное движение. Через тысячи поколений они стали безусловными рефлексами. Так, например, известно, что радость, любовь и вообще приятные чувства выражаются в открытых, свободных движениях, а гнев, досада, скорбь – в закрытых, напряженных. Если движения во время игры не отвечают требованиям выражаемой эмоции, то они – и, разумеется, выражаемые чувства – будут принужденными, фальшивыми. Отсюда следует, что вредно какое бы то ни было заранее установленное положение; эмоции должны определять положение корпуса, а не наоборот. Значит, по существу, от музыкального представления зависит и положение корпуса. Если, например, сидеть всегда наклоняясь вперед, это противоречит всякому веселому настроению, не допускает выражения счастья, освобождения. Также ошибочно, однако, все время откидываться назад, ибо так невозможно искренно передать настроение гнева, напора и т. п.

Итак, серьезной ошибкой было бы заранее устанавливать положение корпуса, потому что в этом случае безусловный рефлекс, вызванный эмоциональным содержанием музыки, вступил бы в серьезное противоречие с заранее предписанной позицией. А это легко может привести к отказу от более тонкой нюансировки выражения.

Что же происходит тогда, когда на протяжении более продолжительного времени

многократно закрепляется эта вредная иннервация, несоответствие музыкального содержания положению корпуса?

Рано или поздно произойдет дезориентация, влияющая, в свою очередь, на эмоциональное содержание, суживая, искажая его.

АКУСТИЧЕСКИЙ ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ РЕФЛЕКС

Способность приспосабливать издаваемый звук к какому-нибудь заданному пространству является безусловным рефлексом. В течении многих тысячелетий силу издаваемого человеком звука определяло не только эмоциональное содержание звука, но и то обстоятельство, как далеко он должен быть слышен. Или говоря иначе, степень динамики звука зависит, с одной стороны, от того, каким эмоциональным содержанием он насыщен, с другой стороны, от расстояния, на которое его хотят послать. Для всех ясно, что одну и ту же фразу мы произносим совсем по-разному в разговоре в небольшой комнате или, если этот же разговор разыгрывается на сцене.

Встает вопрос: меняется ли при этом что-нибудь помимо степени динамики? Проделаем опыт. Скажем фразу, затем повторим ее, сложив рупором руки перед ртом, словно мы говорим с кем-нибудь, стоящим на расстоянии 25–30 метров. (По всей вероятности, несмотря на желание говорить тем же голосом, мы бессознательно несколько увеличим силу голоса). При внимательном наблюдении можно заметить, что во втором случае мы пользовались совсем иной агогикой, чем в первом, по-другому, более четко произносили слова. Акустическое приспособление к пространству – столь глубоко сидящий в нас безусловный рефлекс, что достаточно лишь подумать о пространстве определенной величины, как мы уже приспосабливаем к нему свой голос. Благодаря этому актеры, воображая себя на сцене, даже находясь в маленькой комнате могут декламировать, приспособляя голос и ритм речи к акустике сцены.

Игра на музыкальных инструментах по существу такой же метод сообщения, как пение или речь. Разница лишь в том, что орган, служащий для сообщения, находится вне нашего тела. Ясно поэтому, что на человека, играющего на музыкальном инструменте, в значительной мере влияет акустическое приспособление к особенностям помещения, его размера и резонанса, которое во время музыкальных выступлений выражается в изменениях динамики и агогики. Это приспособление необходимо при игре на скрипке, духовых инструментах, но особую важность оно имеет при игре на фортепьяно.

В ходе времени фортепьяно претерпело огромные изменения. Характерными общими чертами клавикорд, чембало и фортепьяно старых типов была малая сила звука, но вместе с тем чувствительный, мягкий тон. (Филипп Эмануил Бах писал в свое время, что фортепьяно, вследствие слабого звука, не приспособлено в оркестре для игры нумерованного баса.) Слабый звук объяснялся применением тонких струн. Позже, когда фортепьяно стало все больше превращаться в специфически концертный инструмент, перешли на более толстые струны. Постоянный рост толщины и натяжения струн сделал необходимым устройство чугунной рамы. Если звук старинных фортепьяно был близок звукам струнных и более мягко звучащих духовых инструментов, в наше время он становится почти колоколоподобным. Следовательно, фортепьяно – даже самое маленькое и короткое – с точки зрения динамики является инструментом больших помещений. Даже пианиссимо его рассчитано на слышимость издали.

Механическая конструкция фортепьяно, его гигантская резонансная доска и сильные струны – все вместе – приспособление для огромного увеличения силы звука. Ясно, что если кто-нибудь использует столь гигантское приспособление, усиливающее звук,

лишь для игры для себя, иначе говоря усиливает звук для самого себя, это может быть объяснено только тяжелыми нарушениями рефлекса. Такое поведение ничем не отлично от того, что кто-нибудь говорил бы в собственное ухо через звукоусиливающий прибор большой силы. Оно находится в столь сильном несогласии с акустическим пространственным рефлексом, что вследствие вынужденных противоречий наступают искажения в игре.³ В этих случаях пианист начинает «лепетать», а именно не только уменьшает степень динамики до меньшей, чем необходимо, но и втигивает динамическую линию в шаблон, а агогику искажает до карикатурности. Поэтому для исполнителей-концертантов в первую очередь необходима так называемая привычка к залу. Дело в том, что способность к мгновенному приспособлению, к инструменту и одновременно к акустике зала вырабатывается лишь после известного упражнения.

Ясно однако, что и при упражнениях всегда надо представлять себя в зале или свободном пространстве, подобно тому, как актер, разучивая роль, всегда представляет себя на сцене.⁴ **Представление большого зала автоматически ведет за собой соответствующую этому залу большую интенсивность, агогику и динамику.**

Воображать, что играешь в большом зале, важно и в механическом отношении, так как необходимость посыпать звук на большее расстояние, представление себя при игре в большом пространстве изменяет и положение тела. Положение тела при определенных эмоциональных состояниях допускает известную пассивность рук или кистей, более того полное отсутствие упругости корпуса (к примеру грусть, траур, страх). Однако тот факт, что нам не только нужно пережить это состояние, но и выразить его, для многих людей требует определенной степени активности тела. У пианиста должно быть ощущение, что энергия звука проходит через все его тело, затем через пальцы и клавиши переходит на струны и от них расходится во все стороны.

Следовательно скрюченный корпус, свисающие руки вредны не только потому, что снижают способность тела выполнять функцию упругой опоры, но и потому, что стоят в противоречии с положением тела, требуемым безусловными рефлексами: с согласованием положения тела, определяемого настроением, с активностью, необходимой для посылки звука на далекое расстояние.

Активность тела иногда сопровождается некоторым наклоном вперед корпуса,⁵ и очевидно неправильным пониманием этого едва видимого наклона следует объяснить тот факт, что согласно некоторым методам играть на фортепиано всегда надо с несколько склоненным вперед корпусом. Однако это положение тела препятствовало бы выразительной игре, поскольку невозможно заранее задать **активное** положение тела. Интенсивное представление о звуке всегда формирует соответствующее звуку положение тела, но никакой заранее установленной постановкой тела мы не достигнем дальнего звучания инструмента, иначе говоря того, чтобы формирование мелодии с точки зрения как динамики, так и агогики соответствовало большому пространству.

³ Для измерения этих искажений достаточно сравнение двух данных. В среднем большая комната имеет кубатуру 80–100 м³, большой концертный зал – 10 000 м³. Звук концертного фортепиано не намного сильнее звука обычного рояля или пианино. Но если мы даже предположим, что он вдвое сильнее, это до смешного малая величина по сравнению с разницей в кубатуре.

⁴ Пианисты-концертанты часто жалуются, что не могут хорошо играть, придти в настоящее настроение в комнате, а лишь только в концертном зале. Необходимость при упражнениях в комнате воображать себя в концертном зале стоит в некотором противоречии с тем, что движения во время игры нужно моделировать в соответствии с акустикой. С этой точки зрения привычка к залу действительно незаменима, но при наличии уже некоторого опыта в приспособлении к акустике помещения, можно и в комнате представить себе акустику зала, но, конечно, это представление никогда не будет равнозначно действительной игре в зале.

⁵ Этот наклон виден лишь в тех случаях, когда само настроение требует повышенной активности (волнистое, страсть, отчаяние, тревога и т. п.).

Умение посыпать звук на большое расстояние, полнозвучность инструмента (внимание! на фортепиано и пианиссимо должно быть полнозвучным!) – основное требование, предъявляемое не только на высших ступенях фортепианной игры, но и к начинающим ученикам. Красивой, естественной может быть только такая игра, которая приспосабливается к звукоусиливающему характеру фортепиано.

Рассмотрим вопрос акустического пространственного рефлекса и в некоторых других зависимостях. Часто нас смущает тот факт, что не особенно удачное выступление, будучи передано по радио, с пленки производит гораздо лучшее впечатление. Еще чаще наблюдается обратное явление. Музыка, доставившая на концерте серьезное наслаждение, по радио звучит бледно.

Это противоречие наблюдается и при драматических спектаклях. Во время театральных представлений актер при артикуляции вынужден учитывать действительные размеры помещения и, обращаясь к находящемуся в непосредственной близи партнеру, говорить раздельнее, как того требует акустика зала. Перед микрофоном положение меняется. Выступление актера в этом случае уже не зависит от величины студии, и будет жизненным только тогда, когда актер приспосабливает динамику и артикуляцию исключительно только к пространству, представляемому им по роли. Он может говорить, словно обращаясь лишь к самому себе, когда текст передает размышления героя, может шептать почти также, как шептал бы в естественных условиях в маленькой комнате.

Однако игра на музыкальном инструменте в микрофон никогда не должна носить столь комнатный характер, как речь перед микрофоном. Ведь каждый музыкальный инструмент служит для известного усиления звучащих в нас мелодий, при помощи которого мы хотим ощутимо довести до множества людей наши звуковые представления. Следовательно, игра для самих себя, когда мы не даем инструменту звучать в полный голос, противоречит технике любого музыкального инструмента, но сильнее всего это проявляется по отношению к фортепиано. Поскольку фортепиано по всей своей структуре – громадный звукоусилитель, ясно, что и при выступлении перед микрофоном необходимо сохранять характер игры, соответствующий большому залу.

Играя в микрофон пианист стоит перед почти невыполнимой задачей. Ему следует играть так, словно он находится в большом зале, так как этого требует, как мы показали выше, сам характер его инструмента. Студии, в которых производится запись, обычно довольно велики по размерам, так что в них имеется достаточный резонанс. (Резонанс однако зависит не только от размеров помещения, но и от его отделки.) Микрофон же, как правило, устанавливают совсем близко к инструменту, так что микрофон «слушает» иначе и иное, чем исполнитель. **Исполнитель играет так, словно предназначает свою игру для довольно далеко находящихся слушателей, микрофон же «слушает» в непосредственной близости.⁶**

Выше мы уже установили, что агогика и динамика содержания меняются в зависимости от того, в каком пространстве, на какое расстояние мы говорим. Но еще большее значение имеет связь между темпом и звучанием зала, вернее его резонансом. Сотрудница акустической группы Академии наук Венгрии Марта Каршани-Семеш, при помощи опытов установила, что в определенных границах темпа музыкальное

⁶ Плохая по сущности «комнатная игра» – игра предназначенная для слушателей вблизи – именно поэтому производит с записи гораздо лучшее впечатление, чем на концерте.

произведение следует приспосабливать к резонансу того зала, в котором оно исполняется.⁷ Из этого следует, что талантливый исполнитель с хорошим слухом, приспосабливающийся к реальному звучанию, при прослушивании своей игры по радио или с пластинки не узнает ее, и не может согласиться ни с темпом, ни с агогикой, ни даже с динамикой.

Решение проблемы, ни в коем случае не следует искать в разработке особого «микрофонного» стиля игры. Это не имело бы никакого смысла и привело бы лишь к большому искажению произведений, поскольку композитор мыслил их в звучании при акустике зала. (Подобная игра в «микрофонном стиле» в конечном счете отрицательно отразилась бы и на технике пианиста.) Правильный путь состоит в том, что при записях и передачах следует обращать большее внимание на верное природе звучание, на то, чтобы с одной стороны у радиослушателей создавалось впечатление, что они сидят в концертном зале, а не в непосредственной близости от рояля, с другой стороны на то, чтобы исполнитель хоть приблизительно слышал бы то же, что и микрофон.⁸



Моника де ля Брюшоллери

СОХРАНЕНИЕ ЕСТЕСТВЕННОСТИ ДВИЖЕНИЙ

Прирожденная одаренность человека облегчает его стремление к естественным движениям и в фортепьянной игре. В то же время при неправильных упражнениях нецелесообразные движения могут погубить всю технику.

Разумеется, вредны не только те плохие движения, которые приобретаются по ходу занятий, то есть специально применяемые. Судорожная походка, одеревянелая посадка, плохое дыхание – также могут испортить всю игру, как плохие технические

⁷ Во время одного опыта, при котором я лично присутствовал, с пластинки проигрывали одну из частей брамсовских вариаций на тему Гайдна. Группе, состоящей из примерно десяти известных музыкантов, путем голосования следовало установить, какую из 21 записи они считают хорошей и в какой мере. Комиссия голосовала почти единогласно. Одни записи она сочла превосходными и оценила в 10 пунктов, более того, были и такие, к которым почти каждый приписал: Тосканини. Но были записи, на которые комиссия морщилась: что за дилетантизм! Давали 1 и 2 очка. Под конец ко всеобщему изумлению выяснилось, что все время исполнялась одна и та же запись, лишь при помощи специального приспособления изменяли в едва заметных размерах соотношение между темпом и резонансом зала.

⁸ Поскольку в чувстве тембра, вызываемом игрой на фортепиано, большое значение имеют элементы агогики, правильная установка микрофона важна с точки зрения не только акустического пространственного рефлекса, но и красивого тембра. В записи фортепианного концерта при хороших акустических условиях желаемого результата можно добиться при помощи одного микрофона. При сольной игре однако лучше устанавливать несколько микрофонов. Один например – вблизи инструмента – обеспечивает звучность тона – другие, расположенные на разных расстояниях, восполняют резонанс зала, так что при прослушивании записи создается полная иллюзия действительности.

приемы.⁹ И наоборот, хорошие движения, приобретенные за инструментом, освобождающие действуют и на другие наши движения.

Тесная взаимосвязь движений непременно наводит нас на мысль, что освоение правильных движений фортепианной игры невозможно без параллельного развития их ловкости вообще. Необходимо стремиться к естественности и простоте во всех видах нашей деятельности для того, чтобы движения в игре стали простыми и естественными.

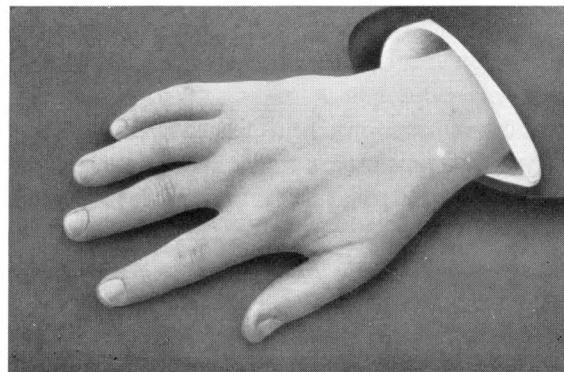
Из той же взаимосвязи движений следует, что развитию фортепианной техники во многом способствуют регулярные гимнастические упражнения. Хорошо подобранные упражнения обеспечивают правильную иннервацию наиболее существенных движений и гармоничность развития мускулатуры. Регулярная гимнастика дает более быстрые и прочные результаты, чем занятия только за инструментом.

Самое главное преимущество гимнастических упражнений в том, что при их помощи можно точно усвоить, выработать все нужные движения без того, чтобы ослабить связь этих движений с музыкальным представлением. Усвоение какого-нибудь нового движения без подготовки, сразу на инструменте, неизбежно порождает целый ряд ошибочных связей. Если же нужные движения закрепить с помощью гимнастики до того, как начать играть на рояле, то возможность появления ошибок сокращается, и тем самым сокращается и продолжительность усвоения.

Однако нужны не только те упражнения, которые непосредственно подготавливают игру. Полезно всякое упражнение, способствующее гармоническому развитию мышц, делающее наши движения свободными, живыми. Избегать следует только тех упражнений, которые основаны на перегрузке какой-нибудь одной группы мышц и могут иннервировать напряженность, судорожность.

Данная работа затрагивает, конечно, только специальную гимнастику пианиста. Однако исполнителю на любом инструменте необходимо регулярно выполнять упражнения, обеспечивающие общую гармонию движений всего тела.

Рука Э. Д'Альбера



⁹ Пагубное действие неправильных движений настолько велико, что может привести к полной инертности некоторых пальцев. В таких случаях даже медицинское вмешательство может быть успешным лишь тогда, когда одновременно с лечением и в самой игре ликвидируется причина, вызвавшая пассивность или парализованность пальцев – неправильная иннервация. Хорошо известные пианистические заболевания (например, воспаление сухожильного влагалища) обычно тоже происходят вследствие ошибочных иннерваций, целенаправленных, а значит, и напряженных движений.

МЕТОДИКА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ

ПОВТОРЕНИЕ КАК СРЕДСТВО ЗАКРЕПЛЕНИЯ НОВОГО УСЛОВНОГО РЕФЛЕКСА

Наш первый центр передает тысячи приказов, т. е. безусловных рефлексов, которые по ходу занятий дополняются новыми и новыми условными рефлексами. Если представление звука, и вслед за ним соответственное движение, достаточно часто повторяется, создается условный рефлекс.

Правильное распределение повторений является основной предпосылкой эффективности занятий. Много было выработано различных методов упражнений и каждый выдавался за единственно правильный. На самом деле несомненно только одно: повторение полезно до тех пор, пока внимание не утомляется. Многократное повторение таит в себе много опасностей. И. П. Павлов установил, что ослабление или временное изменение возбуждающего раздражителя тормозит возникновение условного рефлекса.

Интенсивность музыкального представления при повторениях очень легко ослабевает. Слабеет прежде всего эмоциональное восприятие, — ведь очень трудно точно повторить какое-нибудь чувство. Оттеснение непосредственного восприятия на задний план, пассивное возбуждение эмоций таит в себе опасность превращения технической работы в самоцель. Если в результате повторений эмоциональное содержание теряет свою интенсивность, то может случиться, что мы отрабатываем совсем не то, что нужно для хорошего исполнения. Эмоциональное содержание остается полноценным до тех пор, пока нам хочется все глубже и полнее переживать то, о чем говорит музыка. Следовательно, повторять можно только до тех пор, пока это состояние существует.¹ Когда же мы почувствуем, что музыка уже не привлекает, уже ничего нового не дает, дальнейшее разучивание может погубить не только исполнение данного произведения, но и всю нашу технику. Роберт Шуман пишет в предисловии к транскрипциям капризов Паганини: «... Самое прекрасное может встретить безразличие или пресыщенность, если мы получаем его не во время или же слишком часто».

На это можно возразить, что настаивание на постоянном эмоциональном переживании ведет к экстатической манере игры, что опять-таки означает отрыв от содержания музыки. Такая опасность безусловно есть, но только в том случае, если под пред-

¹ «... Секрет открыт! Он в том, что нельзя долго застревать на одном, без конца» повторять избитое». (К. Станиславский. «Работа актера над собой», ч. 1, стр. 29.)

логом эмоционально-насыщенного исполнения нарочито все преувеличивать. Такое и сполнение не может не исказить содержание пьесы.

При экстатической игре исполнитель заменяет настоящее проникновение в настроение произведения постоянным напряжением, постоянным экстазом. Он играет нежные или подчас юмористические отрывки с одинаково приподнятым, возвышенным пафосом. Такие эмоции, конечно, не нужны и уж, конечно, нельзя их вызывать в себе!

Экстатическая манера приблизительно соответствует тому, что Станиславский называет «игрой вообще».²

Может показаться, что напрасно настаивать на обязательном эмоциональном переживании во время занятий, ибо опыт показывает, что если следить только за движениями – или хотя бы преимущественно за ними – то они могут закрепиться и после немногочисленных повторений. В конечном счете, однако, такие занятия вредны, так как способствуют ослаблению и даже потере связи между движениями пианиста и его звуковым представлением. Повторения в этом случае создают связи не между звуками и движением, а только между отдельными движениями, которые превращаются таким образом в самоцель. Такая игра оказывается холодной, ибо ею управляет не эмоциональное содержание, а лишь какое-то слабое, направленное главным образом на регулирование правильной последовательности звуков, звуковое представление.

Конечно, серьезной ошибкой было бы считать, что выполнение двигательных задач не требует никакого внимания. Нет, эмоциональное содержание и музыкальное представление, с одной стороны, и осуществляющие их движения – с другой, должны постоянно находиться в равновесии, развиваться гармонично, иначе исполнитель оказывается в положении «актера без голоса».³

Наконец, созданию новых условных рефлексов может помешать и то, что при неизменном звуковом представлении меняются движения пианиста. Поэтому особенно важно во время занятий следить за тем, чтобы **одно и то же звуковое представление вызывало всегда точно одни и те же движения**, и чтобы изменения движений оказывались всегда следствием соответственных изменений звукового представления.

ВНИМАНИЕ

В усталом состоянии нельзя садиться за инструмент. Занятие с неполноценным вниманием приносит больше вреда, чем пользы. Несколько минут отдыха может удешевить эффективность работы.

Особенно опасно пианисту садиться за инструмент в плохом настроении. В таком случае пианист уже не в состоянии сосредоточить все внимание на музыке, или хотя бы на своих движениях. К тому же гнев или досада неизбежно ведут к напряженности, зажатию мышц, а это не дает возможности создать бесконечно чувствительную приспо-

² «... Сыграйте мне любовь, ненависть, ревность «вообще!» Что это значит? Сыграть окрошку из этих страстей и их составных элементов? Вот се-то, эту окрошку страстей, чувств, мыслей логики действий, образа и подают нам на сцене актеры «вообще».

Забавнее всего, что они искренне волнуются и сильно чувствуют свою игру «вообще». Вы не убедите их, что в ней нет ни страсти, ни переживания, ни мысли, а есть лишь окрошка из них. Эти актеры потеют, волнуются, увлекаются игрой, хотя не понимают, что их волнует или увлекает». (К. Станиславский. «Работа актера над собой», ч. 1.)

³ «Есть актеры, нормальное состояние которых быть не в голосе. Вследствие этого они хрипят, говорят на звуке, уродующем то, что они хотят передать. А между тем их душа красиво поет. Представьте себе, что немому захочется передать свои нежные, поэтические чувства, которые он испытывает по отношению к любимой им женщине. Но у него отвратительный скрип вместо голоса. Он уродует то прекрасное, что переживает внутри и что ему дорого. Это искашение приводит его в отчаяние. То же происходит и с артистом, который хорошо чувствует при плохих голосовых данных.» (К. Станиславский. «Работа актера над собой» т. II, стр. 105),



Имре Унгар

соблемость наших рук. В таких случаях даже у играющих в основном технически правильно пианистов бывает, что они «колотят» по роялю. А манера колотить по инструменту – как мы видели раньше – означает, что неправильна вся постановка механизма (см. гл. «Целесообразность»).

Несколько легче в этом смысле скрипачам. Даже самому плохому скрипачу не приходит в голову бить свой инструмент, т. к. для него ясно, что звук получится только от ведения смычка по струне. Если он ведет смычок неправильно, то на такое недостойное обращение инструмент отвечает треском, свистом и другими адскими звуками.

Наоборот, работу пианиста более ответственной делает как раз то, что фортепиано как будто терпит самые жестокие истязания. А поскольку в общем колотить по инструменту легче, чем играть на нем, то возник тип «молотящих пианистов» (их даже можно назвать «драчливыми», так как некоторые из них словно вступают в рукопашный бой с инструментом).⁴

Фортепианные занятия требуют и с точки зрения движений полного внимания, состояния готовности всего тела. Нельзя поручить извлечение звука только руке или пальцам, все мысли и все движения должны служить этой цели. Надо чувствовать ответственность за каждый звук.

Если движения пианиста нецелесообразны, то извлеченные им звуки не будут отражать его музыкального представления. Впоследствии очень многие ищут выхода из положения в том, что совершенно не хотят слушать свою игру. Они герметически запираются в своем музыкальном представлении и все внимание направляют только внутрь себя. Так получается, что отличные музыканты, проявляющие тональный музыкальный вкус в преподавании или в оценке исполнения других, не замечают самых грубых ошибок в своей собственной игре.

Итак, тяжелый конфликт может возникнуть вследствие того, что пианист не в состоянии обратить свое внимание на действительное, реальное звучание. Для правильных занятий необходимым условием является тщательное внимание, регистрирующее малейший отход от звукового представления и позволяющее тем самым исправление тональных ошибок. Таким образом, насколько вредно на концерте все время критиковать себя и концентрировать внимание на своих ошибках, настолько же плохо – если еще не хуже – когда та же критика не присутствует в должной мере во время разучивания произведения. В это время надо быть неумолимым и неутомимым, чтобы улучшить качество исполнения. А главным условием этого является повышенная степень внимания.

Итак, основа наших занятий – забота о неослабном внимании. Для этого нужно:

а) Соответствующее распределение рабочего времени.

б) Разнообразие материала.

Продолжительность внимания зависит от каждого пианиста в отдельности, но даже у одного и того же человека могут быть колебания в зависимости от его данного состояния. В среднем в течение 24–25 минут человек может сосредоточиться так, что это не утомит его и не оставит вредных последствий. После этого необходимо отдыхать.

Эмиль Заэр в своей книге «Мой мир» вспоминает слова Николая Рубинштейна: «Суть занятия не в количестве, а в качестве, – говорил он нам обычно, – четырех часов в день, равномерно распределенных, вполне достаточно. Все, что больше этого, уже вредно. Машинайной работой ничего нельзя добиться. Вы рискуете только убить и последние остатки мысли и духа, еще остающиеся в вас. Механическое упражнение – тупость и бессмыслица, если в первую очередь не работает голова».

⁴ «... Уши теперь огрубели. Пианисты перестали уважать певучий звук на фортепиано, предпочитая ему стук...» (К. Итумпов. «Мастера советской пианистической школы», стр. 88.)



Разнообразие музыкального материала частично обеспечивается тем, что пианист не стремится сразу выучить все произведение, а разучивает отдельные голоса или небольшие отрывки поочередно. Трудно внимательно повторить что-нибудь более чем три-четыре раза, но если перейти к игре другого отрывка, то затем можно онять внимательно, бодро работать над первым материалом.

Сказанное, конечно, никаким образом не означает, что в наших занятиях не должно быть никакой системы. В разнообразии тоже должна быть система. Разучивая, к примеру, трехголосную фугу из «Хорошо темперированного клавира», следует прежде всего проигрывать отдельно каждый голос, стараясь при этом как можно больше выявить его характер. Даже с первого ознакомления нельзя механически проигрывать звуки. Каждый неосмыслиенный звук – яд, отравляющий впоследствии здоровую, непринужденную игру.

После такого проигрывания лучше всего комбинировать голоса по два. Играются вместе бас и альт, бас и сопрано, затем альт и сопрано. В то же время приходится снова и снова повторять самостоятельно тот голос, характерные оттенки которого еще недостаточно выявлены. Только после такой работы можно приступить к совместной игре всех трех голосов. То или иное проведение темы, те или иные интермедии следует вначале тоже разучивать в отдельности, но как единое целое.



Вильгельм Бакхауз

Никогда не нужно работать слишком долго над одним и тем же материалом. Разнообразие обеспечивается и одновременной работой над несколькими вещами.

В целях разнообразия материалов рекомендуется также проходить одновременно произведения различных стилей. Та же музыкальная или техническая проблема в другом стиле получает другой аспект, благодаря чему легче найти ее правильное решение.

КОНЦЕНТРАЦИЯ ВНИМАНИЯ ПРИ ОТРАБОТКЕ НЕКОТОРЫХ ДВИЖЕНИЙ

При усвоении новых или же исправлении старых ошибочных движений часто бывает необходим подобный анализ движения. Если, например, мы находим работу пальцев в корне неправильной и хотим исправить это, то мы вынуждены рассматривать ее в отрыве от музыки. В таких случаях выполнение движений требует полного внимания.

Концентрация внимания всегда должна носить положительный характер. Следить надо не за тем, чего **нельзя** делать, а за тем, что и **как надо** делать (напр., неправильно говорить: «**не отгибай** палец», а скорее: «**держи** кончик пальца, работай кончиком пальца»).

Концентрировать внимание на отдельных движениях тем легче, чем больше нам удается сузить область концентрации. Трудно сосредоточить внимание на всей руке или всей кисти, но легче на плечевом суставе и на кончике пальца (как будто между этими двумя пунктами имеется непрерывный контакт). Таким образом, концентрировать внимание надо всегда на конечном пункте движения.⁵

В фортепьянной игре часто встречаются сложные составные движения. Поэтому, когда движения расчленяются, то в какой-то минимальной мере нужна и второстепенная концентрация.

Первостепенная концентрация направлена во всех случаях на плечо, как на один из конечных пунктов, и на кончики пальцев, как на второй конечный пункт. При медленной тренировке пальцевой техники необходимо концентрировать внимание и на том, чтобы пальцы двигались от первого сустава; при быстрой октавной репетиции организованное единство кисти и предплечья также требует второстепенной концентрации внимания на локтевом суставе.

Во время же самого исполнения вредно думать об отдельных деталях движения. Если, например, концентрировать внимание на плече как конечном пункте, то все тело не сможет в должной мере выполнять своей роли опоры. Всегда нужно чувствовать, что в игре участвует все тело в качестве как бы продолжения рук. Не может быть во время игры конечным пунктом и кончик пальца, ибо это мешает ощущению слияния пальца с клавиатурой. Конечным пунктом мы должны мыслить не кончик пальца, а «конец» клавиши, т. е. молоточек.

Выработка правильного способа концентрации внимания упрощает движения, изживает ошибки (например, жесткость), отнимающие значительное количество энергии. Ликвидация ненужных и ошибочных движений сокращает количество выполняемой работы, вследствие чего исполнитель меньше устает.

⁵ Многочисленные недоразумения берут свое начало от того, что некоторые понимают приемы, облегчающие концентрацию внимания, дословно. Часто говорят ученикам: «расслабляй руку» или «отпусти руку». Эти требования основываются на том, поначалу правильном, принципе, что свобода, отсутствие зажатости являются основным условием хорошей игры. Однако свобода не должна переходить в вязкость, пассивность, а скорей должна походить на освобожденность фехтовальщика, который в любую минуту готов на молниеносный выпад.

Значит, в фортепянной игре даже расслабленность означает известную готовность. Поэтому неправильно подготовляют объединяющую деятельность руки те, кто заставляет учеников упражняться в свободном падении руки от плеча. Еще более вредно, однако, когда проверяют легкость, освобожденность руки тем, что во время игры подталкивают руку ученика: достаточно легко двигается ли она?

МЕДЛЕННОЕ РАЗУЧИВАНИЕ

Механические задачи фортепианной техники чрезвычайно разнообразны. На каждом шагу приходится применять сложные комплексные движения, и некоторые из них заставляют, даже технически весьма развитых пианистов, автоматизировать необходимые движения путем специальных упражнений. При закреплении движений важнейшие составные элементы их увеличиваются. Например: гамма играется медленно для того, чтобы сделать удары пальцев более крепкими; медленное разучивание скачков увеличивает ротационное движение; для повышения интенсивности предплечья служат упражнения в *staccato* и т. д. Все эти движения, однако, никак не являются полным отражением музыкальных стремлений, поэтому упражнения такого рода, преследующие, главным образом, всякие узко-технические цели, безусловно, снижают непосредственность игры. Чисто технические упражнения являются тем «необходимым злом», которое мы обязаны по возможности сократить до минимума. Добиться этого можно путем анализа самых действенных, самых точных способов выполнения движений с целью автоматизации их на наиболее короткое время и при наименьшей затрате труда.

Самой ответственной задачей наших занятий, таким образом, оказывается нахождение способа, при котором чисто техническая работа не приносит бы большого вреда исполнителю. Удовлетворительным способом можно признать работу над техникой в виде спортивной тренировки, т. е. вычленение тех элементов техники, работа над которыми не требует музыки (см. главу «Основные технические формы»). Каждый пианист нуждается в выработке автоматизации тех или иных движений. Однако это не означает, что на эту работу следует затрачивать значительную энергию или время. Если пианист сумеет приспособиться к инструменту, «срастись» с ним, понять, какие движения обусловлены его специфическими требованиями, тогда ему попадобится удивительно мало чисто технической работы.

Целям сокращения времени, которое уделяется механической работе, служит также медленное разучивание.

При работе над медленной пьесой темп разучивания, а значит и все технические решения, являются окончательными и соответствующими нашему музыкальному представлению. Но в медленном разучивании произведений музыкальный эффект не является единственной целью. Замедление темпа, с одной стороны, облегчает запоминание произведения, а с другой – служит техническим целям. В замедленном темпе движения легче автоматизируются, т. к. им можно уделять больше времени. Для осуществления технических задач медленного разучивания краски и динамические оттенки

должны применяться лишь в такой мере, чтобы они не могли помешать точности движений.¹

Автоматизация движений может иметь две цели:

1. Отработка различных позиций пальцев, кисти и руки соответственно различным группировкам клавиш, различной аппликатуре; запоминание последовательности звуков.

2. Улучшение, усовершенствование взмахивания и удара в каждом звуке разучиваемого отрывка.

Последнее преследует, опять-таки, двойную цель:

а) улучшение контроля, максимальное осознание движений, управление ими.

б) развитие беглости.²

Упражнения по пунктам 1 и 2а имеют единственное предварительное условие: по мере замедления темпа обеспечить время для того, чтобы представить себе каждый звук во взаимоотношениях с остальными. Значит, в этом случае предписать точно темп медленного разучивания нельзя. Пределом замедления является тот темп, при котором возможно еще играть точно такими движениями, которые нужны и в быстром темпе.

В очень медленном темпе мы часто склонны к тому, чтобы, например, совершать каждый удар всей рукой вместо пальцев. Такое упражнение может пригодиться для запоминания, для выучивания аппликатуры, но в конечном счете оно вредно для техники, ибо автоматизирует совсем не те движения, которые требуются для исполнения.

Очень много так называемых технически «ловких» пианистов чувствует, вследствие неправильных занятий, что пальцы уже не слушаются так, как раньше, хотя они занимаются столько же. Бывает, что исполнитель, не знавший технических трудностей в двадцать лет, в тридцать-сорок лет споткнется на когда-то легко решаемых задачах именно потому, что в течение занятий он заменил вначале правильные ассоциации движений – неправильными.

Для улучшения контроля целесообразно применять замедления различной степени. При этом следует наблюдать за тем, чтобы как в более быстром, так и в более медленном темпе владеть каждой частицей своих движений.

РАЗВИТИЕ БЕГЛОСТИ

Рационализация отдельных взмахиваний в целях развития беглости удается лишь тогда, когда в медленном темпе совершаются точно такие движения, какие нужны в быстром. Для этого требуется, чтобы соотношение компонентов движений быстрой игры оставалось неизменным и в замедленном темпе.

Контроль изменяет соотношение компонентов движений, поэтому при рассмотрении закономерности движения мы берем за основу предельную быстроту, где роль контроля для отдельных ударов уже настолько мала, что можно с ней не считаться (в быстроте предельной степени внимание концентрируется исключительно на молниеносности взмахивания). Правда, в фортепьянной игре такая быстрота встречается весьма редко,

¹ В известной степени, конечно, даже предельно тщательно выполненное медленное разучивание может оказаться вредным. И объем движений становится большим, чем при исполнении, и полученный звук не соответствует точно музыкальному представлению. Таким образом, медленное разучивание в какой-то мере всегда препятствует выработке непосредственной связи между представлением и движениями пианиста.

² Самым главным условием беглости является быстрота музыкального представления. При помощи развития этого представления автоматизируется работа рук и пальцев. Медленное разучивание делает эту работу более экономной и постепенно улучшает автоматизацию, но решающее значение как для контроля, так и для беглости имеет музыкальное представление.

ибо при этом исполнение очень легко может стать немузыкальным. Все же для исследования приходится брать за основу предельную быстроту, чтобы яснее видеть взаимоотношение компонентов движения по мере сокращения контроля.

Такое детальное исследование быстрой игры важно потому, что значительная часть пианистов совершает свои бесконечные, изматывающие энергию и внимательность, пальцевые упражнения во имя развития быстроты. В жертву такой задаче приносится непосредственное связывание движений с музыкальными стремлениями, то есть тот принцип, по которому техника действительно служит только музыкальной выразительности.

АНАЛИЗ БЕГЛОЙ ИГРЫ

Наибольшая быстрота в фортепьянной игре требуется в так называемой беглой технике. Разберем поэтому беглую игру и установим в ней закономерности, характеризующие отдельные взмахивания.

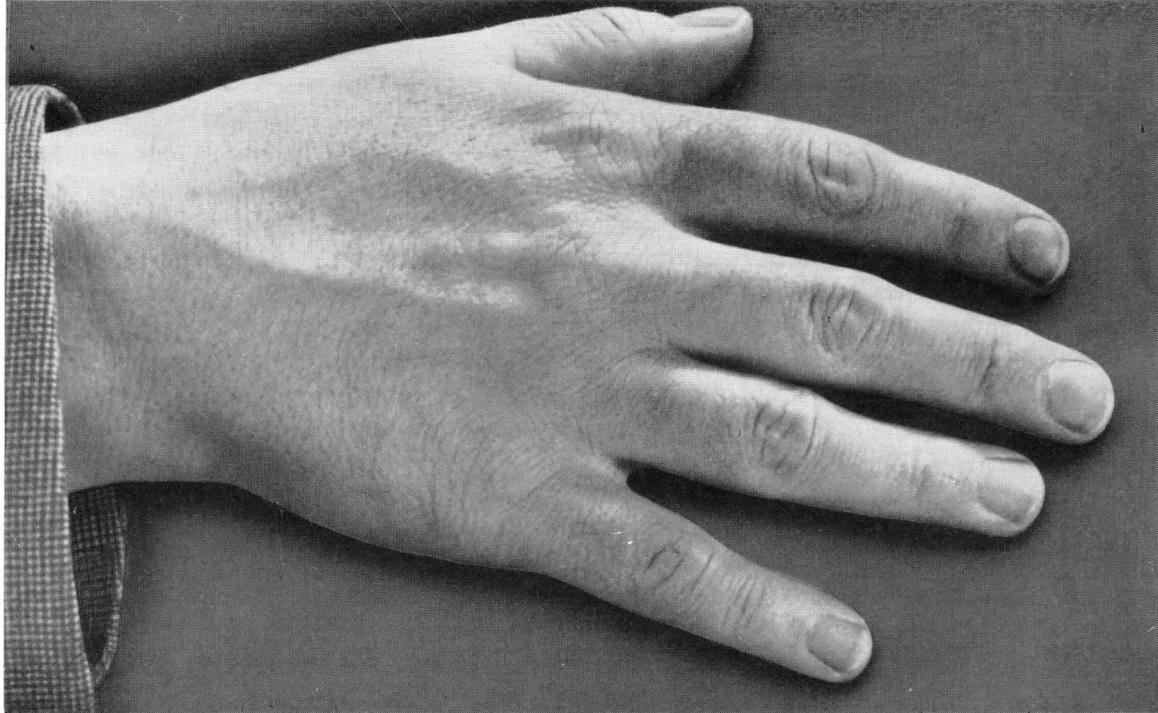
Каждое движение определяется тем, какой путь оно проходит и за какое время. Проходит ли оно за одинаковые отрезки времени одинаковые расстояния, или же скорость его меняется? Кроме того, нужно еще установить, какое количество энергии получает каждое движение и из каких источников.

Применительно к беглой игре можно установить, что:

а) в случае предельной быстроты соотношение расстояния и времени можно считать постоянным, ибо каждый звук извлекается свободным (совершаемым при минимальном контроле) взмахиванием.³

³ Свободное взмахивание – это подготовка к энергичному исходящему удару. Не нужно тормозить движение пальцев, но и нельзя их напрягать при поднятии.

Рука Иштвана Антала



6) энергия, необходимая для взмахивания клавиши, возникает из двух источников: активного махового органа и весового дополнения. При беглой игре, следовательно, часть силы прилагают мышцы пальцев, а часть передает рука.

При замедлении темпа возрастает время, приходящееся на отдельные удары. Поскольку в быстром темпе соотношение времени и расстояния определялось свободным взмахиванием, то при замедлении необходимо увеличить расстояние так, чтобы соотношение его с возросшим временем осталось неизменным. В результате получается такое же свободное взмахивание. Из этого следует, что при медленном разучивании беглой игры предел замедления определяется тем, насколько большие движения могут выполнять пальцы.

Если не иметь в виду пределы возможного увеличения движения пальцев и замедлить темп независимо от них, то взмахивания искажаются. Торможение или ускорение взмахивания равным образом идет в ущерб производительности работы и препятствует достижению наибольшей быстроты. При медленной тренировке беглости, следовательно, необходимо работать совершенно свободным взмахиванием.⁴

Когда при медленном упражнении мы совершаляем свободное взмахивание, то само оно не замедляется, а только увеличивается (соотношение расстояния и времени остается неизменным). Определяется ли таким образом темп отдельных ударов, т. е. продолжительность взмахиваний, исключительно только длиной пальцев?

Если бы продолжительность взмахивания зависела только от длины пальцев, тогда третий и пятый пальцы не могли бы совершать такое же свободное взмахивание за тот же отрезок времени. Практика, однако, доказывает обратное. Длина пальцев, если она и влияет на время взмахиваний, отнюдь не является главным, определяющим фактором. В первую очередь развитие первой системы и мускулатуры определяет тот темп, при котором взмахивание посредством движения всего пальца будет наиболее свободным. Для одного исполнителя в одной технической детали этот темп можно считать постоянным.

В замедлении меняется и соотношение приложенных сил. Мы установили при разборе весового эффекта, что весовое дополнение следует уменьшать прямо пропорционально темпу. Если в медленном разучивании уменьшение это было бы не больше, чем в медленной игре, то пальцы не могли бы совершать правильные взмахивания: чрезмерная нагрузка не позволяла бы увеличивать объем движений. В медленной тренировке беглости поэтому нужно уменьшать весовое дополнение намного больше, чем в медленной игре, нужно играть почти без веса. Необходимую энергию обеспечивают мышцы пальцев, т. к. сила их ударов возрастает в увеличенном движении. Таким образом, предпосылкой медленных взмахиваний с большими движениями является маловесная рука.



Александр Брайловский

⁴ Цель взмахивания – извлечение звука; следовательно, медленное разучивание тоже должно происходить при помощи наиболее целесообразных движений. Необходимо подчеркнуть это, казалось бы само собой разумеющееся, положение еще и еще раз, ибо многие пианисты в медленном разучивании следят не за звукоизвлечением, а за поднятием пальцев или рук. Они считают, что пальцы должны «вспрыгивать» в воздух, а в октавах руки должны подскакивать, как резиновый мячик. Тем самым они приобретают как раз обратную иннерацию.

ПРИМЕНЕНИЕ МЕДЛЕННОГО РАЗУЧИВАНИЯ

Для упражнения в технических формулах (см. главу «Основные технические формы и их разновидности») медленное разучивание является совершеню необходимым. В то же время медленное разучивание музыкальных произведений нужно, по возможности, свести к минимуму. Медленно следует проигрывать только те места, которые представляются особенно трудными – даже этюды Шопена нельзя **целиком** учить медленно. Это тем более существенно, что во время медленного разучивания внимание, естественно, слабеет, а значит, некоторые движения непременно исказяются. Таким образом, более продолжительное разучивание может привести очень серьезный вред.

Тренировка контроля включает в себя и тренировку взмахивания. Равным образом при работе над развитием беглости постоянно применяется минимальная доля контроля. Итак, медленное разучивание в известной мере полезно как для беглости, так и для контроля. Однако для того, чтобы занятия были полезными во всех частностях, необходимо при медленном разучивании соразмерять соотношение развития быстроты и контроля с характером данного произведения (с желаемым звуковым эффектом), а также с техническими возможностями ученика на данном этапе.

Исполнитель не должен одну и ту же пьесу разучивать всегда одинаково: способы разучивания должны быть приспособлены к его данному физическому и моральному состоянию (к тому же, развитие контроля вообще более утомительно, чем развитие быстроты). По ходу занятия, по мере надобности то контроль, то бегłość выступают на первый план в одной и той же пьесе. Предпосылкой правильности занятий пианиста является воспитание в себе способности точно определять, когда какой способ упражнения является самым полезным. Это требует от части осознанной работы, а от части заключается в инстинктивном приспособлении к своему данному внутреннему состоянию.

Еще в большей степени меняется способ разучивания в зависимости от характера и стиля произведения. Гамма Баха требует совершенно иной работы, чем гамма Моцарта; по иному следует подходить к бетховенской или шопеновской гамме. Таким образом, медленное разучивание тоже не имеет своих готовых рецептов. Приходится всегда особенно тщательно взвешивать, в какой мере проводить контроль и в какой – развитие быстроты.

В некоторых случаях полезно разучивать обе формы отдельно друг от друга. Если игра оказывается первоной, то нужно очень медленно, по несколько раз и при повышенном контроле проиграть «каверзные» для данного исполнителя места. Если же пальцы недостаточно беглы и, следовательно, не удается добиться необходимого темпа, то в этом случае помогает развитие свободных взмахиваний при минимальном контроле, т. е. все внимание направляется на сами взмахивания.

Гаммы, пассажи и другие технические формы, требующие быстрого темпа только в одном направлении (подобно глиссандо), следует разучивать прежде всего свободными взмахиваниями (прежде всего, но не только!). В тех же случаях, когда направление движения часто меняется, разучивание при помощи совершенно свободных взмахиваний оказывается обьюдоострым оружием, ибо пальцы легко «забегают», если не владеть полностью действиями своих рук. По существу это означает, что тренировать только бегłość допустимо по большей части лишь в технических упражнениях, ибо мелодические обороты обычно содержат в изобилии смены направления движения. Однака тренировка беглости может оказаться замечательным вспомогательным оружием при переучивании: оно освобождает судорожные, неповоротливые руки ученика мгновенно, словно волшебной силой.

Для определения соотношения между контролированной игрой и беглостью игры в упражнении возьмем к примеру f-moll'ный этюд Шопена **фр. 25**.

Пример № 1

Мы видим здесь очень много изменений направления (по два-три звука), чрезвычайно тонкий динамический рисунок и в то же время быстрый темп, оживленную, но не механическую беглость. Смена направления и тонкость динамического рисунка требуют разучивания усиленно контролированного, поэтому взмахивания отдельных пальцев не могут быть совершенно свободными. Контроль будет заключаться в тщательном выполнении всех ударов и подъемов. Кончик пальца придерживается в течение всего взмахивания, вследствие чего каждый удар будет сильнее или слабее только в зависимости от нашей воли. Несмотря на увеличение движений, пальцы при разучивании должны стремиться к возможной правильной в музыкальном отношении звучности.

В то же время в целях развития беглости мы увеличиваем взмахивания по мере замедления темпа и энергично ударяем, не очень придерживая пальцы. Наличие контроля не допускает полного использования возможности движения пальцев, значит, темп разучивания будет немногим быстрее, чем тренировка одной только беглости. Кроме того, в помощь контролю пальцы сгибаются в той степени, которая соответствует быстрому темпу (степень сгибания пальцев зависит от их длины и различна у каждого исполнителя). Если бы мы стремились только к быстроте, то следовало бы медленное разучивание производить совсем прямыми пальцами; с одной стороны, в целях полного использования возможностей их подвижности, а с другой – ради большей активизации быстрых межкостных мышц.

РИТМИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ

К области упражнений контрольного характера относятся и ритмические варианты. Они необходимы для преодоления трудностей аппликатуры, неловких позиций, трудных хваток, т. е. во всех случаях, в которых разучивание требует многократных повторений. Однаковые повторения при переходе через известный предел затрудняют внимательность и делают игру механической. Ритмические варианты выявляют технические трудности с новых сторон и благодаря своему разнообразию уменьшают опасность механичности.

Подчеркивая в указанных случаях полезность ритмических вариантов, в то же время надо решительно отречься от разучивания пьес из такта в такт ритмическими вариантами.⁵ Ведь даже очень хорошо сыгранный вариант, как бы он ни был исполнен музыкально, все же не будет похож на ту музыку, из которой он образовался. Следовательно, к произведениям, все детали которых технически доступны, нельзя применять ритмические варианты, ибо они, с точки зрения подлинно музыкального формирования динамики, вредны. При рассмотрении фортепьянного звука мы видели уже, что ритм неразрывно связан с динамическим рисунком. Ясно, что изменение ритма нарушает это соотношение.

⁵ «Лучше овладеть 24 этюдами, чем 24 вариантами к одному этюду.» (С. Е. Файнберг. «Мастера советской пианистической школы», стр. 222.)

Ритмические варианты неправильно применяют обычно те, у которых техника не связывается непосредственно с музыкальным представлением. Некоторой внешней точности работы пальцев и руки можно добиться с помощью вариантов, но когда это становится самоцелью, тогда игра начинает производить холодное, неодухотворенное впечатление (и даже тогда, когда у исполнителя ясное и правильное музыкальное представление). Его пальцы просто делают не то, чего он хочет, т. к. он не с музыкой ассоциирует деятельность пальцев, а с движениями самих пальцев.

Всегда следует очень тщательно подбирать ритмические варианты к данной технической детали. Например, для разучивания простого *legato* не может быть целесообразным применение репетиционного ритма, приводящего очень легко к толчкам руки вместо нужных пальцевых туже. В то же время для *sforzato* внутри какого-нибудь оборота *legato* упражнение звука *sforzato* путем репетиции может принести пользу. Подобно пальцевой, и в октавной и аккордовой технике следует подбирать ритмические варианты всегда так, чтобы они соответствовали характеру музыки в окончательном техническом решении.

ДВИЖЕНИЯ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ РУКИ И РОЛЬ ПЛЕЧЕВОГО СУСТАВА В ФОРТЕПЬЯННОЙ ИГРЕ

Плечо и верхняя часть руки выполняют тройную функцию:

1. Придают нужное весовое дополнение активным ударам пальцев или предплечья и объединяют эти удары, регулируя сопротивление.
2. Активно участвуют в создании удобных для удара позиций пальцев и предплечья, приспосабливаясь при этом к различной группировке белых и черных клавиш, к регистровой высоте, наконец, меняют угол направления удара в зависимости от требуемого эффекта призвуков.
3. Путем того или иного способа взмахивания сами непосредственно участвуют в извлечении звука.

ОБЪЕДИНИЮЩИЕ ДВИЖЕНИЯ

Весовое дополнение придается всегда группе звуков, а не отдельным звукам. Его пропорции и расстановка всегда определяются музыкальным содержанием. Оно меняется все время в зависимости от изменения динамических оттенков. Чем чувствительнее весовое дополнение следует за мелодическим рисунком, тем богаче и ярче будет исполнение.

Дополнительная работа или сопротивление руки меняется преимущественно не скачкообразно или ступенчато, а всегда равномерно (как crescendo и decrescendo). Правда, отдельные звуки извлекаются с точно измеримыми различиями силы, но эти различия являются лишь градациями общего увеличения или уменьшения ее.

Игра с ровной динамикой тоже не означает ровности в физическом смысле слова, это просто более умеренное, ограниченное колебание динамики. Получить ровную силу звука можно, опять-таки, только меняющимся весовым эффектом, ибо высокие звуки, как известно, слабее чем низкие, а следовательно, для гладкого извлечения звуков различной высоты требуется различная сила.

В соответствии с непрерывностью динамического представления весовое дополнение придается обычно движениям, объединяющим более крупные музыкальные разделы (например, половину периода). Такое объединение наблюдается даже в тех случаях, когда отдельные звуки извлекаются тоже верхней частью руки. Примером может явиться тема главной партии C-dur'ной сонаты Моцарта (см. пример № 2 на 97. странице).

Для staccato объединение действительно так же, как для legato, т. к. формирование динамики и в этом случае осуществляется с помощью объединяющих движений.



Лили Краус

Особенно наглядно можно видеть роль объединяющих движений в игре гамм. Целесообразным могло бы показаться расчленение объединения в каждой новой аппликатурной позиции. Практика, напротив, показывает, что необходимо играть **одним** объединяющим движением даже те гаммы, которые охватывают весь звуковой объем инструмента, потому что мы представляем их как единое целое. Обновленное по позициям объединение разрывает гамму, делает ее неровной. Только широким, сливающим гамму в одно музыкальное целое объединением можно добиться ровности и хорошего звучания.

Тонкие изменения, необходимые для весового эффекта, невозможно производить не-подвижной рукой, т. к. рука очень скоро становится зажатой, а при таком положении она, естественно, не может чутко и точно дозировать сопротивление.

Если данная гамма дает возможность широко пользоваться движениями руки (например, хроматические октавы), то объединение не требует большого количества отдельных движений и его даже трудно заметить. Наоборот, хорошо заметно объединяющее движение при игре октав на белых клавишах, где пальцы ложатся естественно и не требуют вспомогательных движений руки.

Пример № 2

ОБЪЕДИНИЮЩИЕ ДВИЖЕНИЯ ПРИ МЕДЛЕННОМ РАЗУЧИВАНИИ

Медленное упражнение, разучивание не уменьшает роли объединяющих движений, но в данном случае их осуществление труднее и требует большего внимания, чем при исполнении произведений или отдельного пассажа в нужном темпе. Во время медленного разучивания – вследствие минимального весового дополнения – как бы отсутствует ощущение необходимости верхней части руки; кажется, что достаточно только активной работы пальцев и предплечья. На самом же деле сопротивление верхней части руки должно присутствовать и здесь, т. к. вся рука функционирует как упругая опора.

Правда, чем больше мы отделяем ось вращения активного махового органа от клавиатуры, тем меньше требуется сопротивления, но в какой-то степени оно **всегда** необходимо.

Следовательно, объединение должно иметь место и во время медленного разучивания; более того, в замедленном темпе сильную связь с музыкой обеспечивают именно объединяющие движения, ибо расширение взмахиваний из-за замедления приводит к искаужению тембра и динамики.

Если, например, в игре гамм попытаться обойтись без объединения и пассивно опустить руки, то рано или поздно на пальцы невольно ляжет непосильная нагрузка. Перегрузка пальцев препятствует свободному их движению при медленном разучивании и в конечном итоге приводит к судорожному, неровному «трясению» вместо чистой пальцевой работы. Значит, гаммы при медленном разучивании следует играть так же, как и в настоящем темпе (быстром или медленном), т. е. охватывая их одним монументальным объединяющим движением руки.

ПРИСПОСОБЛЕНИЯ

Объединение зависит исключительно от деления на музыкальные фразы, оно применимо в любом темпе и при любом способе тушевки. Приспособления, напротив, обусловлены механическими особенностями движения. Задача этих движений – приспособиться к различным клавишным группировкам, найти наилучшее положение пальцев для удара, регулировать эффекты призвуков. Так, например, приспособления руки выравнивают весовые различия, наличие которых определяется разницей в длине пальцев. В равномерных повторениях одного и того же расположенного аккорда рука помогает однородным движением вертикального направления: движение, идущее вначале вниз, а при окончании вверх, приближает короткие крайние пальцы к клавиатуре, что в значительной степени облегчает их работу.

Ротация также способствует выравниванию различия в силе. Сообщение (передача) клавишам силы руки (проще: веса руки) осуществляется лучше всего тогда, когда направление пальцев совпадает с направлением действующей (прилагаемой) силы. У крайних пальцев различие направления с рукой уже довольно значительно, поэтому, когда после третьего пальца ударяют четвертый и пятый – приспособление руки облегчается супинацией, а когда второй и первый – пронацией.

Перемещение центра тяжести путем ротации особенно важно при активных взмахиваниях плеча. Если, например, такое взмахивание передается клавише через пятый палец, ему на помощь приходит тяжесть всей руки путем усиленной супинации. Поэтому, когда пятый палец ударяет, являясь как бы продолжением, удлинением всей руки, то он вынужден ложиться боком (много вреда приносит ошибочное убеждение в том, что пальцы должны ставиться на клавиши якобы всегда в определенном положении).

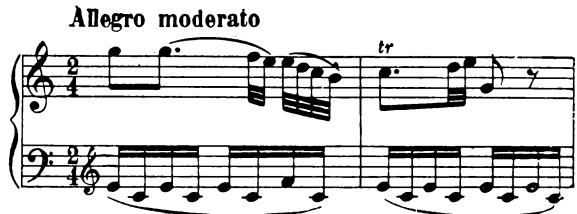
Степень перемещения центра тяжести зависит от тех движений, которые нужны для решения данной художественно-музыкальной задачи.

В соль-мажорной сонате Бетховена, например, (оп. 31 № 1) палец совершенно иначе берет начальный звук, чем в сонате до-мажор Моцарта (К. 330),¹

Пример № 3



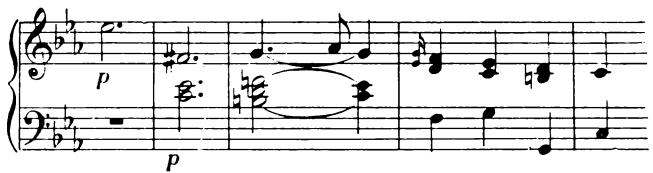
Пример № 4



и опять-таки совсем по другому ставится палец в конце темы главной партии с-moll'-ной сонаты Моцарта, где **фа диез**, следующий после **ми бемоля**, не допускает достаточной супинации, и ее заменяет сильное боковое движение руки.

¹ «К» означает, что нумерация сонат Моцарта дана по каталогу сочинений Моцарта, составленному Köchel-ем. (Прим. ред.)

Пример № 5



Нельзя, конечно, «класть» мизинец на клавиатуру, лишая его этим возможности активной работы. Несомненно также, что при активной работе пальцев требуется значительно меньшее перемещение центра тяжести, чем при работе пальцев в качестве продолжения, удлинения руки. Но при слишком сильной активности руки ее движения будут тяжелыми, неловкими, с ограниченными возможностями чуткого перемещения центра тяжести.

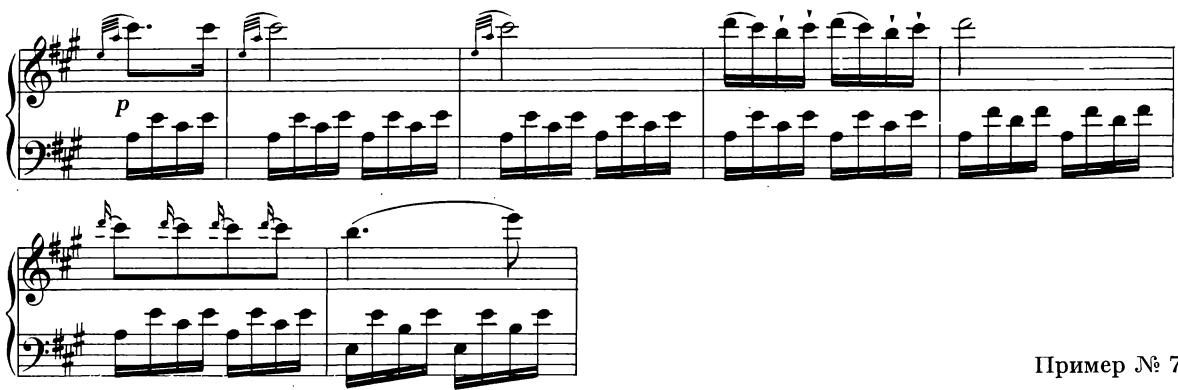
Приспособление играет важную роль и в регулировании эффектов призвуков. Почти постоянное движение руки обеспечивает точность сопротивления.

Самые простые фигурации могут потребовать сложного при способления. В качестве примера приведем ряд разложенных аккордов из связующей партии первой части сонаты Бетховена «Аврора».

Пример № 6

Верхняя часть руки делает сильные вертикальные движения в соединении с ротацией предплечья, пассивным движением кисти и даже небольшим сгибанием локтевого сустава. Одновременно с этими движениями, но независимо от них, пальцы выполняют свою работу. Пропорция отдельных движений меняется с каждым аккордом, т. к. требования весового дополнения различны в основном аккорде, квартсекстаккорде и т. д.

Любопытно сопоставить фигурации аккомпанемента финала a-moll'ной сонаты Моцарта (К. 331) с подобными фигурациями в его же b-moll'ной сонате (К. 333).



Пример № 7

В коде «Турецкого марша» на первый план выдвигается вертикальное движение. Звуки не отделяются друг от друга, даже сильная третья 1/16 вливается в общий ход музыки.

Пример № 8

В b-moll'ной сонате требуется насыщенный призвуками, четкий ритмический эффект, «выигрывание» каждого звука. Поэтому вертикальных движений становится меньше, а преобладает ротация. Отсюда третья 1/16 получает такой же определенный акцент, как и первая – они извлекаются при помощи супинации.

Точный анализ приспособлений является чрезвычайно трудным из-за их составного характера. Т. к. одновременно требуются всегда приспособления различных видов, нельзя развивать каждое в отдельности (только вертикальное или только ротационное и т. д.). Желательно направлять учеников на правильное применение этих движений, исходя из музыкального задания. Механической предпосылкой явится такая свобода руки, при которой создается наиболее легкая приспособляемость, почти незаметное приведение пальцев в позицию удара. Нужна упорная, длительная работа, чтобы выработать одновременно большие объединяющие движения руки и удобные приспособления пальцев.

Часто встречающейся ошибкой является стремление обязательно уложить приспособления в правильные формы: круги, полукруги и др. Правда, бывает, что такое движение идет как раз по полукругу или эллиптически, но это редкость. Обычно же оно гораздо более сложно, ведь в большинстве случаев различные формы приспособлений требуются одновременно. В соединении же с модифицирующим действием объединяющего движения и с активными взмахиваниями получается настолько разнообразный рисун-

нок, что его просто невозможно втиснуть в какие-либо упрощенные шаблоны. Это было бы равносильно полной фальсификации характера этих движений.

В процессе игры мы все время приспособливаемся. И хотя эти приспособления зависят главным образом от решения чисто механических проблем, все же можно установить некоторые музыкальные основы в их использовании. Относительное значение и широта применения приспособлений обусловлены стилем и характером произведений: так можно сказать, что в медленных частях нужно больше приспособлений, чем в быстрых; от Баха к романтикам роль этих движений все более возрастает; стиль Шопена (например, «Колыбельная») требует максимума приспособлений.

ПРИСПОСОБЛЕНИЕ В МЕДЛЕННОМ РАЗУЧИВАНИИ

Что произойдет с приспособлением при замедлении? Возможно ли увеличение этих движений при медленном разучивании быстрых произведений так же, как увеличение удара пальцев или руки? Есть ли вообще необходимость в приспособлениях во время медленного разучивания?

Рассмотрим эти вопросы в отдельности.

В игре разложенных трезвучий есть и ротационное и вертикальное приспособление. Увеличивая ротацию, мы вынуждены играть неподвижными пальцами. В то же время вертикальное приспособление так же оттесняется на второй план, как и работа пальцев. Такое упражнение годится только, скажем, для фиксации аккордовой хватки, а это можно сделать гораздо проще, обычными аккордовыми упражнениями. Упражнение же неподвижными пальцами – не только напрасная траты времени, но, с точки зрения рационального развития техники, приносит явный вред, как всякое нецелесообразное движение, ибо автоматизирует совершенно бессмысленные, неуклюжие, никогда при художественном исполнении не встречающиеся движения.

Такого же осуждения заслуживает и упор на вертикальные приспособления, опять-таки, за счет пальцевой работы.

Увеличение приспособлений по мере замедления невозможно хотя бы потому, что тот же самый отрывок музыки в различных темпах требует иных приспособлений. Так, чтобы сыграть пассаж в медленном темпе красиво и ровно, требуется большое количество приспособлений, ибо гладкая смена пальцев является нелегкой задачей в силу недостаточной подвижности большого пальца. В быстром темпе, а также в замедлении этого темпа приспособлений может быть меньше, т. к. пропорционально ускорению темпа они вливаются в объединяющие движения.

Следовательно, увеличивать приспособления в медленном разучивании нельзя. Необходимо использовать только те из них, которых требует данное взмахивание пальцев или предплечья.

Правильное решение, таким образом, зависит от музыкальности и степени чуткой «подвижности» исполнителя. Наша задача в медленном разучивании сводится (с точки зрения только приспособлений!) к тому, чтобы освобождать руки для нужных движений. Стремление к выразительной, тонкой и содержательной игре вернее всего наводит на все необходимые приспособления.¹

¹ На первый взгляд это противоречит тому, что в упражнении приходится увеличивать движения пальцев, т. к. известно, что от удара их с более высокого положения звук портится. Но в медленном упражнении увеличение движения пальцев неизбежно. Здесь основной целью является не получение звука абсолютно соответствующего требованиям музыкальной выразительности, а только стремление к относительно соответствующему звуку в рамках поисков наиболее целесообразных (для быстроты) движений.



Эмиль Гилельс

Темп медленный и темп быстрый так же, как и медленное разучивание, требуют разных приспособлений. Общей же характерной чертой для всех движений этого рода является то, что они приносят пользу только как естественные помощники органов, выполняющих активные движения.

АКТИВНЫЕ ВЗМАХИВАНИЯ ОТ ПЛЕЧА

Те звуки, которые требуют особо тщательного оттенения, нужно извлекать при помощи всей руки, следовательно, при помощи взмахивания, исходящего от плеча. Особое значение такому звукоизвлечению придает то обстоятельство, что все способы туже, основанные на таком взмахивании, содержат очень мало призвуков по сравнению с силой извлекаемого звука.

Ясно, что призвуки могут быть сокращены больше всего в случае взмахивания от плеча, ибо сила и тяжесть всей руки и при минимальном движении достаточны для получения надлежащего большого звука.²

Чем меньше количество призвуков в звуке по сравнению с его силой, тем он будет полнее, звонче. Получить хороший звук можно только, избегая или хотя бы сокращая до минимума призвуки, как верхние, так и нижние.

Верхних призвуков можно избежать, если производить удар не отрывая пальцев от клавиатуры (удар, начинающийся в воздухе, всегда вызывает призвуки). Первым условием звонкости, значит, является непосредственное соприкосновение.

² Для получения эффекта *staccato* некоторое применение призвуков необходимо во всех случаях. Поэтому призвуки допускаются даже для *staccato*, сыгранного верхней частью руки.

Верхние призвуки возникают, когда пальцы вначале не касаются клавиши. Нижние призвуки рождаются от так называемого «щипкового» *staccato*. Различное применение и смешение этих двух эффектов в соединении с варьированием длительности звуков дает различные виды *staccato*.

Труднее исключить из игры нижние призвуки. Решить эту задачу можно, если сила действует только очень короткое время, в начале движения клавиши. Если же она действует до конца удара, и клавиша нажимается до дна клавиатуры, то нижние призвуки усиливаются. О таком звуке говорят «деревянный», «стучащий», «сухой».

Общей характерной чертой взмахиваний от плеча является использование большой массы руки. Во взмахивании принимает участие вся рука, следовательно, кисть тоже не может оставаться пассивной, и кончики пальцев всегда должны быть крепкими и собранными. Пассивные, расслабленные кончики пальцев ведут к усилению призвуков и вообще к неустойчивости звукоизвлечения.

Кончик пальца должен как бы срастись с клавишей, ибо только так может возникнуть ощущение будто клавиша – продолжение нашей руки (как молоточки цимбал), при помощи которой мы играем непосредственно на струнах.

Наши движения являются большими или меньшими в зависимости от достигаемого звука. По мере большего или меньшего использования вспомогательных движений кисти или локтя меняются контуры движений.³ Некоторые отрывки piano (например, nocturnes Шопена) требуют таких маленьких взмахиваний, что движения становятся еле заметными. Для достижения fortissimo, напротив, очень часто требуется особое, так называемое веретенообразное движение.

При веретенообразном движении мы мысленно удлиняем руку, вплоть до оси клавиш. Таким образом, конечными пунктами движения являются плечевой сустав и ось клавиши (рука двигается, как вращающаяся скакалка).

Очень важно представить себе такое удлинение руки. Если конечным пунктом движения мы представляем точку соприкосновения руки с клавишей, то лишь небольшая доля использованной энергии сможет превратиться в звук (как будто бы нашей целью было не извлечение звуков, а только вращение руки). Но если мысленно сцепить клавиши с рукой, сразу можно будет в рамках веретенообразного движения обратить всю силу на взмахивание клавиши. Сила полученного звука при этом будет соответствовать приложенной энергии.

Если попытаемся достичь fortissimo не веретенообразным взмахиванием, а только направленным вниз ударом, то получим чрезвычайно сильные нижние призвуки. Такой способ звукоизвлечения может быть удобным для темного тембра, но злоупотребление им приведет к связанности движений рук. Если выражение драматизма в известных случаях и потребует такого способа туще – даже, может быть, только этим будет достигнута соответствующая окраска звука – все же необходимо следить за тем, чтобы этот способ не оказался единственным.

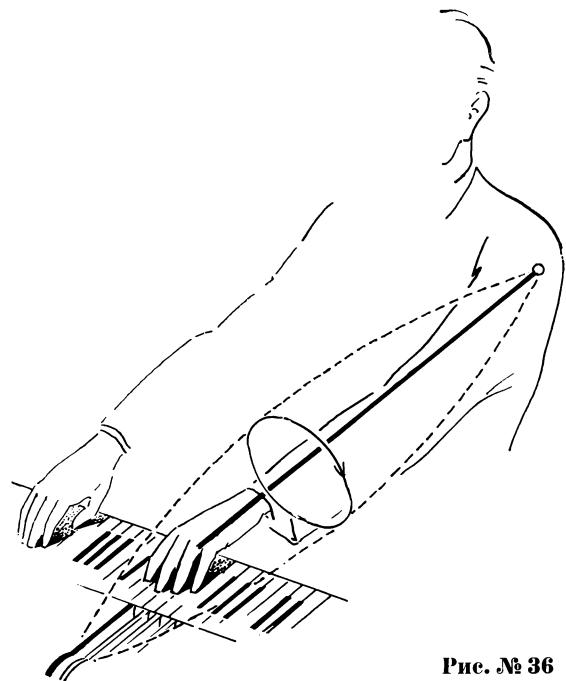


Рис. № 36

³ Взмахивание от плеча в различных способах туще дополняется движениями локтя и кисти. Участие последних в игре зависит не только от желаемого тембра, но и от телосложения исполнителя. Однако можно считать общим правилом, что чем более плотного звучания нужно добиваться (например, при подражании медным духовым инструментам), тем больше приходится вводить в действие всю руку.

Часто встречаются чрезмерные движения верхней части руки. Это ведет к такой же плохой иннервации, как и пренебрежение ее движением. Если движение больше чем нужно, то исключается возможность правильных ассоциаций движений со звуковой силой.

Необходимо обратить особое внимание на применение объединяющих движений, ибо после совершения отдельных взмахиваний рука часто оказывается пассивной, а этого ни в коем случае нельзя допустить. Надо следить за тем, чтобы после извлечения выдержаных звуков руки тут же готовились к следующему звукоизвлечению. Рука дирижера ведь тоже кажется неподвижной при выдерживании ферматы, а все же она выражает интенсивность выдержанного звука.

Святослав Рихтер играет среднюю часть Es-dur'ного эскромта Шуберта, оп. 90, № 2 (85—90 такты).

Пример № 9

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and has a dynamic marking 'ff'. It features a 'ben marcato' instruction above the first measure. The bottom staff is in bass clef. Both staves include performance markings such as '>' and '*' to indicate specific hand movements or attack points. Measures 85 through 90 are shown, with the right hand primarily responsible for the melodic line and the left hand providing harmonic support.

Снимки показывают, что звуки всегда извлекаются способом, стоящим наиболее близко к непосредственному взмахиванию. Поэтому пальцы, даже при паузах, еще некоторое время остаются на клавишиах. Так мизинец только на кадре 8 не соприкасается с клавишей ми¹, на кадре 9 он поконится на ней, на кадрах же 10 и 11 уже нажимает клавишу.

Хотя приспособленные движения – то есть те, при которых плечевой сустав в своей работе приспосабливается к локтевому – вызываются ротацией, звуки извлекаются все же не ротационным движением, а посредством активного взмаха предплечья и при активном участии пальцев. Поэтому ни на одном из кадров мы не видим ротации в такой мере, которая была бы достаточна для извлечения звука путем удара по струнам. Далее следует проследить, что при игре разложенных аккордов обе руки

«охватывают» полный аккорд уже в воздухе. Кадр 7. Ясно видно, как приспособление путем ротации объединяется с вертикальным движением плечевого сустава при исходном взмахивании. Если б звук вызывался только одним ротационным движением, для него требовалось бы значительно большее вращение. Кадр 13. Снимок, получившийся из-за большой скорости расплывчатым, показывает, как правая рука подготавливается к подчеркиванию ре². Одним из средств этого подчеркивания является и удлинение, заметное только благодаря киносъемке. На кадрах 15 и 16 видны те же звуки: в басах удар по си, в верхнем регистре – по ре². Кадр 16 однако уже показывает непосредственно наступающий удар по ре¹-фа¹-диез. Кадр 18. Вследствии большой скорости обе руки видны расплывчато. Из-за агогического



1



6



2



7



3



8



4



9



5



10



11



16



12



17



13



18



14



19



15



20



21



26



22



27



23



28



24



29



25



30



31



36



32



37



33



38



34



39



35



40



41



46



42



47



43



48



44



49



45



50



51 56



52 57



53 58



54 59



55 60





61



66



62



67



63



68



64



69



65



70



71



76



72



77



73



78



74



79



75



80



81



86



82



87



83



88



84



89



85



90

акцента предшествовавшего четверть тона требуется более быстрая, чем обычно перемена положения, чтобы не опоздали первые звуки следующего такта.

Кадр 20. Непосредственно перед освобождением фа-диез. Пятый палец левой руки неуступает через клавишу фа-диез, чтобы, совершив небольшую дугу, ударить по ней (см. главу «Скачки при равномерном движении»).

Кадр 21. Вес агогического акцента виден из того, что четверть до-диез удерживается в течение 5 кадров.

Кадр 37. Вновь четверть, удерживаемая на протяжении 5 кадров, означает агогический акцент.

Кадр 68. В то время как правая рука ударяет по ре¹ третьей четверти, она уже готовится к звукам си¹-диез и до²-диез, по клавишам которых она ударит только в кадре 75.

Кадр 82. Расплывчатый кадр показывает, как левая рука после удара по соль с молниеносной быстротой перепрыгивает на клавиши ми.

Кадр 83. Четкая картина подтверждает, что рука приводит клавишу в движение непосредственным взмахиванием (а не посредством бокового удара).

Кадр 85. Повторение движения кадра 82. На этот раз рука (после удара по ми) совершает быстрое движение во внутрь для того, чтобы непосредственным взмахиванием достигнуть клавиши соль.

Кадр 95. Ясно видна подготовка обеих рук к непосредственному удару.

Ян Экиер



ЛЕГАТО И СТАККАТО

ЛЕГАТО

Термин легато означает связанное, непрерывное извлечение отдельных звуков мелодии (например, на скрипке – одним смычком).

Исходя из этого определения, настоящее легато, казалось бы, на фортепиано неосуществимо. Но хороший пианист может вызвать у публики ощущение такого же легато, как скрипач или певец. Какими средствами он этого достигает?

Условием легато является та непрерывность звучания, при которой появление нового звука выражается только в изменении числа колебаний, т. е. высоты звука. Т. к. изменения высоту звука на фортепиано, мы не можем не прерывать звучания, то для получения легато необходимо, чтобы новый звук зазвучал как можно более незаметно, чтобы он словно тайком вкрадся в мелодию.

Что заставляет нас услышать появление нового звука?

ПЕРЕРЫВЫ МЕЖДУ ЗВУКАМИ

Перерыв между звуками должен быть минимальным, в противном случае он воспринимается как *non legato*. Другая крайность – передерживание звуков (первый еще звучит, когда берется второй) – тоже не производит легато из-за образующейся диссонантности.

ПРИЗВУКИ

Призвуки подчеркивают появление нового звука. Поскольку они слышны только в начале звучания и быстро замирают, то с их появлением всегда ассоциируется возникновение нового звука.

Легато будет тем красивее, чем меньше будет призвуков.

Призвуки молоточка, возникающие в момент удара по струне, можно сократить только с уменьшением динамики. Зато призвуки, происходящие как от удара пальца по клавише, так и от столкновения клавиши с дном клавиатуры, можно уменьшить и при сохранении силы звучания. Следовательно, наиболее полноценное легато получится тогда, когда пальцы будут извлекать звук, по возможности меньше отрываясь от клавиатуры.

ДИНАМИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ

Возникновение нового звука привлекает внимание и тогда, когда между двумя следующими друг за другом звуками мелодии существует значительная разница в силе.¹ Особенno же мешает получению легато несоответствие силы извлекаемого звука с выразительным содержанием мелодии.

Поэтому самым главным условием полноценности легато является правильная, точная обрисовка динамических контуров мелодии. Если исполнить ряд звуков с одинаковой силой (с ровной динамикой), но не в соответствии с характером музыки, то они так же не вызовут ощущение легато, как и чересчур динамизированная мелодия. Этим объясняется то, что легато на органе, хотя его звуки и не замирают и переход со звука на звук является совершенно гладким, значительно уступает легато на фортепиано, несмотря на то, что у последнего и ограниченная сила звука, и наличие призвуков препятствует достижению полного легато.

Огромная роль динамического рисунка в формировании легато подтверждается тем, что как органист, так и чembалист пытаются возместить агогикой то, чего не могут выразить с помощью динамики. Агогический эффект в некоторой степени вызывает ощущение легато, т. к. он подчеркивает мелодический рисунок. Поэтому *non legato* в значительно меньшей степени свойственна агогичность.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ЛЕГАТО

Из сказанного выше ясно, что получение легато зависит от следующих условий:

1. Непрерывности в смене звуков.

2. Максимального сокращения количества призвуков.

3. Согласования длительности и динамической степени отдельных звуков с требованиями легато.

4. Точного соблюдения динамического рисунка, требуемого мелодией.

На основе указанных пунктов можно установить, что:

а) в быстром темпе труднее вызвать ощущение легато, чем в среднем или медленном, ибо с ускорением темпа призвуки становятся все более заметными (быстро замирающий призывок при долго тянущемся звуке не так мешает).

б) в очень медленном темпе опять труднее достичь легато из-за постепенного убывания силы каждого отдельного звука.

в) piano или mezzoforte для легато более благоприятные градации, чем fortissimo или forte, в которых, с одной стороны, призвуки молоточка слышны несравненно сильнее, а с другой – сила отдельных звуков убывает быстрее, чем в mezzoforte или piano.

г) на основании пунктов «б» и «в» становится ясным, что чем медленнее звуки следуют друг за другом, тем тише их нужно играть для достижения легато.

д) медленный темп требует значительно более тщательной разработки динамики, чем быстрый. В более протяжных звуках, даже при наличии одинаковой степени динамики, все равно будет заметна разница в силе их извлечения (постепенное замирание звуков). Кроме того, в медленном темпе каждая деталь динамических контуров становится более заметной.

¹ Относительное изменение силы звука между последующими звуками зависит также от их длительности и от темпа. Надо принять во внимание, что сильно извлекаемые звуки замирают быстрее, чем более тихие.

е) высокие звуки замирают быстрее низких, значит, если в низких регистрах возможно играть легато выдержаными звуками, то высокие регистры заставляют исполнить легато с меньшей (пропорционально октавной высоте) длительностью.

ж) так как в пределах третьей октавы и выше призвуки молоточка сильно увеличиваются, игра полным легато там становится очень трудной (а в четвертой – почти невозможной). В верхних октавах столкновение клавиши с дном клавиатуры тоже больше слышно, ибо эти призвуки бывают обычно ниже извлекаемого звука.

КАНТИЛЕНА

Кантилена – певучая, «поющая» интонация. Ее можно считать специфической разновидностью легато, ибо между ними много общих черт (легато тоже в какой-то степени имитирует вокальное звучание). Сравним критерии кантилены с требованиями легато по перечисленным выше четырем пунктам.

1. Требование смены звуков без перерыва к кантилене относится лишь отчасти; ведь *portato* в пении встречается столько же, сколько *legato*. *Portato* в пении возникает по существу при произношении каждого согласного звука.

2. Сокращение призвуков до минимума является важным условием и для кантилены, ибо без этого звонкость и «полетность» ее недостижимы. Как раз поэтому для кантилены и играют огромную роль взмахивания от плеча, позволяющие получить свободный от призвуков звук. Характер кантилены не может достаточно полно выявиться в окружении сильных призвуков.

3. Кантилена и беглость – в известном смысле несовместимые, противоположные явления. Но кантилена не удается также и в очень медленном темпе: замирание звука мешает ощущению певучести.

Динамическими границами кантилены является *mezzopiano* и *forte*. В *piano*, тем более *pianissimo*, достижение кантиленности крайне трудно, а часто и невозможно, т. к. самый характер ее требует некоторого наличия звуковой силы. В то же время и *fortissimo* для кантилены непригодно, т. к. в данном случае неизбежно появится большое количество призвуков.

Когда к мелодии прибавляется аккомпанемент или присоединяются другие дополнительные голоса, возможно получить кажущееся усиление звучания мелодии и без повышения количества призвуков, просто тем, что аккомпанемент играется тише, и таким образом из тусклого фона мелодия выступает гораздо ярче, светлее. Итак, кантиленный характер зависит не только от динамической степени самой мелодии, но и от звуковой силы окружающих голосов, от аккомпанемента. Ритмические пропорции окружающих голосов также влияют на характер кантилены. Мелодия, имеющая более крупные ритмические единицы, чем ее аккомпанемент, скорей может вызвать ощущение кантилены (например, мелодия идет восьмыми, а аккомпанемент шестнадцатыми). Подчеркивает кантиленность и мелодия, следующая после быстрых фигураций более крупными единицами.

4. Точность до малейших оттенков динамического рисунка является необходимой предпосылкой для кантилены так же, как и для легато. Однако динамика кантилены всегда богаче, прихотливей, чем динамика легато (как вокальная динамика, в каком-то смысле, всегда богаче инструментальной).

СТАККАТО

Под стаккато подразумеваются все способы игры, при которых обозначенная длительность звука не выдерживается, звуки извлекаются отрывисто, раздельно.

Обозначение *tenuto* условно также входит в категорию стаккато, ибо *tenuto* означает тоже отрывистое извлечение звуков. Принимая во внимание, что классики пользовались обозначением стаккато не только для четвертей и восьмых, но и для половинных нот, можно сказать, что *tenuto* есть тот крайний случай стаккато, когда звук выдерживается почти до обозначенной длительности. Разница между ними заключается в том, что при *tenuto* звуки просто отделяются, в то время как при стаккато звук начинается энергичным ударом.

На основании практики классиков звуки стаккато выдерживаются примерно до половины своей длительности. Это, однако, меняется в каждом стиле, в каждом произведении и даже в каждом мотиве. В конечном счете вкус исполнителя определяет длительность данного стаккато. Все его разновидности, от резко оборванного звука до полного *tenuto*, можно усвоить только через знакомство с произведениями различных стилей. Кроме того, только взяв музыкальное произведение в целом, можно точно определить характер стаккато в каждом отдельном случае.

В то время, как легато предполагает незаметное включение каждого нового звука, стаккато всегда акцентирует его.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ СТАККАТО

Характер стаккато лучше всего выявляется длиной пауз между звуками, т. е. максимальной краткостью времени звучания струны.

Призвуки усиливают характер стаккато, ибо они подчеркивают каждое новое звучание. Если темп медленный, то краткость звуков сама по себе достаточна для стаккато. С повышением темпа, однако, требуется все большее количество призвуков (особенно верхних) для более четкого отделения звуков друг от друга. Вместе с тем злоупотребление эффектом призвуков может привести к затушевыванию, в известных случаях даже к заглушению, самого звука. Особенно в верхних октавах, где уже сильны призвуки молоточка, форсированное призвуки, «шлепанье» опасно для цельности мелодической линии.

Для стаккато необходимо энергичное звукоизвлечение. Об этом следует помнить при согласовании длительности и силы звука с требованиями стаккато. Медленный темп позволяет использовать стаккато при самой тихой игре, т. к. замирание предыдущего звука и соответственная пауза достаточно выделяют новый звук даже в *pianissimo*. В быстром темпе для сохранения характера стаккато требуется уже и большое количество призвуков и повышенная степень динамики. По мере ускорения темпа паузы становятся все более короткими, и стаккато отличается уже от *non legato* лишь более акцентированным включением нового звука.

Значит, чтобы сохранить характер стаккато, нужно повышать динамику с повышением показателя метронома. Следовательно, в верхних октавах краткое и тихое стаккато почти невозможно.

Точное следование динамическим оттенкам нужно и для стаккато. Но здесь не требуется, более того – не терпима такая детальная разработка динамики, как при легато. Очень тонкая нюансировка снижает характерность стаккато. Если в медленном темпе, когда звуки отделены достаточно длинными паузами, для стаккато не опасна

даже очень разнообразная динамика, то по мере ускорения темпа необходимо все больше выравнивать ее. Если при неизменном темпе мотив стаккато повторяется в самых высоких октавах, то повторение вновь требует упрощения динамического рисунка.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ ЛЕГАТО И СТАККАТО

Взмахивания от плеча могут обеспечить легато только в медленном темпе. Хотя смена звуков заключает в себе известную трудность, она возмещается отсутствием призвуков и легкостью динамического формирования.

Самой «благодарной» областью взмахивания от плеча является канталена.

Звуки, извлекаемые взмахиванием предплечья, содержат относительно большое количество призвуков. В этом заключается причина того, что легато в октавной и аккордовой технике составляет всегда довольно большую трудность. Достижение эффекта легато легче всего в пальцевой технике, ибо здесь гладкая смена звуков осуществляется проще.

Стаккато требует по мере ускорения темпа все большей силы звучания. Поэтому при стаккато необходимо совершать взмахивания либо верхней частью руки, либо предплечьем.

В медленном темпе каждый звук выделяется больше, динамика требует особой осторожности; значит, медленное стаккато следует играть всей рукой.

Взмахивание от плеча не предполагает обязательно больших движений, величина удара всегда зависит от желаемого эффекта призвуков. Так называемое «щипковое» стаккато приходится играть с помощью непосредственного соприкосновения, добавляя

Рука Имре Унгара



лишь минимальное количество нижних призвуков, ибо наличие слишком многих призвуков ставит под угрозу этот исключительно короткий звуковой эффект.

Быстрое стаккато играется от предплечья. Смягчения при этом делаются дополнительными движениями кисти, что помогает и в дозировке призвуков (см. гл. «Октачная и аккордовая техника»).

Пальцы сами по себе непригодны для техники стаккато. Для этого они слишком слабы. Короткие, быстрые удары пальцев не вызывают ощущения стаккато (но превосходны для *leggiero*). Пальцы применяются к стаккато лишь как дополнение к движениям предплечья и служат для получения особых эффектов.

Особенно трудные, изысканные обороты стаккато требуют сокращения движения пальцев до минимума. Пальцы должны двигаться лишь настолько, насколько необходимо в данном положении клавиш. (Ощущение должно быть такое, будто пальцы не сдвигаются с места.) В извлечении звука при стаккато пальцы должны участвовать только как удлинение предплечья.

ЛЕГАТО И СТАККАТО В РАЗЛИЧНЫХ СТИЛЯХ

Способ исполнения как легато, так и стаккато меняется в зависимости от стиля произведения. Точное предписание здесь невозможно давать даже в рамках одного стиля, т. к. оба оттенка имеют неограниченные различия при детализации характера. Мы можем установить лишь некоторые общие принципы.

Легато в стиле Баха требует, в большинстве случаев, более определенного очерчивания каждого отдельного звука, чем легато в стиле Бетховена или, тем более, у романтиков. Следовательно, в баховском легато звуки приходится чуть раскрашивать прибавлением некоторого количества призвуков, в то время как бетховенское легато призвуков почти не требует. Красочная техника импрессионистов требует еще более мягкого легато, звуки должны сливаться по возможности без призвуков.

Еще труднее определить должный характер стаккато по отдельным стилям. Во всяком случае, острые стаккато в произведениях Баха нежелательны. Чаще всего у него встречается тот вид стаккато, который мы сегодня называем «полустаккато». Зато у романтиков, и тем более в современной музыке, уже чаще требуется короткое и даже острое стаккато.

ОСНОВНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ИХ РАЗНОВИДНОСТИ

Техника фортепианной игры имеет в своей основе так называемые технические формы: гаммы, октавы, аккорды, трель и т. д. Эти основные формы имеют всеобщее значение, действительное для всех исполнителей.

Возьмем для примера гаммы. Можно установить, как общие черты игры гамм, что в ней основными составными частями являются удары пальцев и объединение руки. Можно и более подробно определить те условия, при которых пальцы и рука действуют наиболее эффективно. Определенная таким образом техническая форма действительна для игры гамм во всех случаях без исключения.

Но эта техническая форма определяет только наиболее общие черты игры. Музикальная выразительность требует преобразования той или иной технической формы в зависимости от стиля и характера данного произведения, а также от индивидуальности каждого исполнителя. Эта преобразованная форма, которую в дальнейшем мы будем называть «разновидностью», уже не имеет всеобщего значения. Движения, выполненные в каких-либо разновидностях, уже индивидуально различны, так как различные музыкальные представления исполнителей, порождающие и определяющие эти движения.

В разновидностях игры гаммы могут различаться, таким образом, пропорции как работы пальцев, так и объединения руки. Разновидность будет меняться в зависимости от того, сколько исполнитель прибавит приспособлений, в какой мере помогает работе пальцев ротацией или активным взмахиванием от плеча. Иная разновидность порождает различное применение эффекта призывков.

Собственно говоря, некоторые типы движений вырабатываются и здесь, ибо движения, которые помогают лучше всего осуществить наши художественные намерения, мы применяем чаще других: следовательно, путем повторений они закрепляются. Но поскольку разновидности тесно связаны с музыкой, то в зависимости от музыкального представления меняется и соотношение компонентов движений.

Как бы ни велико количество разновидностей, определенных нами (например, 24 различных способа октавных туш), все равно такое ограничение пошло бы в ущерб музыкальному представлению. Втискивание движений в шаблоны ограничивает и музыкальную фантазию.¹

¹ Во многих методических системах предлагали учить, например, нисходящую секундовую секвенцию движением кисти: один звук извлекается при опускании, другой при поднятии кисти. Этот метод считался единственным, потому что не учитывалось, что различное ритмическое и динамическое строение музыки требует различных технических решений (большего или меньшего движения кисти, руки или более интенсивной пальцевой работы и т. д.).



Моника Аз

Основные технические формы в циклическом виде следует упражнять регулярно (то есть повторять одинаковые отрезки данной формы в определенном порядке, как, например, в гаммах – по тональностям). Циклические упражнения технических форм служат дополнительной тренировкой помимо разновидностей, требующих уже специальной художественной работы (такую же роль играет спорт в занятиях хореографией).²

В то же время никак не целесообразно играть эти формулы независимо от музыки, в виде упражнений или специальных этюдов. Единственно правильным методом можно считать игру произведений самых различных стилей и очень тщательную (в техническом отношении) отделку всех деталей в них. Это разовьет в нас способность создавать разновидности, и игра наша станет богатой и выразительной.³

² Однако не может быть и речи об обязательных и постоянных упражнениях этих технических форм. Когда какая-нибудь техническая форма уже безупречно усвоена, то к ней следует возвращаться лишь изредка по мере необходимости.

А. Алексеев пишет в своем очерке о пианистических принципах С. Е. Фейнберга («Мастера советской пианистической школы», стр. 222): «... Фейнберг не отрицает необходимости усвоения пианистом основных технических формул, таких как гаммы, ариаджио, аккорды. Однако он против того, чтобы подвинутый пианист после того, как освоится с ними, систематически тренировался в их исполнении, отдавая этому известную часть своего рабочего дня».

³ С точки зрения техники тоже вредно быть **только** «исполнителем Шопена», «исполнителем Чиста» и т. д.

ОКТАВНАЯ И АККОРДОВАЯ ТЕХНИКА

Основное требование аккордовой и октавной техники – одновременность извлечения звуков аккорда или октавы – требует, чтобы вся кисть работала как единый орган.

«Хватка» кисти означает, что благодаря одновременному сокращению сгибающих и разгибающих мышц пальцы стоят более крепко, подтянуто. Их можно сравнить с подпорными брусьями, привязанными веревкой.

Однако, чем больше напрягаются пальцы, тем труднее становится двигать кистью. Сухожилия общих разгибающих и сгибающих мышц проходят над запястьем и чем больше они натягиваются, тем крепче стоит кисть. Значит, для того, чтобы свободно пользоваться кистью, необходимо укрепить пальцы прежде всего с помощью мышц, находящихся на самой кисти (межкостные и другие). Сделать это легче всего при прямых пальцах.

Таким образом можно установить, что при игре октав наиболее целесообразным является чуть вытянутое положение пальцев. Это обеспечивает наибольшую их прочность без напряжения кисти.¹

В октавной игре все пальцы играют одинаково важную роль. Третий палец – самый длинный, поэтому нужно в первую очередь сконцентрировать внимание на нем, ибо так легче всего координировать движение кисти, ощутить всю кисть, как единый орган.

¹ Некоторые исполнители в октавной игре слегка сгибают 2 и 3 пальцы, чтобы повышать прочность кисти. Проверим при помощи гимнастики, насколько этот способ правилен.

Двигайте кистью сперва активно, потом пассивно с прямыми пальцами. Затем попробуйте сделать то же самое, согнув второй палец. После сгибания пальца движение кисти станет заметно труднее, напряженнее.

Почему же некоторые выдающиеся исполнители сгибают все-таки второй палец во время октавной игры?

При большом количестве черных клавиш приходится немножко сгибать пальцы, ибо иначе рука не поместится на клавиатуре. Пианист, который не имеет достаточной октавной хватки, вдруг может почувствовать, что с этой, более напряженной хваткой на черных клавишах октавы звучат лучше. Чувство прочности, таким образом, автоматизируется с согнутыми пальцами. Это, однако, редкое исключение. Большинство исполнителей находит правильное, с точки зрения мышечной деятельности, решение и играет октавы прямыми пальцами.

Руки Владимира Хоровица



В аккордовой технике также следует одинаково крепко держать все пять пальцев, т. е. и те пальцы, которые остаются в воздухе, и те, которые ударяют клавиши.

Одно из самых эффективных средств укрепления кисти заключается в том, чтобы первый и пятый пальцы хорошо «держали друг друга» (противопоставляющие мышцы тянут эти пальцы усиленно друг к другу).

Взаимное притяжение большого пальца и мизинца приводит к тому, что мизинец ударяет немного боком. Чем меньше расстояние между первым и пятым пальцами, тем больше мизинец наклоняется в бок, т. е. тем интенсивнее действуют противопоставляющие мышцы.

Следовательно, освоение этой октавно-аккордовой хватки можно облегчить тем, что в виде подготовки октавы отрабатывать сперва более близкое расстояние – репетиционные сексты и секстовые гаммы. Такая подготовка должна быть довольно длительной в том случае, если рука ученика не может свободно взять октаву (о свободе октавной хватки мы говорим тогда, когда рука при наибольшем растяжении доходит до децимы).

Если прочная хватка уже усвоена на меньших интервалах, то можно постепенно переходить на более широкую хватку. Итак, для хорошей октавной техники не обязательно иметь большую кисть. Просто исполнители, имеющие маленькие руки, должны пройти более длительную и основательную подготовку.

Прочность кисти облегчает и начертание динамики. Если пальцы не теряют октавной хватки, тогда приложением относительно небольшой энергии мы получаем сильную звучность, и в то же время рука может точно интоансирувать динамику. Если же пальцы «хлябают», то ни октавная, ни аккордовая техника не могут быть динамически устойчивыми, ибо нельзя рассчитать, сколько энергии дойдет до клавиш (чаще всего это приводит к огромному расточению сил).

Количество силы, необходимое для хватки, меняется в зависимости от отдачи клавиш. Piano поэтому требует менее интенсивной работы мышц, чем forte, и медленный темп – меньшей, чем быстрый. Меньше всего работают мышцы в хватке при непосредственных соприкосновениях, ибо здесь отдачу поглощают не пальцы, а целиком весь плечевой сустав. Однако, слишком интенсивная хватка может пойти в ущерб точности непосредственного соприкосновения, т. к. она уменьшает ощущение клавиши, как продолжения руки.

С помощью прочной хватки можно регулировать и относительную силу звуков аккорда.

Внутри одного аккорда регулирования различной силы отдельных звуков можно добиться отчасти соответственным перемещением центра тяжести (путем ротации), а отчасти установкой пальцев на различную высоту удара. Палец, опущенный чуть ниже других, с большей силой взмахнет клавишу. Вследствие неодинакового положения



пальцев, звуки аккордов раздаются неодновременно. Это, однако, ничуть не мешает восприятию, ибо эти различия до того малы, что их трудно заметить.

Как мы уже указывали раньше, динамическая дифференциация звуков аккорда является важным выразительным средством, благодаря которому звучание аккордов становится гармонически более ясным, отчетливым. В квартсекстаккорде, например, основной тон следует брать обычно чуть сильнее, чем бас; в доминантсептаккорде тише берется септима, в минорном трезвучии – терция и т. д. Для подчеркивания гармонической связи следует усиленно интонировать все характерные ходы вводного тона и альтерированных тонов. Изменяет общую силу и выразительный смысл звучания и более подчеркнутая обрисовка звуков ведущего голоса, мелодии. Это оказывается особенно трудным тогда, когда мелодия звучит в средних голосах, ибо высокие звуки, как известно, слабее низких и разницу приходится уравнивать более сильным интонированием.

Выполнять такую сложную работу во всех деталях невозможно сознательно. Поэтому движения, наиболее пригодные для ее выполнения, должны автоматически вытекать из музыкального представления. Чем проще эти движения, тем легче их связывать с представлением. Поэтому так важно, чтобы кисть и пальцы точно сообщали инструменту действия руки и не делали бы самостоятельных, независящих от нее движений.

Если пальцы не «подламываются», если мы можем управлять работой всех наших суставов через простые импульсы, тогда соответственные движения быстро автоматизируются. В этом случае достаточно представить себе звуки и функцию аккорда, чтобы кисть сразу же приняла соответствующую форму и пальцы были готовы для распределения звучности.

Если работа пальцев нецелесообразна и не точна, тогда очень трудно ассоциируются соответственные движения с данным музыкальным представлением. Приходится каждый раз снова и снова разыскивать ту позицию, с которой – в соответствии с данным расположением пальцев – можно «попасть в аккорд». Если же аккордовая хватка остается неизменной, то движения руки легко и быстро прилаживаются к нужным позициям, к нужным расстояниям.²

Постоянная хватка кисти и одновременно с этим изменяющееся положение пальцев требует наивысшей активизации пальцев. Хотя в октавной и аккордовой технике они функционируют как продолжение руки и их самостоятельные движения ограничиваются тем, что приспосабливаются к данным группировкам клавиш, все же следует ударять всегда кончиками пальцев, постоянно ощущать их.

РОЛЬ ПРЕДПЛЕЧЬЯ В ОКТАВНОЙ ТЕХНИКЕ

Рука ударяет быстрее всего от локтевого сустава и точнее всего от плечевого сустава. Кисть совершает только дополнительные движения, а на самостоятельное, активное взмахивание непригодно.

Следовательно, в октавной и аккордовой технике активное взмахивание исходит либо от плеча, либо от локтя, а кисть дает активное и пассивное дополнение лишь в случае необходимости (объединение всей рукой необходимо во всех случаях).

Различные степени и пропорции движения плеча, локтя и кисти дают разновидности октавной и аккордовой игры. Различных вариантов требуют различные стили, различные произведения и даже просто различные темпы.

² Единая аккордовая хватка помогает в читке с листа. Одно из самых главных препятствий чтения с листа устраивается тем, что не нужно каждый палец ставить в отдельности в аккорде из трех-четырех звуков, а при виде пот сразу ассоциируется вся хватка.



Быстрые октавы с дополнительным движением кисти.

(Иштван Аитал, 32 кадра в сек.)

В момент отцепления.



Рука уже поднимается, а пальцы все еще держат клавиши.



Рука на высшей точке.



В силу исключительной быстроты удара очертания руки в кадре смызаны.



Момент отцепления, рука уже снова начинает подниматься.

Локтевой сустав способен на самые быстрые движения тогда, когда рука от локтя до кончиков пальцев образует совершенно единый орган. Поэтому для самых быстрых темпов октавной игры движения кисти неприменимы. Т. к. кисть мало подвижна, то ее движения требуют больше времени, чем движения предплечья, а это, естественно, вызывает замедление темпа.

В самом быстром темпе взмахивания предплечья являются совсем маленькими и увеличиваются только по мере замедления. Это, однако, не означает, что в медленном темпе нужно играть все более высокими ударами, ибо в этом случае, во-первых, усиливаются призвуки, во-вторых, приходилось бы прилагать больше труда, чтобы поднять выше руку. Если же во избежание этого тормозить или останавливать маховое движение между двумя ударами, то игра становится грубой, динамически почти не регулируемой.

ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ КИСТИ

Чтобы сократить как призвуки, так и лишнюю работу, при замедлении темпа мы пользуемся пассивным вспомогательным движением кисти.³ Благодаря пассивности кисти, пальцы почти не отрываются от клавиатуры даже тогда, когда рука ударяет с высокого положения. Но при этом кисть не должна терять соответственную хватку, и кончики пальцев должны ударять с таким ощущением активности, будто бы они двигались сами. Таким образом, кисть не только принимает энергию руки (пассивный момент), но и сама передает эту энергию (активный момент).⁴

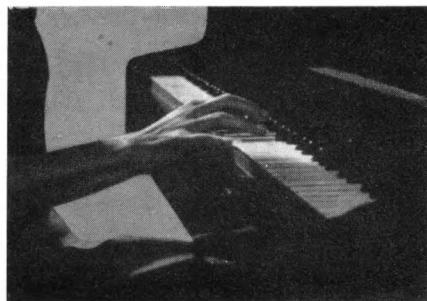
Работа предплечья и кисти может смешиваться в самых различных пропорциях. Некоторые выразительные задачи могут потребовать даже активного движения кисти. Только художественный вкус определяет, насколько в данной музыке кисть должна активно дополнять работу предплечья. Большое движение кисти с добавлением некоторой активности дает свежее звучание благодаря своим верхним призвукам. Если кисть при энергичных ударах руки словно не отрывается от клавиатуры, мы получим драматический, ораторский эффект, являющийся, к примеру, характерной чертой листовских октав (см. киносъемку октавной игры Анни Фишер). В медленном темпе при *legato* и *portato* кисть не отходит от клавиатуры, а подобно смене смычка «ползет» за рукой.

Легато и в октавах требует сокращения призвуков, однако, сокращение их за известным пределом ведет уже к потере характера октавности. Без эффекта призвуков, появляющихся в определенной пропорции, слышны только два голоса, движущиеся на расстоянии октавы, а не настоящая октавная звучность (копулированные⁵ октавы чем-бало или рояля Мора, если играть на них без призвуков, дают только различные тембровые эффекты, но не производят ощущения звучания октав).

³ Для достижения «твердого» звука с большим количеством призвуков в медленном темпе мы играем рукой без движения кисти.

⁴ Если десять-пятнадцать человек хотят сдвинуть какую-нибудь большую тяжесть, но непосредственный доступ к ней имеют только двое, то для выполнения работы эти двое должны воспринимать, а следовательно, и передавать энергию остальных. Это возможно лишь в том случае, если они сами активны. В противном случае они могут получить повреждение от двухстороннего давления. Игра октав пассивными пальцами точно так же может привести к перегрузке, а иногда к заболеванию пальцевых фаланг, в первую очередь первой фаланги большого пальца.

⁵ Копулировать (лат. copulatio) – соединять. В данном случае – механические удвоения октав (прим. ред.).

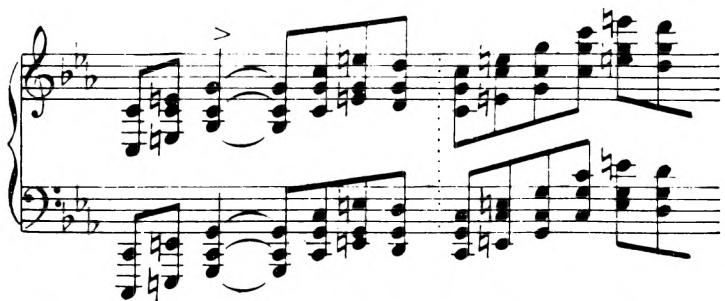


Аккорды с дополнительным движением кисти.

(Вступление Es-dur'ного фортепианного концерта Листа.
Анни Фишер, 48 кадров в секунду.
Пропущен каждый второй кадр.)



Момент отцепления в аккорде **еоль-до-еоль**.



Рука начинает подниматься, кисть отстает.



Рука уже поднялась достаточно высоко, а пальцы все еще не отрываются от клавиатуры.



Кисть тоже начинает подниматься.



Рука на высшей точке; кисть уже на одном уровне с рукой.



Рука опускается, кисть продолжает оставаться в воздухе.



Пальцы уже касаются клавиш; из-за быстрого движения кисти кадр неясен.



Момент отцепления в аккорде **до-соль-до**.



Пальцы еще держат аккорд, а рука уже снова поднимается.

Рис. № 37

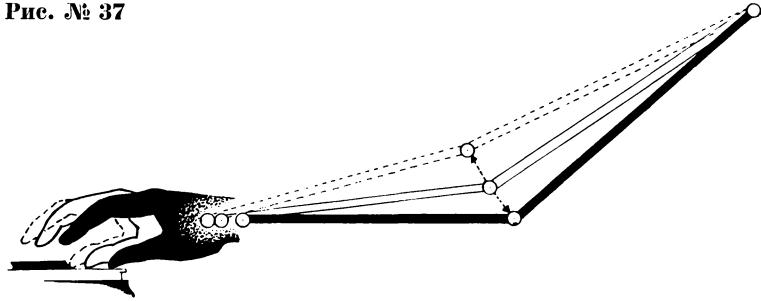
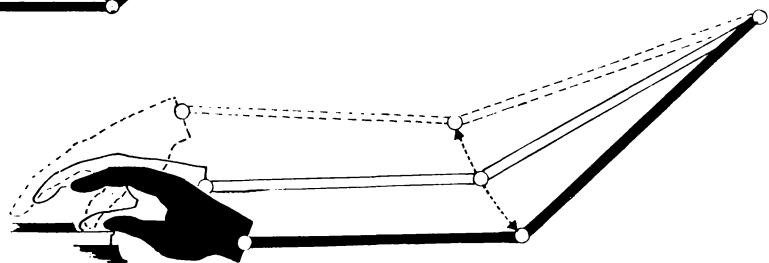


Рис. № 38



ВИБРАТО

В целях достижения наибольшей быстроты ударов предплечья мы употребляем особую технику, так называемое **вибрато** (или репетиционную технику).

При вибрато взмахивания совершаются не одинаковыми поднятиями (сгибание) и ударами (разгибание), а путем прерывания одного большого разгибающего движения несколькими короткими сгибаниями. Следовательно, при вибрато кончик пальца не остается на том же месте при последующих ударах. Он двигается от края клавиши все глубже, затем, за более короткое время, идет обратно; следовательно, кисть постоянно смещается на клавиатуре. (Когда мы тянем руки к себе, тогда, наоборот, короткие разгибания прерывают сгибание, а это труднее.)

При вибрато, сыгранном таким способом, сила звука в общем ровна, полученный тембр красив, но прижатое движение предплечья довольно утомительно и не годится для длительной игры. Во многих случаях невыгодным оказывается и то, что пальцы постоянно меняют свое место на клавишах, и из-за неудобных позиций между черными клавишами часто присоединяются ненужные звуки.

Эти недостатки вибрато можно устранить, если дать кисти свободно подниматься и опускаться. Благодаря этому пальцы могут и во время движения руки оставаться на краю клавиши.

Presto agitato

Пример № 10



Пример № 11

Вибрало, сыгранное неподвижной кистью, звучит более прочно, энергично, его динамически легче формировать, но оно более утомительно. Сыгранное же при помощи движения кисти вибрало звучит менее ровно (хотя активность руки до какой-то степени уравновешивает это), динамически менее устойчиво, но зато удобно для игры самых длительных октавных отрывков.

Вибрало удается лишь тогда, когда кисть и пальцы совершенно крепки и могут передавать без потери относительно небольшую силу, полученную от предплечья. Пальцы должны словно прилипать к клавишам, чтобы передать малейшее движение предплечья. Если кисть не в силах передать всю энергию, приходится придавать каждому отдельному удару большую силу, следовательно, делать отдельные поднятия и удары и в самом быстром темпе. Это не только утомительно, но и значительно замедляет темп. А ведь главное преимущество вибрало как раз в том, что оно позволяет достигнуть большого темпа и – при помощи весового дополнения плеча – большого звука при минимальном приложении силы.

В зависимости от физических данных некоторым исполнителям потребуется много времени, пока руки «станут послушными». Приобрести, однако, октавную технику может каждый пианист: это наиболее простое движение фортепианной техники. Тот, кто научится «схватывать» кистью, тот сможет добиться в игре октав такого же темпа, в каком он умеет хлопать в ладони. Если темп октав отстает от темпа хлопанья, это означает, что энергия руки не доходит до клавиш, играющий вынужден придавать большую силу каждому удару отдельно, и тем самым темп замедляется.

Аппликатура октавной игры зависит прежде всего от достигаемого музыкального эффекта. В хроматических октавах и fortissimo требуется применять пятый палец как на черных, так и на белых клавишах, ибо большие движения всей руки при этом усиливают эффект fortissimo. Ту же хроматическую октавную гамму в piano следует играть сплошь пятим пальцем только тогда, когда нужен острый стаккатный характер; для leggiero или portato лучше всего чередование четвертого и пятого пальца. Так, например, в среднем разделе As-dur'ного полонеза Шопена, в октавном остинато можно пользоваться четвертым пальцем только в piano, но начиная с crescendo уже необходимо играть одним пятим пальцем.

В октавной вариации a-moll'ного этюда Паганини Листа Эмиль Зауэр применяет и третий палец.



Пример № 12

Пример № 13

Аппликатура примера № 13, посящая характер *legato*, дает возможность извлекать октавы *staccato* совсем близко, очень мягко. Так получается красивейшая звучность *leggiero*. Та же аппликатура, однако, двумя октавами ниже, уже не дала бы эффект *staccato*. Более низкие звуки при *staccato* требуют больше призвуков (более высокий удар) и более четкого разделения.

ПОДГОТОВКА К ИГРЕ АККОРДОВ И ОКТАВ

Применение гимнастических упражнений ни в какой области фортепианной техники не приносит столь непосредственных и быстрых результатов, как в аккордовой и октавной технике. Полезны прежде всего специальные упражнения для предплечья, но необходимо пользоваться и другими упражнениями. Так, например, отдельно следует подготовить пассивное и полуактивное участие кисти, взаимное притяжение пальцев и интенсивную деятельность противопоставляющих мышц. Упражнения облегчают прочную октавную хватку кисти и препятствуют потере энергии.

ОТРАБОТКА АККОРДОВ

Наиболее целесообразно упражнять аккорды в разбивку по два звука. Так, например, в основном трезвучии **до-мажор** сперва рекомендуется играть терцию **до-ми**, затем **ми-соль** и **соль-до**, – каждую по четыре раза.

Пример № 14

При этом взмахивающее движение надо совершать исключительно предплечьем в спокойном медленном темпе, примерно так, как вращение предплечья в гимнастике (см. стр. 222). Верхняя часть руки не дает настоящего весового дополнения, но объединяет и приспособливается (см. гл. «Медленное разучивание»).

Темп отдельных ударов не должен замедляться даже при сменах позиции, например, от трезвучия к секстаккорду. Это подготавливает и освоение аккордовых скачков.



Квартсекстаккорд ми бемоль-мажора, взятый forte. Из-за сильного сгибания второго пальца третий палец тоже вынужден сгибаться. При понижении динамической степени пальцы попадают уже в более выпрямленную позицию.

Основной аккорд си-мажора forte. Второй и третий пальцы, попадающие на черные клавиши, остались, несмотря на forte, довольно прямыми благодаря тому, что короткие пальцы берут белые клавиши. При fortissimo уже нужно более сильное сгибание.

Держать нужно всегда всю кисть. Необходимо больше концентрировать внимание на тех пальцах, которые не играют, чтобы они так же сохраняли октавную хватку, как будто сами участвуют в игре. Обращать внимание на кончики пальцев приходится даже при прикосновении к клавишам, ибо только в этом случае удар не требует много энергии. Мы должны чувствовать, что как бы долго ни приходилось кисти оставаться в аккордовом положении, она все равно не устанет.

Необходимо следить за тем, чтобы движения руки не повлекли за собой сдвиги пальцев. Пальцы должны действовать так, будто они держат предмет, который нельзя уронить. Если хватка действительно крепка, то, ударив по клавишам, ни форма кисти не меняется, ни пальцы не подlamываются. Для этого нужно, чтобы в данном упражнении так же, как и при вращении, кисть доходила только до заданной глубины, а не до дна клaviатуры.

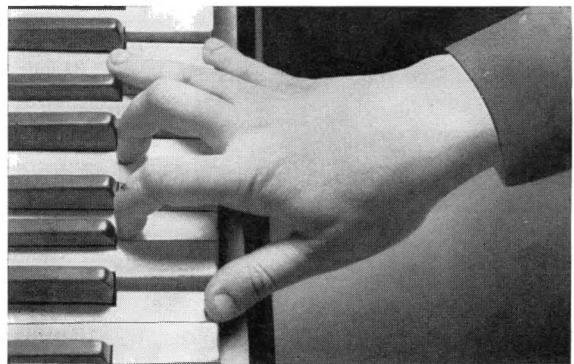
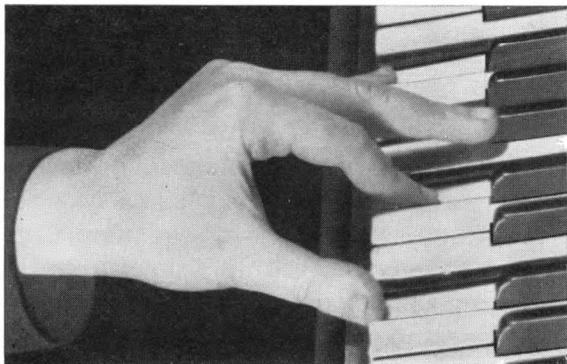
Вышеуказанный метод является самым целесообразным при разучивании всех аккордов.

Очень существенно, чтобы ни кисть, ни ряд основных суставов пальцев не препятствовали максимальной передаче энергии.

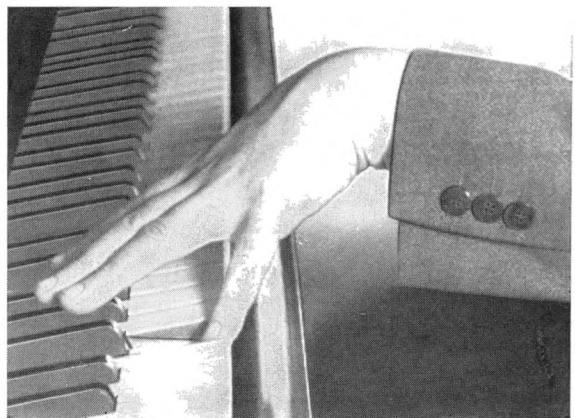
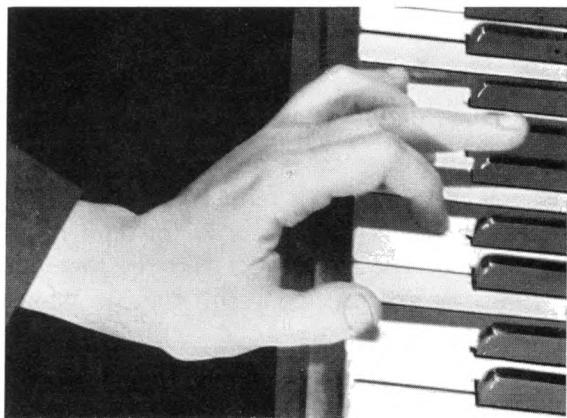
Рудольф Керер



Однако ошибочно



высоко поднимать ряд основных суставов, или наоборот, прогибать их,



держать кисть слишком низко или слишком высоко.

Насильственная постановка основных суставов или кисти приводит к тому, что пальцы не могут быть по-настоящему активными, и клавишам передается лишь некоторая часть энергии руки. Аккорды следует отрабатывать всегда так, как будто кончиками пальцев управляет непосредственно локтевой сустав (т. е. рука мысленно сокращается).

Те октавные скачки, в которых сама хватка не представляет трудности, можно отрабатывать сразу целиком. При этом следует повторять каждый аккорд так, чтобы между продолжительностью аккорда, остающегося на месте, и аккорда, взятого скачком, не было никакой разницы в длительности.

Пример № 15

Держать аккордовую хватку нужно крепко и во время скачка, так, чтобы даже не играющие пальцы не сдвигались. Поскольку кисть сохранила хватку, все внимание можно обратить на скачки, вследствие чего игра аккордов быстро станет уверенной. В случае смены аккорда пальцы принимают автоматически (еще в воздухе) новую позицию, и удар, таким образом, совершается уже при абсолютно крепкой кисти (сгибаются



Аккордовое упражнение.

(Фа-мажор, 32 кадра в сек.)

Цифры, стоящие между кадрами, обозначают число пропущенных кадров.

Момент отцепления.

3



Кисть поднимается (обратите внимание: ни при поднятии, ни при ударе положение пальцев не меняется).

9



Кисть на высшей точке.

22



Чрезвычайное ускорение движения хорошо заметно (стертые очертания кисти).



Момент прикосновения к клавише. Неясность кадра показывает, что сопротивление клавиш еще не совсем затормозило движение пальцев (до момента отцепления сопротивление клавиш все более усиливается, о чем свидетельствует ясность первого кадра).

только тот палец, который должен менять свое положение, а вся рука не расслабляется во время скачка).

Когда сама хватка аккордов уже не представляет особых трудностей, а трудно только связывать аккорды друг с другом, тогда полезно отрабатывать их в одиночку, без повторения. После взятия аккорда пальцы остаются на клавиатуре (значит, звуки держатся дольше), но давить на клавиши нельзя. Верхняя часть руки не должна давать весового дополнения или, что еще хуже, не должна опираться на клавиатуру. Таким же способом разучиваются в медленном темпе те аккорды, которые вклиниваются между отрывками, требующими пальцевой техники.

При разучивании отдельных, более трудных хваток и скачков можно пользоваться взмахиванием одного только предплечья, когда же мы разучиваем целиком более крупный музыкальный раздел, то обязательно нужно объединение всей рукой. Это тем более важно, что наиболее значительные аккорды извлекаются всегда взмахиванием от плеча.

ОТРАБОТКА ОКТАВ

Дополнительную работу кисти для октавной игры надо подготовлять репетиционными сектами.

Секста достаточно мала для того, чтобы ученик, имея даже маленькие руки, смог сохранить ощущение схватывания. Еще более укрепляет движения, если начать работу с повторяющихся на месте сект, а не сразу с сектовых гамм, ибо во время передвижения труднее следить за хваткой кисти. При сектовой репетиции на месте каждую секту следует брать восемь раз подряд.

Пример № 16



Кисть получает взмах от руки и увеличивает его. Ощущение такое, как будто кисть сама прыгает (но это подпрыгивание не должно быть подобно резиновому мячику). Нужно концентрировать внимание только на ударах, найти то ощущение, при помощи которого звуки извлекаются легким движением кисти, ясными ударами.

После репетиционных сектовых гамм можно переходить на простые сектовые гаммы.

Сектовую гамму надо упражнять только в **до-мажоре**. Это требует относительно большей работы кисти, т. к. более крупные движения руки, вызываемые переменными ударами на черных и белых клавишах, здесь отсутствуют. Вертикальные движения, более высокие удары верхней части руки, не могут заменить движения кисти, т. к. при ударе с большого расстояния роль кисти, ее пассивная работа отодвигается на второй план.

Игра пассивной кистью является постоянным способом тренировки октавной гаммы. С ускорением темпа остается все меньшее количество времени на активное дополнительное движение кисти, ибо пока кисть взмахнет – она уже должна выполнить следующее движение.⁶

⁶ Пальцы должны крепко держать друг друга, и степень «крепости» хватки должна возрастать с интенсивностью звукоизвлечения. Мизинец должен «смотреть» в сторону большого пальца (т. е. противоположные мышцы необходимо привести в действие).



Секстовая репетиция.

(32 кадра в сек.)

Непосредственно перед отцеплением.



Рука поднимается, готовясь к следующему удару.



В силу пассивного положения пальцев на клавиатуре кисть вынуждена стоять очень круто.



Рука начинает двигаться вниз, кисть продолжает оставаться наверху. Суставы кисти стоят почти прямо.





Пальцы на высшей точке.



Скорость удара повышается (стертые очертания).



Кисть в момент прикосновения пальцев к клавиатуре. 2–3–4 пальцы не тормозят сопротивление клавиши, поэтому они и не уменьшают скорости.



Момент отцепления. 2–3–4 пальцы уже тоже дошли до клавиши (это движение пальцев не должно быть осознанным, иначе пострадает крепость хватки).



Кисть ведут неиграющие пальцы – особенно третий, как самый длинный – в качестве продолжения руки. Ведущая роль неиграющих пальцев обеспечивает активность всей кисти и тем самым максимальную передачу энергии.

Октаавные гаммы следует играть сперва отдельными руками. Вместе играть можно только тогда, когда каждой рукой мы уже играем их без остановки, во всех тональностях по параллельной последовательности.

Пример № 17

При разложенных трезвучиях целесообразнее идти по принципу хроматизма.

Пример № 18

Упражнение вибрало следует начать с репетиции одним движением. Для более легкого охвата сперва нужно брать сексту. Ударять три-четыре раза при помощи одного, направленного во внутрь клавиатуры движения (разгибающего).

Пример № 19

Пример № 20

Первая секста словно дает размах для извлечения остальных семи одним движением. Если благодаря предыдущим упражнениям хватка уже автоматизировалась и можно сосредоточиться на ощущении активности кончиков пальцев и в самом быстром темпе, тогда репетиция на любой быстроте не представляет никаких трудностей. После упражнения на приведенный ритм с репетициями на месте можно перейти к гамме.

Пример № 21

Такую гамму разучивать медленно не стоит, т. к. в медленной игре аккордов уже приобретена соответственная иннервация. Здесь нужно привыкать к быстроте: только от смелости и уверенности зависит, удастся ли упражнение.⁷

Когда вибрато руки получается уже легко и в гаммах, то можно соединить остающееся на месте и гаммообразное вибрато.

Пример № 22



После этого наступает очередь аккордовой репетиции. Тренируемся сперва с горизонтальным движением на клавишиах, затем при помощи пассивного движения кисти, при постоянной точке прикосновения. Предплечье ударяет острыми, короткими движениями, взмахивания настолько малы, что пальцы почти не отпускают клавиши.

Пример № 23



В качестве постоянного упражнения вибрато кисти можно взять какие-нибудь характерные октавы вибрато, например, начало «Лесного царя» Шуберта–Листа (см. пример № 10).

РАЗЛОЖЕННЫЕ АККОРДЫ

Игра разложенных аккордов опирается также на единую аккордовую хватку, но здесь активное взмахивание исходит не от руки, а от пальцев. От обычновенной пальцевой работы эти взмахивания отличаются тем, что пальцы стоят друг от друга на расстоянии, соответствующем звукам аккорда, а следовательно, в весьма напряженной позиции. В таком случае крайние пальцы нуждаются в большей помощи, чем обычно. Этую помощь оказывают различные приспособления (путем перемещения центра тяжести ротации, вертикальных движений), уравновешивающие разности сил, вытекающие из неодинакового положения пальцев.

При медленном разучивании следует отдельно тренировать прочность хватки аккорда и отдельно увеличение движения пальцев.

Увеличивать ротацию и вертикальное приспособление невозможно без искажения движения (см. стр. 101–102), следовательно, в медленном упражнении от них нужно отказаться и обратить все внимание на пальцевую работу. Если наряду с этим разучить отдельно аккордовую хватку, то игра труднейших разложенных аккордов удастся легко.

Систематическая «тренировка» разбивки (подобная игре гамм) является напрасной тратой времени. Тем более важно, однако, добросовестно и систематически отрабатывать отрывки с разложенными аккордами в каждой пьесе. В многочисленных вариантах, таким образом, различные синтезы изложенных факторов будут ассоциироваться

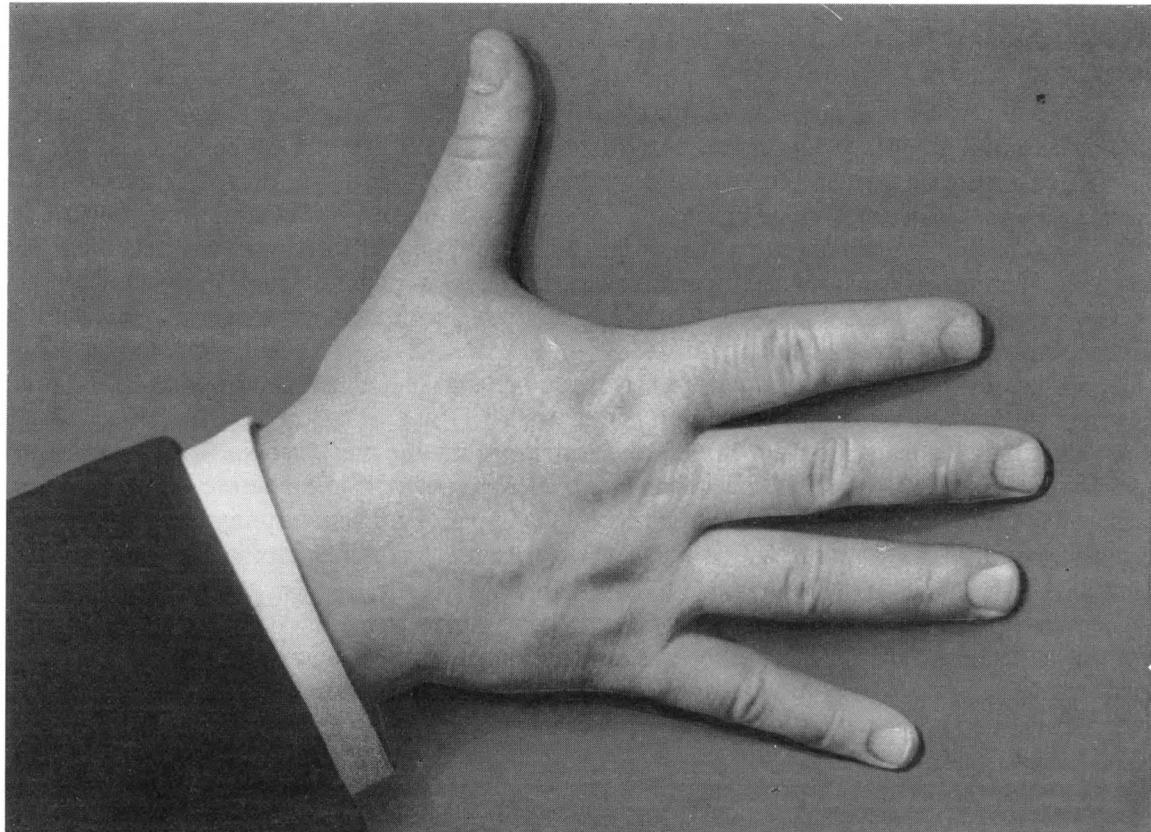
⁷ Если достаточно быстрый темп не получается, это означает, что пальцы все еще пассивны во время игры. Здесь помочь может только выполнение аккордовых упражнений с повышенным вниманием, упражнение в хватке кисти при помощи гимнастики, повышенной активности пальцев.

с музыкальным представлением. Для такого сложного, многопланового движения, как игра аккордов в разбивку, такой метод упражнения является единственно правильным. Ознакомившись с самыми различными вариантами, можно приобрести абсолютную точность в игре разложенных аккордов, и исполнение от этого станет более выразительным. Если же выбрать из бесконечно возможных вариантов только один, установить его «методом игры разложенных аккордов» и ограбатьвать затем только его, то игра станет бесцветной и невыразительной.

АРПЕДЖИО

Арпеджио является специфической разновидностью разложенных аккордов. При арпеджио вся рука совершает медленное, широкое веретенообразное движение, передвигая центр тяжести постепенно от звука к звуку. Кисть крепко собрана даже тогда, когда расположение аккорда настолько широко, что сразу его не охватить. Таким образом, арпеджио играется всегда от плеча, а ротация и пальцевая техника дают лишь минимальные дополнения.

Рука Якова Зака



ТРЕМОЛО

Главным фактором в технике тремоло является ротация предплечья.

Ось ротационного движения перпендикулярна оси клавиши, поэтому здесь невозможно в таком совершенстве ощущать пальцами клавишу. Невозможно также концентрировать внимание на моменте отцепления, как это возможно при вертикальных движениях.

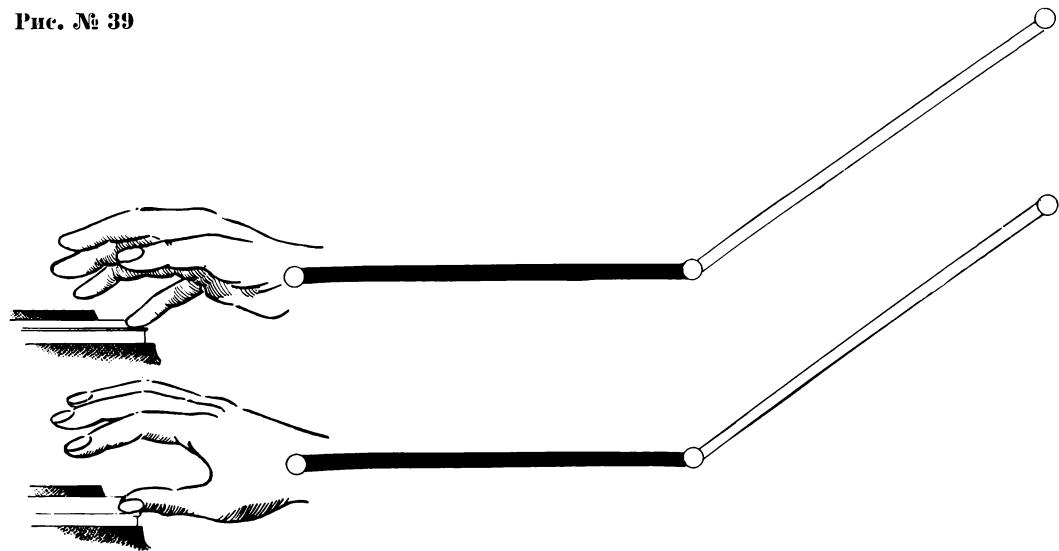
Ротационное движение извлекает звуки совершенно машинально, так что динамическое оттенение их невозможно. Чистая ротация поэтому применима исключительно в быстром тремоло. Пока темп тремоло позволяет, мы применяем вертикальные движения, а к ним уже прибавляем ротацию в такой мере, в какой этого требует необходимый эффект призвуков (см. «Приспособление»).

Звуки, извлеченные чистой ротацией, как мы уже сказали, звучат механически однотипаково. Следовательно, для того, чтобы выделить тот или иной звук, требуется уже вспомогательное движение плеча. Продолжая неизменно ротационное движение, в то же время к выделяемым звукам прибавляются удары верхней части руки.

Однако, хотя отдельные звуки быстрого тремоло формировать динамически невозможно, все тремоло в целом можно в совершенстве усиливать или приглушать с помощью весового дополнения руки. Crescendo и decrescendo достигаются, таким образом, не усилением интенсивности отдельных ударов, а дозировкой весового дополнения.

В медленном темпе весовое дополнение, получаемое от объединяющих движений, уже недостаточно для динамического формирования. Тут требуется все большее количество приспособлений (например, перемещение центра тяжести и др.), а также активных взмахиваний от плеча, чтобы обеспечить чуткую динамическую нюансировку. В медленном тремоло приспособление все более оттесняет на задний план чистую ротацию. Состав использованных во время игры движений, конечно, является в большинстве случаев настолько сложным, что установить пропорции смещения движений может только наше звуковое представление. Однако, именно из-за машинального характера ротации, нужно все же следить за тем, чтобы применять ее в любой технической форме только в случае крайней необходимости. В частности, в тремоло чересчур интенсивная ротация ведет за собой бурный рост верхних призвуков.

Рис. № 39



ПРОСТОЕ ТРЕМОЛО ПРЕДПЛЕЧЬЯ

С точки зрения работы суставов, ротация сложнее всякого другого махового движения. Необходимо основательно выработать наиболее целесообразную ее форму, чтобы несмотря на трудности движения обеспечить хороший звуковой эффект.

Ротационное движение совершается предплечьем. Следовательно, его главной предпосылкой является точная передача кистью малейших движений предплечья. Поэтому при треполо так же, как и в октавной технике, нужно неустанно добиваться прочной хватки кисти.

Усиление то верхнего, то нижнего звука треполо происходит путем перемещения центра тяжести. При простом треполо пятый палец вообще легче акцентировать, чем первый, ибо в супинации участвует одна из самых сильных мышц – бицепс.

Степень сгибания локтя при простом треполо предплечья определяется тем, в какой позиции бицепс сможет действовать лучше всего. Поскольку при выпрямлении руки бицепс расслабляется, для треполо предплечья нужно слегка сгибать руку (примерно до средней позиции мышц). При этом верхняя часть руки неподвижна и средняя линия предплечья образует ротационную ось.

УСИЛЕННОЕ ТРЕМОЛО

Однако в простом треполо сила звука ограничена, т. к. мышцы, участвующие в ротации, довольно слабы (кроме бицепса) и не выдерживают большой нагрузки; следовательно, для усиления звучности в треполо нужно увеличить массу органа, непосредственно выполняющего ротацию, т. е. как бы отдать энергию верхней части руки предплечью. Таким образом создается новый вид треполо – назовем его «усиленным».

При усиленном треполо в ротации участвует вся рука, но верхняя ее часть, как мы уже говорили (см. гл. «Краткие сведения об анатомии руки»), непригодна для ротации и в ней может участвовать только пассивно: она **свободно тряслася** вместе с ротационным движением предплечья. Ось ротации вследствие этого перемещается от средней

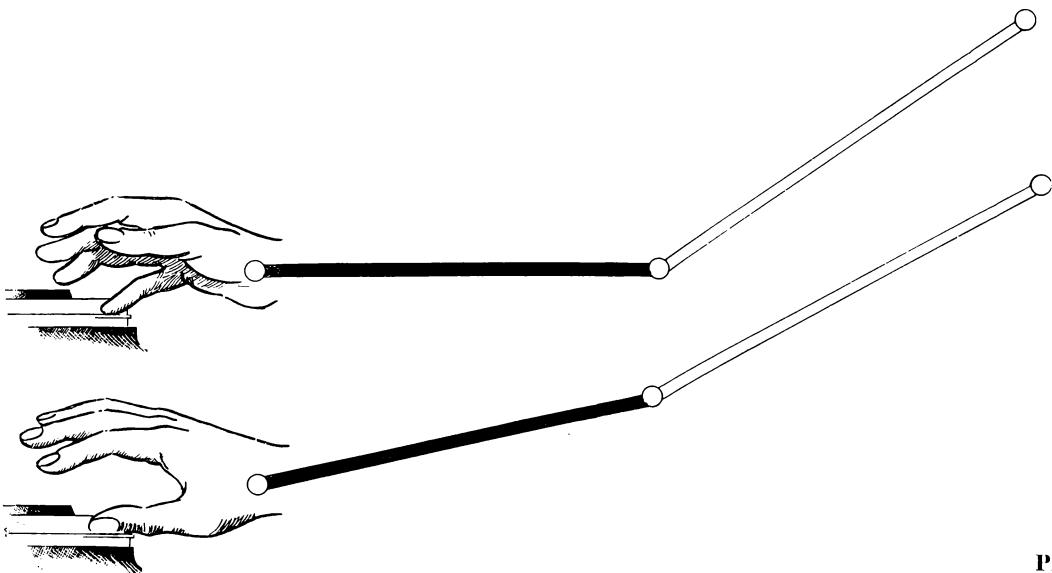


Рис. № 40

линии предплечья ближе к пятому пальцу. В этом случае, конечно, сильнее будут удары большого пальца, ибо большая часть тяжести руки падет на него. Следовательно, в усиленном треполо легче акцентировать удары большого пальца, чем мизинца.

Усиленное треполо требует несколько более выпрямленной руки, чем простое. Предписать точно степень сгибания или выпрямления, конечно, и здесь невозможно — она зависит как от функции данного треполо, так и от физических данных исполнителя. Но сравнивая два указанных вида треполо, можно все же установить, что усиленное треполо требует меньшего сгибания руки, чем простое.

ПОРЯДОК РАЗУЧИВАНИЯ ТРЕМОЛО

Овладение медленным треполо не требует особых занятий. Обладая хорошей приспособляемостью, можно хорошо, ярко сыграть медленные треполо, встречающиеся в различных произведениях.

Освоение техники треполо предполагает уже в известной мере владение октавной и аккордовой техникой. Правильную иннервацию движений может сорвать слишком интенсивная ротация, к которой приходится прибегать, если аккордовая хватка недостаточно крепка. И наоборот, прочно иннервированная хватка обеспечивает прочную и быструю технику треполо без особых усилий.

Так как медленное треполо почти ничего общего не имеет с ротационным движением быстрого треполо, естественно, что технику второго невозможно развить из первого. Отсюда следует, что неправильно давать начинающим специальные пьесы или этюды на медленное «вращение». Значительно легче освоить технику треполо, если начать не со сложного медленного, а с простого быстрого, в котором требуется только ротация, без каких-либо других движений.

Подобно аккордовой технике, треполо следует подготовить гимнастическими упражнениями. Иннервация экономных движений гораздо легче приобретается посредством гимнастики, чем за инструментом. Увеличение ротационного движения возможно тоже только гимнастикой. Только так используются исчерпывающие все возможности движения, без чего невозможно развитие быстроты.

ОТРАБОТКА ТРЕМОЛО

На первых порах за инструментом полезно играть только простое октавное треполо (для маленьких рук -- сектовое). Затем уже, при отработке аккордов, нужно брать сперва такое треполо, где большой палец играет отдельный звук, а мизинец с остальными берет аккорд. Здесь можно пользоваться простым треполо предплечья.

Пример № 24



Если трезвучие берется одновременно с ударом большого пальца, приходится применять уже усиленное треполо.

Пример № 25



Постоянного упражнения треполо не требует. Если игра его технически уже выверена, достаточно время от времени возобновлять гимнастические упражнения и повторять какие-нибудь отрывки с треполо, требующие большой продуктивности.

Если отрабатывать треполо только в быстром темпе, то может случиться, что иннервируются и ненужные, побочные движения, которые затрудняют пианисту сознательно смешивать различные виды движений в их чистом виде: прибавлять к чистой ротации весовое дополнение, трясление руки и т. д. Поэтому в целях выяснения функции каждого движения медленное упражнение тоже нужно, но только на очень короткое время.



Путем медленного упражнения легко иннервировать, приспособить к инструменту чистую ротацию предплечья. Весьма нецелесообразно было бы, однако, такое же замедление сложной ротации, смешанной с различными дополнениями, ибо все составные движения невозможно увеличивать в неизменных пропорциях. Такое треполо рекомендуется отрабатывать только в темпе, в соответственных музыкальных отрывках.

В медленном упражнении треполо нужно играть октавами или сектами. Работает только предплечье, но верхняя часть руки, оставаясь пассивной, все же обеспечивает наличие постоянного сопротивления. Кончики пальцев должны быть максимально собранными, чтобы они не сдвигались ни во время ротации, ни после удара. Ось чистой ротации проходит по прямой линии оси локтя и заканчивается примерно между вторым

и третьим пальцами (так называемая средняя линия). В медленном разучивании тремоло вращение идет вокруг средней линии. В аккордовом тремоло смещение зависит от изменения темпа, поэтому лучше его не замедлять, т. к. во время замедления легко можно приобрести неправильные иннервации. Сила должна действовать только в начале движения: ни в пронацию, ни в супинацию нельзя постоянно вкладывать энергию (как не имеет смысла все время сопровождать рукой вращающееся колесо, после приданного ему начального толчка). Когда мизинец или большой палец сталкивается с клавишами, нельзя после этого опускать руку на клавиатуру отдыхать. Кисть должна все время быть готовой к следующему ротационному движению. При правильно выполненной ротации, без весового дополнения, клавиши не прожимаются до дна. В противном случае есть опасение, что мы обопремся на клавишу и сделаем ротацию более интенсивной, чем нужно. Итак, медленное разучивание тремоло полезно тогда, когда сила применяется только в качестве начального толчка.

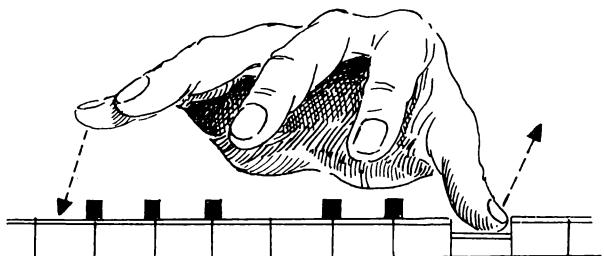


Рис. № 41

ЛОМАНЫЕ ОКТАВЫ

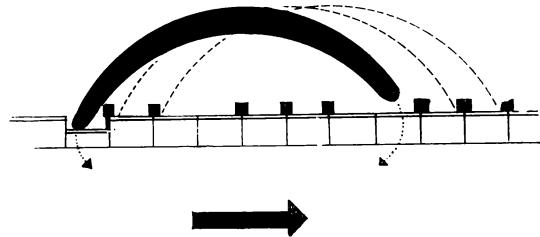
Техника ломанных октав опирается на технику тремоло, но в гаммообразном движении таких октав особую трудность представляет передвижение руки. Правда, когда направление гаммы совпадает с направлением движения ломаной октавы, тогда рука естественно переходит в новую позицию **после** извлечения обоих звуков очередной ломаной октавы.

Пример № 26



Большой палец ударяет при пронации, кисть крепко держит октавную хватку, и рука переходит одновременно с пронацией.

Рис. № 42



Но значительно труднее решить задачу гладкой игры ломаной октавной гаммы тогда, когда октавы двигаются в направлении, противоположном направлению гаммы.

Пример № 27



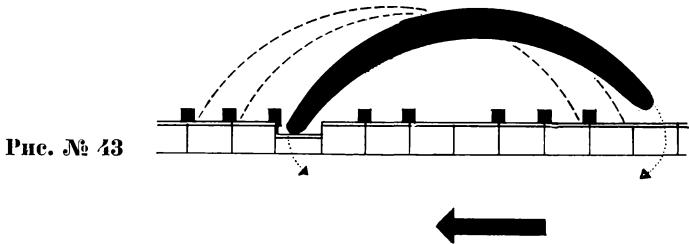
В приведенном примере трудность заключается в том, что правая рука должна передвигаться вниз, то есть одновременно с супинацией, но в то же время большой палец ударяет в противоположную сторону, в направление пронации.

Если и в этом случае передвигать руку только после извлечения обоих звуков октавы, сохраняя при этом обязательно октавную хватку кисти, получается такое решение,



Пример № 28

которое удовлетворительно лишь в том случае, если мы хотим делить октавную гамму по два звука. Гладкая же, непрерывная игра потребовала бы передвижения руки вниз вместе с ударом мизинца, т. е. после первого звука ломаной октавы. Но если бы при этом кисть сохраняла октавную хватку, мы получали бы ломанные септимы вместо ломанных октав. **Растяните хватку кисти до ионы и получите точно разбитые октавы.**



Так же приходится растягивать кисть до ионы (но снизу вверх), когда октавы восходящей гаммы разбиваются сверху.



Пример № 29

Медленно разучивать ломаную октавную гамму следует таким же способом, как тремоло. Растягивание кисти до ионы представляет в медленном упражнении особую трудность. Поэтому необходимо отрабатывать только чистую ротацию предплечья, без всяких дополнений, чтобы передвижение легко сливалось с ротационным движением.

Медленное разучивание как тремоло, так и ломанных октав необходимо чередовать с быстрым темпом. Быстрая и медленная игра, дополняя и уравновешивая друг друга, помогают находить правильные функции движений.

СКАЧКИ

Скачки можно считать одним из вариантов аккордовой техники, ибо их технической предпосылкой является также крепкая хватка. Это правило действительно не только для аккордовых скачков, но и для скачков на отдельный звук, ибо движение крайних пальцев всегда влияет на работу всей руки. Размер скачка зависит от широты растяжения кисти. Если при повторении одного и того же скачка рука совершает различные движения, это затрудняет автоматизацию их, тем более при октавных или аккордовых скачках: если пальцы меняют свое положение, то совершать быстрые скачки становится почти невозможным, ибо приходится каждый раз нащупывать новую хватку.

Скачки делятся на две группы:

1. Рука приходит к обоим звукам скачка равномерным движением и извлекает их опосредствованным соприкосновением.
2. Первый звук извлекается непосредственным соприкосновением и рука использует его в качестве трамплина, чтобы достичь второго звука.

СКАЧКИ ПРИ РАВНОМЕРНОМ ДВИЖЕНИИ

Равномерное движение в первую очередь требуется при повторных скачках в большом темпе, где нет времени подготовлять отдельно каждый скачок.

Пример № 30

Liszt: La Campanella

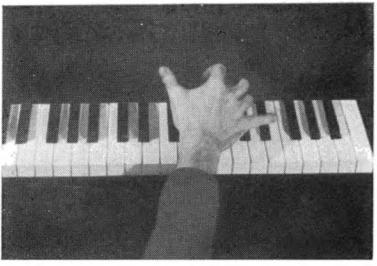
В случае скачков на одиночные звуки (как в примере № 30) скачок можно сравнить с увеличенной ротацией. Высота «арки» ротации определяется удобностью движения руки. Кисть должна при этом оставаться близко к клавиатуре, чтобы скачок совершался по наиболее краткому пути.

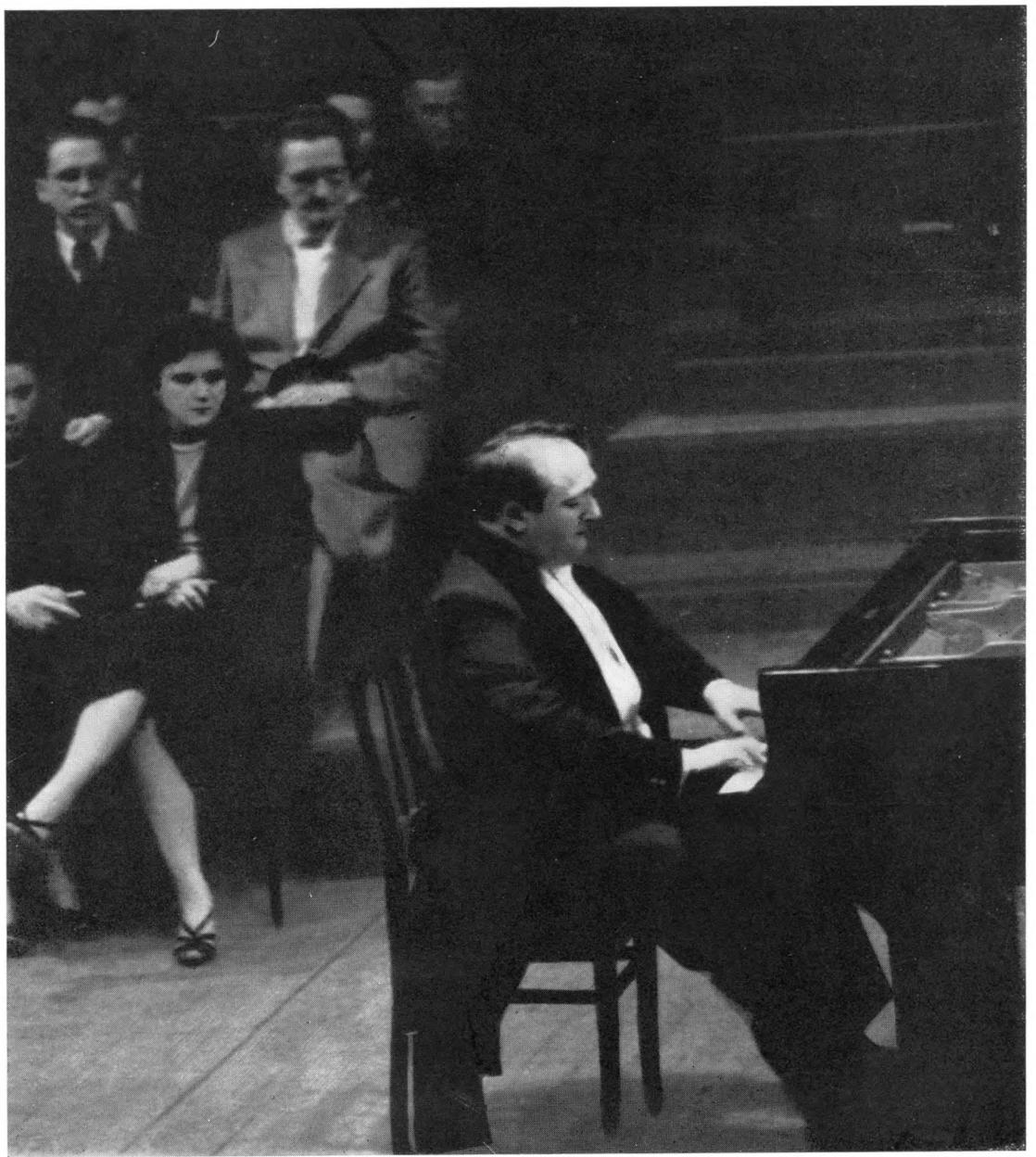
Проследите ротационное движение предплечья на киноснимках на следующей странице. Хорошо заметно, что скачок совершается в форме арки – значит, как большой палец, так и мизинец заходят за ту клавишу, которой они должны касаться.

**Скачки
при равномерном
движении.**

(Лист «Кампанелла».
Тамаши Вашари,
48 кадров в сек.)







Яков Зак

Чем больше растяжение кисти, тем меньше будет движение руки. Но предел растяжения устанавливается степенью прочности хватки; следовательно, растягивание кисти разрешается до тех пор, пока оно не снижает крепости пальцев.

Медленное разучивание скачков на одиночные звуки основывается на ротации.

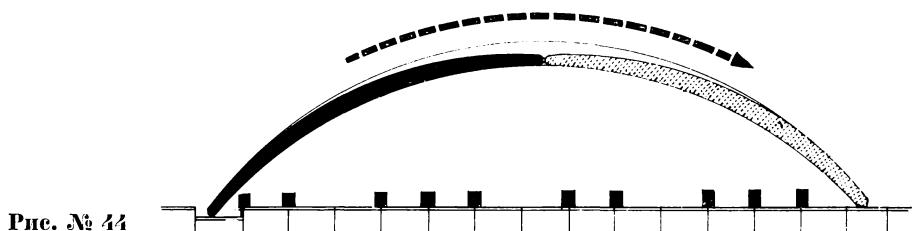


Рис. № 44

Клавиши не прожимаются до дна, а пальцы тут же готовятся к следующему скачку. Замедление нужно только для отделения звуков, а самый скачок должен оставаться быстрым (медленный скачок всегда неуверенный). В выполнении скачка участвует взмахивающее движение и ротация предплечья, небольшая ротация верхней части руки и непосредственный исполнитель скачка – взмахивание от плеча с боковым движением всей руки. Такое сложное движение в увеличении легко может исказиться. Это еще раз подчеркивает, что ротационная арка в замедлении не должна увеличиваться.

Внутри равномерного движения скачка выделение звуков, акцентирование требует особых активных движений верхней части руки. Но это может изменить ротационную арку. Акценты делаются обычно посредством более высоких ударов, что делает арку круче. Однако акценты нежелательно отрабатывать в замедлении, ибо прибавление силы искажает движение, и, благодаря полученной нагрузке, рука не в состоянии сохранить легкость и быстроту, необходимые для скачка.

При октавных и аккордовых скачках ротация предплечья неприменима, т. к. звуки октав или аккордов должны возникать одновременно. Арка в этом случае образуется из вертикального движения предплечья и горизонтального (бокового) движения верхней части руки. При октавных скачках арка намного круче, чем при простых. В медленном разучивании октавных и аккордовых скачков возможно и увеличение арки, а не только разделение ударов.

ПОДГОТОВЛЕННЫЕ СКАЧКИ

Если брать второй звук скачка, отталкиваясь от первого, как от трамплина, то для совершения скачка предоставляются три возможных способа:

- Первый звук подготавливает акцентируемый второй.

Пример № 31

б) С акцентируемым первым легко связывается второй.

Пример № 32



в) После молниеносного перенесения руки второй звук извлекается не сразу.

Пример № 33



Allegro non troppo ma energico

Brahms: Sonate Op. 2

Пример № 34

Скачки типа «а» и «б» связываются в одно движение. Чаще всего встречается тип «в», т. к. при этом оба звука можно извлекать непосредственным соприкосновением.

При всех типах рука проскальзывает совсем низко над клавиатурой. Кисть должна сохранить прочную октавную хватку – это дает быструю ориентацию и повышает уверенность скачка.

Подготовленный скачок легче поддается музыкальному формированию, чем скачок равномерного движения, однако повышение темпа заставляет переходить к последнему. Границы между ними меняются в соответствии с музыкальным представлением (при скачках равномерного движения больше слышны верхние призвуки).

УМЕНЬШЕНИЕ БОЛЬШИХ ДВИЖЕНИЙ РУКИ ПРИ ПОМОЩИ АППЛИКАТУРЫ

При помощи соответствующей аппликатуры во многих случаях можно уменьшить движение руки, необходимое в скачках.

Liszt: Paganini-Etude a-moll

Пример № 35



В этом примере больше распространено применение второго пальца, обозначенного в скобках. Недостаток такой аппликатуры заключается в том, что кисть при ней теряет октавную хватку, и движения руки значительно более широки, чем в случае применения первого пальца. Применение большого пальца на первое время покажется более трудным, но если октавная хватка крепка, автоматизация произойдет быстро.

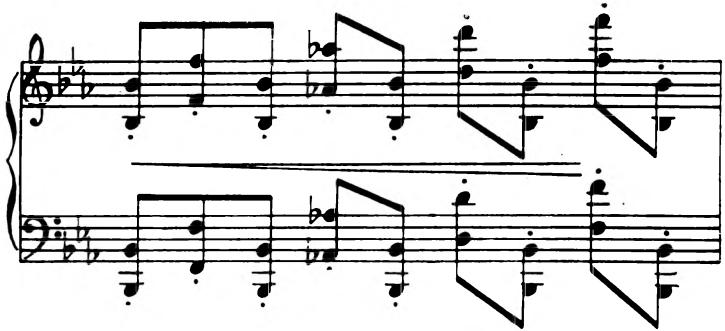
Здесь различие между двумя аппликатурами еще более явное. В быстром темпе играть без промахов можно только при помощи первого пальца (т. е. сокращая расстояния).



Окта́вные скакки.

(Вступление Es-dur'ного фортепианного концерта Листа.
Анни Фишер, 48 кадров в сек.)

После извлечения октавы **еси бемоль** рука начинает подниматься полукруглым движением.



Предплечье идет все выше по линии полукруга. На последующих кадрах хорошо видно, что верхняя часть руки осуществляет в первую очередь боковое движение, а полукруговое движение совершается предплечьем.



Предплечье на высшей точке полукруга.

Нисходящая половина скачка совершается значительно быстрее, поэтому следующие три кадра (пока клавиши не затормозят скорость кисти) несколько менее ясны.



Момент взятия октавы ля бемоль.



Рука начинает подниматься по полукругу в обратном направлении.

Пример № 36

Кодай: Танцы из Марошеска

Musical score for piano, three staves:

- Staff 1: Treble clef, 2/4 time, key signature 5 sharps. Dynamics: *f*. Measures show eighth-note patterns with slurs.
- Staff 2: Bass clef, 2/4 time, key signature 5 sharps. Measures show eighth-note patterns with slurs.
- Staff 3: Treble clef, 2/4 time, key signature 5 sharps. Measures show eighth-note patterns with slurs. Dynamic: *sempre cresc.*

Universal - Edition, Wien.

ГЛИССАНДО

Термин глиссандо означает, что звуки извлекаются не по отдельности, а путем проведения кисти одним движением над всей клавиатурой.

Пальцы должны быть не зажатыми, а «прыгать» эластично с клавиши на клавишу. Осуществляется это тем, что кончик пальца придерживается, т. е. третья фаланга во время глиссандо не расслабляется.

Проще всего играть глиссандо сомкнутыми пальцами, тыльной стороной кисти.



слева наверху: Глиссандо на белых клавишах левой рукой вниз

От пропорции пальцев зависит, играть ли глиссандо 3–4, или 2–3 пальцами

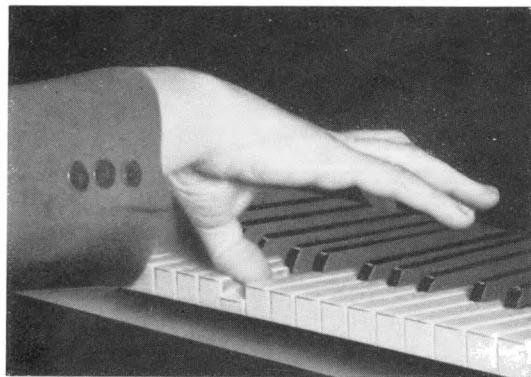
справа наверху: Глиссандо на белых клавишах левой рукой вверх

внизу: Терцовое глиссандо

следует играть 2–4 или, может быть, 1–4 пальцами. В обоих случаях кисть следует повернуть интенсивно в направлении игры, чтобы пальцы не зацепились и глиссандо было ровным.



Игра сектовых и октавных глиссандо должна подготавливаться специальным упражнением пальцев.



**Глиссандо большим пальцем
правой руки вниз**

Единство кисти помогает большому пальцу, но все же кисть не должна быть слишком жесткой, ибо тогда глиссандо может быть неровным, спотыкающимся.



Глиссандо большим пальцем вверх
Большой палец должен касаться клавиш сбоку



Глиссандо мизинцем вверх

Сильное сгибание 3 и 4 пальцев способствует упругости мизинца



Октавное глиссандо вниз

При больших пальцах играется согнутым большим пальцем, а при маленьких – прямым

ПАЛЬЦЕВАЯ ТЕХНИКА

Пальцевая техника – важнейшая область фортепианной игры. Работа пальцев имеет значение не только для активных взмахиваний самих пальцев, но и для сообщения энергии руки клавише. Неправильная работа **одного пальца** может подорвать всю технику; зато развитие пальцевой техники благотворно влияет и на все другие формы техники.

Одним из самых действенных средств правильной тренировки пальцев является конкретное, т. н. положительное концентрирование внимания. Следить надо за тем, как работает данный палец, а не за тем, что в это время делают остальные. (Безусловно вредно, например, во время удара второго или третьего пальца думать не о том, как эти пальцы ударяют, а о том, в какой позиции стоит при этом мизинец.)

Бывает, конечно, что неработающие в данный момент пальцы сопровождают действующий палец либо по анатомическим причинам, либо из-за плохой иннервации. До известной (анатомически обоснованной) степени это не вредно. Но искусственно держать неподвижно все неработающие пальцы можно только приложением излишней, большой энергии. Концентрация внимания на неподвижность неиграющих пальцев к тому же закрепляет эту плохую иннервацию: она мешает отделению нужного движения от ненужного. Поэтому необходимо сосредоточивать внимание только на активной работе, чтобы движений, берущих свое начало от неправильных иннерваций, становилось все меньше и постепенно они исчезали бы совсем.

Концентрация внимания на неиграющих пальцах исходит обычно из того представления, будто это способствует самостоятельности пальцев.

Что же означает независимость пальца?

Палец независим тогда, когда остальные не препятствуют его работе. Но ведь если насилием держать пальцы неподвижно, то они мешают работе действующего пальца, а следовательно, и ограничивают его самостоятельность.

Очевидно, совершенно неправильно при обучении пальцевой технике исходить из упражнений, в которых пока одни пальцы работают, другие остаются неподвижными, прожимая, однако, клавиши или просто соприкасаясь с ними. Такие упражнения, если выполнять их без напряжения, без усилия, могут быть хорошим дополнением к механической стороне полифонического воспитания; но такие сложные задания пальцам можно давать лишь после того, как они несколько лет подряд приучались к свободному, естественному движению. Полифонические пальцевые упражнения могут быть полезными только в высших классах (параллельно с изучением прелюдий и фуг И. С. Баха).¹

¹ Потребность в таком упражнении зависит от индивидуальности каждого ученика.



Начало «Фантазии-экспромта» Шопена.

(Анни Фишер, 120 кадров в сек.)

Взятие звука **ре диез** третьим пальцем.

3



Четвертый палец непосредственно перед отцеплением.

2



Четвертый палец извлекает звук **фа диез**.

6



Самый интересный момент: смена позиции; ни один палец не касается клавиатуры.

10



Большой палец опустился на клавишу **ля**.

1



Непосредственно перед отцеплением.

2



Момент отцепления.

3



Второй палец готовится к удару.

5



Второй палец извлекает до диез.

4



Третий палец непосредственно перед отцеплением клавини
ре диез.

АНАТОМИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА ПАЛЬЦЕВ

Для детального анализа пальцевой техники необходимо рассмотреть анатомические свойства пальцев.

Большой палец отличается тяжеловесностью, малой подвижностью благодаря тому, что его двигающая фаланга, позволяющая как растягивание, так и диагональное движение пальца, для быстроты менее пригодна, чем первые фаланги остальных пальцев (основной сустав большого пальца – сочленение пястных костей с костями запястья, в то время как у остальных пальцев – сочленение сустава первой фаланги с пястными костями). Кроме того, один из самых главных элементов пальцевой техники: подкладывание большого пальца – тоже является замедляющим фактором, ибо требует диагонального движения (результат сил, действующих в разных направлениях). Отсюда следует, что в упражнениях особенно нужно заботиться о развитии быстроты большого пальца.

Большой палец – крайний и значительно короче второго, в силу чего мы часто склонны к тому, чтобы в гаммах подменять активные удары самого большого пальца ударом или ротацией предплечья. Это снижает не только быстроту, но и ровность игры.

Второй палец вообще считается ловким, сильным, наиболее надежным. Быстрота его подвижности на более высоком уровне все же недостаточна, ибо повседневная деятельность: хватание, пожатие и другие движения – сильно перегружают второй палец, придают ему жесткость и это оказывается в фортепьянной игре. Относительно крайнее положение второго пальца допускает (как у большого пальца) извлечение звука не активно, а как продолжение предплечья.² Поэтому часто вместо удара пальца играют ротационным движением или «трясут» руку, что делает игру переносной.

Третий палец – самый длинный и как раз благодаря этому часто оказывается пассивным. Если не следить все время за «держанием» третьего пальца, то его третий сустав либо выгибается, либо после удара подlamывается. Пассивность третьего пальца может вызываться тем, что в аккордах его труднее ставить, чем остальные.

Четвертый палец связан с третьим и пятым т. наз. мостиками между их сухожилиями. Если третий и пятый пальцы неподвижны, то мостики сильно ограничивают движение четвертого пальца. Отсюда исходит взгляд, будто четвертый палец слаб и работает медленно. Ничего подобного! Сила удара четвертого пальца соразмерна с его длиной, а в быстроте он превосходит остальные. Но и сила и быстрота могут проявиться в должной мере лишь тогда, когда им дается повод, т. е. если пользоваться четвертым пальцем в такой же мере, как и остальными. Однако в ходе наших повседневных движений четвертый палец требуется очень редко. Значит, тем более следует заниматься его развитием в фортепянной технике. Бессмысленно и даже вредно считать, что в беглой технике нужно по возможности обходиться без четвертого пальца. Повторяем: четвертый палец отстает от остальных только в том случае, если играющий держит неподвижно соседние пальцы. Это, однако, встречается преимущественно в полифоническом стиле, где четвертый палец все равно незаменим.

Пятый палец является чуть ли не самым мускулистым из всех; это и делает его столь важным для октавной техники. Но его удары довольно слабы из-за краткости и малого веса пальца, поэтому приходится дополнять силу его удара как в беглой технике, так и в трели, тщательными приспособлениями, а также соответственным перемещением центра тяжести. Поскольку пятый палец, как и большой, тоже крайний, нужно следить за тем, чтобы он работал активно, а не подменялся работой предплечья.

² Крайним пальцам часто приходится играть крайние – значит динамически значительные – звуки мелодий, красивое звучание которых обычно невозможно без активного взмахивания от всей руки (см. стр. 44).

Итак, все наши пальцы способны развивать быстроту и силу, и необходимо только подыскать те условия, при которых они легче всего могут выполнять свою работу.

ПРАВИЛЬНОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РАБОТЫ СУСТАВОВ

Работа пальцев оказывается самой экономной, самой целесообразной, если взмахивание исходит от первого сустава, а второй и третий приспособляют палец к клавишам, сгибают и разгибают его.

Такое распределение работы суставов определяется нашими анатомическими данными. Поэтому непонятно, почему не все пианисты играют так. Тем более, что хорошие пианисты так и играют (во всяком случае, при технически трудно решаемых задачах, с которыми справиться можно только посредством естественных движений).

Тем не менее в преподавании часто встречается ошибочное распределение работы суставов. Взмахивание, правда, совершают первым суставом, но каждое поднятие пальца сопровождают насильственным сгибанием второго и третьего сустава, и каждый удар сопровождают таким же разгибанием. Путем обучения таким методом хотят добиться ровной беглости, «искрящейся игры». Такая работа является для пальцев настолько сложной, что выполнить ее можно и в самом деле только «ровно», т. е. при этом и речи не может быть об агогических или динамических тонкостях.

Пианист с хорошими музыкальными данными и хорошими руками приобретет естественную манеру игры и вопреки неправильному обучению, ибо сами технические трудности направляют его по правильному пути. Но горе тому, у кого физические данные менее удачны и кто находить правильные движения интуитивно не может. Вся энергия его будет уходить на извлечение звуков в ровном темпе (и относительно ровной динамике), и он уже не в состоянии будет обращать внимание на выразительность динамики и агогики.

Такого рода занятия требуют неимоверного количества упражнений. Уже для самого разыгрывания приходится сидеть часами, упражняя пальцы, играя гаммы подряд, ведь противоестественное движение нужно каждый раз заново автоматизировать, а это возможно только путем постоянного машинального повторения. Такая техника не допускает, чтобы отдельные удары укладывались в общий динамический рисунок, ибо движения ассоциируются здесь только друг с другом, а не с музыкальным представлением. Пальцы, правда, бегают при этом, но они совершенно неспособны на выражение динамических оттенков.

ПРИМЕНЕНИЕ ПРИЗВУКОВ

В пальцевой технике приходится применять довольно часто эффект призвуков. Чем больше он должен быть, тем более высоко поднимаются пальцы перед ударом. Для игры же без призвуков нужно ударять непосредственно с клавиши. Таким образом, очень важно, чтобы мы умели регулировать высоту удара в зависимости от желаемого музыкального эффекта.

Звук несетя тем лучше, чем меньше призвуков ему сопутствует. Звук без призвуков кажется более звонким, более полным; слишком сильные для данной звучности призвуки совсем снимают эту звонкость. Мы должны добиться во что бы то ни стало, чтобы пропорции призвуков в звуке определялись **нами**, и прибавление или сокращение призвуков было всегда преднамеренным.

Звук обычно теряет звонкость и тогда, когда во время удара второй и третий суставы



Упражнение для тренировки четвертого пальца.

(32 кадра в сек.)

Пальцы в положении покоя слегка касаются клавиш.

12



Мизинец поднимается раньше четвертого пальца.

3

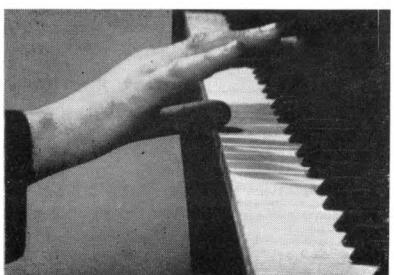


2



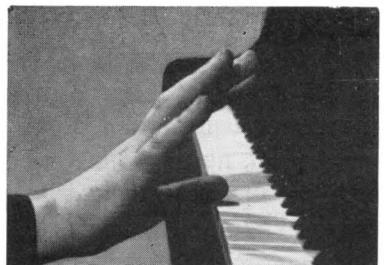
Здесь четвертый палец находится уже выше всех.

1

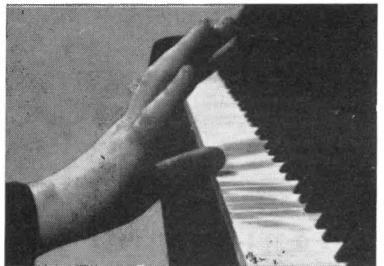


Хорошо видно, что рука опирается на большой палец, но последний не нажимает клавишу.

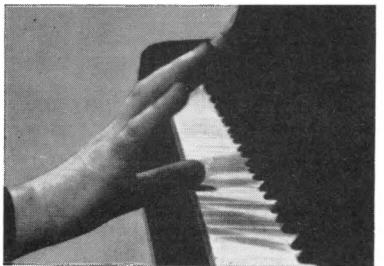
5



Четвертый палец на высшей точке.



Четвертый палец идет вниз.



Скорость четвертого пальца повышается (очертания смазаны).



Весь кадр неясен из-за большой быстроты движений.



Четвертый палец уже прикоснулся к клавише, остальные еще в движении.



Момент отцепления. Третий палец лежит уже на клавише, а второй, поднявшийся последним, находится еще наверху.

подпамываются, и вследствие этого кончик пальца не может сообщить клавише всю полученную энергию. Хотя сила призвуков в таком случае и пропорциональна высоте удара, но сила самого звука по сравнению с призвуками слаба. В таких случаях говорят: звук недостаточно «плотный». Палец так же не может передать полученный взмах клавишам, как и молоток со сломанной рукояткой не может ударять с прежней силой.

Итак, при неизменной высоте удара сила призвуков может меняться. При ударе активным кончиком пальца сокращается поверхность соприкосновений, следовательно, сокращается и количество призвуков. При пассивном кончике пальца, при надломленных втором и третьем суставах палец прилипает к клавише, значит и поверхность соприкосновения больше и призвуков больше. Но главное заключается в том, чтобы при концентрированном взмахивании кончик пальца полностью передавал полученную энергию.

ТРЕБОВАНИЯ ХОРОШЕГО ЗВУЧАНИЯ В ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКЕ

Хороший звук у пианиста многие считают только природным даром. Действительно, анатомические данные значительным образом влияют на звукоизвлечение. Короткой, плотной рукой легче регулировать сопротивление, весовое дополнение. Короткие пальцы полнее сообщают энергию руки, чем длинные, отчего и звук становится более звонким.

Однако, правильный метод преподавания может в какой-то мере исправить плохие природные данные пианиста. Можно заставить кончики пальцев передавать полностью взмах, полученный от первого сустава, а так же в совершенстве сообщать клавишам весовое дополнение руки.

Быстрота, ритмическая и динамическая нюансировка и сознательное применение призвуков в равной мере требуют, чтобы мы пользовались пальцем так, будто первая фаланга непосредственно управляет кончиком пальца. В таком случае его первый сустав может точно дозировать как силу, так и объем взмахивания.

Работа второго и третьего суставов способствует единому движению пальца тем, что помогает ему принять нужную форму при наименьшем изменении положения (сгибание и разгибание). Следовательно, насколько лишней является траты энергии на устранение некоторых сопутствующих движений пальцев, настолько же важно, чтобы в самом взмахивании не было никаких ненужных движений, пассивного удара, лишнего сгибания или разгибания отдельных пальцев.

Необходимо развить в себе способность точно ощущать удары кончиками пальцев. Никогда нельзя, однако, предписывать, каким именно местом палец должен прикоснуться к клавише.

Положение пальцев меняется в зависимости от расположения черных и белых клавиш. Даже **внутри одной фразы** нужны сгибания и разгибания различных размеров. При сильном сгибании к клавишам прикасается самый кончик (но никогда не ноготь), при выпрямленном положении клавиши берутся подушечками первой фаланги.

Кончик пальца должен доходить до клавиш по кратчайшему пути, без придаточных движений. При поднятии пальца также не должны иметь место лишние движения – палец должен приходить снова в положение удара по наиболее простому пути.

После удара не нужно проводить пальцем по клавише. Не нужны и никакие дополнительные сгибания и разгибания третьего и второго суставов.

При замедлении из-за более высокого удара растет и сила звука, и сила призвуков. Поэтому в медленном упражнении наши музыкальные стремления осуществимы лишь

частично. Точная разработка деятельности пальцев, однако, и здесь необходима. Упражнение пассивными пальцами, «шлепание» приносит больше вреда, чем пользы, и рано или поздно приводит к разрушению пальцевой техники. Напротив, активной работой пальцев можно достигнуть удивительно быстрых результатов.

УПРАЖНЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ

Активная работа пальцев, совершаемая от первого сустава, является естественным движением, и поэтому его можно усвоить в начале обучения простым подражанием. На более высоком уровне, однако, от пальцев требуется очень большая продуктивность в отношении как быстроты, так и приложения силы. Для обеспечения аккуратной работы пальцев во многих случаях могут быть полезны следующие специальные пальцевые упражнения.

Во всех случаях упражнения следует подготовить гимнастикой (сгибание второго и третьего суставов, вращение пальцами, «падение» пальцев). Какое из гимнастических упражнений нужно чаще повторять при подготовке – определяется всегда формой пальцев в положении отдыха. Отгибающиеся третья или вторые фаланги требуют больше сгибаний; при цепко загибающихся пальцах нужно больше вращений.

Цель этих упражнений – более чистое, более интенсивное взмахивание. Так как при этом рука не будет оказывать никакой помощи, вначале может случиться, что клавиши оттолкнут палец обратно. Выполняя удары свободным взмахиванием, нельзя возлагать задачу держания клавиш внизу на пальцевые мышцы, ибо при этом пальцы становятся либо жесткими, либо пассивными, а это угрожает свободному характеру следующего взмахивания. Задача задерживания клавиши разрешается, однако, сама собою: чем точнее будут взмахивания, тем ниже будут заходить клавиши, а, достигнув известной глубины, тяжесть самого пальца уже достаточна для того, чтобы держать клавишу внизу, вернее, – демифер наверху.³

Положите правую руку на пентахорд **до-соль** второй октавы. Большой палец опирается на клавишу так легко, что та совершенно не прожимается. Остальные пальцы касаются клавиш в выпрямленной позиции (т. е. выпрямленной не насищенно, а в так называемой средней позиции). Рука над пальцами «висит», не придавая, однако, ни малейшего весового дополнения. Упражнение не достигает своей цели при пассивной, расслабленной руке.

Сделайте теперь свободные взмахивания поочередно 2–5 пальцами. Пальцы должны соответственно свободному взмахиванию использовать всю возможность движения, подниматься настолько высоко, насколько они могут это сделать без усилия. Взмахивания происходят от первого сустава. Вторые и трети суставы не должны работать, их приспособления здесь не нужны. Поднятие должно быть не отдельным моментом, а только подготовительной фазой удара. Правильное осознание движения облегчается, если представить себе удар в большой, тяжелый гонг. Пальцы должны подражать взмахивающему движению руки: только движение исходит не от плечевого сустава, а от первого сустава пальцев, и клавиша ударяется подобно удару в гонг.

Отдельные взмахивания не должны слишком быстро следовать друг за другом. Четыре-пять раз ударяем одним пальцем и только потом переходим к другому (лучше всего начинать с четвертого пальца, ибо в большинстве случаев он совершает взмахивание лучше всех).

³ На самом деле подниманию клавиш препятствует не только тяжесть пальцев, но и сопротивление пальцевых мышц. Альтернативные мышцы укрепляют пальцы даже тогда, когда нам кажется, что они совершенно расслаблены.



Непрерывное пальцевое упражнение.

(32 кадра в сек.)



Четвертый палец поднимается перед ударом.



Чтобы освободить движение четвертого пальца, остальные поднимаются еще выше.



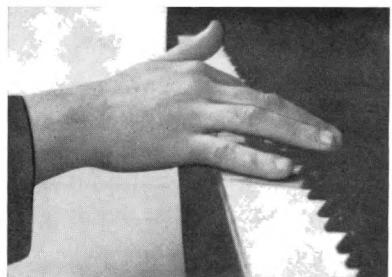
Четвертый палец на высшей точке.



Неясность кадра показывает, что скорость движения повышается.



Четвертый палец уже прикоснулся к клавише.



Большой палец готовится к удару; второй еще держит клавишу внизу.

30



Большой палец в момент отцепления. Второй палец уже поднимается.

13

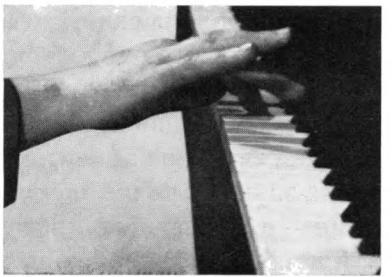


18



Второй палец на высшей точке.

7



Второй палец в момент отцепления.

В продолжении всего взмахивания – то есть как в поднятии, так и в ударе – необходимо сосредоточиться на кончике пальца. Мы ударяем выпрямленным пальцем, подушечкой его, и стараемся сконцентрировать удар на одной точке, словно ударяем клавишу колючкой или острием иголки. Рука свободно «висит» и постоянным приспособлением помогает пальцам. И хотя активная работа пальцев исходит от первого сустава, мы должны чувствовать, будто пальцы наши двигаются прямо «из груди».

Взмахивающие движения отдельных пальцев могут быть по-настоящему свободными, интенсивными лишь тогда, когда остальные не будут им препятствовать. Пальцы должны свободно сопровождать взмахивающий палец. (Такое сопровождение больше всего встречается у четвертого пальца, у второго и пятого уже значительно меньше.) В момент удара сопровождающие пальцы падают обратно на клавиатуру; они не должны ни оставаться в воздухе, ни опираться на клавиши.

Приведенное выше упражнение для большого пальца не годится, ибо при неподвижности руки и низком положении кисти он не может свободно работать. Но большой палец играет в нем значительную роль. Он, слегка опираясь на клавиатуру, помогает тем самым в опоре руки. В противном случае слишком большая напряженность мышц мешала бы свободе руки.

Освоение свободного взмахивания большого пальца возможно только в непрерывной игре, ибо при этом и рука движется свободно. Кисть таким образом попадает в более высокую позицию и не препятствует взмахиваниям большого пальца.

Поэтому в следующем упражнении мы уже не отделяем друг от друга отдельные взмахивания. Пока один палец ударяет, другой уже готовится, все пальцы находятся в постоянной готовности, вследствие чего они остаются в воздухе и после удара. Плавность игры обеспечивается приспособлением руки.

Для решения задачи удобно взять какую-нибудь формулу для пяти пальцев, например, следующее пальцевое упражнение Ханона:

Пример № 37



Взмахивания совершаются связано, без остановки. Если все взмахивания будут свободными и удобными, и все пальцы используют возможности движения полностью, тогда это (в силу связности движений) точно определит темп упражнения. Этот темп будет относительно медленный, но внутри темпа движение пальцев не должно быть сдержанным. Все упражнение состоит из ряда таких свободных взмахиваний.

Большой палец должен совершать такие же большие, свободные движения, как все остальные. Для этого необходимо приспособление руки. Приспособляющиеся движения должны обеспечивать для каждого пальца наиболее удобную позицию. Но рука не должна участвовать в самих взмахиваниях и тем более, давать весового дополнения (если бы рука давала весовое дополнение пальцам, то они не использовали бы сами все возможности движения, следовательно, взмахивание не было бы свободным).

Так как весовое дополнение в этих упражнениях не добавляется, то и полученный звук не может быть по-настоящему большим, красивым. Взмахивание все же следует выполнять с такой тщательностью, которая давала бы в данных условиях наиболее хороший звуковой эффект. По мере повышения точности и чистоты взмахивания растет и сила звука. В то же время и качество его улучшается, ибо сила возрастает без увеличения – а, может быть, даже и с сокращением – количества призвуков. Ввиду отсутствия весового дополнения, звук, правда, остается тонким даже при самом точном вы-

полнении взмахивания, но данное упражнение имеет целью только приобретение уверенности во взмахивании. (В исполнении весовое дополнение всегда присутствует!)

Вышеуказанные упражнения пригодны исключительно для усвоения правильных взмахиваний пальцев. ИграТЬ их следует только отдельными руками. Постоянно упражняться в них нет нужды; они должны использоваться лишь временно для освоения целесообразной работы пальцев. Пианист с хорошими руками и хорошим чутьем в движении – как мы видим у многочисленных выдающихся исполнителей – находит наиболее целесообразный способ работы пальцев интуитивно, без особых упражнений. Однако то, что **интуитивно** доступно лишь очень немногим, преподавание делает доступным для всех при помощи **сознательной работы**.

ГАММЫ

Особую трудность при игре гамм представляет то, что удары пальцев должны следовать друг за другом гладко, по возможности одинаково сильно. Гладкости игры может помешать, в первую очередь, большой палец, так как он менее поворотлив, чем остальные, и в отличие от них доходит до клавиши не вертикальным, а косым движением. Неправильное движение кисти или руки тоже может препятствовать гладкой игре.

Поскольку все эти трудности больше всего проявляются в быстрой игре, при рассмотрении игры гаммы мы будем исходить из предельной быстроты.

РАБОТА РУКИ В ИГРЕ ГАММ

Наряду с весовым дополнением и объединением, задачей руки в гаммах является также смена позиций. Каким образом можно менять позиции легче всего?

Диатоническая гамма, с точки зрения аппликатуры, состоит из повторного чередования групп по 3 и 4 звука, что естественно определяет смену позиций по этим аппликатурным группам. Наиболее простым решением поэтому казалось бы соответственное деление гаммы на два движения руки в каждой октаве.¹

Однако у большинства пианистов мы не находим и следа деления гаммы по октавам или позициям. В быстрой гамме они проводят одним взмахом руку над всей клавиатурой, а движение руки плавно, как в глиссандо. (Если, например, параллельно с гаммой одной руки другая играет глиссандо, то обе руки исполнителя двигаются совершенно одинаково; и движение руки, играющей гамму, такое же плавное, как у глиссандирующей.)

Приспособление руки дополняется боковым движением ее, а также подниманием и опусканием кисти. Значение этих движений возрастает по мере замедления темпа, ибо они способствуют гладкости, чистоте (без призыва) звучания. Но с ускорением темпа эти движения становятся все меньше и в быстрейшем темпе уже незаметны. Неправильно, следовательно, осознанное упражнение в приспособлении для игры гамм. Все внимание здесь должно быть обращено на большие движения руки, объединяющие гаммы четырех-шести октав.

¹ Принцип разделения гаммы на два отдельных «объединяющих» движения был особенно развит в школах известного педагога Деппе и проф. Ленинградской консерватории Л. Николаева, которые разделяли гамму в октаве на две части в связи с подкладыванием первого пальца и, соответственно, развили до предела методику постоянных «круговых» движений руки. (Прим. ред.)

ИЗМЕНЕНИЯ ПОЛОЖЕНИЯ КИСТИ В ИГРЕ ГАММ

Поскольку рука объединяет в одно движение быструю гамму, то, разумеется, и кисть не дробит ее по позициям. Отсюда следует, что пока гамма идет в одном направлении, кисть не может менять свое положение.



Руки Вильгельма Баххауза

Хорошо видна радиальная абдукция правой руки.

При игре гамм кисть как продолжение руки может находиться в трех позициях:

1. как **прямое** продолжение руки,
2. поворачиваясь к большому пальцу (радиальная абдукция),
3. поворачиваясь к мизинцу (ульнарная абдукция).

Если кисть является прямым продолжением руки и в быстрой гамме именно так проводится над клавиатурой, то игра не может быть совершенно ровной. При расходящихся гаммах,² правда, большой палец легко попадает на свое место, но зато после него второй палец доходит до клавиши труднее. Таким образом, приходится выбирать: какому пальцу облегчить работу. Поскольку боковое движение второго пальца больше ограничено, чем большого, очевидно, что кисть должна подготовить удар второго пальца. При сходящихся гаммах требует такой же помощи накладывание третьего (четвертого) пальца.

Пример № 38

² Речь идет о восходящей гамме в правой руке, которая соответствует нисходящей в левой. Автор применяет для обозначения движения руки в гаммах другой термин: примерно его можно перевести как «гамма от себя» и «гамма к себе». В дальнейшем термин «расходящейся» гаммы будет обозначать гамму «от себя», термин «сходящейся» гаммы – «к себе». (Прим. перев.)



Рука Анны Фишер

Если кисть поворачивает пальцы в направлении их движения, тогда и второй, и третий палец легко справляются со своей работой. Таким образом кисть совершает ульярное сгибание при расходящихся и радиальное – при сходящихся гаммах.

Итак, для облегчения смены позиции пальцев при быстрых гаммах кисть наклоняется всегда по направлению игры. По мере замедления это становится невозможным. В более медленном темпе на первый план выдвигаются приспособления, и сохранение постоянного наклона кисти мешало бы этим движениям.

НАПРАВЛЕНИЕ УДАРА БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА

В игре гамм большой палец не может подобно остальным пальцам ударить вертикальным движением, ибо для этого приходилось бы переносить руку в новую позицию не плавным движением, а толчками. Переведение руки через каждые 3–4 звука в новую позицию испеприло бы гамму неровностями, лишними акцентами. Большой палец должен, следовательно, ударить клавишу не вертикальным, а косым, диагонально-боковым движением.

Плавное передвижение руки заставляет, собственно говоря, все пальцы ударять в некоторой степени диагонально-боковым движением. Совершенно вертикально пальцы могли бы ударить только при неподвижной руке, а всякое передвижение ее приводит к диагональному удару пальцев. Но расхождение движения с вертикальным направ-

лением больше всего, естественно, у большого пальца, ибо ту клавишу, которую он должен ударить, рука уже **очень далеко** оставила за собой. Таким образом, большой палец может дойти до клавиши и взять ее только диагонально-боковым движением.

Если направление диагонально-бокового движения большого пальца совпадает с направлением движения гаммы, то это задерживает дальнейшее передвижение руки. **Отдача клавиши действует в противоположном движению руки направлении**, вследствие чего большой палец словно зацепляется за клавишу. Единственным возможным решением задачи плавной игры является то, чтобы большой палец ударял всегда в сторону, противоположную руке (его работа будет похожа на толкание багром лодки). Отдача клавиши в таком случае не будет задерживать, а, наоборот, облегчит передвижение руки.

ПОДГОТОВЛЕНИЕ УДАРА БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА

Если большой палец ударяет в направлении, противоположном основному направлению гаммы, то в расходящихся гаммах для этого требуется подготовка: необходимо подобрать большой палец под ладонь уже до начала его удара. При сходящихся гаммах такой подготовки не требуется, но, тем не менее, нужно позаботиться о том, чтобы большой палец имел возможность широко размахнуться. Часто встречается, что большой палец держат зажатым, считая, что все равно он уже находится над клавишей и поэтому достаточно просто ударить им вниз. На самом же деле, когда большому пальцу приходится ударять, в это время рука уже передвигается, и большой палец вынужден ударить очень косым и широким движением, чтобы дойти до клавиши. Такое косое взмахивание удается лишь в том случае, если движение свободно и в радиальную сторону. Поэтому в медленном упражнении большой палец совершает, казалось бы, напрасное растягивание; он заходит далеко за ту клавишу, которую ему следует ударить. Однако диагонально-боковое взмахивание он в состоянии выполнить только благодаря такому растягиванию.

Так как большой палец двигается чрезвычайно медленно и неповоротливо, его удар требует тщательной подготовки. В медленном упражнении большой палец, совершив свой удар, должен сразу отойти под ладонь, и когда второй палец ударяет, он должен быть уже на месте. Расчитывать на то, что большой палец успеет во-время занять свое место и в быстром темпе, мы можем только в том случае, если он начинает готовиться к этому одновременно с ударом второго пальца.

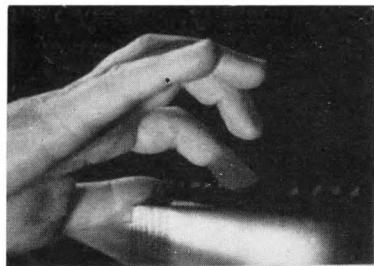
В медленном темпе может показаться соблазнительной подготовка большого пальца параллельно с работой среднего или четвертого пальца, однако в быстром темпе такая подготовка не может дать удовлетворительных результатов как раз в силу «ленивости» большого пальца.

МЕДЛЕННАЯ ОТРАБОТКА БЫСТРОЙ ГАММЫ

Игра гамм является сложным движением, значит медленная отработка будет правильной лишь в том случае, если разобрать игру гамм по отдельным движениям.

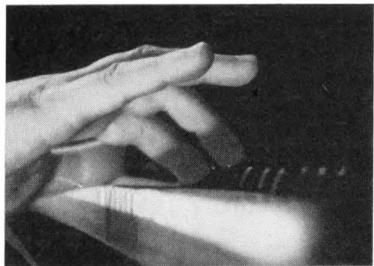
Главным фактором в игре гамм является пальцевая работа. Взмахивание пальцев необходимо выполнять и в медленных упражнениях при помощи движений, точно соответствующих быстрому темпу. Широта взмахиваний увеличивается пропорционально замедлению темпа.

При расходящихся гаммах взмахивания большого пальца приходится расчленять на подготовку и удар. Если настаивать на том, чтобы большой палец совершал свободные



Работа большого пальца в быстрой гамме си-мажор, снято снизу.

(120 кадров в сек., пропущен каждый второй кадр.)



Большой палец начинает свое движение одновременно с ударом второго пальца.



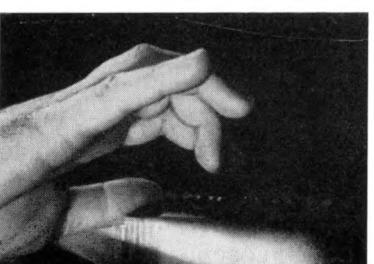
Второй палец еще держит клавишу, третий уже почти коснулся клавиши.



Третий извлекает ре диез, второй еще прикасается к клавише, большой палец находится уже под ладонью.



Третий палец еще держит клавишу, большой готовится к удару, заходя за клавишу, чтобы потом ударить в противоположную направлению игры сторону.



Третий палец только что отпустил ре диез. Большой палец на 1/120 долю секунды перед отцеплением.

Большой палец извлекает ми (обратите внимание на постепенное увеличение руки на кадрах – то есть на равномерное продвижение руки).

взмахивания в расходящихся гаммах, то – как уже было доказано – упущена была бы иннервация подготовки, что в свою очередь мешало бы быстроте гаммы.

При сходящихся гаммах большой палец совершает удобные свободные взмахивания, подобно всем остальным пальцам. Он готовит это взмахивание значительным вытягиванием, благодаря которому ударяет клавишу сбоку.

Передвижение руки при медленной отработке гаммы не может быть равномерным, ибо сдержанное, медленное движение привело бы к жесткости, судорожности руки. Передвижение руки происходит одновременно с ударом большого пальца, поэтому в медленном разучивании каждая октава делится на два движения руки. Это не снимает требования объединения гаммы в быстром темпе в том случае, если ни на минуту не уменьшится готовность руки, ощущение объединения.

При сменах позиций противоположно направленные движения руки и большого пальца должны выполняться совершенно одновременно. Плохо, если рука приходит в новую позицию уже после удара большого пальца: в результате рука легко может опереться на большой палец и тем самым заставить его давить на клавишу. Таким образом, с одной стороны, прерывается объединение, с другой стороны, большой палец при нуждается к пассивному движению и получает плохую иннервацию. Таким образом, точное совпадение противоположных движений является залогом не только единства охвата гаммы, но и активности большого пальца.

Весовое дополнение руки в медленной отработке гамм должно быть минимальным. Оно только поглощает отдачу клавиши, чтобы к сопротивлению суставов пальцев добавить сопротивление руки и плеча (динамических задач в медленном упражнении рука не имеет). Сопротивление руки позволяет извлекать звуки энергично, что совершенно необходимо в отработке гамм.

Отрабатывать гаммы даже очень подвинутым пианистам следует прежде всего отдельной рукой, чередуя медленную и быструю игру. Так приходит легче всего и ощущение объединения в одном движении, и чистые удары пальцев внутри единого движения руки. На первых порах гаммы следует играть только в одном направлении и быстро, и медленно и повторять по несколько раз либо только вверх, либо только вниз. Два направления не рекомендуется соединять до совершенного владения быстрой игрой гаммы в одном направлении. (Сказанное относится, конечно, только к разучиванию быстрых гамм, а не к игре гаммы у начинающих. Начать медленную отработку быстрых гамм рекомендуется только при средней подвижности параллельно с сонатами Гайдна и Моцарта.)

Отдельно следует отработать гаммы среднего темпа с очень контролированными движениями (в первую очередь *mezzoforte* и *piano*). Виртуозное исполнение таких гамм предполагает уже превосходное владение быстрой гаммой. По ходу занятий нужно постепенно повышать скорость средней гаммы, вплоть до полного стирания грани между ней и быстрой гаммой. Главным условием этого является исключительно точное оттенение каждого звука и в быстром темпе, а последнее невозможно без регулярного, параллельного упражнения обоих видов гамм.

Развить быструю гамму из медленной у начинающего ученика путем постепенного ускорения темпа невозможно. Некоторые технические ошибки иннервировались бы в таком случае неизбежно, ибо медленные гаммы требуют много приспособлений, которые очень трудно **постепенно** изживать. Но если начать учить быстрые гаммы еще **до** средних гамм, то это подскажет самые существенные технические решения, и тогда между игрой гамм среднего и быстрейшего темпа различия будут сводиться только к количеству используемых приспособлений.



Медленная отработка быстрой гаммы.

(Левая рука играет гамму си-мажор вниз. 32 кадра в сек.)

Третий палец при отцеплении **соль диез**. Большой палец уже подготовлен к удару.

13



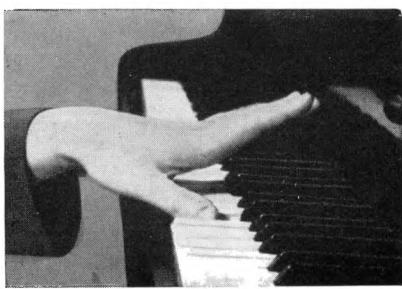
Четвертый палец прикасается к клавише **фа диез**, большой поднимается, чтобы ударить потом по диагонали.



Четвертый палец извлекает **фа диез**.



Кадр неясный, так как движение большого пальца очень быстрое, а его молниеносный удар сдвигает с места всю кисть, направляя ее в противоположную сторону.



Большой палец извлекает **ми**. Так как кисть совершает при этом не контролированное, а свободное взмахивание, то она выходит из обычной своей позиции.

12

Второй палец ударяет с огромной быстротой (смазанные очертания). Большой палец уже отпустил клавишу **ми** и начинает свою подготовительную работу.



Второй палец еще только прикоснулся к клавише **ре диез**, а большой уже под ладонью. Показательно для быстроты этого движения, что оно совершилось в течение 1/32-й доли секунды, ибо на предыдущем кадре мы видели только начало подготовительного движения.



Второй палец извлекает **ре диез**.





Мстислав Ростропович

ТЕРЦОВЫЕ ГАММЫ

Терцовые гаммы по сути дела ставят перед исполнителем те же проблемы, что обычные. Трудности здесь усиливаются тем, что одновременно с подкладыванием большого пальца должен менять свое положение и 3-й. В практике преподавания эту сложную задачу пытаются решать самыми различными способами.

Одним из таких довольно распространенных способов является поворачивание руки в новую позицию с опорой на большой палец. Поскольку в таком случае связывают только нижний голос, в верхнем образуется заметный перерыв между звуками. Другие, наоборот, требуют связности верхнего голоса, жертвуя ради него легато нижнего.

Другой способ, при котором смена позиции совершается только рукой, лучше, чем первый, но не намного, т. к. при смене позиции пальцы не работают и даже удар большого пальца не подготовлен. Несмотря на то, что оба голоса идут непрерывно, все же получаемая звучность нас не может удовлетворить, ибо удары пальцев чередуются с ударами руки, а это сделает игру неровной, угловатой.

Для хорошего звучания терцовой гаммы необходимо, чтобы и пальцы ударили при смене позиции одновременно, и игра была бы гладкой, ровной. В расходящихся гаммах это возможно лишь в том случае, если одновременно с боковым ударом большого





пальца и 3-й палец ударяет сбоку. Соответственно этому пальцы, участвующие в смене позиции, должны и в сходящихся гаммах касаться клавиш движением по диагонали.

Боковой удар гарантирует полную активность пальцев. В быстрой терцовой гамме боковые движения уже уменьшаются до минимума, но все же необходимы для виртуозности темпа и уравновешенности звучания. Сыграть быструю терцовую гамму иначе невозможно, даже если учить ее по-другому.

Если бы пальцы ударяли только вертикально вниз, не принимая участия в боковом движении, осуществляющем смену позиции, то их активность снижалась бы. Ощущение активности пальцев, однако, необходимо даже при ударах всей руки (рулевой тоже управляет носом лодки, хотя руль находится на корме). В медленном упражнении таким образом энергичные удары пальцев ведут передвижение руки.

Сыграйте терцовую гамму **до-мажор** вверх правой рукой. Первая терция, как начало, играется взмахиванием от плеча 1 и 3 пальцами. После этого 2 и 4 пальцы энергичным ударом берут звуки **ре** и **фа**, но еще до того, как второй палец ударила, большой должен занять свое место четвертым пальцем. При ударе 3 и 5 пальцами нужно особенно следить за активностью 5 пальца.

Затем следуют снова 1-й и 3-й, и в это время рука передвигается в новую позицию. Большой и третий пальцы доходят до терции **фа-ля** энергичным «открывающим» движением (это значит, что эти два пальца ударяют в разные стороны).

Большой палец легко справляется со своей работой, так как при подготовке он уже находится далеко за 3 пальцем. Тем труднее оказывается совершить полуокруглый боковой удар 3 пальца, который требует намного больше внимания, чем работа любого другого пальца.

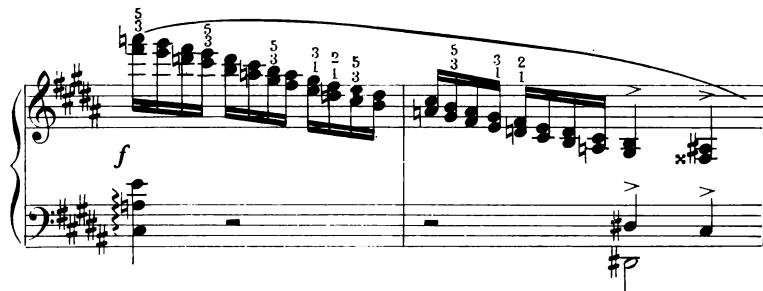
При сходящихся терцовых гаммах после звуков **до-ми**, извлеченных 1 и 3 пальцами, 2-й и 4-й достигают терции **си-ре** энергичным полуокруглым ударом. Когда одновременно

Пример № 39

с ударом 2 и 4 пальцев поднимаются 1 и 3, то большой, соответственно быстрому темпу, должен ударить диагонально, значит, сдвинуться и вбок.

При подготовке к диагонально-боковому удару большой палец заходит за ту клавишу, которую он будет ударять. Величина этого бокового движения, однако, даже в замедлении не может сравниться с величиной такого же движения в простой гамме, ибо одновременное движение 3 пальца усиливает вертикальный компонент. После 1–3 пальцев идет онять полуокруглый боковой удар 2–4. В это же время рука меняет позицию. В дальнейшем 2–4-й или 3–5-й пальцы достигают клавиш во всех сменах позиции всегда полуокруглым боковым ударом.

Пример № 40



Если играть терцовую гамму «сползающей» аппликатурой, то сползающий палец должен делать сильное боковое движение всегда по направлению движения гаммы. Так, например, при сходящихся **ля-мажорных** терцовых гаммах большой палец правой руки извлекает **ре** после **ми** энергичным боковым движением.

В быстром темпе боковые движения будут сливаться с глиссандирующим движением руки, однако, в медленном упражнении они требуют особого внимания. Если мы не будем сознательно ударять сбоку, то легко может случиться, что сползающий палец останется пассивным и по этой причине даже вместо другого, параллельно работающего пальца, ударит рука. Перемешивание таким образом ударов руки и пальцев сделало бы развитие быстроты гаммы невозможным (это ничуть не противоречит тому, что мы должны выделять те звуки терцовой гаммы, которые требуют акцентирования с помощью руки. Дело просто в том, что для непрерывной гаммы необходимы однородные движения).

Отработка терцовых гамм увенчивается успехом лишь в том случае, если уже простые гаммы свободно играются в любом темпе, и каждая пара пальцев преодолела трудности терцовой трели.

Большую помощь в овладении техникой терцовых трелей может оказать гимнастическое упражнение на терции, помещенное на странице 227. настоящей книги (№ 31). Это упражнение автоматизирует параллельное действие 2–4 и 3–5 пальцев, благодаря чему можно сэкономить значительное количество времени, проводимого за инструментом.

Дополнением к этому служит терцевая трель в воздухе, которая заставляет большой палец тоже работать. При этом следует двигать всегда кончики пальцев, и работа пальцевых пар должна быть абсолютно слаженной. Движение пальцев должно совершаться при средней позиции мышц, чуть уклоняясь в сторону разгибания, но никогда не в сторону сгибания. Такая позиция лучше всего соответствует применяемой при игре за инструментом пальцевой работе.

Работа большого пальца в восходящем пассаже си-мажор.

(Лили Фишер, 120 кадров в сек.)



Третий палец непосредственно после извлечения **фа диеза**.



Хорошо видно, что пальцы сохраняют расстояния,
соответствующие аккордовой хватке.



Большой палец касается клавиши **си**.



Непосредственно перед отцеплением клавиши **си**.



Момент отцепления.



После отцепления клавиша еще немного качается.



Второй палец опускается на **ре диэз**, большой отпускает **си**.



Второй палец непосредственно перед отцеплением
клавиши **ре диэз**.



ПАССАЖ

Игра пассажей предполагает владение как аккордовой техникой, так и гаммами. При игре пассажей пальцы работают так же, как и в гамме, но в то же время сохраняют аккордовую хватку. Работа пальцев в таком, довольно напряженном положении является чрезвычайно трудной и требует много внимания.

Особенно трудно в пассажах сменять позиции. При расходящемся движении большой палец, а при сходящемся 3 или 4 не дотягиваются до соответствующей клавиши. В медленной игре и кисть, и вся рука помогают пальцам вертикальными – может быть, и боковыми – движениями доставать соответствующие клавиши. Без таких приспособлений невозможно гладко сыграть медленный пассаж.

Если бы в пассаже медленного темпа объединяющие движения не дополнялись такими приспособлениями, то при сменах позиции 1 (3 или 4-й) палец не мог бы дотянуться до нужных клавиш и вместо него ударяла бы рука. (Иначе бы рука совершила только скачки). Поскольку удары пальцев сливаются с ударами руки, мы вынуждены ради ровности звучания сократить работу пальцев до минимума и, следовательно, извлекать звуки при помощи ротации. Получаемая звучность будет жесткой, угловатой.

Итак, в медленном темпе для гладкости пассажей нужно много приспособлений, ибо по мере их сокращения звучность будет все более жесткой. Основной задачей должно



Руки Клодетты Сорел

быть освоение гладкой игры, а из этого можно уже образовывать различные варианты.

Иначе обстоит дело при медленном разучивании быстрых пассажей. В быстрых пассажах – так же, как и в быстрых гаммах – совершенно необходимо, чтобы по мере роста темпа приспособляющиеся движения все более вливались в объединяющие. Следовательно, при медленном упражнении приходится сокращать приспособление и более форсировать энергичные удары пальцев и объединяющие движения руки.

При расходящихся пассажах – так же, как в гаммах – большой палец подготавливается уже во время удара 2 пальца. Удар совершается, однако, только одновременно с переносом руки в новую позицию. Задание затрудняется тем, что большой палец сам не дотягивается до клавиши, вследствие чего руке приходится переходить на вдвое большее расстояние, чем при игре гамм. Ради правильной иннервации скачка, во время подготовки большого пальца кисть не должна сдвигаться вбок, пальцы должны оставаться до конца в параллельной к клавишам позиции.

Нельзя допускать, чтобы рука после скачка опиралась на клавиши, так как это идет в ущерб объединению пассажа. Большой палец должен ударять точно, одновременно с передвижением руки.

При расходящихся пассажах мы вынуждены разделить смену позиции на две части. Рука одновременно с ударом большого пальца переходит настолько, насколько позволяет большой палец. Оставшееся расстояние рука проходит во время удара уже 4 или 3 пальца. Подобно терцовой гамме тот палец, во время работы которого рука переходит в новую позицию, ударяет всегда полукруглым, боковым движением.

Пусть ученики начинают упражнение пассажей только тогда, когда они приобрели уже уверенность в игре гамм. Предварительно нужно автоматизировать аккордовую хватку, чтобы она не мешала интенсивной работе пальцев. Даже при этом на первых порах огромную трудность будет составлять аккордовая хватка одновременно с пальцевой работой. Все это подчеркивает необходимость основательной подготовки обучения пассажам.

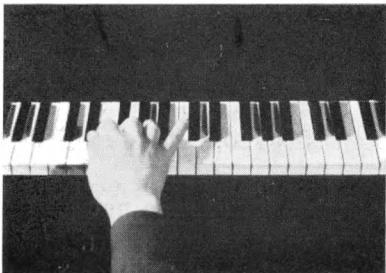
•



Быстрый пассаж в си-мажоре.

(120 кадров в сек.)

Второй палец поднимается, третий уже касается **фа диеза**. Большой палец готовится к подкладыванию.



Одновременно с извлечением **фа диеза** большой палец доходит до второго пальца.

3



В силу смены позиции третий палец вынужден отпустить клавишу. В это время большой уже занял свою позицию. Проследите теперь на последующих кадрах, как плавно продвигается рука: она приходит в новую позицию постепенно, а не рывком.

3



Большой палец уже почти касается клавиши **си**. Ясно видно, что пальцы не теряют октавной хватки даже во время смены позиции.

1



Большой палец прикоснулся к **си**.

1



Большой палец перед отцеплением.

2



Момент отцепления.

2



Второй палец готовится к удару.

5



Второй палец непосредственно перед ударом.

10



Второй палец извлекает ре диез. Сравните этот кадр с первым кадром данной серии: вы увидите, что рука и во время взятия ре диеза продвигается совершенно плавно и непрерывно.

ТРЕЛЬ

Трель в музыке обычно связана с повышенной эмоциональностью. Поэтому никогда нельзя жертвовать выразительностью ее звучания ради быстроты, играть ее машинально. Быстрые трели необходимы, но мы должны иметь власть над каждым ее звуком как в смысле темпа, так и в смысле динамики. Необходимо уметь свободно ускорять и замедлять, усиливать и приглушать трель в зависимости от требования различных стилей и конкретных художественных задач произведения. Ни одна из трелей в произведениях композиторов XVI—XVII веков не терпит того машинального, ровного щелкания, которое применяется сегодня некоторыми исполнителями, как единственный способ трели.

Трели бывают трех видов:

1. простая пальцевая трель,
2. трель переменными пальцами,
3. трель-тремоло.

ПРОСТАЯ ПАЛЬЦЕВАЯ ТРЕЛЬ

Простая пальцевая трель применяется в трех случаях, когда нужна небольшая сила, но повышенная динамичность и «изысканность» звучания.

Аппликатура трели зависит от соотношения длины пальцев исполнителя. Если разница между 3 и 4 пальцами меньше, чем между 2 и 3, то легче играть трель 3 и 4 пальцами. При длинном 5 пальце легко удается трель 4–5 пальцами, которую обычно считают наиболее трудно выполнимой. Какие бы, однако, ни были соотношения между пальцами, все пианисты должны – и могут – научиться технике трели этого вида любыми двумя пальцами.

ТРЕЛЬ ПЕРЕМЕННЫМИ ПАЛЬЦАМИ

Переменные пальцы применяются в первую очередь в трелях очень длительных. Смена пальцев повышает работоспособность и усиливает звучность, но в то же время снижает динамическую чуткость трели. В трелях переменными пальцами 1 палец всегда участвует, значит, либо сменяются 1 и 2 пальцы при неизменном третьем, либо 2 и 3 при неизменном первом.

Пример № 41

или

ТРЕЛЬ-ТРЕМОЛО

Само название трели-тремоло уже говорит о том, что она также является результатом ротационного движения, как и тремоло. Светлое звучание, сочетаясь с большой быстротой, делает трель-тремоло одним из наиболее часто применимых видов трели. Для облегчения ротации трель играется всегда через палец – значит 1–3, 2–4, или 3–5 пальцами. Особое положение большого пальца позволяет играть трель-тремоло также 1–2 пальцами, но это все же менее удобно, чем трель 1–3 пальцев (в случаях применения 2–4 и 3–5 пальцев тремоло обычно дополняется активной пальцевой работой).

ОТРАБОТКА ТРЕЛИ

Для усвоения техники трелей обычно применяются упражнения переменными пальцами

Пример № 42

и упражнения соседними пальцами поочередно.

Пример № 43

Эти упражнения, однако, сами по себе еще не способны обеспечить легкость трели. Очень важно также отрабатывать свободную, неритмизированную трель пальцев. Простейший способ этого: начать трель взмахиванием от плеча так, чтобы пальцы до соприкосновения с клавишами уже двигались. Содействие всей руки придает пальцам уверенность, и они извлекают желаемую короткую трель неожиданно бойко. (Для подготовки: гимнастическое упражнение № 57.)

Все виды трели нужно отрабатывать параллельно, отдельными руками.

Выбор отдельных видов трели является в основном вопросом музыкальной выразительности, но физические данные исполнителя тоже имеют значение. Некоторые пианисты почти не применяют трели-тремоло, другие избегают простой пальцевой трели, третьи неохотно играют трель переменными пальцами.

Итак, при обучении трели также необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого ученика, принимать во внимание его музыкальные и физические данные. Никогда нельзя заставлять его применять тот или иной вид трели; пускай ученик выбирает его сам в соответствии с его музыкальным стремлением. Единственным условием является, однако, то, чтобы он умел играть трели любыми пальцами и хорошо владел всеми видами трели.

•

РЕПЕТИЦИЯ

Повторяющиеся звуки играются либо одним и тем же пальцем (извлекаются всей рукой), либо переменными пальцами. Ни один из двух способов не может быть единственным: каждый из них пригоден для соответствующего музыкального выражения.

Репетиция одним пальцем позволяет извлекать звуки без призвуков. В силу большой чувствительности она легко и точно формирует динамику и агогику. А так как точная передача динамических оттенков труднее всего в тихой игре, то обычно тут и применяется репетиция одним пальцем.

Репетиция при помощи вибрato применима для более длительных повторений.

Пример № 44

Beethoven: Sonate f-moll, Op. 57

The musical score consists of three staves of piano music. The top staff shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{f} \ddot{\text{e}}$. The middle staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{f} \ddot{\text{e}}$. The bottom staff shows a bass clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of $\text{f} \ddot{\text{e}}$. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3, 4, 5. Dynamics include *sfp*, *dim.*, *pp*, and *p*. Articulation marks like dots and dashes are also present.

Большие динамические изменения легче осуществить без смены пальцев (акценты, внезапные crescendo или diminuendo, subito forte или piano). В тех случаях, когда обе руки играют репетицию одновременно, тоже применяются одни и те же пальцы.



Liszt: Funérailles*

Пример № 45

Репетиция переменными пальцами в быстром темпе более механична, чем без смены пальцев, но как раз в силу этого замечательна для «брильянтной» беглости. При высшей быстроте мы применяем всегда переменные пальцы.

Liszt: La Campanella*

Пример № 46



В более длительных отрывках при репетициях переменными пальцами пользуются аппликатурой либо 4–3–2–1, либо 3–2–1.

Пример № 47

Барток: Медвежий танец

A musical score for Bartók's 'Bear Dance'. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves have a key signature of one sharp. The music is in common time. The score shows a repetitive pattern of eighth-note chords. Fingerings are indicated above the notes: '4 3 2 1' for the first measure, 'sf' for the second, 'sf' for the third, 'sf' for the fourth, 'sf' for the fifth, and 'sf' for the sixth. The dynamic f is indicated at the beginning. Measure numbers 2+3 are written above the first two measures, and 'molto marcato' is written above the next three measures.

* В примерах, отмеченных звездочкой, публикуется оригинальная авторская аппликатура.

Пример № 48

Liszt: Gnomenreigen



В очень быстром темпе может пригодиться аппликатура 4–3–2, если репетиция встречается в прерывающемся виде или способствует расчленению фраз.

Пример № 49

Liszt: La Campanella*

Пятый палец может участвовать в репетиции, если этого требует ритмическое расчленение, но только в том случае, если у исполнителя 5-й палец ненамного короче четвертого, чтобы не подбирать слишком сильно остальные пальцы.

Ритмическое членение может потребовать иногда репетиции переменных пальцев даже в медленном темпе.

Beethoven: Sonate D-dur, Op. 28*

Пример № 50

В большинстве случаев вопрос о том, какой вид репетиции применять в данном случае, решает музыкальное содержание произведения и принципы его интерпретирования. Например, аппликатура последней части Крейцеровой сонаты Бетховена может отражать существенные различия в трактовке ее исполнителем. Те, кто хочет выявить в первую очередь легкость, те играют встречающиеся репетиции переменными пальцами. Напротив, для тех, кто стремится подчеркнуть героический характер и глубокую человечность, тем лучше применять те же пальцы. Одним из замечательных моментов

неподражаемой интерпретации Бартоком Крейцеровой сонаты была экспозиция побочной партии финала. Благодаря репетиции без смены пальцев в этой теме в замечательном единстве сплеталось ликование, радость и героизм.

Пример № 51

Beethoven: Violinsonate A-dur, Op. 4

The musical score consists of two staves of music for violin and piano. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. Fingerings are indicated above the violin notes. The first section of the score shows the violin playing eighth-note patterns with various fingerings like (4), (3)(2), (3), etc. The piano accompaniment consists of eighth-note chords. The second section continues with similar patterns, maintaining the rhythmic and harmonic structure established in the first section.

ЭТЮДЫ

К основным видам упражнений в игре – гаммам и другим циклическим формам относится еще один своеобразный род упражнений: игра этюдов. Этюдами мы называем сочинения, имеющие целью помочь в преодолении какой-либо технической трудности и поэтому повторяющие определенную техническую форму, как только можно часто и в как можно большем числе равновидностей. Музыкальная структура этюдов проста, драматическое содержание, как правило, небогато, с тем чтобы играющий мог как можно лучше сосредоточиться на способе преодоления технической трудности.

Материалом этюда, в большинстве случаев, служит только одна форма игры, она стоит в центре внимания и выступает в различных вариантах. Так имеется огромное множество этюдов, предназначенных для какой-нибудь формулы пальцевых упражнений, для упражнений в разложении аккордов, в игре октав, терций, секст, для обучения репетициям, tremolo, трелям, скачкам, arpèdjiо и т. п. **Хорошие** этюды при помощи целого ряда вариантов показывают возможности определенных форм игры.

Однако положение, что какая-нибудь техническая трудность может явиться источником вдохновения для написания музыкального произведения, кажется противоречивым. В технике чувствительность к динамическому рисунку и агогике – как основа для образования тембра – занимают решающее по значению место, и таким образом, техника в действительности может быть лишь функцией музыкальных мыслей. Возможно, что именно эта противоречивость причина тому, что только очень большие композиторы писали во всех смыслах полезные этюды, способствующие развитию техники во всех отношениях. Только великие композиторы были способны к созданию этюдов, в которых техническая цель вдохновляла на музыкальные мысли, могущие быть в совершенстве выраженные заданной технической формулой.

Что же получается в тех случаях, когда музыкальная мысль и техническая формула не образуют органического единства, иначе говоря, когда этюд пуст, бессодержателен? Играть такие этюды опасно, ибо если техническая формула ничего не выражает, пианист работает лишь механически, лишь перебирает пальцами.

К сожалению этюдная литература в большей своей части состоит из такого рода, слабого по музыкальному содержанию материала. На это можно услышать возражение, что, наоборот, именно хорошо, если игра этюда преследует исключительно технические цели и этюд играют без какой-либо особой выразительности, стремясь, в первую очередь, к равномерности.

Выше мы уже говорили о том, что ровной игры нельзя достигнуть равнодушными, механически однообразными движениями. Мы видели также, что развитие быстроты,

подвижности пальцев и всей руки достигается и независимо от игры этюдов. (Скорее можно говорить о том, что игра этюдов дает повод для упражнения и использования этих способностей.) Механическая игра, разыгрывание этюдов, заранее уже отказавшись от музыкального выражения, не способствует развитию техники, а скорее вредит ей.

К тому же, при более внимательном исследовании обнаруживается, что при механической игре этюдов пианист пренебрегает главнейшим элементом техники: увеличением чувства сопротивления. Развитие в высокой степени способности правильно дозировать сопротивление, дополнительный вес, чтобы оно в точности соответствовало необходимому, является одной из важнейших основных проблем игры на фортепиано. Если сопротивление слишком мало, оно ухудшает тембр (ибо искажает динамику), если слишком велико – то помимо этого еще препятствует быстроте. Поэтому полезны только те упражнения, которые дают возможность при любой форме игры развивать дальнее чувство сопротивления. Поэтому и этюды, в зависимости от того, в какой мере в рамках виртуозной работы пальцев и рук они дают возможность для развития чувства сопротивления или препятствуют ему, мы относим к полезным, нейтральным или вредным.

Существенной основной чертой этюдов является как можно более частое повторение разучиваемой технической формулы. Но и эта черта таит в себе большие опасности. Лишь гениальный композитор в состоянии разрешить проблему постоянного повторения одной и той же технической формулы таким образом, чтоб это не отразилось ни на выразительности, ни на форме. Вместе с тем, для определения той границы, в пределах которой возможно постоянное повторение правильными техническими средствами одной формулы, автору нужно быть и гениальным пианистом.

Как видим, к этюдам как с музыкальной, так и с технической стороны предъявляются весьма строгие требования. Не удивительно поэтому, что большая часть этюдной литературы с точки зрения высоких технических требований неудовлетворительна, ибо постоянно одинаковые движения настолько утомительны, что пианист для того, чтобы только выдержать до конца, вынужден применять какую-то **своеобразную этюдную технику**. Что же представляет собой эта «этюдная техника»? Пианист полностью отказывается от динамического рисунка, то есть даже от того, чего требует весьма бедное музыкальное содержание, и заботится лишь об извлечении звуков со сравнительно равной силой и быстротой.

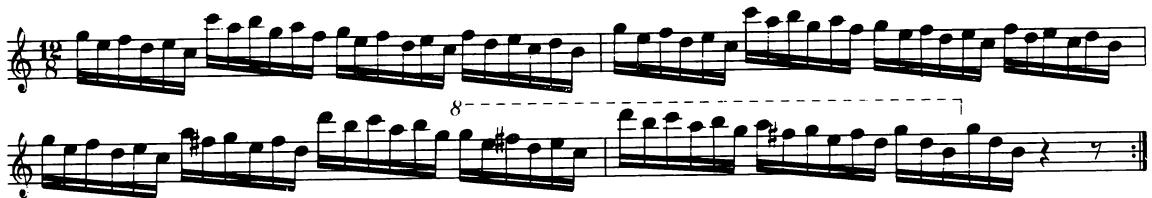
Если в каком-нибудь шедевре музыкальной литературы встречаются технические трудности, то обычно автор – хорошо чувствуя инструмент – заботится о том, чтоб эта трудная задача была бы в какой-нибудь форме разрешена. Посмотрим к примеру верхний голос темы «Перпетуумobile» Вебера:

Пример № 52



Постоянное изменение фигураций дает мышцам широкие возможности для отдыха и поэтому ничто не мешает пианисту в формировании детальнейшего динамического рисунка. Сопоставим с этим следующий этюд Черни,

Пример № 53



в котором **сорок два раза** повторяется друг за другом в одном направлении разложение терции. Что же следует из этого? То, что для хорошего разыгрывания этюда требуется гораздо более высокая техника, чем для исполнения «Перпетуум мобиле». (Если только этюд не хотят использовать для разрушения техники и уменьшения динамической чувствительности.)

Знаменито трудным является к примеру это место интермедии из рондо бетховенской сонаты С-дур, оп. 53, посвященной Вальдштейну:

Пример № 54



Действительно исполнение его требует всей энергии пианиста, и даже на концертной эстраде редко можно услышать триоли полностью удовлетворительной силы. А ведь насколько короче эта интермедия, чем этюд Черни, предназначенный для подготовки к уверенной игре этого и подобных мест!

Но к чему это мудрствование навыворот? Разве можно подготовить учеников к разрешению исключительно трудных технических задач путем постановки перед ними **неразрешимых** технических задач? Или, что еще хуже: что это за подготовка, при которой под именем этюдов пианист упражняется совсем в другом, чем то, что нужно ему при разрешении технической формулы в случае исполнения художественного музыкального произведения? Разложенные октавы бетховенских сонат всегда находятся в разрешимых границах трудности, чего нельзя сказать о ми-бемоль мажорном этюде Клементи. (Недаром Моцарт писал сестре: «Берегись, чтоб при игре вещей Клементи твои руки не потеряли бы легкости, гибкости».) А ведь «Gradus» Клементи далеко не столь односторонен, как значительная часть этюдной литературы, ставящей себе целью почти исключительно нагромождение технических трудностей.

Так не следует ли полностью отказаться от этюдов? И не вызовет ли этот отказ невозместимой потери в учебном материале? На этот вопрос трудно дать однозначный ответ. Было бы большой ошибкой категорически отвергнуть этюды. Этюды Крамера или Клементи, более того, в небольших дозах даже этюды Черни, содержат ценный музыкальный материал, не говоря уж об изумительных сочинениях Шопена или Листа, представляющих собой **под именем** этюдов великолепные концертные произведения, с несколько сгущенным содержанием отдельных технических проблем. Речь идет лишь о том, что следует отказаться от предубеждения, что технику можно приобрести лишь путем разыгрывания этюдов.

Как ни странно это звучит, но технику можно приобрести в первую очередь, играя вещи, предназначенные для слушания, и лишь эту уже имеющуюся технику можно развивать дальше при помощи этюдов – но хороших!¹ В определенных случаях этюды дают чувство превосходной уверенности, именно благодаря своей простой музыкальной структуре, они позволяют играющему бездумно радоваться резвой подвижности пальцев, легким, блестящим звукам, иначе говоря, виртуозности. Но вновь и вновь напоминаем: все те этюды, которые требуют только машинальной, равномерной работы пальцев, без музыкальной выразительности и динамического рисунка, не полезны, а вредны.

¹ Большая часть произведений Купрена и других французских клавесинистов полностью выполняет задачи идеальных этюдов. Хорошая орнаментационная техника гораздо надежнее обеспечивает подвижность пальцев, чем любой утомительный этюд. Для начинающих, точнее для учащихся игре второй и третий год, имеются превосходные этюды среди произведений Тюрка. На более высокой ступени, как настоящую сокровищницу, можно рекомендовать более чем пятьсот сонат Скарлатти.

АППЛИКАТУРА

Правильно подобранная аппликатура важна с двух точек зрения. Она способствует ясности музыкального изложения и заодно облегчает технические задачи. Если бы принцип применения аппликатуры исходил только из музыкального выражения, то могло бы случиться, что она неосуществима в быстрой игре. Еще более неверно руководствоваться при этом только техническими требованиями, ибо это может привести к выражению прямо противоположного содержания.

Принципы применения аппликатуры выработаны практикой. Но отдельные правила аппликатуры иногда противоречат друг другу. В таких случаях музыкальное содержание определяет, какому из них отдавать предпочтение. Необходимо поэтому приучать учеников выбирать аппликатуру, дающую прежде всего в музыкальном отношении лучший результат и, кроме того, соответствующую их физическим данным.

Логически построенная аппликатура быстро ассоциируется с соответствующим расположением клавиш и запоминается относительно легко. По ходу занятий автоматизируется все большее количество аппликатурных формул, которые потом, при чтении с листа, будут применяться уже без особого обдумывания.¹

Самые главные правила аппликатуры можно свести к следующему:²

БОЛЬШОЙ ПАЛЕЦ И МИЗИНЕЦ, ПО ВОЗМОЖНОСТИ, НЕ ДОЛЖНЫ ПОПАДАТЬ НА ЧЕРНЫЕ КЛАВИШИ

При чередовании белых и черных клавиш 1 и 5 палец – из-за их короткости – должны приходиться только на белые клавиши. Если большой палец берет черную клавишу, то надо очень сильно подбирать остальные, попадающие на белые. При непрерывной гамме поэтому следует избегать применения большого пальца на черных клавишах.

Однако ради музыкальной выразительности иногда и большой палец, и мизинец могут попадать на черные клавиши. При их помощи, например, легче получить мягкий, сливающийся звуковой эффект, ибо короткий палец, попадающий на черную клавишу,

¹ Применение так наз. «инструктивных» аппликатур приносит большие вреда, чем пользы. Принцип «более трудное – более полезное» является в высшей степени вредным и затрудняет закрепление удобных аппликатур.

² Здесь рассматриваются только правила, действительные для игры отдельной рукой, так как здесь все закономерности выступают более наглядно.

ограничивает движение остальных. Роль пальцев в этом случае уменьшается, звуки извлекаются отчасти вертикальным движением плеча, отчасти ротационным движением (см. пример № 55).

В ре-минорной двухголосной инвенции Баха и мизинец, и большой палец попадают на черные клавиши ради объединения.

Allegro vivace

Пример № 55

Beethoven: Sonate A-dur, Op. 2, № 2

Пример № 56

Мизинец чаще может брать черную клавишу, чем большой палец, ибо не заставляет остальные так сильно сгибаться.

Пример № 57

Liszt: Paganini-Etude Es-dur

Пример № 58
Beethoven: Sonate Es-dur, Op. 31, № 3, Scherzo

РОЛЬ АППЛИКАТУРЫ В ОБЪЕДИНЕНИИ

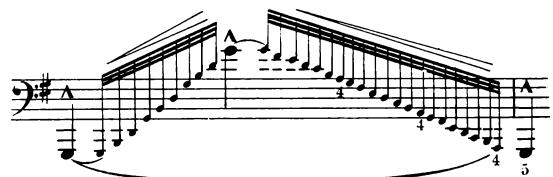
Аппликатура в большей мере может облегчить объединение, начертание динамического рисунка. Хорошо подобранная аппликатура разъясняет тональные связи, гармоническую структуру произведения.

Рассмотрим теперь с этой точки зрения аппликатуру гамм ре-мажор и соль-мажор.

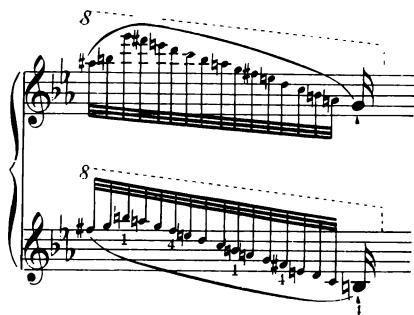
Если играть гамму ре- или соль-мажор от основного тона левой рукой, то при динамически правильной аппликатуре 4-й палец попадает в ре-мажоре на ми, в соль-мажоре на ля. Основной тон, на котором строится вся динамическая линия, таким обра-

зом, играется либо 1, либо 5 пальцем, и так вся гамма прозвучит едино. При попадании 4 пальца на **фа диез** в каждой октаве, считая и начальную, и последнюю, было бы по две смены пальцев, что могло бы запутать динамическую линию гаммы, стремящуюся к тонике. Поэтому, например, в g-moll'ном этюде Паганини Листа встречающуюся в конце **соль-мажорную** гамму нужно играть 4 пальцем на **ля**, в то время как в другом отрывке из Es-dur'ного этюда 4-й палец попадает на **фа диез**, ибо там левая рука сопровождает правую на расстоянии сексты и гамму начинает с терции.

Пример № 59
Liszt: Paganini-Etude g-moll



Пример № 60
Liszt: Paganini-Etude Es-dur



При игре гамм обе аппликатуры нужны в одинаковой мере. Регулярно упражняться приходится только более трудную – с 4 пальцем на белой клавише – тем более что и гаммы, начинающиеся от основного тона, встречаются гораздо чаще.

Разложенные аккорды тоже лучше звучат в такой аппликатуре, которая способствует объединению.

Пример № 61
Beethoven: Sonate Fis-dur, Op. 78*



Ради объединения часто прибегают к сползанию: тот же палец берет две последующие клавиши.

Пример № 62

Beethoven: Sonate D-dur, Op. 28*



Пример № 63

Bach: Zweistimmige Invention d-moll



СМЕНА ПАЛЬЦЕВ

Подкладывание большого пальца легче, если предыдущий палец находится на черной клавише. Так же легче и «накладывание», если после большого пальца, играющего на белой клавише, следующий накладывается на черную. Объясняется это тем, что боковое движение большого пальца требует много места. В обоих случаях смена позиции труднее, если тот палец, под которым должен проходить большой, находится на белой клавише.

При перемещении руки в новую позицию **перекладывание** средних пальцев часто дает более подходящие результаты, чем подкладывание или накладывание.

Большой палец вошел в употребление для подкладывания только примерно во времена Баха. Игнорирование большого пальца могло быть мотивировано различными причинами. Чувствительный звук клавикорда тяжело переносит употребление большого пальца, и в гаммах подкладывание его снижает хорошее звучание. Неудобно применять большой палец на верхних мануалах органа и чембало, так как это заставляет исполнителя высоко держать руку. Помимо всего этого, на старинных инструментах клавиши были настолько короткими, что большой палец с трудом помещался даже на нижнем мануале.³

Перекладывание чаще всего совершается 3 пальцем: вверх он перекладывается через 4-й, а вниз через 2-й палец.

³ Употребление многомануальных инструментов определило длину клавиш и на фортепиано. При длинных клавишах переход руки на другой мануал был бы слишком длительным. В наши дни такая необходимость остается для органа, но совершенно не нужно настаивать на коротких клавишах для фортепиано, так как это лишь доставляет исполнителям лишние мучения.

Доктор Гольдхаммер (Лейпциг) сконструировал клавиатуру с белыми клавишами 60–70 миллиметров и черными 100–110 миллиметров длины. Притом он отказывается от наискось отрезанных черных клавиш, так что узкая часть белых клавиш достигает 18 мм (узкая часть белых клавиш у него одинаково широка, а не меняется, как на старых клавиатурах). Отказ от наискось отрезанных черных клавиш значительно облегчает работу пальцев между черными клавишами.

Антонио де Кабезон (1510–1566) пишет в своем произведении «Obras de Música» следующее: «Идя вверх, правая рука играет 3 и 4 пальцами. Вниз 2 и 3, считая большой палец первым. Левая рука вверх начинает с 4 пальца, идет подряд до большого, затем начинает опять 4 и так далее. Идя вниз, порядок будет обратным».

Как мы видим, правая рука, нуждающаяся в большей бойкости, пользуется только перекладыванием, из чего можно заключить, что и применение большого пальца в левой руке тоже не было подкладыванием в сегодняшнем смысле слова.

Для изучения перекладывания сравнивайте следующие аппликатуры гамм:



Жироламо Дирута: «Иль Трансильвано» (1625).

Пример № 64

Генри Персел: «Упражнения на арпсихорде и спинете» (1696).

Пример № 65

Франсуа Купрен: «Искусство игры на клавесине» (1717).

Пример № 66

И. С. Бах приписал аппликатуру только к немногим своим сочинениям, среди них к «Аппликации», написанному своему сыну Вильгельму Фридеману. Здесь тоже много перекладываний:

Пример № 67

Хорошим примером для применения переиздывания может служить аппликатура ля-минорного этюда Шопена, оп. 10 (см. на странице 217).

РОЛЬ АППЛИКАТУРЫ В ПЕРЕМЕЩЕНИИ ЦЕНТРА ТЯЖЕСТИ

Центр тяжести кисти во время игры легче перемещать с помощью соответствующей аппликатуры. Хорошим примером этому является общезвестное старое правило аппликатуры, определяющее применение 3 или 4 пальца в аккордах. Это правило исходит исключительно из целесообразного распределения тяжести. Уверенность перемещения центра тяжести требует, чтобы кисть оставалась, по возможности, в естественном положении, чтобы она и не натягивалась, и не сжималась.

В основном аккорде правой руки, например, и речи не может быть о другой аппликатуре, чем следующая:

Пример № 68



ведь применение 4 пальца для кварты **соль-до** было бы совершенно бессмысленным. И наоборот, в секстакорде данная квarta исключает возможность применения 3 пальца.



Пример № 69

В квартсекстаккорде уже труднее решать, какой палец, 3-й или 4-й лучше применять. На практике в отдельном аккорде это решается тем, на какие клавиши попадают два крайних пальца (то есть 3-5 или 4-5 пальцы). Если расстояние между ними не будет превышать расстояния между белыми клавишами,

Пример № 70



тогда нужно применять 4-й палец. Если это расстояние больше, то лучше брать 3-й палец.

Пример № 71



В левой руке действительно такое же правило в основном аккорде.

Пример № 72

Пример № 73

Значит

но



ПРИСПОСОБЛЕНИЕ ПРИ ПОМОЩИ АППЛИКАТУРЫ

Хорошая аппликатура помогает и в приспособлении руки. Если мы хотим получить звук чистый, без призвуков, то и аппликатура должна обеспечивать свободное движение руки. В приведенном Es-dur'ном этюде Листа, например, можно получить ровную, лишенную призвуков звучность путем применения 5 пальца. 4-й палец на ми бемоль можно брать лишь тогда, когда мы хотим «выигрывать» каждый звук (см. пример № 57).

В приводимом ниже отрывке из As-dur'ного экспромта Шуберта авторская аппликатура прямо принуждает руку к приспособлению.

Пример № 74

Schubert: Impromptu As-dur*



Употребление 3 пальца показывает, что Шуберт хотел получить ровную звучность без призвуков. Очевидно, Лист представлял себе более виртуозный эффект, ибо в издании под его редакцией на подобных местах (там, где Шуберт не обозначил пальцы), он предписывает 2-й палец.



Пример № 75

СПЕЦИФИКА ПАЛЬЦЕВ

При создании правильной аппликатуры нельзя упускать из виду анатомические данные пальцев. Различные пальцы – в силу их различной длины и тяжести, а также различного положения, занимаемого на кисти – способны решать различные задачи. Большой палец годится для извлечения одиночного звука только в forte и fortissimo, мизинец в гаммах употреблять можно только при завершении их и т. д. Поэтому один и тот же мотив может звучать по-разному от изменения аппликатуры: применение других пальцев требует совершенно иных приспособлений или других дополнительных движений.

ПОВТОРЕНИЕ ПО ОКТАВАМ

Основным правилом игры гамм является применение одинаковой аппликатуры при повторяющихся октавах. Это относится не только к гаммам, но и другим техническим формам, ибо повторение одинаковых позиций при одинаковых условиях облегчает автоматизацию.

ФРАЗИРОВКА

Если при составлении аппликатуры не считаться с фразировкой, то в случае ускорения темпа или более трудной партии другой руки легко можно ошибиться. По возможности следует подбирать аппликатуру по стилям. В стиле Баха, например, с помощью перекладывания часто легче найти решение, правильное с точки зрения фразировки.

Отлично могут быть использованы для подчеркивания фразировки смены позиций. В **до-мажорной** двухголосной инвенции Баха правильная фразировка облегчается следующей аппликатурой:

Пример № 76



Правильная аппликатура помогает акцентировать тот или иной звук. Акцентируемые звуки по возможности следует брать большим пальцем. Повторные акценты играются всегда одним и тем же пальцем.

Пример № 77

Liszt: Paganini-Etude a-moll



АППЛИКАТУРА В СЕКВЕНЦИЯХ

При игре секвенций желательно, чтобы аппликатура повторялась вместе со звеном данной секвенции. Исключение может быть только в том случае, если сохранение одинаковой аппликатуры ведет к неудобным положениям (например, мизинец или большой палец попадает на черную клавишу).

В приведенной уже до-мажорной двухголосной инвенции Баха в верхнем голосе – в последнем повторении секвенции – приходится сменять пальцы, ибо попадание большого пальца на черную клавишу обрекало бы остальные на судорожное положение.

Пример № 78



В той же самой секвенции в нижнем голосе выгоднее оставить большой палец левой руки на черной клавише, ибо после него следует гаммообразный ход, который хорошо начинать большим пальцем.

Пример № 79



АППЛИКАТУРА ТРЕМОЛО

В быстром темпе игра будет более блестящей и яркой, если к пальцевой работе прибавить эффект тремоло. Хорошим примером тому служит хроматическая гамма.

Пример № 80



Ради тремоло здесь 2-й палец применяется только при двух белых клавишах, лежащих рядом, в остальном же играют 1–3 пальцы. Эффект тремоло вообще требует аппликатуру через палец (см. Трель-тремоло).

Пример № 81



Пример № 82



Если же нужно подчеркнуть именно тонкость гаммы, а не ее блеск, то в исходящем (в левой руке – восходящем) движении **си бемоль** (в левой руке **фа диез**) играется 4-м пальцем, так как сокращение эффекта тремоло дает более мягкий звук.

Бетховен во многих случаях выписывает аппликатуру тремоло.



Пример № 83
Beethoven: Sonate D-dur, Op. 28*

Пример № 84

Beethoven: Sonate G-dur, Op. 31, № 1*

АППЛИКАТУРА НАПРАВЛЕНИЯ

В примере № 82 мы видели, что в мягко сыгранной хроматической исходящей гамме употребляется 4-й палец. В другом направлении такая аппликатура была бы неудобной. Причина в том, что пальцы с более высоким порядковым номером поворачивают кисть «внутрь» в сторону большого пальца, вследствие чего при обратном направлении движения приходится играть пальцами более низких порядковых номеров. Таким образом, соответствующая аппликатура может помочь кисти поворачиваться в направлении игры. Это и есть принцип аппликатуры направления.

Филипп Эмануил Бах в своей книге «Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen» («Поиски правильного способа игры на рояле») в параграфе № 83 главы об аппликатурах пишет, что в некоторых разложенных аккордах вместо общепринятой аппликатуры удобнее пользоваться 3 пальцем.⁴

Пример № 85



⁴ «Хорошее исполнение... требует часто в этих аккордах небольшого изменения в пальцах. Особенно при определенных, сверху вниз разложенных аккордах, третий палец иногда более удобен, чем четвертый, несмотря на то, что этот последний более естественен в тех же аккордах, извлекаемых одновременным ударом».

В приведенной цитате мы находим первое формулирование принципа аппликатуры направления.

Очень существенным фактором является аппликатура направления в игре пассажей. Пассаж квартсексанкорда **до-мажора** (правой рукой) вверх будет гораздо более блестящим и более уверенным, если **ми** играется 3 пальцем, а вниз он звучит хорошо только с 4.



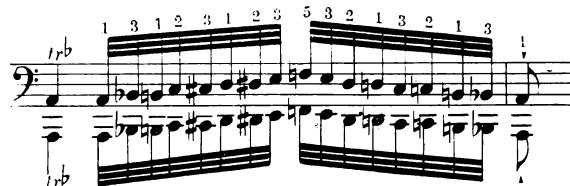
Пример № 86

Пример № 87

Beethoven: Sonate D-dur, Op. 28*



В предпоследнем такте а-мольного этюда Наганини Листа на **фа** попадает 5-й палец.



Пример № 88

Применение 3—5 пальцев дает эффект тремоло, но еще большее значение имеет то обстоятельство, что благодаря 5 пальцу рука поворачивается. Если бы на **фа** попадали 2 или 3 пальцы, то виртуозное исполнение просто стало бы невозможным.

Аппликатура с перекладыванием (см. стр. 206—207) на вид противоречит принципу аппликатуры направления, предписывая вверх 4—3, вниз 2—3 пальцы. На самом деле это оказывается тоже аппликатурой направления, ибо 3-й палец, как самый длинный, перекладывается через 4-й или 2-й. Тем самым он поворачивает кисть автоматически вверх или вниз.

Очень хороший пример для применения аппликатуры направления — игра хроматических малых терций. По принципу аппликатуры направления, при восхождении нужно играть пальцами маленьких и при нисхождении — пальцами больших порядковых номеров. Гамму хроматических терций, таким образом, вверх (левой рукой — вниз) нужно играть так, что нижний голос правой и верхний голос левой руки берется только 1 и 2 пальцами, и в случае рядом стоящих двух белых клавиш большой палец ударяет два раза. В верхнем голосе мизинец играет при 2 соседних белых клавишах, в остальном же играют только 3 и 4 пальцы. Итак, в правой руке аппликатура будет такова:

Пример № 89

Chopin: Etude gis-moll, Op. 25, No. 6*

A musical score for piano showing a technical study of fingerings for descending scales. The top staff shows a series of descending eighth-note patterns with specific fingerings: 3-4-5-3-4-3-4-3-4-5-3-4-3-2-1-3-4-3-2-1. The bottom staff shows harmonic bass notes. A bracket labeled '8-' indicates the start of a descending scale pattern.

Пример № 90

A continuation of the musical score from Example 89, showing another technical study of fingerings for descending scales. The top staff continues the descending scale pattern with fingerings: 3-4-3-2-1-3-4-3-2-1-4-5-3-4-3-2-1-3-4-3-2-1. The bottom staff shows harmonic bass notes. A bracket labeled '8-' indicates the start of a descending scale pattern.

При движении вниз нужно стараться как можно чаще пользоваться 5 пальцем, ибо так кисть поворачивается в направление игры.

Аппликатура Шопена при нисходящем движении уже не может служить такой верной опорой, как при восходящем в этом же терцом этюде мы находим два различных решения аппликатуры.

В следующем отрывке он применяет 5-й палец, где только возможно:

Пример № 91

A musical score for piano showing a section where the 5th finger is used for descending scales. The top staff shows a series of descending eighth-note patterns with fingerings: 5-4-5-4-5-4-5-4-5-4-5-4-3-2-1-4-3-2-1. The bottom staff shows harmonic bass notes. Arrows indicate the direction of movement for the fingers.

В заключительной же нисходящей гамме этюда он применяет 4-й палец и в таких случаях, когда выгоднее было бы применение 5 по принципу аппликатуры направления. Он противоречит своей собственной аппликатуре не только в цитированном отрывке № 91, но, между прочим, и в a-moll'ном (оп. 10) этюде, где в нисходящем движении он последовательно применяет 5-й палец.

Заключительную гамму терцового этюда гораздо легче играть, применяя аппликатурные изменения, помещенные в скобках.

Пример № 92

Возможность применения аппликатуры направления в изобилии предоставляется в a-moll'ном этюде Шопена.

Разучивание этюда облегчается предварительным упражнением – хроматической гаммой со следующей аппликатурой вверх:

Пример № 93

и вниз:

Пример № 94



Клиффорд Керзон

Пример № 95

Allegro
sempre legato

p

cresc.

sempre legato

cresc.

dim.

sf

Применение аппликатуры направления поможет преодолеть массу таких технических трудностей, которые при обыкновенной аппликатуре доставляли бы немало забот. Однако аппликатуру направления следует иметь в виду не только в технически трудных местах. Применение ее облегчает работу руки во всех случаях, оно делает нашу игру более непринужденной и, следовательно, легче автоматизируемой.

ГИМНАСТИКА В ДОПОЛНЕНИЕ К ЗАНЯТИЯМ

Помещенные в данной книге гимнастические упражнения¹ служат прежде всего для иннервации движений; кроме того, они пригодны в качестве дополнения к регулярной тренировке; наконец, в тех случаях, когда нет возможности заниматься на инструменте (в дороге, во время отдыха и т. д.), они в какой-то мере заменяют занятия.

Дополнительная гимнастика необходима потому, что движения при игре на инструменте не используют всю возможность работы мышц. При помощи гимнастики мышцы развиваются быстрее, так как наряду с более маленькими, сильно контролированными движениями, выполняемыми за инструментом, они регулярно совершают и свободные движения.

Установить точную норму количества повторения упражнений невозможно. Руководствоваться нужно следующим:

¹ Гимнастику рук в качестве дополнительного средства к обучению фортепианной игре впервые предлагал Джексон. В 1864 году он прочел об этом лекцию в Будапеште. Название его книги в немецком издании: «Finger- und Handgelenk-Gymnastik» («Гимнастика пальцев и кистей»).

Из немногочисленных работ, появившихся на эту тему в более поздние времена, следует упомянуть работу Р. Прэнтиса («Гимнастика руки», издание Новелло). Он публикует в этой книге ряд отличных укрепляющих упражнений и подчеркивает важность внимания при выполнении их. При составлении гимнастических упражнений для настоящей книги были использованы оба названных сочинения.

Следы применения гимнастики мы находим уже у Куперена («Искусство игры на клавесине»):

«Те, кто начинал поздно, или те, кого плохо обучили, так, что их сухожилия затвердели, а также те, кто усвоил плохие привычки, должны сделать свои пальцы упругими прежде, чем садиться за чembalo, то есть вытягивать пальцы во все стороны. Это придает также бодрость и мы чувствуем себя более свободными».

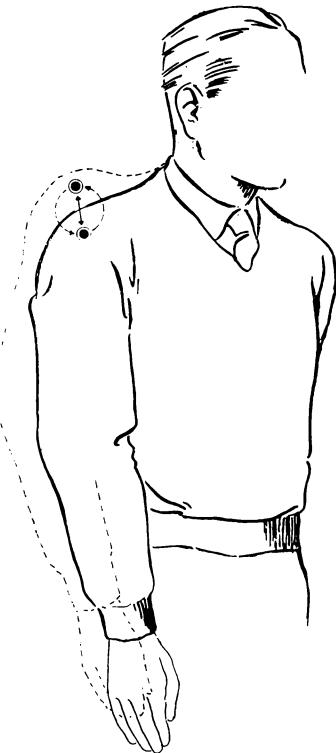
Э. Пиччирилли в своей книге («Гимнастика и массаж руки»), вышедшей в 1914 году, публикует 14 упражнений – главным образом на сгибания и вращения – и пишет о том, что Лист тоже применял гимнастику руки.

Пиччирилли сообщает из полученного письма, что выдающийся скрипач, дирижер миланского оперного театра La Scala ТонаSSI показал несколько гимнастических упражнений, которые он дал одному из своих учеников для преодоления трудностей в его игре, сказав при этом: «Эти упражнения я видел у Листа в то время, когда мы играли вместе; он делал их перед тем, как садился играть».

Из того же письма: «Были среди моих венецианских друзей, настоящих мастеров музыки, отличный пианист, органист церкви Св. Симона. Он был слепым от рождения и принадлежал к числу воспитанников падуанского института слепых. Он был также известным композитором.

Однажды спорили о том, как бы преодолеть постоянную жесткость пальцев у воспитанников одного из частных институтов. Слепой (его звали Луиджи Модуло) сказал: «Я пойду туда и увидите, как я с этим покончу . . .»

. . . Он применял те же движения, что и ТонаSSI . . . Его спросили, откуда он знает эти упражнения и сам ли он их придумал. Нет, – ответил он, – этому Лист научил приятеля директора нашего падуанского института. Частный институт, который посетил тогда Модуло, впоследствии выпускал самых отличных учеников».



1. никогда не заниматься до усталости,
 2. полезно только упражнение, выполненное с полным вниманием,
 3. даже при работе одного сустава пальца все тело должно быть освобожденным.
1. Вращение плеча в сагиттальной плоскости. Во время вращения рука массивно висит.

Рис. № 45

2. Объединяющий круг: при поднятии рук сперва тыльные поверхности кисти смотрят друг на друга; примерно перед лицом пальцы начинают подниматься и при выпрямленной руке кисти смотрят уже вверх; руки поднимаются непосредственно перед корпусом и опускаются по бокам широко протягивающимся, мягким движением; при опускании ладонь смотрит вперед, затем при совершенно опущенной руке поворачивается во внутрь, чтобы в начале подъема тыльные поверхности кистей рук опять были повернуты друг к другу.

Если мышцы, двигающие плечо, будут недостаточно сильны, то может затрудниться вся техническая работа пианиста. Усиленное развитие мышц плеча обязательно для всех пианистов, но особенно необходимо для тех, у кого длинные руки.

Рис. № 46

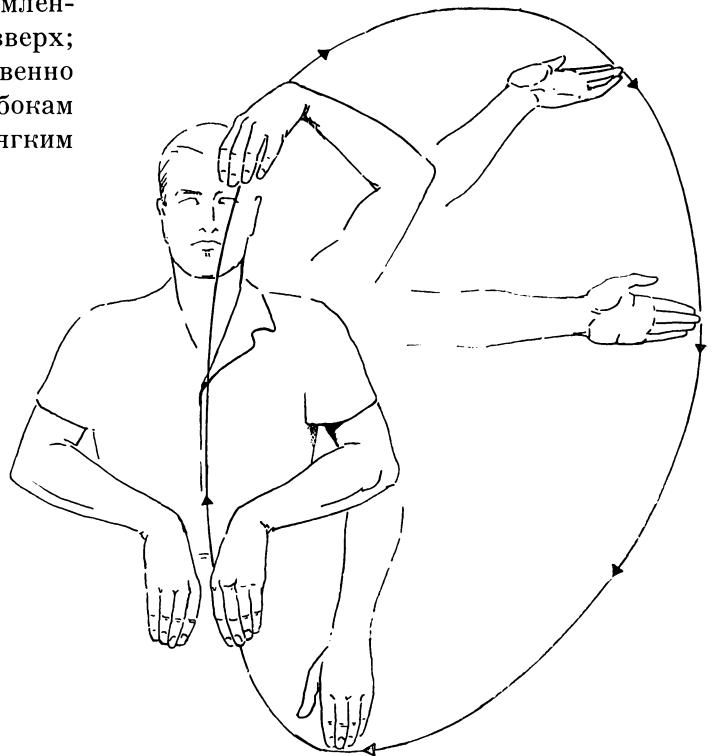
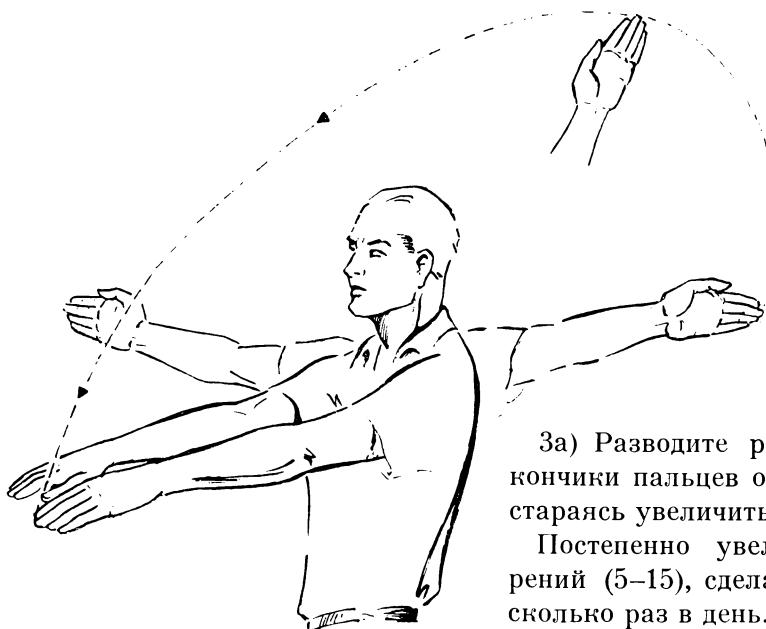


Рис. № 47



За) Разводите руки в стороны так, чтобы кончики пальцев описывали верхний полукруг, стараясь увеличить объем размаха.

Постепенно увеличивая количество повторений (5–15), сделайте это упражнение по несколько раз в день.

3б) Проделайте те же движения вниз. (Это упражнение хорошо включать между другими в качестве отдыха.)

4. Опишите круги выпрямленной, но не напряженной рукой в положении отведения. Рука образует целое от кончиков пальцев до плеча.

Вращение должно быть всегда размашистым. Должно чувствоваться, будто кончики пальцев ведут руку. Последнее возможно только при расслабленности всего тела.



Рис. № 48

5. Проделайте спиралеобразное движение слегка вытянутой вперед рукой. Представьте себе, что указываете пальцами на какую-нибудь очень далекую вещь, значит, мысленно удлиняете руку до нее. Ощущение кончика пальца во время игры тождественно врожденному, инстинктивному ощущению указания, только здесь рука удлиняется не до далекой воображаемой точки, а до струны. Темп упражнения должен быть медленным. Делайте это поочередно обеими руками.

Рис. № 49

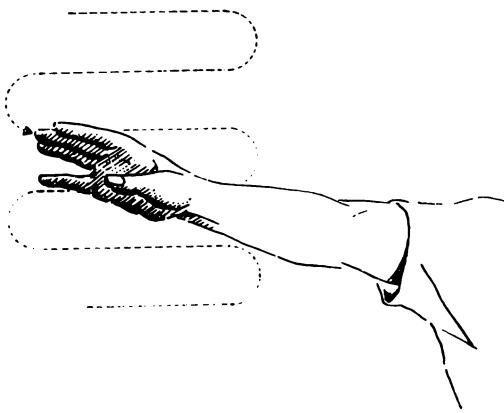


Рис. № 50



Рис. № 51



6. Взмахните правой рукой вверх, в то же время прикасаясь согнутой левой к правому плечу. Затем повторите это наоборот.

Упражнение выполняйте в спокойном темпе. Рука должна приходить в высшее положение одним энергичным взмахом.

7. Разведите руки в стороны, ладони вверх, расставьте пальцы. Оставляя плечо неподвижным и расслабляя кисть, сгибайте локоть. Выпрямите руки с расставленными пальцами, ладонями назад, а затем возвратите их в согнутое положение. При последующих выпрямлениях ладонь будет смотреть вперед, а потом вниз, возвращаясь каждый раз в согнутое положение. Пальцы при выпрямлениях разводятся, в то время как при сгибаниях кисть и пальцы расслабляются. Упражнение надо выполнять одновременно обеими руками.

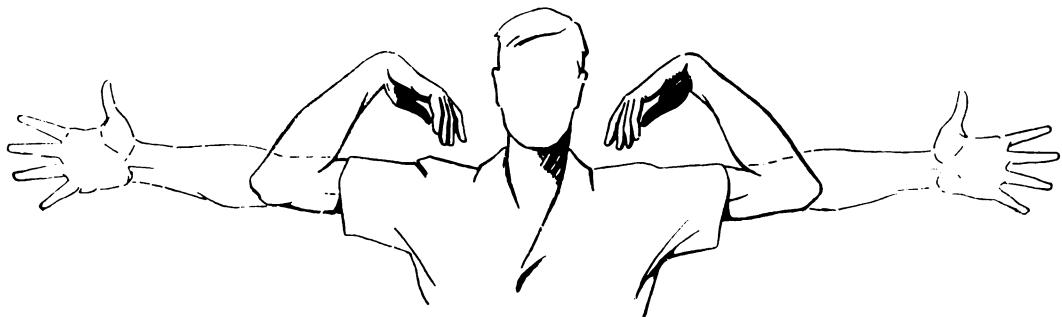


Рис. № 52

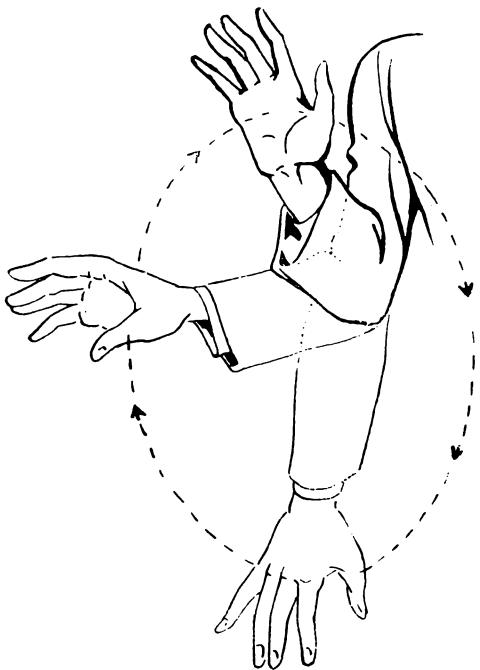


Рис. № 53

10. Разведя руки в стороны, проделайте вращательное движение предплечьем при фиксированном плече. Старайтесь, чтобы предплечье двигалось как можно более близко к плоскости плеча. Одновременно вращайте и кисть, увеличивая объем размаха. Выполняйте это поочередно правой и левой рукой.

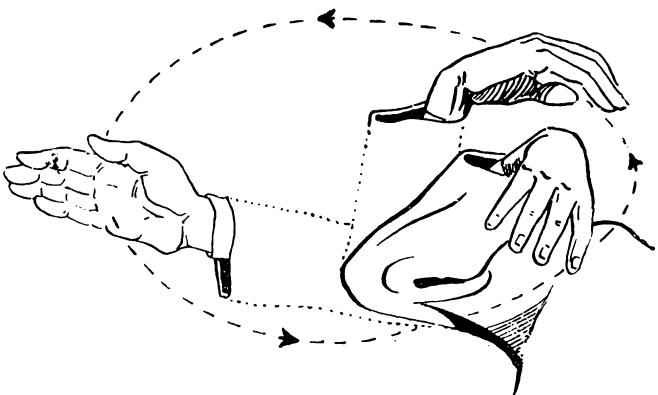
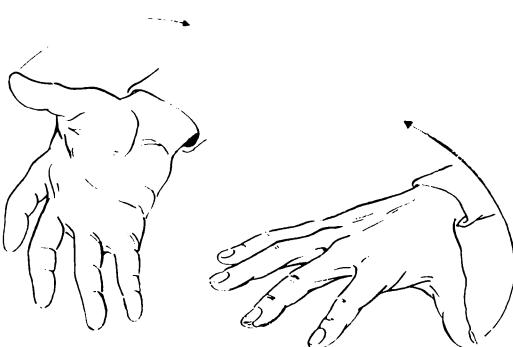


Рис. № 54

Рис. № 55



8. Поднимайте и опускайте предплечье. Прочно держите кистью аккордовую хватку: при этом должно возникнуть такое ощущение, будто кончики пальцев двигаются прямо от локтя. При собранных пальцах аккордовая хватка не утомительна, ее можно держать часами.

9. Вращайте предплечье. При этом плечо не должно активно участвовать в движении, а наоборот – быть расслабленным. Обе руки должны одновременно описывать окружности в сагиттальной плоскости, но в противоположном направлении.

11. Сделайте ротационное движение согнутым предплечьем вокруг оси, образующейся от кончика третьего пальца до локтя. Кисть держит аккордовую хватку, и пальцы должны стоять так крепко, как будто они держат большое кольцо. Движение должно быть мягким, медленным, описывать примерно 1/8 часть круга. Очень важно, чтобы рука двигалась всегда точно вокруг воображаемой оси. Выполнять поочередно.

12. То же упражнение сделайте в очень быстром темпе. Рука поворачивается настолько, насколько ее двигает первоначальный толчок. При этом аккордовая хватка должна быть сохранена. Перед новым ротационным движением следует отдохнуть несколько секунд.

13а)* Размашистое движение кисти по верхнему полукругу обеими руками в противоположную сторону. Пальцы расслаблены. Движение ведут кончики пальцев.

13б)* То же упражнение по нижнему полукругу.

13в)* После того, как оба упражнения хорошо идут в противоположную сторону, сделайте обеими руками в одну сторону.

14. Вращайте кисти. Следите за тем, чтобы движение было размашистым и пальцы описывали круг. Упражняйте обе руки в противоположные стороны, сперва движением вверх,

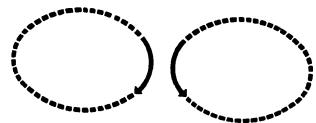


Рис. № 56

Рис. № 58



затем движением вниз.

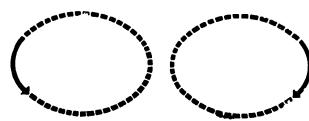
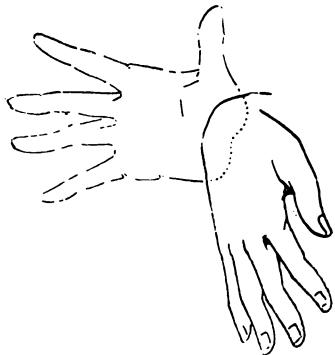


Рис. № 57

15.* Сгибайте кисть расслабленно, мягко, пальцы тоже должны быть расслаблены. Расставив толчком пальцы, выкиньте кисть в выпрямленное положение, затем расслабьте снова. Выпрямление начинают пальцы активным движением, при расслаблении же кисть сама падает вниз.

16.* Упражнение, обратное предыдущему: из расслабленного состояния резким движением согните кисть, затем приведите в исходное положение.

Рис. № 59



* Упражнения, отмеченные звездочкой, служат дополнением к остальным и предназначены для тех случаев, когда нет возможности заниматься за инструментом. Параллельно с занятиями за фортепиано они не нужны.

Рис. № 60

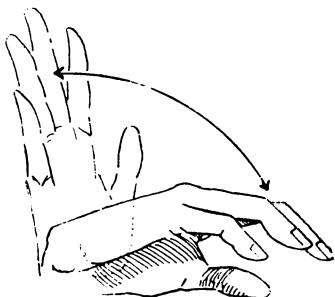


Рис. № 61

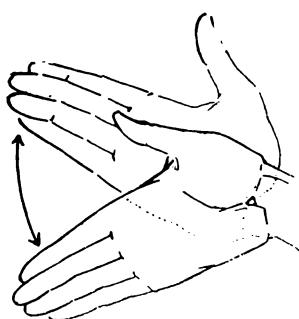
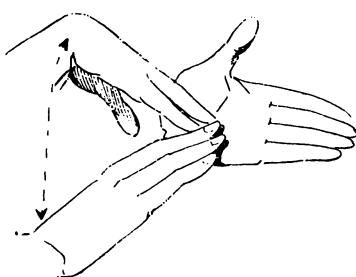


Рис. № 62



17.* Мягко сгибайте кисть, причем пусть сгибательная поверхность предплечья смотрит вверх. Выкиньте кисть в выпрямленное положение с одновременным разведением пальцев.

18.* Упражнение, обратное 17: из выпрямленного положения рука переводится в согнутое.

19.* Двигайте кистью вниз и вверх при ладони, повернутой внутрь (боковое движение).

20. Держите левую руку прямо при ладони, повернутой внутрь. Легко коснитесь левой ладони третьим пальцем повернутой вниз правой руки. Без отхода от точки соприкосновения поднимайте правую руку от локтя. (Верхняя часть руки в движении не участвует.)

Кисть двигается пассивно, ее движение предопределется движением предплечья.

21. То же самое упражнение, только ладонь правой руки смотрит внутрь. В этом случае кисть совершает пассивные боковые движения при вертикальном движении предплечья. Как это, так и предыдущее упражнение чередовать правой и левой рукой (по 5–10 сгибаний).

Рис. № 64

22. То же самое, что в 20 упражнении, но теперь кисть неподвижна, а пассивное движение совершают первые суставы пальцев.

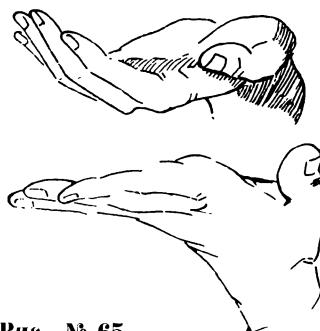
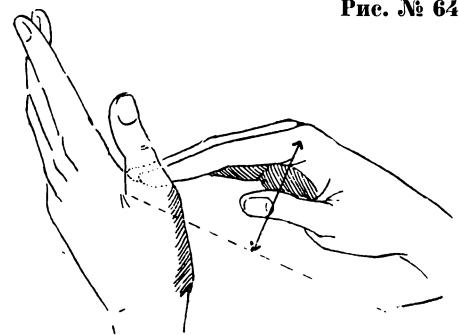


Рис. № 65

23.* Поверните ладонь вверх при незначительно согнутых пальцах. Исходя из этого положения максимально разогните пальцы.

24.* Проделайте то же самое, но непрерывно, в соединении с ротацией предплечья. Пусть предплечье медленно поворачивается (от пронации к супинации и наоборот) и в то же время пальцы быстро сгибаются и разгибаются.

25. Легко сожмите кулак (большой палец во внутрь, но чтобы остальные пальцы его не сжимали), затем разомкните энергично, вытягивая пальцы назад. Проделайте упражнение сперва 10 раз, а потом постепенно увеличивайте число движений с одинаково сильным сжиманием и вытягиванием.

Это упражнение можно выполнить еще так, чтобы с силой производилось только вытягивание, а сжимание шло по инерции и наоборот. Следите за тем, чтобы движение не было разорвано на две части. (В дальнейшем при подобных упражнениях, которые можно выполнять тремя вышеупомянутыми способами, мы будем пользоваться обозначением «тройное упражнение»).

Выполняйте упражнение только обеими руками одновременно. Когда вы освоите его – соедините с упражнением № 2: выполняйте в объединяющем круге. Тренировка работы пальцев вместе с объединяющим кругом подготовляет легато, ибо именно в легато совершаются активные пальцевые удары одновременно с крупными объединяющими движениями всей руки. Кроме того, такое упражнение развивает общую гармоничность движений.

Рис. № 66

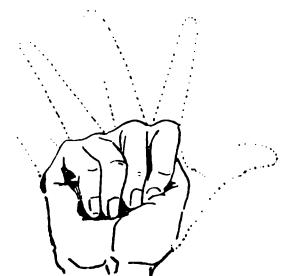
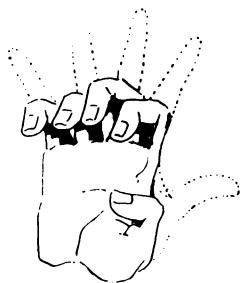


Рис. № 67



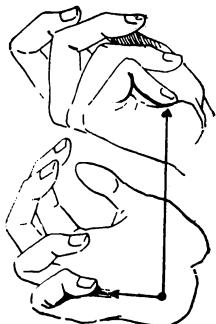
26. Ударяйте кончиками пальцев сперва по подушечкам первого сустава, затем по середине ладони, наконец, по нижней части ладони. Пальцы не должны быть сомкнуты плотно, но и не очень отделены друг от друга. Поднимайте пальцы лишь настолько, насколько необходимо, чтобы размахнуться для следующего движения. Упражняйтесь двумя руками, а также в объединяющем круге.

Рис. № 68



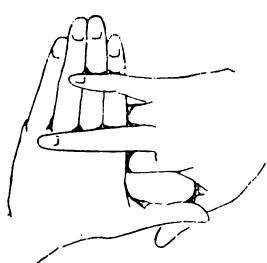
27. Выпрямите пальцы, хорошо расставив их и чуть разогнув. Сгибайте теперь первый и второй сустав большого – вторые и третий суставы остальных пальцев под прямым углом (тройное упражнение, только двумя руками и в объединяющем круге).

Рис. № 69



28. Подтягивайте 5-й палец как можно ближе к кисти, прикасаясь им к ладони, затем словно гладящим движением проведите кончиком его по ладони, до основы пальца. То же проделайте по очереди с остальными пальцами.

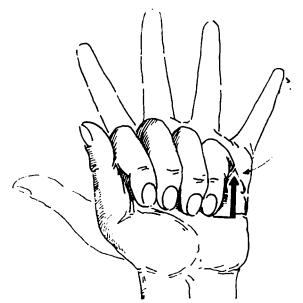
Рис. № 70



29.* Переплетите пальцы правой руки с сомкнутыми пальцами левой по рисунку № 70 так, чтобы 3-й и 5-й пальцы левой руки были наверху, а 2-й и 4-й – внизу; затем быстро смените пальцы, т. е. 2-4 ложатся сверху, а 3-й–5-й – снизу.

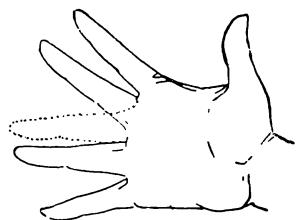
Следите за тем, чтобы большой палец правой руки остался все время под большим пальцем левой, иначе он будет препятствовать быстрой смене пальцев. То же самое для левой руки. На первых порах выполняйте упражнение медленно и только несколько раз, а потом, когда освоите, выполняйте в более быстром темпе, параллельно доведя число движений до 40–50 раз обеими руками. Это упражнение отлично подготовляет игру переменных терций.

Рис. № 71



30. Проведя пальцами по ладони, резко разогните их. Упражнение выполняйте также и в объединяющем круге.

Рис. № 72



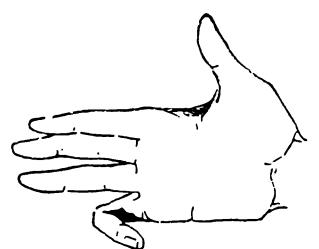
31. Отводите вбок каждый палец поочередно на возможно большее расстояние. Повторяйте упражнение много раз подряд, но так, чтобы пальцы не переутомлялись.

Рис. № 73



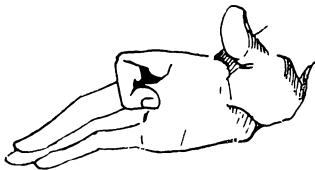
32. Описывайте круги каждым пальцем поочередно по 8–10 раз. Сперва вниз, потом вверх. Для укрепления ладони (значит, для развития быстроты) это, а также предыдущее упражнение являются самыми полезными (движения вбок развиваются **межкостные мышцы**, то есть «мышцы быстроты»).

Рис. № 74



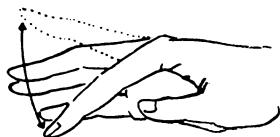
33. Сгибайте пальцы по очереди от второго сустава под прямым углом. При достаточной концентрации внимания второй сустав достигнет стальной твердости, а третий, наоборот, расслабится до того, что если ударить его пальцем другой руки, то он вернется опять в исходное положение лишь после некоторого виброрирования.

Рис. № 75



34. Сгибайте по очереди пальцы от третьего сустава. Это невозможно без сгибания второго, и даже остальные пальцы могут сгибаться. Сгибание не должно превышать угла 50–60 градусов, так как за этим уже невозможно сконцентрировать внимание на 3 суставе.

Рис. № 76



35. Поднимайте пальцы по одному медленно от первого сустава. Добивайтесь ощущения, будто палец поднимается с помощью нитки, привязанной к кончику его. Палец должен представлять собой единое целое. При движении все внимание концентрируйте только на кончике пальца, а в первом суставе палец совершенно освободите. Подняв палец, сразу же «уроните» его, как будто нитка порвалась. Необходимо именно уронить, а не ударять им.

Цель упражнения в том, чтобы поднимать палец, ощущая его, как единое целое.

Рис. № 77



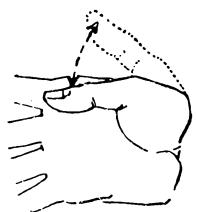
36. Сгибайте большой палец от первого сустава. У многих этот сустав позволяет только совсем небольшие движения, но это вовсе не является недостатком. Дело не в большом объеме движений, а в осознании самого движения.

Рис. № 78

37. Сгибайте второй сустав большого пальца.

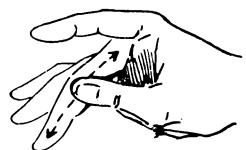


Рис. № 79



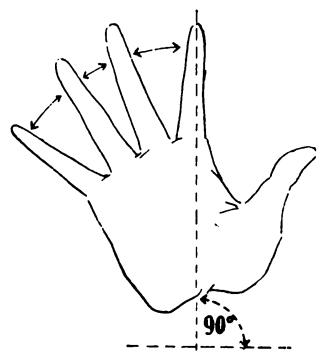
38. Поверните ладонь внутрь, затем поднимайте и роняйте большой палец из основного сустава так же, как остальные пальцы в упражнении № 35. (Подушечка большого пальца должна оставаться расслабленной.)

Рис. № 80



39. Погладьте подряд все пальцы большим пальцем.

Рис. № 81

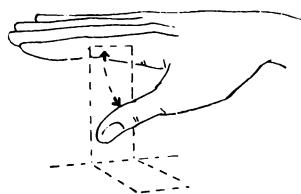


40. Расставьте пальцы, затем сведите их по одному к не-подвижному 2-му пальцу.

Рис. № 82

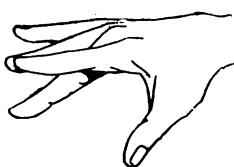


Рис. № 83



42. Двигайте большой палец в плоскости, перпендикулярной ладони. Тройное упражнение.

Рис. № 84



43. Сомкните 2 и 4 пальцы над третьим пальцем, а затем под ним. Так же 3 и 5 пальцы над и под четвертым.

Рис. № 85



44. Сомкните 2–4 и 3–5 пальцы так, чтобы сначала сверху были 2–4-й, а затем 3–5-й.

Рис. № 86

45. Плотно сомкните пальцы, затем разомкните 3-й и 4-й.

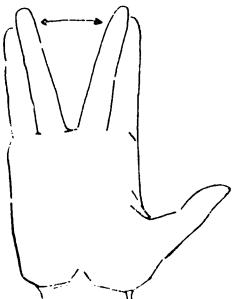


Рис. № 87

46. То же самое, что в упражнении № 45, только теперь разомкните 2–3 и 4–5 пальцы, а 3 и 4 оставьте сомкнутыми. Чедуйте эти два упражнения, а также упражняйте их в объединяющем круге.

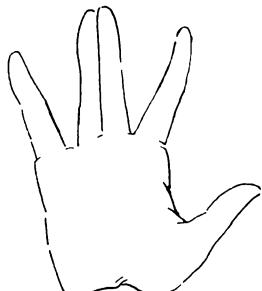
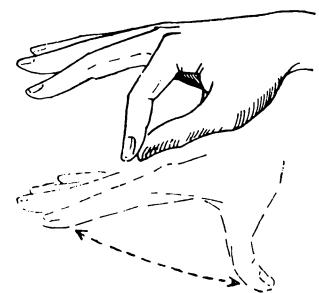


Рис. № 88



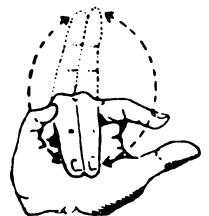
47. Сомкните, затем резко разомкните кончики большого и второго пальцев по воображаемому полукругу. Затем делайте это в объединяющем круге. Разбрасывая испальцев совершайте молниеносно, в то время как руками двигайте спокойно, равномерно. Примерно 12–10 разведений должно приходиться на каждый объединяющий круг в таком порядке: 2–3–4–5–4–3–2–3 и т. д.

Рис. № 89



48. Опишите в воздухе кончиком большого пальца, а затем и остальными пальцами треугольники и квадраты.

Рис. № 90



49. Опишите по очереди двумя пальцами круг (каждым пальцем по полукругу). Ни кисть, ни рука не должны помогать, движение совершается только пальцами.

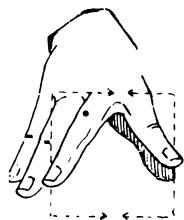
Рис. № 91



50. Ударяйте всеми пальцами поочередно большой палец. Боковое движение совершается большим пальцем. Выполните упражнение, как и № 47, и в объединяющем круге.

51. Опишите двумя пальцами квадраты. Подняв пальцы, разомкните их, параллельно сгибайте вниз от первого сустава и внизу опять сомкните.

Рис. № 92



52. Опишите двумя пальцами треугольники. Поднятые, сомкнутые пальцы постепенно раскрывайте и одновременно сгибайте от первого сустава, а затем внизу снова сомкните.

53. Вращайтесь одновременно 2 и 3 пальцы в противоположном направлении. Так же упражняйтесь 3–4, 4–5 и 3–5 пальцами.

54. Ударяйте поочередно большим пальцем кончики остальных пальцев.

Рис. № 93



55. Поднимайте и опускайте пальцы по одному непрерывным движением. Кончики пальцев двигайте от первого сустава. Объем движения должен быть небольшим, иначе пальцы будут напрягаться.

56. Сделайте медленное движение трели в воздухе по очереди каждой парой пальцев (самый целесообразный порядок: 2–3, 3–4, 4–5, 1–2). Пальцы должны работать энергично, крепко, но все движение контролируйте до конца. Движение пальцев должно быть слаженным: пока один поднимается, другой опускается точно в одно время. Возможность движения полностью не используется из-за сохранения контроля. Движение должно быть беспрерывным: ни внизу, ни наверху палец не должен останавливаться.

Если это движение в равномерном ритме уже усвоено, упражняйтесь и в таком ритме:



57. Опишите объединяющие круги в различном темпе: два быстро, один медленно.

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ К ЦЕЛЕСООБРАЗНОМУ ИСПОЛЬЗОВАНИЮ ГИМНАСТИЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ

Если во время занятий за инструментом начинает чувствовать утомление, то очень полезно сделать несколько спокойных объединяющих кругов. (Пожимание или патирание кисти только усиливает раздражительность тканей, что легко может привести к заболеванию.) Объединяющий круг оживляет кровообращение не только в плече, но и во всей руке, значит и в пальцах, и тем самым подкрепляет уставшие мышцы.

До тех пор, пока каждое упражнение не освоено, по возможности следует проходить весь комплекс упражнений в изложенном порядке. Упражнения для плеча можно, однако, повторить и между пальцевыми упражнениями.

Работу следует распределять равномерно в течение дня, чтобы сразу не делать много упражнений. Такой метод даст лучший результат как в отношении развития мышц, так и в смысле иннервации правильных движений.

Хотя постоянное выполнение комплекса этих упражнений требуется только время от времени (например, во время летнего отдыха или для подготовки технической перестройки), работа за инструментом должна ежедневно дополняться следующими упражнениями: 2, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 56. Выполнение этих упражнений займет не больше 10 минут.

Эту серию дополняют в зависимости от необходимости специальные упражнения.

При пассивной верхней части руки: 2, 3а, 3б, 4, 5, 6, 10 упражнения.

Для подготовки и дальнейшего развития октавной, аккордовой техники, тримоло и скачков: 8, 9, 11, 12, 13, 14, а также – для уверенности хватки – все пальцевые упражнения.

Для развития быстроты пальцев: 31–37.

Для разогревания замерзших рук: 25, 26, 27, 30, 47, 50 и объединяющие круги.

Для разыгрывания рук перед концертом (например, в тех случаях, когда в артистической комнате нет инструмента): 2, 28, 33, 34, 35, 38, 56, 57 упражнения.

Каждый может составить себе дальнейшие серии упражнений с учетом своих индивидуальных данных. Основательное изучение анатомической главы облегчит правильный подбор упражнений.

ЗАМЕЧАНИЯ К ТЕХНИЧЕСКИМ ЗАДАЧАМ ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮЩИХ

В течение предыдущих глав мы установили, что самой главной технической задачей в фортепьянной игре является рационально хорошее звукоизвлечение. Соответственно музыкальному представлению извлекаются звуки с призвуками или без них, более сильные и более слабые, словом, вся техника в целом зависит непосредственно от музыкального представления.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ КЛАСС

Итак, даже с точки зрения развития пианистического аппарата, самое главное условие обучения начинающих заключается в том, чтобы развить музыкальную фантазию у ребенка прежде, чем сажать его за инструмент. Этим целям служит подготовительный класс с воспитательными играми и пением.

Техническая работа, необходимая в фортепянной игре, даже в самых простых случаях возлагает на ученика сложную, многообразную задачу. Он должен следить за работой своих рук, кисти, пальцев одновременно, и вместе с тем никогда это не должно идти в ущерб его музыкальному представлению. Все это он делает в довольно трудных условиях, ибо размеры рояля, величина и вес его клавиш рассчитаны на взрослого исполнителя. Отсюда следует, что подготовительные классы должны выполнять разносторонние задачи с точки зрения фортепянной игры. Нужно развивать у учеников навыки многоголосия, способность одновременной концентрации внимания в разные стороны, и в то же время, по мере возможности, уже здесь следует разрешать некоторую часть механических трудностей, которые появляются уже в самом начале обучения игре на фортепяно.

В задачи подготовительного класса входит обучение чтению нот до такой степени, чтобы разбор двухголосных пьес не представлял никакой трудности даже в самом начале обучения игры на инструменте. (Подчеркиваем, что учиться чтению нот необходимо и параллельно с занятиями на инструменте, если мы хотим, чтобы ученик потом хорошо читал с листа.)

Очень важно в самом начале обучения подготовить правильное использование пианистического аппарата. Большую роль в развитии гармонии движений играют различные ритмические игры. Таковы, например, подражание полету птиц и так называемое «оборудование мастерской». Полету птиц, а также работе с различными инструментами дети подражают различными ритмическими движениями: орел «летит» движениями в

длительность половинных нот, голуби летают восьмыми; пильщик двигает взад и вперед свой инструмент четвертями и так далее.

Самой полезной ритмической игрой, развивающей способности ребенка, является объединяющий круг, при помощи которого он охватывает сперва половину периода, а затем и весь период, целую детскую песенку в одно медленное, равномерное движение. Всё не легкая задача равномерным движением так описать круг, чтобы рука оказалась совсем опущенной как раз к концу периода.

Эти упражнения движений в соединении с дирижированием помогают ученикам свободно, непринужденно пользоваться своими руками.

ПОДГОТОВКА ТЕХНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Первейшая задача при фортепьянном преподавании: научить объединять. Проще всего это достигается тем, что ученик либо дирижирует, либо описывает объединяющие круги во время игры преподавателя¹ (преподаватель играет ту мелодию, которую ученик должен потом играть на рояле).

Механическая подготовка работы пальцев происходит с помощью гимнастики, а также медленного движения трели в воздухе. Предварительные упражнения позволяют начать игру на инструменте уже с мелодий. Это очень существенно, ведь в основу обучения начинающих тоже нужно положить музыкальное переживание.²

Было бы глубоко неправильно начать работу пальцевыми упражнениями на рояле, ибо тогда начинающий ученик обращал бы внимание не на звукоизвлечение, а на движение своих пальцев, что потом при игре пьес затрудняло бы правильные иннервации. Но если даже преследовать чисто механические цели, то все равно проще тренировать движения пальцев сперва независимо от инструмента, и только потом требовать от них приспособления.

После того, как ученик разыскал на фортепиано все звуки песенки (которую он уже хорошо может пропеть), он должен разучивать мелодию по мотивам, как на инструменте, так и в воздухе, чтобы движения пальцев точно связывались друг с другом.³

Работа пальцев значительно облегчается, если навести ученика на ощущение, что пальцы двигаются якобы прямо «из сердца», «из груди». Уже с самых первых дней необходимо следить за точной и целенаправленной работой пальцев. Необходимо требовать концентрации внимания на кончиках пальцев: тогда не будет ни лишних движений второго сустава, ни ломания третьего.

Начальные и конечные звуки должны извлекаться всегда всей рукой. То же самое относится к встречающимся в начале обучения звукам *staccato* или репетированным.

¹ Диригирующие движения не обязательно должны быть правильными, но зато глубоко проникнутыми.

² «Я считаю, что начинать надо с главного – с музыки. Ребенок может «без души» сыграть несколько нот, но можно научить его играть с самого начала выразительно: взять какую-нибудь народную мелодию, и, если она веселая, научить его играть ее весело, а если печальная, то – печально.» Г. Г. Нейгауз. («Мастера советской пианистической школы», стр. 179.)

³ На упражнениях без инструмента ученики быстрее почувствуют равномерную пальцевую работу. Здесь также легче добиться того, чтобы пальцы двигались не вслепую: ударяли не так глубоко, как это позволяет клавиша, а лишь настолько, насколько нужно.

Движения, необходимые для пианистического воплощения музыкальной мысли, можно развивать не только за роялем. Если начать сразу только на инструменте, то даже легче появятся неправильные иннервации, ибо задачи для начинающего слишком разносторонни. Всему, чему можно – например, движению пальцев или объединению руки – следует научить еще до игры на инструменте; это значительно облегчит первые попытки игры начинающих.

На первых порах, однако, лучше задавать такие мелодии, в которых нет (или очень мало) *staccato* и репетиций.

Игру от предплечья – например, быстрое *staccato* – в первый год давать не следует, так как ее правильное осуществление требует уже совершенного владения объединяющим движением верхней части руки.

Такое совершенство, однако, достигается быстро, если только следить за тем, чтобы в игре *legato* в равной мере принимали участие аккуратная работа пальцев и объединяющее движение руки. Пусть не мешает их слаженной работе ни «трясение» предплечья, ни перегрузка пальцев, происходящая обычно из-за неправильной посадки. Необходимо обратить внимание на то, чтобы в *legato* пальцы ударяли сознательно (значит, чтобы ученик сосредоточивал внимание не на поднимании пальца, а на ударе!), а в *staccato*, чтобы пальцы играли активно, но всегда как продолжение руки, то есть при минимальных, только самых необходимых, самостоятельных движениях.

СИЛА ЗВУКА

В начале игры на фортепиано сила звука зависит исключительно от величины кисти и тяжести руки. Только постепенно ученик находит тот звук, который лучше всего соответствует как его музыкальному представлению, так и его физическим данным.

Правильно найденный звук органично связывается с музыкальным представлением ученика и никогда не переступает грани, продиктованной его физической развитостью. Естественная сила звука восьмилетнего ребенка будет безусловно меньше, чем у взрослого человека или даже у другого ребенка на 4–5 лет старше с подобными же физическими данными. Следовательно, серьезной ошибкой было бы требовать от маленького ребенка с тонкими костями такого же звука, как от взрослого, имеющего в три раза более тяжелую руку. Тяжесть клавиши инструмента устроена в соответствии с руками взрослого, таким образом, дети могут удовлетворить требования большого звука только тем, что играют вместо пальцев от локтя, то есть «трясут предплечье».⁴

Часто бывает, что ученики хотят выразить напряженность эмоций напряжением мышц и судорожно прожимают клавиши до дна. Это не только вредно с технической стороны, но и затрудняет музыкальное формирование, ибо разрушает единство движений – а значит, и динамическое единство.

Во избежание этого необходимо научить учеников не прожимать до конца клавиши даже при самом большом приложении силы – ибо это приводит к пассивности пальцев и руки – а стараться всегда донести всю эту силу до самой струны.

ПОКАЗ

С самого начала обучения мы должны воспитать в учениках высокую требовательность к своей собственной игре. Отсюда следует, что преподаватель должен предъявлять такую же требовательность к своему конкретному показу.

Хороший показ преподавателем не только развивает музыкальность учеников, но очень важен и с точки зрения нужного механического равновесия.

⁴ Не в меньшей степени вредно, однако, заставить начинающего пианиста играть во что бы то ни стало маленьким звуком. Иногда рослые парни играют таким тоненьким звуком, как будто они боятся сломать пальцы. Здесь звуковое представление играет не меньшую роль, чем физические данные. Ученики одинакового сложения, но умственно и музыкально по-разному развитые, представляют по-разному понятие большого звука.

Ученикам в отроческом возрасте приходится изо дня в день исправлять их движения. Вдруг выросшие руки легко становятся пассивными, и педагогу приходится терпеливо показывать, снова и снова объяснять, насколько красивее звук, если извлекать его активным движением. Необходимо разъяснить ученикам, что важен каждый звук, что каждая мелкая деталь требует тщательной, совершенной отделки.

Показ должен всегда быть приспособлен к возможностям ученика. Как в **музыкальном** отношении приходится вживаться в мир простой детской песенки, точно так же приходится подыскивать и более простые **технические** решения. Чуждые для детской фантазии вычурно-экспрессивные или чрезмерно утонченные решения ведут к фальшивым иннервациям у учеников и затрудняют вырабатывание своих собственных, естественных средств выражения. (Разумеется, речь идет не о каком-нибудь особом стиле с ярлыком «Только для детей», а о простой и непосредственно-эмоциональной игре.)

В значительно меньшей степени встает вопрос показа начинающим обучение взрослым, но и здесь следует в какой-то мере дифференцировать свой показ в зависимости от музыкального прошлого учеников. Показ должен дать ответ не только на музыкальные, но и на технические проблемы, как детям, так и взрослым. Проигрывание должно быть впечатляющим не только с музыкальной, но и с технической стороны.

ЛЕГАТО

При показе детям (особенно в начале обучения) легато, наши пальцевые движения должны быть значительно большими, чем обычно. Дело в том, что дети не могут извлекать звук такими же (по величине) движениями, какими извлекают его взрослые. Вместо сильно контролированных пальцевых взмахиваний, нужных для легато, дети, например, часто «трясут» из локтя, т. к. маленькие, мелкие движения детских пальцев будут недостаточны для извлечения звука.

Легато у детей хорошо звучит только тогда, когда они ударяют более высоко, чем это, нужно было бы с развитыми руками. В таком своем виде звук соответствует приблизительно определенному, четкому легато бауховского стиля. Поэтому детей лучше не сразу обучать на произведениях романтического стиля, сливающиеся звуки легато в которых требуют меньше пальцевой работы. Кроме того, в произведениях этого стиля из-за сильных динамических колебаний на первый план выступает работа руки.

ПАУЗЫ, СЧЕТ

Особое внимание следует обратить на то, чтобы ученики хорошо и аккуратно «играли» паузы. Они должны почувствовать, что паузы тоже является частью музыки, что они, порой, даже повышают напряженность. Паузы означают не перерыв в движениях, а подготовку к следующим звукам. Объединение остается в силе и при паузах.⁵

Большую помощь ученикам может оказать счет вслух. При ритмических упражнениях, выполняемых в подготовительном классе, а также на занятиях сольфеджио, неизменно нужно считать вслух. Счет должен идти всегда по наиболее часто встречающейся метрической единице. Например, при размере 2/4 считать восьмыми («раз-и – два-и») нужно только в том случае, если часто встречаются восьмые даже с точкой; в остальном же считать только по четвертям («раз-два»).

⁵ Неправильно, если ученики отмечают паузы особым движением.

Постоянный же счет вслух во время игры на инструменте отвлекал бы внимание от музыки, ибо из-за громкого счета невозможно следить за звучанием. Но для отдельных, ритмически более сложных отрывков счет может оказать хорошую услугу в качестве проверки; в таких случаях нужно смотреть на него, как на своего рода «полифоническое упражнение» (даже в двухголосных инвенциях Баха счет может быть хорошим средством проверки; например, счет восьмыми в ми-мажорной инвенции).

ТЕХНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ

Насколько вредна тенденция, по которой ученики приходят к музыкальному впечатлению только через сотни технических упражнений, настолько же, однако, вредно заявление, что никакая техническая работа не нужна. Совсем отвергать технические упражнения нельзя.

Даже при исполнении самых первых мелодий могут возникнуть технические трудности. Пускай ученик сам придумает с помощью педагога небольшие пальцевые упражнения, варианты к трудному месту. Такое упражнение более непосредственно вытекает из музыки, следовательно, меньше влечет ученика к бесчувственной, механической игре. То, что после известного времени он сам сможет составлять упражнения, прививает ему самостоятельность, придает ему и в дальнейшем уверенность в работе.

В то же время приходится решительно протестовать против всяческих самоцельных пальцевых упражнений. Если заставлять ученика играть эти «свободные от музыки» упражнения серийно и более длительное время подряд (нередко час или полтора часа в день), ученик станет играть машинально и невнимательно: ведь ни музыка, ни сами движения этих упражнений недостаточно разнообразны для того, чтобы приковать его внимание.

Особую техническую задачу составляют упражнения на основные технические формы.

УПРАЖНЕНИЯ НА ТЕХНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ

Основные технические формы: гамма, октава, аккорд и пассаж. Играть их ученик должен начать лишь тогда, когда он готов к этому как технически, так и музыкально.

Если ученик хорошо играет и так же читает с листа пьесы в объеме пентахорда, он может начать учить гаммы. Начать игру гамм с ее сложным подкладыванием большого пальца и объединяющим движением всей руки нельзя до того, пока не усвоено свободное, непринужденное обращение с руками, крепкая, уверенная работа пальцев и, по возможности, полная передача кончикам пальцев полученной энергии.

Гаммы первых лет обучения – это более или менее быстрые гаммы, но не «замедленная беглость». Цель игры гамм заключается, в первую очередь, в автоматизации самого ощущения последовательности клавиш. Самой трудной, но вместе с тем и самой необходимой задачей этой начальной фазы является игра гаммы с помощью широкого объединяющего движения. Обычно это не приходит раньше, чем в середине второго года обучения. Нередко только в конце второго года ученик доходит до того, чтобы одновременно с энергичной и целенаправленной работой пальцев совершать и такие объединяющие движения.

Если пальцы уверенно работают, и в то же время рука нашла хорошее, плавное объединение, тогда совершенно не нужно постепенно (или, тем более, раз в год) расширять объем гаммы на одну октаву. Можно сразу начать упражнение гамм в двух октавах, и когда ученик играет их уверенно, перейти к четырем, что заодно даст и но-

вую возможность развития объединяющим движениям рук. При объединенных, правильной пальцевой работой сыгранных гаммах четыре октавы не труднее играть, чем три, и немного труднее, чем две. Зато гамма в четыре октавы обращает внимание на самое главное – на объединение.

Прохождение гамм раньше времени было бы неправильно хотя бы потому, что для умения строить гаммы необходимо предварительное знание интервалов. Когда ученик строит гаммы уже сознательно, во всех транспозициях, отлично можно дальше развивать его самостоятельность тем, что не давать ему хитрых правил на аппликатуру гамм, а заставлять самостоятельно устанавливать аппликатуру следующей гаммы.

Прежде всего мы договариваемся с учеником о том, чтобы 1-й и 5-й пальцы не класть на черные клавиши, так как это неудобно, и о том, что повторяющиеся по октавам ноты нужно играть одинаковыми пальцами.

В **до-мажоре**, например, можно натолкнуть ученика на построение аппликатуры следующим образом:

Пусть начинает гамму левой рукой: все пять пальцев ударяют подряд. Теперь вопрос в том, как идти дальше до следующего **ре**, ибо ученик уже знает, что оно берется 4-м пальцем (5-й палец в середине гаммы не применяем, неудобно). Если перекладыванием поставить 4-й палец на **ля**, тогда на **ре** попадет 1-й палец, а ведь ученик знает уже, что **ре** нужно взять 4. Значит, **ля** берется 3 пальцем – и вот уже готова аппликатура **до-мажора**.

Так же устанавливаем аппликатуру в правой руке. Но поскольку наши руки стоят симметрично друг против друга, в правой руке лучше начать гамму сверху, чтобы найти правильную аппликатуру.

Как быть, однако, в транспозициях? Этот же метод годится и там. Например, при составлении аппликатуры **ля бемоль-мажора** в правой руке можно давать следующее объяснение:

Начинать гамму 5 пальцем нехорошо, так как он короток. Попробуем 4-й палец. Тоже не годится, ибо на **ми бемоль** попадает тогда 1-й. Значит, начинаем 3 пальцем. После этого, на **ми бемоль** попробуем перекладывать 4-й палец, но это не оправдывает себя: 1-й палец попадает опять на черную клавишу, на **си бемоль**. Значит, **ми бемоль** берется снова 3 пальцем, а 4-й будет брать **си бемоль** чтобы затем взять **ля бемоль** опять, как в начале, 3 пальцем.

На первых порах, конечно, освоение гаммы таким путем происходит медленнее, но зато ученик сделал первые шаги в деле самостоятельного конструирования аппликатуры. В добавление к этому, в заданных пьесах непременно нужно разъяснять, обосновывать ученику данную аппликатуру, постепенно приучая его к самостоятельности.

Специальные упражнения на аккорды не нужно давать раньше третьего-четвертого года. Если до этого какой-нибудь аккорд встречается в пьесах, то ученики должны разучивать его по две ноты так же, как потом нужно будет при регулярных упражнениях.⁶

Пассажи обычно не приходится играть раньше пятого года обучения, ведь они нужны только в технически очень взыскательных пьесах.

Игру октав следует подготовить уже в третьем-четвертом году сектовыми упражнениями. Регулярные упражнения на октавы ученик начинает вместе с пассажами, но здесь уже необходима основательная и непрерывная тренировка.

⁶ Регулярное упражнение разложенных аккордов не нужно.

ПЕДАЛИЗАЦИЯ

Нельзя установить общего правила для того, когда нужно начать пользоваться педалью. В первую очередь это зависит от того, достаточно ли вырос ученик, чтобы играть на рояле без подставки. Если от пользования педалью страдает правильная посадка, то лучше отложить еще педализацию, ибо привитая с самых ранних пор неправильная посадка угрожает и результатам дальнейшего обучения.

Целью педализации является прежде всего украшение, улучшение звука, достигаемое при помощи освобождения колеблющихся струн. Кроме того, она применяется для удлинения продолжительности звучания, когда нет возможности придерживать клавишу пальцем.⁷

Следовательно, мы должны приучать ученика к тому, чтобы он глубоко продумывал, нужно ли в данном музыкальном отрывке применять педаль, и как можно более часто обсуждать вместе с ним, какие звуки требуют педали.

Нельзя полагаться только на интуицию ученика в этом вопросе, ибо часто впоследствии ученики считают педаль каким-то благотворным покровом, заслоняющим неуверенность и ошибки в ритмах и звуках.

Прежде всего ученик должен привыкать к тому, чтобы не колотить ногой педаль, а мягко, прикасаться к ней во избежание шума. Необходимо обратить его внимание на то, чтобы ставить на педаль не всю ступню, а лишь часть ее, достаточную для легкого нажатия. Только такими простейшими движениями можно добиться чуткой педализации для каждого музыкального эффекта.

Надо стараться путем педализации сократить призвуки до минимума. По возможности следует брать запаздывающую педаль, чтобы резонансы не усиливали призвуков. Преимущество такой педализации заключается в том, что сила звука будет более равномерной, ибо прежде, чем звук начал ослабевать, резонансы усилият его.

Значительно труднее педализировать тогда, когда темп не позволяет брать запаздывающую педаль, и она берется вместе со звуком. Очень важно, чтобы ученик приступал к решению такой трудной задачи лишь после усвоения (автоматизации) запаздывающей педали, иначе может случиться, что вместо педализации он будет просто отбивать тakt ногой на педали.

Необходимо наводить ученика на мысль о возможности тончайших и имеющих огромное значение изменений звука с помощью достаточно тщательной, во-время нажатой педали. Пусть он пробует несколько раз, какой педалью он может получить желаемое звучание.

Показывайте ученику необходимость различной педализации в различных стилях. Доказывайте ему на примерах, что правильная педализация еще более разъясняет гармонические связи, а небрежная – может запутать даже предельно ясный музыкальный текст. Проанализируйте очень тщательно – вовлекая и ученика в работу – все допущенные им ошибки педализации. Таким путем можно постепенно добиться того, чтобы педализация стала по-настоящему действенным средством улучшения звука.⁸

⁷ Есть пример на смешение игры *staccato* и педализации ради удлинения звука. Когда извлекаем аккорды с большой силой звука – и в интересах силы стараемся сократить призвуки – то требуется максимально большое веретенообразное движение руки. Увеличение этого движения облегчается, если звук тянется при помощи педали, ибо это позволяет рукам оторваться от клавиатуры.

⁸ Отличный материал для первых попыток педализации: пьесы Бартока «Детям», так как в них легко осуществлять требования «эстетической» педализации, и вообще много педали они не требуют.

СОЧЕТАНИЕ ТЕХНИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ

Всестороннее музыкальное развитие ученика является непременным условием успеха преподавания.

Ученики должны много читать с листа совершенно незнакомый материал, в частности, и для того, чтобы создать связь зрительных и механических моментов. Нужно требовать от учеников, чтобы они умели подобрать услышанную мелодию и даже импровизировать к ней аккомпанемент (хотя бы остинатный бас!).

В соответствии со степенью теоретического развития ученика необходимо подробно проанализировать все произведения прежде, чем начать их учить, и показать ему, что анализ помогает и в решении технических задач.

Особенно нужно следить за тем, чтобы ученики не развивались односторонне. Кто труднее справляется с читкой с листа, тот должен больше читать, кто трудно запоминает наизусть, у того нужно делать упор на запоминание и так далее. Нельзя также мириться с тем, чтобы ученик отставал в какой-нибудь области фортепьянной техники. Всегда нужно искать пути гармоничного развития как в музыкальном, так и в техническом отношении.

Если ученик играет механически правильно, то техническая работа займет у него относительно немного времени. При целесообразности движений каждый взятый им звук является полезным и улучшает его технику. Все, что он играет, помогает ему в нахождении соотношения между движениями и музыкой и в свободном владении своими руками, своими пальцами.

Никогда не нужно давать ученику задания труднее тех, которые он в состоянии решить имеющейся у него в данное время техникой. Однако то, что ему по силам, он должен исполнять безусловно хорошо, естественно и свободно.

Все, кто любит музыку, всегда умеют, что сказать ею (пусть даже это переживание незначительное). Задача педагога заключается в том, чтобы в основу обучения поставить музыкальное переживание.

Это вовсе не означает отказа от техники. Но путь к приобретению хорошей техники ведет не через уйму пальцевых упражнений, а через музыкальное представление и музыкальное переживание, в котором исполнитель чувствует ответственность за каждый звук.⁹

Техникой могут овладеть все. Если кто-нибудь никак не может приобрести надежную технику, значит, он добивался ее вне музыки.

Конечно, напрасны самые лучшие музыкальные стремления, если не воплотить их в соответствующих движениях. Поэтому с самого начала нужно стремиться к тому, чтобы каждое движение ученика было пригодным для дальнейшего развития.

Пусть не сбивает с пути педагога то, что начинающие иногда достигают хорошего музыкального эффекта при помощи неправильного движения («трясения» и т. п.). Только те технические решения удовлетворительны, которые могут быть окончательными, которые входят в перспективу музыкального и технического развития учеников.

⁹ Читать хорошо, внятно могут научиться все, кто любит стихи. Но что бы вы сказали, если кто-нибудь под предлогом упражнения в чтении стихов упражнялся бы исключительно в чтении отдельных слов или строк, быстрее или медленнее, сильнее или слабее, или, скажем, «отбарабанивал» бы целую строфу на одном дыхании. Ничуть не лучше таковых и те пианисты, которые пытаются уймой гамм, пальцевыми упражнениями или долговечным выступлением, названным ими «медленное разучивание», приблизиться к содержанию творений Моцарта или Бетховена.

УКАЗАТЕЛЬ ФОТОГРАФИЙ ВЫДАЮЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Аз, М. 122
Д'Альбер, Э. 34, 80
Антал, И. 90
Бакхауз, В. 86, 175
Барток, Б. 60
Брайловский, А. 91
Брюшоллери, М. 79
Бузони, Ф. 71
Бюлов, Г. 34
Гизкинг, В. 85
Гилельс, Э. 34, 102
Зак, Я. 142, 152
Зауэр, Э. 37, 48, 50
Карренко, Т. 41
Кентнер, Л. 182
Керер, Р. 134
Керзон, К. 216
Краус, Л. 96

Лист, Ф. 29, 32, 65
Мендельсон, Ф. 34
Рахманинов, С. 43
Рихтер, С. 33, 69
Рубинштейн, А. 28, 33
Сорел, К. 188
Унгар, И. 83, 119
Фишер, А. 42, 45, 70, 176
Хоровиц, В. 123
Шопен, Ф. 34
Экиер, Я. 114

На фотографиях, не имеющих подписи, изображен автор книги.

Акустические съемки, помещенные на 12-14 стр., были произведены сотрудникой Научно-исследовательского института связи Мартой Семеш-Лукачне.

УКАЗАТЕЛЬ КИНОСНИМКОВ

Анни Фишер играет средний раздел «Фантазии-экспромта» Шопена 52-53
Имре Унгар играет F-dur'ный пьесы Шопена 54
Иштван Антал играет медленную часть a-moll'-ной сонаты Шуберта 56
Тамаш Вашари играет f-moll'ную балладу Шопена 58
Святослав Рихтер играет среднюю часть Es-dur'ного экспромта Шуберта 105-113
Быстрые октавы с дополнительным движением кисти (И. Антал) 126
Аккорды с дополнительным движением кисти (А. Фишер) 128-129
Аккордовое упражнение 136

Секстовая репетиция 138-139
Скачки при равномерном движении (Т. Вашари) 150-151
Октаавные скачки (А. Фишер) 156-157
Начало «Фантазии-экспромта» Шопена * (А. Фишер) 162-163
Упражнение для тренировки четвертого пальца 166-167
Непрерывное пальцевое упражнение 170-171
Работа большого пальца в быстрой гамме си-мажор 178
Медленная отработка быстрой гаммы 180-181
Работа большого пальца в восходящем пас-саже си-мажор (А. Фишер) 186-187
Быстрый пассаж в си-мажоре 190-191

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ РЕДАКТОРА ПЕРВОГО РУССКОГО ИЗДАНИЯ	5	Участие в игре всего тела	74
ОТ АВТОРА	9	Направление взгляда во время игры	74
ФОРТЕПЬЯННЫЙ ЗВУК И ЕГО ТЕМБРОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ	11	Влияние эмоционального содержания	75
КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ АНАТОМИИ РУКИ	19	Акустический пространственный рефлекс	76
Кости	19	Сохранение естественности движений	79
Мышцы	20		
ПОЛОЖЕНИЕ РУКИ ВО ВРЕМЯ ИГРЫ	28		
ВЗМАХИВАНИЕ	35	МЕТОДИКА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ	81
Контроль	38	Повторение, как средство закрепления нового условного рефлекса	81
Весовой эффект	38	Внимание	82
Регулирование силы звука	39	Концентрация внимания при отработке некоторых движений	87
Пропорции контроля и весового эффекта в формировании динамики	41		
От каких суставов должно исходить активное взмахивание	43		
ПОСАДКА И ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСА ЗА РОЯЛЕМ	45	МЕДЛЕННОЕ РАЗУЧИВАНИЕ	88
КОНТАКТ С ИНСТРУМЕНТОМ	55	Развитие беглости	89
Осознанность и переживание	55	Анализ беглой игры	90
Об эмоциональном содержании	57	Применение медленного разучивания	92
Музыкальное представление	61	Ритмические варианты	93
Связь музыкального представления с деятельностью мышц	62		
Целесообразность	64	ДВИЖЕНИЯ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ РУКИ И РОЛЬ ПЛЕЧЕВОГО СУСТАВА В ФОРТЕПЬЯННОЙ ИГРЕ	95
ЕСТЕСТВЕННОСТЬ ДВИЖЕНИЙ	72	Объединяющие движения	95
Дыхание	72	Объединяющие движения при медленном разучивании	97
		Приспособления	98
		Приспособления в медленном разучивании	101
		Активные взмахивания от плеча	102
		ЛЕГАТО И СТАНКАТО	115
		Легато	115
		Закономерности легато	116
		Кантилена	117
		Станккато	118

Закономерности стаккато	118	ПАССАЖ	188
Техническое решение легато и стаккато	119	ТРЕЛЬ	192
Легато и стаккато в различных стулях	120	Простая пальцевая трель	192
ОСНОВНЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ И ИХ РАЗНОВИДНОСТИ	121	Трель переменными пальцами	192
ОКТАВНАЯ И АККОРДОВАЯ ТЕХНИКА	123	Трель-тремоло	193
Роль предплечья в октавной технике	125	Отработка трели	193
Дополнительное движение кисти	127	РЕПЕТИЦИЯ	195
Вибратор	130	ЭТЮДЫ	199
Подготовка к игре аккордов и октав	132	АППЛИКАТУРА	203
Отработка аккордов	132	Большой палец и мизинец, по возмож- ности, не должны попадать на черные клавиши	203
Отработка октав	137	Роль аппликатуры в объединении	204
Разложенные аккорды	141	Смена пальцев	206
Арпеджио	142	Роль аппликатуры в перемещении цен- тра тяжести	208
ТРЕМОЛО	143	Приспособление при помощи апплика- туры	209
Простое трепетание предплечья	144	Специфика пальцев	210
Усиленное трепетание	144	Повторение по октавам	210
Порядок разучивания трепетания	145	Фразировка	210
Отработка трепетания	146	Аппликатура в секвенциях	211
Ломаные октавы	147	Аппликатура трепетания	211
СКАЧКИ	149	Аппликатура направления	212
Скачки при равномерном движении	149	ГИМНАСТИКА В ДОПОЛНЕНИЕ К ЗАНЯТИЯМ	218
Подготовленные скачки	153	Практические советы к целесообразно- му использованию гимнастических упражнений	232
Уменьшение больших движений руки при помощи аппликатуры	155	ЗАМЕЧАНИЯ К ТЕХНИЧЕСКИМ ЗА- ДАЧАМ ОБУЧЕНИЯ НАЧИНАЮ- ЩИХ	234
ГЛИССАНДО	159	Подготовительный класс	234
ПАЛЬЦЕВАЯ ТЕХНИКА	161	Подготовка технической работы	235
Анатомическая специфика пальцев	164	Сила звука	236
Правильное распределение работы суставов	165	Показ	236
Применение призвуков	165	Легато	237
Требования хорошего звучания в паль- цевой технике	168	Паузы, счет	237
Упражнения на развитие пальцевой техники	169	Технические упражнения	238
ГАММЫ	174	Упражнения на технические формы	238
Работа руки в игре гамм	174	Педализация	240
Изменения положения кисти в игре гамм	175	Сочетание технического и музыкаль- ного развития	241
Направление удара большого пальца	176	УКАЗАТЕЛЬ ФОТОГРАФИЙ ВЫДАЮ- ЩИХСЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ	242
Подготовление удара большого пальца	177	УКАЗАТЕЛЬ КИНОСНИМКОВ	242
Медленная отработка быстрой гаммы	177		
ТЕРИЦОВЫЕ ГАММЫ	183		