

Альфред КОРТО

Рациональные
ПРИНЦИПЫ
фортепианной
ТЕХНИКИ

Редакция, перевод с французского и комментарии
Я. Мильштейна

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1966

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	3
Предисловие	5
План изучения упражнений	5
Ежедневная гимнастика на фортепиано	8
Рациональные принципы фортепианной техники	11
<i>Глава I.</i> Ровность, независимость и подвижность пальцев (без подкладывания первого пальца)	11
<i>Глава II.</i> Подкладывание первого пальца. Гаммы. Арпеджио	23
<i>Глава III.</i> Техника двойных нот и полифоническая игра	35
<i>Глава IV.</i> Техника растяжения	56
<i>Глава V.</i> Техника кисти. Исполнение аккордов	67
Репертуар	88
<i>Я. Мильштейн.</i> Альфред Корто и его «Рациональные принципы фортепианной * техники». Коммен- тарии	97
Вкладыш. Подвижная таблица	

Редакция перевода *И. Решиковой*

ОТ РЕДАКТОРА

Среди различных учебных пособий для фортепиано значительное место занимают технические упражнения. С тех пор как существует искусство фортепианной игры, они в том или ином виде применяются в процессе обучения и пианистического совершенствования.

Им отдали дань многие крупные музыканты, писавшие для фортепиано (и клавира). Начиная с И. С. Баха стало почти традицией сводить в определенную систему жанры и формы фортепианной техники. Упражнения для фортепиано писали Лист, Гензельт, Таузиг, Брамс, Бузони; обдумывал их, по-видимому, и Шопен, как известно, придерживавшийся в занятиях с учениками своего собственного, оригинального технического метода. Мы не говорим уже о тех композиторах-пианистах, которые специализировались на учебно-инструктивной литературе, например Клементи, Черни: они сочиняли экзерсисы в поистине великом изобилии.

Оставили нам технические упражнения и многие пианисты, которые в основном занимались либо концертной, либо педагогической деятельностью. Сошлемся хотя бы на упражнения Теодора Куллака, Иозефи, Чези, Сафонова, Корто, Филлипа или на пользовавшиеся в свое время популярностью сборники Шмита, Пишны, Плэди и Ганона.

Конечно, эти упражнения далеко не одинаковы по своим достоинствам. Наряду с упражнениями, в которых технически полезное органически сочетается с музыкально значительным, между ними нередко встречаются и такие, которые преследуют узко технические цели. Одно дело, например, упражнения Брамса или Бузони, в сущности означающие подъем учебного пособия на новую, более высокую ступень, другое — упражнения Шмита или Плэди, центр тяжести которых лежит в совсем иной плоскости. Тем не менее почти все они представляют для нас известный интерес, ибо в любом случае содержат в себе материал для познания и изучения фортепианной техники определенного исторического периода и стиля.

Нередко возникал вопрос: нужны ли вообще специальные технические упражнения? Не лучше ли использовать для воспитания техники пианиста этюды и пьесы?

Подобная постановка вопроса вряд ли уместна и справедлива. Ибо одно никак не исключает другого. Из того, например, что технические упражнения подчас основываются на сухих, лапидарных фактурных формулах, вовсе еще не следует, что эти упражнения надо попросту игнорировать. Нельзя также отвергать их на том основании, что некоторые пианисты (и не плохие!) отлично обходятся без них, работая преимущественно над пьесами.

Во-первых, то, что не нужно для одних (чаще всего высокоодаренных в техническом отношении) пианистов, может оказаться полезным для других.

Во-вторых, технические упражнения представляют собой великолепный материал для «разыгрывания» рук. Они приводят руки в рабочее состояние, пожалуй, лучше, чем какое-либо другое средство. И не случайно многие пианисты рассматривают их как своего рода ежедневный «туалет», необходимый для каждого пианиста.

В-третьих, некоторые технические навыки удобнее и легче развивать на специально предназначенных для этой цели упражнениях, чем на концертных пьесах.

В-четвертых, упражнения, несомненно, способствуют технической выдержке и уверенности исполнения.

В-пятых, с помощью упражнений легче наладить систематическую работу над развитием техники, то есть рационализировать свой труд.

И, наконец, без упражнений работа подрастающего пианиста никогда не будет полной; упражнения не только содействуют поднятию техники на высоту, но и удерживают ее на этой высоте.

Однако нельзя смотреть на существующие сборники упражнений как на нечто святое и неприкосновенное. Эти сборники не следует играть механически, без разбора, целиком; из них необходимо выбирать только то, что в данный момент нужно и полезно, и избранные технические формулы применять в работе лишь в качестве вспомогательных средств. Порой эти формулы даже следует видоизменять, как бы приспособлявая их к изучаемой художественно-технической проблеме. Полезно также придумывать свои собственные технические упражнения, лучше всего на материале играемых пьес.

Итак, все зависит от меры. Вредно играть технические упражнения неразборчиво, в большом количестве и тем самым тормозить свое музыкальное развитие (время, отводимое на упражнения, должно быть строго ограничено); но не менее вредно совсем отвергать упражнения.

Очень многое здесь зависит и от того, как играть упражнения. Скажем вместе с Гофманом: «...вся суть именно в этом «как»; или вспомним крылатые слова Листа: «не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения».

Поэтому прежде всего следует иметь ясное представление о задаче; цель порой сама подсказывает средства для ее достижения. Все должно быть заранее продумано: «хорошо организованная голова — залог успеха» (Лист).

Далее при игре необходим постоянный слуховой контроль; упражняться без полной, глубокой

4

сосредоточенности и внимания — в сущности бесполезно.

Трудности приходится преодолевать не путем механически-бездумного многократного повторения, а посредством «испытания проблемы», то есть путем познания причин технической неудачи и определения средств для ее преодоления: «когда в пассаже встречается какая-либо трудность, — мы анализируем и изучаем ее» (Лист). Таким образом, основной акцент делается не на механически-количественной, а на эстетически-качественной стороне упражнения. Говоря словами Листа, «упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать, приходиться к принципам».

Внимание пианиста все время должно быть сконцентрировано на звуке, линии и ритме. Особенно важно постоянно следить за качеством туше, вырабатывая в процессе упражнений ровный, певучий и в то же время достаточно разнообразный по колориту звук. Ежедневный «туалет» пианиста должен обеспечить не только развитие быстроты, ловкости и выносливости, но и расширение звуковой палитры.

Думать надо не только об ударе пальца, но и (что чрезвычайно важно) о его подъеме. Никогда не следует напрягать руку, которая должна быть свободной от плеча до кисти. Если возникает усталость, то следует отдохнуть или переменить упражнения.

Упражняться можно в разных темпах; не всем обязательно начинать с медленного темпа. Однако к медленной игре следует время от времени возвращаться даже после овладения той или иной технической формулой. Медленная игра — необходимое «профилактическое» условие всякого упражнения.

Полезно также играть некоторые упражнения каждой рукой отдельно (особенно тому, кто еще не

имеет достаточных технических навыков) и как можно чаще прибегать к *riano*, но с «погружением» в клавишу до конца.

Материал ежедневных упражнений необходимо чередовать и изменять, внося в работу максимум разнообразия и фантазии.

И, главное, всегда следует помнить, что без непрерывного музыкально-художественного развития нельзя добиться полноценных технических результатов. Истинная польза от упражнений будет получена лишь тогда, когда пианист, овладев ими, сможет неограниченно распоряжаться всеми ресурсами техники как средствами художественной выразительности.

*

Настоящее издание фортепианных упражнений различных авторов имеет своей целью, с одной стороны, ознакомить пианистов с техническими рекомендациями крупных мастеров пианистического искусства и дать материал для повседневной работы, с другой — систематизировать материал для познания фортепианной техники того или иного исторического периода.

Сборники упражнений, как правило, издаются полностью и в том виде, как они были опубликованы самим автором; нотный текст в них подвергся лишь самой необходимой редакционной корректуре. Они сопровождаются краткими пояснительными примечаниями и комментариями справочно-методического характера. В отдельных случаях в комментариях приводятся варианты позднейших редакционных добавлений с ссылками на соответствующие источники.

Я. Мильштейн

ПРЕДИСЛОВИЕ

В основу всякого инструментального обучения положены два фактора.

Фактор психический, от которого зависят вкус, воображение, рассуждение, понимание оттенков и звучности, одним словом — стиль. Фактор физиологический, то есть проворство рук и пальцев, абсолютное подчинение мускулов и нервов техническим требованиям исполнения.

Для того чтобы развить психические качества, которые являются прежде всего проявлением индивидуальности и вкуса человека, педагогика не может опереться ни на что другое, как на обогащение общей культуры, развитие способности воображения и аналитических способностей, которые позволяют передавать эмоции и ощущения, вызванные музыкой. Здесь не существует хороших или плохих систем. Есть лишь хорошие или плохие педагоги.

Напротив, бесчисленные сборники всякого рода упражнений вызывают к усердию пианистов, стремящихся к механическому овладению инструментом.

Собственно говоря, выбор здесь слишком большой. Мы, конечно, не собирались бы прибавить новый затрудняющий элемент к этой внушительной коллекции противоречивых теорий, благодаря которым проблема фортепианной техники приобретает устрашающий вид стоголовой гидры, если бы не были озабочены тем, как упростить этот вопрос и доказать, что чудовище уязвимо.

В течение последних лет одним из самых значительных достижений инструментального преподава-

ния явилась замена механического упражнения и многократного повторения грудного пассажа разумным изучением содержащейся в нем трудности и выявлением ее первопричины*.

Исходя из этих данных, мы установили метод работы, законы которого попытались применить к изданию произведений Шопена*.

Мы пытаемся на следующих страницах дать общее понятие той формулы, эффективность которой мы могли проверить многими годами опыта. Эта формула касается всех пианистических трудностей, которые мы сводим к пяти основным категориям, каждая из них рассматривается в специальной главе. Это означает, что, вместо того чтобы направлять виртуозность по неясным путям осложнений и технических преувеличений, мы, наоборот, стараемся (вдохновляясь ценными примерами спортивной тренировки) заняться лишь изучением движений, абсолютно необходимых для полного ее развития.

Таким образом, явится возможность каждое утро в течение примерно часа просмотреть весь цикл проблем, связанных с трудностями фортепианной игры. Вероятно, эту ежедневную гимнастику пианиста не преминут приравнять к физическим и дыхательным упражнениям, рекомендуемым врачами-гигиенистами. Но даже и ироническое это сравнение нам, пожалуй, нравится. Оно наилучшим образом определяет смысл и пользу данного труда.

ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ

1. Для первого углубленного изучения всего сборника необходим полугодовой срок (при ежедневных занятиях в 45 минут), примерно по месяцу или, точнее, по 36 дней для прохождения каждой главы. Ввиду того что предварительная глава «Ежедневная гимнастика на фортепиано» (в которой говорится о рациональных путях достижения гибкости всего мускульного аппарата пианиста, то есть пальцев, кисти, запястья и даже предплечья) должна регулярно прорабатываться в течение четверти часа помимо всех других видов упражнений, в целом получится час, который должен быть посвящен при ежедневных занятиях проблемам техники*.

В течение первого периода изучения необходимо совершенно избегать преждевременного перехода от одной главы к другой, поскольку всякое изменение установленного плана в корне противоречит основной цели этого труда — полному усвоению принципа преодоления каждой трудности, взятой отдельно*.

2. Распределение работы над каждой главой на 36 дней не является произвольным. Оно предопределено тем, что за исходную точку ежедневно берется другая тональность, — получается хроматическая шкала, состоящая из 12 ступеней; каждая из трех серий главы изучается в течение двенадцати дней.

* Каждая звездочка (*) означает ссылку на соответствующее данному месту примечание в комментариях.

В течение первых двенадцати дней нужно работать над серией А изучаемой главы (в первый день — до мажор и до минор; во второй день — до-диез мажор и до-диез минор и т. д.); в течение следующих двенадцати дней таким же образом надо работать над серией В, последние двенадцать дней — над серией С. Ежедневная хроматическая транспозиция эффективно приводит к постоянному обновлению положения пальцев на клавиатуре, причем аппликатура тональности до мажор, по которой первоначально составлены все формулы, должна оставаться во всех тональностях. Этот принцип ежедневной транспозиции строго обязателен.

3. Начиная с шестого месяца нужно чередовать упражнения либо связывая ежедневно серии каждой главы, носящие одну и ту же букву, либо противопоставляя их для того, чтобы избежать привычки пальцев к повторению формул, которые даны в одном и том же порядке.

Навык, который будет приобретен к этому времени в различных категориях упражнений, — они смогут теперь уже исполняться одно за другим без записок, — позволит охватить примерно за час данный круг пианистических трудностей, включая и ежедневное повторение раздела, касающегося гимнастики на фортепиано (этим ни в коем случае нельзя пренебрегать).

При этом новом распределении упражнений, естественно, надо сохранять принцип ежедневной транспозиции; таким образом, потребуется двенадцать дней, чтобы исчерпать весь модулирующий цикл каждого сочетания. Но можно также чередовать этот метод работы, повторяя на всех ступенях хроматической лестницы, то есть двенадцать раз для каждой формулы, определенные упражнения, обозначенные условными знаками, которые мы объясняем дальше. Аппликатура, ритм, гармоническая основа каждого упражнения также смогут бесконечно варьироваться в соответствии с указаниями подвижной таблицы, на которую ссылаются условные знаки. Прежде чем приступить к последующей работе, необходим полный десятиминутный отдых после изучения этих упражнений. Физическое напряжение, за которым не следует полное расслабление мышц, противопоказано при любом виде тренировки.

Так будет впредь выглядеть та техническая формула, выполнение которой обеспечит содержание в порядке механизма, абсолютно гибкого и послушного всем требованиям исполнения.

4. Теперь под руководством преподавателя ученик должен проявить свою личную инициативу.

Даже учитывая чисто физиологический характер работы, элементы которой здесь излагаются, мы тем не менее не можем допустить в ней отсутствие размышления или сознательности. Поэтому мы специально оставляем в конце каждой главы две чистые нотные страницы для записи новых видов упражнений, относящихся к трудностям, о которых говорится в данной главе, и предоставленных либо изобретательности ученика, либо инициативе преподавателя. Этот последний действительно мог в течение первого шестимесячного периода, посвященного в данном сборнике предварительным занятиям, с точностью установить,

каковы слабые стороны техники, подчиненной его контролю. Таким образом, он сможет с определенной научной уверенностью наставить впоследствии на некоторых технических приемах, над которыми необходимо специально работать*.

Мы считаем бесполезным напомнить о том принципе изучения игры на фортепиано, который, по нашему мнению, применяется слишком редко, — в зависимости от склада рук, их приспособляемость к инструменту может быть и, как следовало бы сказать, должна быть совершенно разной. Краткая обобщенная классификация различных типов рук (тем не менее достаточно ясная, для того чтобы избежать какой-либо двусмысленности) — руки с длинными пальцами или руки с короткими пальцами — послужит исходной точкой для особой ориентации в занятиях*.

Применение индивидуализированного таким образом метода работы позволит довольно быстро исправить некоторые недостатки, которые на первый взгляд могут казаться непреодолимыми даже при условии самой упорной работы. Действительно, можно утверждать, что совершенно непреодолимых физических препятствий в пианистическом исполнении не существует, если сущность этих препятствий ясно определена и если для их преодоления призываются на помощь рассудок и логика.

Для того чтобы навести пианистов на путь полезных поисков в том смысле, о котором мы только что говорили, в конце каждой главы предлагаются упражнения, эффективность которых проявляется по-разному, в зависимости от различной приспособленности рук к инструменту, о чем и было сказано выше. Мы также прибавляем в конце этой работы в качестве иллюстраций краткий перечень избранных сочинений преимущественно классической фортепианной литературы, в которых нашел музыкальное выражение технический принцип, рассмотренный в каждой главе. Преподаватель сам решит, как и когда нужно прибегнуть к изучению этого дополнительного списка. Мы только рекомендуем ему поступать по примеру опытных, прозорливых врачей, которые в зависимости от конституции того или иного пациента лечат разными терапевтическими методами случаи, на вид аналогичные*.

5. Последнее замечание касается использования подвижной таблицы, которая должна служить путеводителем для систематической работы над каждой главой; таблицу следует помещать рядом с той страницей, над которой работаешь.

В подвижную таблицу входят:

1. Таблица двенадцати мажорных и минорных гамм, которые поочередно должны быть использованы для ежедневных транспозиций, причем исходная точка каждого упражнения ежедневно повышается на одну хроматическую ступень. Ввиду того что этот способ работы является общим для всех примеров нашего сборника, мы воздержимся от применения специального знака, аналогичного тем, которые можно найти в последующем перечислении*.

2. Образец хроматической формулы, которой следует пользоваться для упражнений под буквой С (ежедневная транспозиция по двенадцати ступеням хроматической гаммы).

3. Таблица гармонических комбинаций, по ко-

торой должны последовательно изучаться все формулы упражнений под буквой Н, равно как и образец видоизменений, которые могут возникнуть в связи с новыми комбинациями.

4. Таблица различных ритмов, которая может быть применена к упражнениям под буквой R, и образец ритмической комбинации.

5. Таблица различных аппликатур, необходимых для последовательного изучения формул под буквой D, и образец для применения различных аппликатур к этой же формуле.

Когда к одному и тому же упражнению дано несколько букв или условных знаков, то это означает, что работа над таким упражнением может проводиться в соответствии с таблицами, обозначенными этими буквами, — последовательно или одновременно.

В заключение мы напоминаем, что, если нет особых указаний, все упражнения применимы для обеих рук: аппликатура для правой руки обозначена над нотами, для левой — под ними.

Примеры для левой руки обычно написаны в скрипичном ключе для того, чтобы можно было пользоваться таблицей транспозиции. Они в принципе должны быть использованы октавой ниже,

чем написаны. Однако (и это относится ко всем упражнениям нашего сборника, будь они для одной или для обеих рук) мы рекомендуем играть их, часто меняя регистры, что приучает руку ко всем возможным положениям на клавиатуре. Большую часть упражнений сборника можно играть в обращении: достаточно использовать аппликатуру правой руки для левой и наоборот, соблюдать последовательность пальцев в соответствии с избранной гармонической формулой, чтобы получилось новое упражнение.

Работая, можно будет заметить, что изменение порядка упражнений, на которое мы только что сослались, позволит постоянно варьировать эти как бы «безличные» формулы, что придаст им новый интерес и принесет пользу.

Когда мы писали приведенные в этом сборнике упражнения, мы не столько стремились создать что-то новое, сколько извлечь из наиболее простых формул, — прорабатывая их в определенной системе, — максимум пианистической эффективности. Именно способ работы над ними, а не их собственная сущность придает им особую ценность или, употребив претенциозную метафору, расширяет их горизонт.

ЕЖЕДНЕВНАЯ ГИМНАСТИКА НА ФОРТЕПИАНО

Предварительная глава, посвященная изучению движений пальцев, кисти и запястья

Упражнения, помещенные в этой главе, должны лишь придать гибкость пальцам, кисти и запястью для того, чтобы приспособить их к инструменту, и не предполагают никакого применения музыкальных категорий.

Эти упражнения представляют собой настоящую инструментальную гимнастику, и будет не лишним

еще раз подчеркнуть, что нужно обязательно посвящать им четверть часа ежедневно до всяких других занятий.

Указания метронома, так же как количество повторений каждого упражнения, установлены с учетом этой продолжительности времени

Упражнение №1 (Независимость пальцев. Контроль за их самостоятельным движением)

$\text{♩} = 60 - 80$
(беззвучно)

m.d. 5 3 4 1 2 (беззвучно) 5 3 1 4 2 (беззвучно)

m.s. 1 2 3 4 5 (беззвучно) 1 2 3 4 5 (беззвучно)

(беззвучно) (беззвучно)

4 5 1 2 3 (беззвучно) 5 3 1 2 4 (беззвучно)

2 1 4 3 (беззвучно) 1 4 2 3 5 (беззвучно)

(беззвучно) (беззвучно)

3 4 2 5 1 (беззвучно) 5 3 1 2 4 (беззвучно)

3 2 4 5 (беззвучно) 1 4 2 3 5 (беззвучно)

(беззвучно) (беззвучно)

5 4 2 1 3 (беззвучно) 5 3 1 2 4 (беззвучно)

1 2 4 5 3 (беззвучно) 1 2 3 4 5 (беззвучно)

Поставить пальцы (не погружая их) на клавиши, обозначенные целыми нотами. Затем, сохраняя другие пальцы в немой позиции на поверхности клавиш, поочередно играть каждым предназначенным для исполнения пальцем шестнадцатые. При этом на каждую четверть будет четыре

счета: один — извлечь из клавиши звук, два — до конца нажать клавишу, не напрягая при этом другие пальцы; три — медленно отпустить клавишу, и, теряя с ней контакта, четыре — прекратить нажим*. Это упражнение прорабатывается всеми пальцами на следующих четырех позициях, причем каждый день выбирается одна из них:

(Транспонировать во все тональности)

(Тот же метод работы над упражнениями № 2 и № 3, 1 bis, 2 bis и 3 bis.)

Упражнение № 2 (Развитие пальцевых мышц)

Это упражнение проигрывается на тех же нотах, что и предыдущее, и так же сохраняется немая позиция пальцев на целых нотах. Но палец, который исполняет шестнадцатые, производит следующие движения (на каждую четверть четыре счета) в указанном метрономическом темпе: 1 — извлекает звук, 2 — скользит вниз, оказываясь ниже уровня неподвижных пальцев, отпускает клавишу и вытягивается перпендикулярно к ее внешней поверхности (насколько возможно глубже), 3 — поднимается до уровня клавиатуры, 4 — вытягивается как можно выше и занимает вертикальную позицию.

В этом упражнении действующий палец будет находиться в контакте с клавишей только на первой шестнадцатой каждой четверти.

Упражнение № 4 (Гибкость боковых движений запястья)

$\text{♩} = 60$ считать
1-2-3-4 1-2-3-4 simile

Четко взять каждый аккорд, следя за тем, чтобы удар пальцев был одновременным. Затем сообщить запястью (которое должно быть абсолютно гибким) комбинированное движение сгибания и вращения сверху вниз и слева направо для правой руки (и справа налево для левой) из расчета на каждую четверть по одному полному движению, то есть по четыре движения на такт.

Прочно удерживать позицию пальцев на клавишах, пока запястье совершает предельно четкое вращательное движение.

Затем запястье движется в обратном направлении: запястье правой руки справа налево, левой — слева направо.

Упражнение № 5 (Развитие гибкости горизонтальных движений запястья. Гибкость кисти)

Такая же аккордовая последовательность. Взяв аккорд, подвинуть кисть в глубину клавиатуры, как бы опрокидывая пальцы вперед, — в это время запястье поднято выше, чем внешняя сторона кисти, — потом притянуть кисть к себе так, чтобы пальцы оказались лежащими плашмя на клавишах.

Повторять эти движения кисти гибко и четко, причем концы пальцев сохраняют первоначальную позицию на клавишах. Упражняться из расчета: на одну восьмую — одно движение. Темп: $\text{♩} = 60$. Клавиши держать под постоянным давлением.

$\text{♩} = 60$
считать

Упражнение № 3 (Боковые движения пальцев. Придание гибкости пальцам)

Та же формула упражнения, тот же темп и то же количество повторений для каждой позиции.

Действующий палец на этот раз совершает следующие движения: 1 — извлекает звук, 2 — вытягивается налево, как можно дальше проходя над другими пальцами, 3 — совершает такое же движение направо, 4 — поднимается вертикально над своей клавишей. Только движения большого пальца из-за другого его строения будут отличаться от тех, на которые мы только что указали. Он проходит не над, а под другими пальцами — направо для правой руки и налево для левой. Эти три первых упражнения играют только piano.

Упражнения №№ 1 bis, 2 bis, 3 bis

Та же формула, что и для упражнений 1, 2 и 3, но с нажимом беззвучных клавиш до дна. Играть mezzo forte и forte.

Упражнение № 6

То же упражнение в противоположном направлении: рука скользит в глубь клавиатуры, концы пальцев поднимаются как можно выше, так, чтобы внутренней поверхностью пальцев дотронуться до крышки. Затем рука возвращается к исходному положению и пальцы снова округляются.

С движением руки вперед запястье опускается, при возвращении в исходное положение — поднимается. Это упражнение будет особенно полезным, если один палец все время будет соприкасаться с клавишей, сохраняя свое нормальное положение, а также если все остальные пальцы будут поочередно выполнять то же самое движение.

Упражнение № 7 (Развитие крепости пальцевого удара при гибкой кисти)

Используется формула аккордов четвертого упражнения. Погрузить все пальцы в клавиатуру, следя за одновременностью и точностью их удара; затем опустить кисть как можно ниже уровня клавиатуры, как бы сжимая в кулак все пальцы за исключением одного, который остается в контакте с клавиатурой.

Все пять пальцев попеременно употребляются как опорные в каждом виде аккорда. Движение повторяется четыре раза на каждую смену пальца.

Упражнение № 8 (*Гибкость кисти и предплечья. Вертикальное движение*)

Держа кисти рук на высоте плеч, бросить их беззвучно быстрым и решительным движением на клавиатуру. Руки задевают клавиши и сразу же отскакивают, принимая начальное положение; затем небольшая остановка. Повторить это движение двадцать раз; метроном=60 на каждое движение.

Упражнение № 9 (*Гибкость и быстрота боковых движений предплечья. Податливость локтя*)

Это упражнение должно развить боковую подвижность предплечья для быстрого перемещения руки на клавиатуре. Оно выполняется следующим образом: поставить правую руку на клавиатуру возможно дальше влево, затем перебросить ее гибким движением предплечья к последним клавишам направо и возвратиться в исходное положение. Отмечать каждое такое возвращение небольшой остановкой. Затем упражнение выполняется левой рукой в обратном направлении. Темп тот же, что и в предшествующем упражнении. Каждое движение повторять по двадцать раз.

*

Кроме формулы № 9, все эти упражнения исполняются одновременно двумя руками. К ним применяется принцип ежедневных транспозиций и частой смены октав (регистров) *.

*

В связи с тем, что вышеуказанные упражнения основаны на чисто физиологической концепции гимнастики рук на фортепиано, мы считаем совершенно необходимым требовать абсолютно пра-

вильного положения корпуса; это вполне естественно и является единственным условием для точного и совершенного выполнения указанных движений.

Поэтому мы обращаем внимание педагогов на необходимость полного соответствия высоты сидения физическому сложению ученика. Ввиду того что клавиатура находится обычно на уровне 72 см над полом (мы говорим только о роялях, так как в отношении высоты клавиатуры у пианино царит самый невероятный произвол), нормальная высота сидения должна колебаться между 40 и 45 см для среднего роста. Длина рук еще в большей степени, чем длина туловища, должна определять наилучшие условия приспособления к инструменту. Рука должна быть согнута естественно и быть округлой, чтобы не было досадных углов, которые парализуют нормальную работу мышц предплечья и кисти. Как правило, запястье находится несколько ниже кисти. Естественно закругленное положение указательного пальца на клавише обеспечит правильную постановку других пальцев, которые, поскольку это позволяет различная их длина, должны будут ударять по клавише в одной и той же плоскости и в одной и той же точке, без вредного напряжения. Таким образом удастся избежать преувеличенной артикуляции и злосчастного зажима. Контакт с клавишами будет естественно установлен наиболее широкой поверхностью кончика пальца *.

Некоторые педагоги требуют от учеников при работе над так называемой «артикуляцией» большей траты сил на поднятие пальца над клавиатурой, чем на его нажим на клавишу. Мы позволим себе усомниться в эффективности этой системы, как абсолютно антифизиологической.

РАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

В начале этой работы мы уже говорили, что нам представляется возможным свести все проблемы фортепианного исполнительства к пяти основным категориям. Мы распределяем их следующим образом:

1. Ровность, независимость и подвижность пальцев.
2. Подкладывание первого пальца (гаммы — арпеджио).
3. Двойные ноты и полифоническая игра.
4. Растяжения.
5. Техника кисти, исполнение аккордов.

Мы не думаем, чтобы в фортепианной литературе существовала какая-либо техническая трудность, которая не входила бы в эту классификацию.

Мы убеждены также в том, что внимательное изучение нижеизложенного позволит выработать для преодоления каждой трудности особый метод работы и что таким образом представится возможность поставить в услужение музыке послушный, гибкий технический аппарат, способный точно пе-

редавать художественную мысль.

Но это — что я повторяю и на чем настаиваю — только при обязательном соблюдении предложенного мной плана работы. Нельзя нарушать его порядок поспешностью, отказываясь преждевременно от упражнений какого-либо раздела под тем предлогом, что вы уже легко преодолели трудности, в нем представленные; нельзя считать, что несвоевременный переход от одной главы к другой даст более быстрые или более законченные результаты. Наконец, никогда не следует превышать похвальным, но неуместным рвением указанное нами количество часов.

Что же касается вознаграждения, которого можно ожидать от терпеливой работы, требуемой нами, то мы с удовольствием приведем те слова Гарсиа, с которыми он обратился к юной Малибран, освобождая ее от длительной работы над вокализмами, к которой принуждал ее с исключительной строгостью: «А теперь иди и пой как повелевает тебе твое сердце. Ты знаешь свое ремесло»*.

Г Л А В А I

РОВНОСТЬ, НЕЗАВИСИМОСТЬ И ПОДВИЖНОСТЬ ПАЛЬЦЕВ (БЕЗ ПОДКЛАДЫВАНИЯ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА)

Цель упражнений, содержащихся в этой главе, — развитие виртуозности, на которой была основана клавирная техника вплоть до появления бетховенского романтизма. Легкая и отрывистая виртуозность клавеснистов, трепещущая в крылатой жизни трелей, мордентов, рулад и группетто*. Виртуозность Куперена, Скарлатти, Рамо. Более сосредоточенный, а подчас и более выразительно красноречивый стиль Баха, Гайдна, Моцарта, вместе с тем также отдает дань звуковой риторике, которая зависит от специфических особенностей инструментов того времени. Это эпоха ровной и плавной игры, когда виртуоз стремился подражать приятной манере певца, цветущей живости и изящным орнаментам его искусства.

В XIX веке фортепианный почерк Клементи, Мендельсона или Шопена еще часто свидетельствует о столь приятной и в наши дни традиции свободного исполнения, хотя вкус к точности удара и отчеканенным ритмам, казалось бы, противоречит образованию мелодической линии по обновленным рецептам старых формул; однако антигармонические тенденции молодых композиторов придают неожиданную актуальность качествам той пианистической техники, которой почти вековое господство музыки, базирующейся на гармонии, должно было бы, казалось, нанести сокрушительный удар.

Это доказывает серьезное значение метода изучения, элементы которого мы найдем в указанных ниже упражнениях. Игра, связанная или несвяз-

ная, отчеканенная или певучая, ровность пальцев или создание особых тембров при помощи различного рода туше — как много здесь содержится выразительных возможностей, находящихся сразу для себя практическое применение в интерпретации произведений крупнейших авторов, которых мы только что упомянули.

Едва ли необходимо еще добавлять, что орнаментика, арабески, фиоритуры, вообще все мелодические украшения, оживляющие музыку XVIII века, на наших инструментах, более тяжелых, чем те, для которых она была написана, не проходят без некоторых затруднений даже для самых разработанных пальцев. Изучение этих фигур относится в первую очередь к указанной нами работе, так же как репетиции или подмена пальцев*.

Так как ровность туше является основным принципом разработанной в этой главе техники, следует обратить внимание на то, чтобы, в соответствии с различным строением руки, пальцы, сгибаясь, касались клавиш в одинаковых точках; это является основным условием ровности удара молоточков по струнам, а отсюда, следовательно, и совершенства звукового соотношения между различными нотами, мелодически следующими друг за другом*.

Не следует обольщаться кажущейся легкостью содержащихся в этой главе упражнений. Это иллюзия, которая быстро исчезает при их изучении.

СЕРИЯ А

УПРАЖНЕНИЯ С ВЫДЕРЖАННЫМИ ПАЛЬЦАМИ

Ввиду того что расположение пальцев для всех формул этой серии, равно как и для всех аккордов, использованных по примерам подвижной таблицы, остается одинаковым, мы считаем излишним повторять аппликатуру каждого упражнения. Аппликатура для правой руки всегда будет 5, 4, 3, 2, 1; для левой руки — 1, 2, 3, 4 и 5.

Упражнение № 1а (Подвижность каждого пальца в отдельности)

Упражнение № 1b (Подвижность чередующихся пальцев, два пальца)

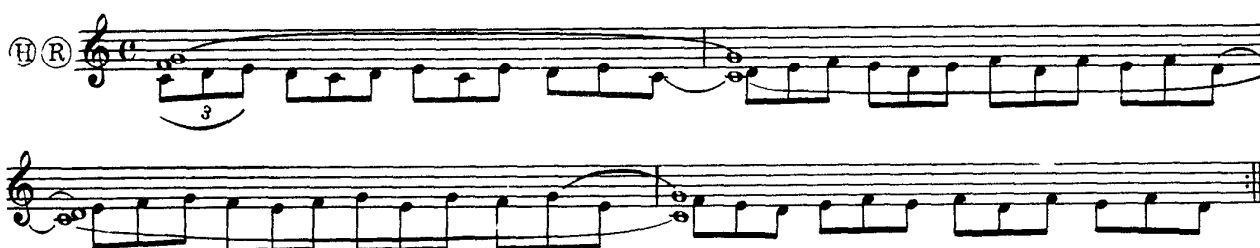
Упражнение № 1с (То же самое)

Упражнение № 1d (То же самое)

Упражнение № 1 e (Два меняющихся пальца)



Упражнение № 1 f (Тремя пальцами)



Упражнение № 1 g (То же самое)



За исключением выдержанных нот, которые постоянно играют *piano*, эти упражнения следует

исполнять попеременно *legato* и пальцевым *staccato*, *portato* и *martellato* в нюансах *p*, *mf* и *F*.
Метроном: ♩=60—144.

Упражнения для четырех пальцев – с выдержанным пальцем
(ровность и независимость пальцев)

Применение выдержанного пальца позволяет сократить до минимума участие руки при извлече-

нии звука и потому, освобождая пальцы, способствует выработке индивидуального удара каждого из них.

Упражнение № 2 a (Выдержанные пальцы: правая рука – первый палец,
левая рука – пятый палец)



14

Упражнение № 2 b (Выдержанные пальцы: правая рука - второй палец,
левая рука - четвертый палец)



Упражнение № 2 c (Выдержанные пальцы: правая рука - третий палец,
левая рука - третий палец)



Упражнение № 2 d (Выдержанные пальцы: правая рука - четвертый палец,
левая рука - второй палец)



Упражнение № 2 e (Выдержанные пальцы: правая рука - пятый палец,
левая рука - первый палец)



Шестнадцатые следует играть попеременно legato и пальцевым staccato.

Применение гармонических комбинаций подвижной таблицы приведет к новым расположени-

ям, изучение которых мы настоятельно и усиленно рекомендуем, так как это упражнение является одним из наиболее эффективных во всей этой серии.

СЕРИЯ В

УПРАЖНЕНИЯ БЕЗ ЗАДЕРЖАННЫХ ПАЛЬЦЕВ (БЕЗ ПОДКЛАДЫВАНИЯ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА)

Упражнение № 1 a (Правая рука начинает первым пальцем,
левая рука - пятым пальцем)



1100

Упражнение № 1b (Правая рука начинает вторым пальцем, левая рука - четвертым пальцем)

Упражнение № 1c (Обе руки начинают третьим пальцем)

Упражнение № 1 d (Правая рука начинает четвертым пальцем, левая рука - вторым пальцем)

Упражнение № 1 e (Правая рука начинает пятым пальцем, левая рука - первым пальцем)

Как мы уже указали в плане изучения упражнений, знак С предполагает ежедневную последовательную хроматическую транспозицию формул,

заклученных между знаками повторения. Приведем здесь в качестве примера упражнение № 1^a, которое должно исполняться следующим образом:

Это относится и ко всем последующим формулам без ущерба для гармонических и ритмических модификаций, происшедших вследствие данных в таблице вариантов в соответствии со знаками H и R. Мы рекомендуем также последовательное про-


игрывание всех формул, ежедневно меняя их тональность противопоставляя различные степени скорости и нюансов, играя попеременно пальцевым legato и staccato. В последнем случае наилучшие результаты даст репетиция на одной и той же ноте одним и тем же пальцем.

Пример: 

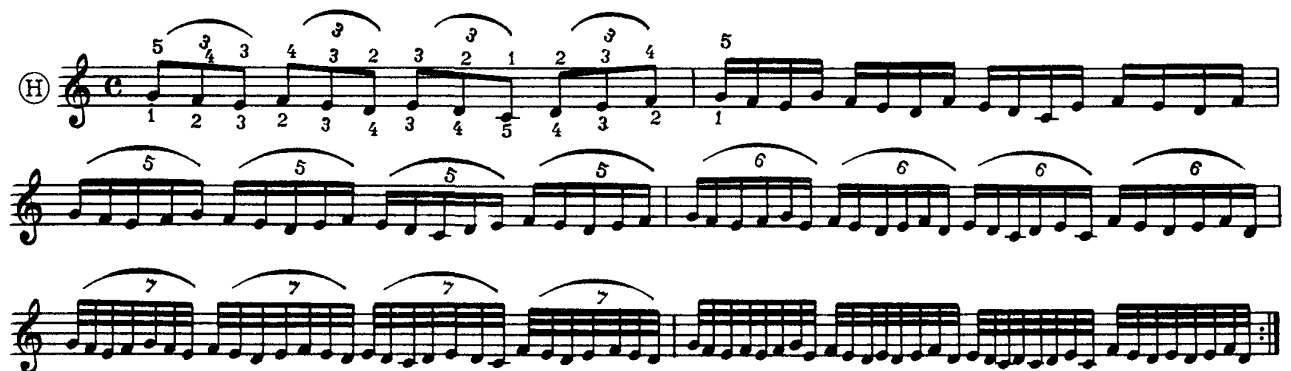
Следует обратить внимание на полное мускульное расслабление всех недействующих пальцев,

усилие должно быть направлено только на один играющий палец.

Упражнение № 2 а (*Ровность пальцев в различных ритмических последованиях*)



Упражнение № 2 б



Упражнение № 2 с



Упражнение № 2 d

Упражнение № 2 e

Упражнение № 2 f

Чтобы играть эти упражнения в обратном движении, достаточно пользоваться для левой руки

аппликатурой, зафиксированной для правой, и наоборот, так как позиция пальцев остается неизменной.

Пример: Одинаковая аппликатура для обеих рук

№ 2 a	№ 2 d	№ 2 e
m.d.	и т.д. или	и т.д. или
1 2 3 2 3 4 3 4 5 4 3 2	5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2 3	1 5 2 5 3 5 4 5 3 5 2 5
m.s.		

Над всеми упражнениями серии В можно также работать, перекрещивая руки, — левая рука иг-

рает на октаву выше правой, находясь то над ней, то под ней.

С Е Р И Я С

Упражнение № 1а (Развитие боковых движений пальцев, тесные интервалы)

Упражнение № 1б (То же самое, широкие интервалы)

Упражнение № 2 (Скольжение одним и тем же пальцем по хроматическим ступеням)

Упражнение № 3а (Подмена пальцев на одних и тех же клавишах)

Г Л А В А II

ПОДКЛАДЫВАНИЕ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА. ГАММЫ. АРПЕДЖИО

Мы уже подчеркивали в другом месте (Этюды Шопена. «Издание для работы», комментарии к этюду № 8 соч. 10) исключительную роль первого пальца в фортепианной технике и рекомендовали некоторые формулы упражнений, способствующие развитию гибкости и легкости движений этого пальца*.

В настоящей главе эти упражнения даются в более разработанном виде, так как опыт убедил нас в эффективности предложенного нами метода работы.

Мы считаем не лишним в начале этого специального изучения сделать краткий исторический обзор принципа аппликатуры, наиболее отличающегося фортепианную школу от школы клавесинной, всеобщее сравнительно недавнее (не более 150 лет) применение которого соответствовало новейшим устремлениям виртуозности и тем самым — новейшей ориентации музыкального творчества.

Известно, что до конца XVII века использование первого пальца в технике игры на клавишных инструментах если и не было запрещено, то во всяком случае находилось в полном пренебрежении. Довольствовались (возможно, по причинам эстетическим, а также потому, что мелодические требования той эпохи, ограниченный выбор тональностей и небольшой объем инструментов не требовали от руки существенных перемещений) применением четырех пальцев, которые самым естественным образом располагались на клавишах; первый же палец или небрежно плелся под рукой, или опирался на внешнюю планку клавиатуры.

Пассажи восходящие и нисходящие исполнялись с помощью переключивания пальцев, которое, по-видимому, никогда не подчинялось каким-либо определенным правилам. Все же в большинстве случаев предпочитали, кажется, переключивание второго и третьего пальцев.

Даже во времена Перселла и Куперена, то есть в самую славную эпоху клавесинного искусства, употребление первого пальца было совершенно случайным и ограничивалось почти исключительно первой нотой в гамме, вследствие чего он редко обозначался в какой-либо мелодической формуле (если судить по немногим аппликатурным указаниям в изданиях того времени)*.

Именно И. С. Баху мы обязаны не только «Клавиром хорошего строя», то есть клавиром, в равной степени приспособленным для игры во всех тональностях, но и, по-видимому, клавиром «хорошей аппликатуры». Баховский клавирный стиль,

более выдержанный и полнозвучный, чем у его французских и итальянских соперников, требовал особой виртуозности, для которой использование всех пальцев было далеко не лишним.

Интерпретируя его произведения, мы и учимся употреблять первый палец во всех тональностях и почти во всех позициях для ясной передачи частой смены мелодического рисунка.

Его прославленный сын К. Ф. Э. Бах как бы «кодифицировал» принципы новой аппликатуры; он ввел регулярное подкладывание первого пальца в гаммах и таким образом подготовил технику Моцарта и Гайдна*.

Но в отдельных случаях он остается еще очень сдержанным в отношении законности этого применения и подчиняет его скорее музыкальным соображениям, чем требованиям технического удобства. Около 1800 года Клементи уточняет и обобщает изобретение своих предшественников в прелюдном труде «Gradus ad Parnassum». И действительно, только начиная с этого времени распространяется обычай методически применять первый палец два раза в октаве, играя гаммы, и им уже начинают пользоваться как осью, чтобы рука могла легко и быстро пробежать несколько октав в арпеджио или в сложных пассажах*.

Совпадение это очевидно; начиная с этой эпохи создается более широкий, богатый и в определенном отношении драматизированный пианистический стиль, стремящийся скорее не имитировать наивно-сложные художественные формы певцов, а соревноваться с выразительной мощью оркестра.

Нет необходимости доказывать, что тембр фортепиано заменил в музыкальной практике тембр клавесина, что диапазон фортепиано значительно расширился вверх и вниз и что все это, независимо от чисто эстетических соображений, послужило причиной радикального изменения характера того стиля, который мы видим у композиторов конца XVIII века.

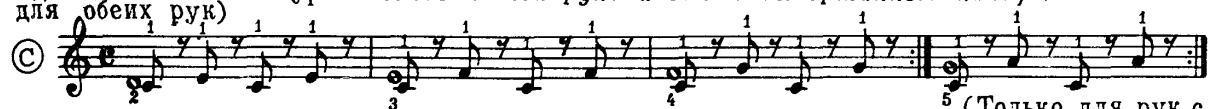
Однако новому элементу звукового вдохновения для его полного выражения требовалась опора на соответствующую технику.

Считаем себя вправе сказать, что видим в повсюду принятом применении подкладывания первого пальца — этого «множителя» пальцев, фактора скорости, «родоначальника», отца октавности — важнейший технический принцип подлинной революции, которая менее чем за 40 лет опрокинула все условности пианистического письма, чтобы прийти к великолепным инструментальным дерзаниям Листа или Тальберга*.

С Е Р И Я А

ПОДВИЖНОСТЬ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА (ГАММЫ И АРПЕДЖИО)

Упражнение № 1а (Расчлененные боковые движения первого пальца при одинаковой аппликатуры неподвижной руке и одном выдержанном пальце) для обеих рук)

©  1100 (Только для рук с длинными пальцами).

24



(Только для рук с длинными пальцами)

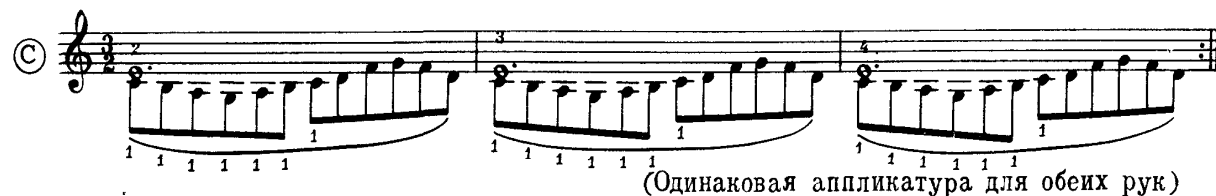
Упражнение № 1b (То же самое, при нескольких выдержанных пальцах)



Упражнение № 1c (То же самое, при связных движениях первого пальца)



Упражнение № 1d



(Одинаковая аппликатура для обеих рук)

Упражнение № 2a (То же самое, подвижная кисть, один выдержанный палец)



(Одинаковые аппликатуры для обеих рук; применять последовательно один за другим второй, третий, четвертый и пятый пальцы в качестве выдержанных пальцев).

Упражнение № 2b (То же самое)



(Тот же метод работы, что и для упражнения № 2a).

Упражнение № 3a. (То же самое)



Упражнение № 1а (Подготовка атаки первого пальца)

(То же самое)

Большой палец скользит по клавиатуре и как можно скорее подводится к ноте, которую он должен сыграть. Надо свести к минимуму соучастие руки в этом движении, что облегчается очень легким сгибанием кисти.

Упражнение № 2а (Перемещение руки при неподвижном положении первого пальца)

Упражнение № 2б (То же самое)

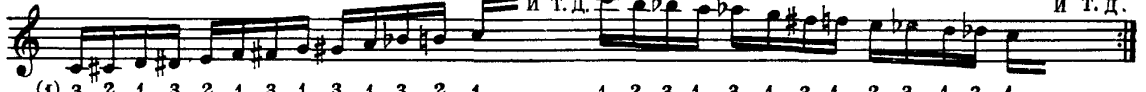
Упражнение № 3а (Восходящие и нисходящие перемещения руки без употребления первого пальца. Упражняться каждой рукой в отдельности)

В этом упражнении рука производит боковые перемещения, едва прикасаясь к клавишам.

Упражнение № 3б (То же самое, с легким ударом первого пальца, каждой рукой отдельно)

В этом последнем упражнении первый палец только слегка касается клавиш и сразу же скользит под другие пальцы на место своего ближайшего удара. Следить за одновременным ударом четвертных нот.

	(3) 3 4 5 3 4 5 4 5 3 5 3 4 5		5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 4 3 5
m. d.	(или ²) 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 5 1		1 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1
	(1) 2 3 1 3 1 2 3 1 3 1 3 1 2		2 1 3 1 3 1 3 2 1 3 1 3 1

Пример: 

m. s.	(1) 3 2 1 3 2 1 3 1 3 1 3 2 1		1 2 3 1 3 1 3 1 2 3 1 3 1
	(2) 5 4 3 2 1 3 2 1 4 3 2 1 5		2 1 2 3 4 1 2 3 1 2 3 4 1
	(3) 4 3 4 3 5 4 3 5 4 5 4 5 4		4 5 4 5 4 5 3 4 5 3 4 3 4

- (1) *brío*, твердость, крепость, упругость, решительность.
- (2) *légèreté*, легкость, беглость.
- (3) без первого пальца, крайняя мягкость, нежность.

Ломаные аккорды

Ломанный аккорд не что иное, как форма арпеджио, в котором переставлена обычная последовательность нот. Аппликатура в большинстве случаев определяется ритмической акцентировкой, от чего положение первого пальца подвергается всевозможным изменениям. Нижеприведенные при-

меры дают представление об этих изменениях. Они все могут варьироваться посредством применения различных ритмов, аппликатур и гармонических схем, приведенных в подвижной таблице. Каждая нота этого упражнения может быть использована как исходный пункт нового упражнения, установленного по следующим формулам:

Упражнение № 3 (Элементарные формулы и традиционные аппликатуры ломаных аккордов)

Пример А 

Пример В 

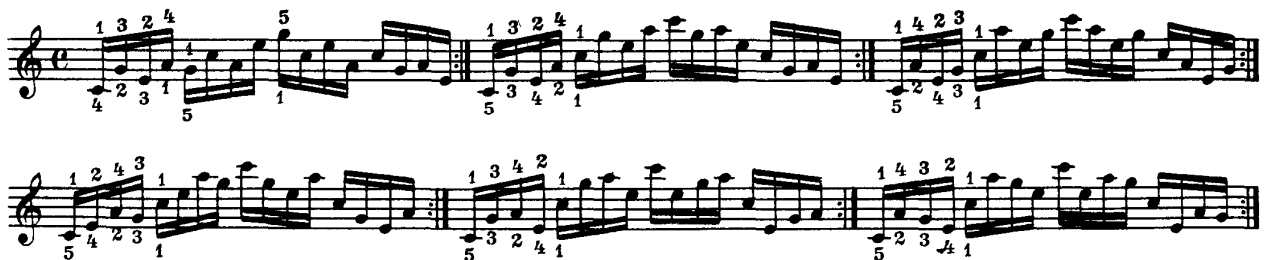
Пример С 

Пример D 

Варианты: Ломаные аккорды из трех звуков



Ломаные аккорды из четырех звуков



© ®

Упражнение № 1 а

Две ноты смежные
Две ноты раздельные

Musical notation for Exercise 1a, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 1 б

Две ноты смежные
Три ноты раздельные

Musical notation for Exercise 1b, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 1 с

Две ноты смежные
Четыре ноты раздельные

Musical notation for Exercise 1c, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 1 д

Две ноты смежные
Пять нот раздельных

Musical notation for Exercise 1d, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 2 а

Три ноты смежные
Две ноты раздельные

Musical notation for Exercise 2a, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 2 б

Три ноты смежные
Три ноты раздельные

Musical notation for Exercise 2b, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 2 с

Три ноты смежные
Четыре ноты раздельные

Musical notation for Exercise 2c, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 2 д

Три ноты смежные
Пять нот раздельных

Musical notation for Exercise 2d, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 3 а

Четыре ноты смежные
Две ноты раздельные

Musical notation for Exercise 3a, showing two staves with fingerings and slurs.

Упражнение № 3 б

Четыре ноты смежные
Три ноты раздельные

Упражнение № 3 с

Четыре ноты смежные
Четыре ноты раздельные

Упражнение № 3 д

Четыре ноты смежные
Пять нот раздельных

Упражнение № 4 а

Пять нот смежных
Две ноты раздельные

Упражнение № 4 б

Пять нот смежных
Три ноты раздельные

Упражнение № 4 с

Пять нот смежных
Четыре ноты раздельные

Упражнение № 4 д

Пять нот смежных
Пять нот раздельных

Независимо от вариантов, которые можно сконструировать по образцам подвижной таблицы, обозначенным знаками С и R, мы рекомендуем увеличить число предшествующих формул путем изменения аппликатуры, беря первым пальцем в качестве исходной точки каждую ноту этих упражне-

нии и присоединяя в конце каждой формулы пропущенные при этом ноты: предложенные 32 технических примера в процессе игры объединяются в одну непрерывную серию упражнений. Не следует, конечно, забывать обязательный принцип транспозиции.

Г Л А В А III

ТЕХНИКА ДВОЙНЫХ НОТ И ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ИГРА

В этой главе объединены два элемента фортепианной техники, которые, хотя и соответствуют различным музыкальным тенденциям, родственны друг другу благодаря общему физиологическому принципу.

Один из них — полифоническая игра, рассматриваемая, правда, с инструментальной точки зрения, которая только одна нас сейчас и интересует, — имеет целью исполнение одной рукой двух или многих мелодических голосов, каждому из которых присущ свой особый ритм и особый рисунок. Обычно эта игра связана с фугированным или имитационным изложением и охотно подчиняется правилам контрапункта. Она лежит в основе исполнения великих творений Баха, Бетховена, Шумана, не говоря уже о таких композиторах нашего времени, как Брамс, Франк или Форе.

Другой элемент — игра двойных нот — характеризуется, напротив, ритмической ровностью обоих голосов, которые действуют совместно и также исполняются одной рукой. В большинстве случаев к верхнему голосу, обрисовывающему мелодический контур, присоединяется нижний голос, который следует либо в параллельном, либо в противоположном движении.

Принцип этого элемента, относящийся к орнаментальной виртуозности и опирающийся на традицию чисто гармонического письма, особенно проявляется в произведениях Листа, Шопена и тех композиторов, которые впоследствии воспользовались этим блестящим приемом романтической фортепианной техники.

Поэтому не следует заблуждаться из-за внешнего сходства материальных средств, используемых в обоих случаях. В полифонической игре важ-

но рельефно выделять различные мелодические голоса, наслаиваемые друг на друга, сохраняя при этом характерные для каждого из них черты, тембры или ритмы. В игре двойных нот, наоборот, законом является ровность звукового плана, одинаковая интенсивность обеих ее частей. Незначительное звуковое преобладание верхнего голоса следует понимать только как инструментальный прием, создающий ощущение ясности и точности.

Изучение двойных нот следует рассматривать как наилучшую техническую подготовку к практике полифонической игры. Поэтому мы настаиваем на обязательно точном выполнении рабочего плана этой главы и исполнении упражнений в указанном порядке*.

К многочисленным тонким проблемам, возникающим при исполнении многоголосной музыки, можно будет приступить с пользой только тогда, когда пальцы приобретут достаточную гибкость путем предварительного изучения комбинаций серий А и В.

Мы ограничили технические формулы двойных нот интервалом октавы, полагая, что с того момента, когда пальцам ввиду необходимости legato обоих голосов становится трудно выполнять последовательность интервалов, неизбежно обращаясь к технике кисти.

Таким образом, изучение октав или еще более широких интервалов мы оставляем для главы V, которая специально посвящена данному вопросу, и намереваемся в главе IV посредством специальной работы над растяжением подготовить сравнительно легкое выполнение этих интервалов, взятых в отдельности.

С Е Р И Я А

ТЕХНИКА ДВОЙНЫХ НОТ В ПАРАЛЛЕЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ (ГАММЫ И АРПЕДЖИО)

После того как ранее было изучено подкладывание первого пальца и скольжение одного и того же пальца с одной соседней клавиши на другую, единственная подготовительная работа, которую остается сделать, чтобы разрешить в основном ее принципе проблему исполнения двойных нот, — это удостовериться в полной одновременности удара паль-

цев при исполнении различного последования интервалов.

Формулы упражнений, которые мы приводим ниже, смогут быть дополнены учениками; но прежде всего необходимо, чтобы ученики терпеливо подчинялись их изучению в той именно форме, элементы которой мы предлагаем, не приходя в отчаяние от монотонного повторения одного и того же примера.

Упражнение № 1а (Точность одновременной атаки: секунды)

Немая позиция пальцев

Варианты

и т.д.

Затем ритмические варианты подвижной таблицы.

1100

Это упражнение, равно как и следующие, должно изучаться так: сперва кладут пальцы на клавиши, не погружая их, затем последовательно проигрывают каждый интервал, следя за тем, чтобы положение «немых» пальцев не изменялось. На чет-

вертой четверти каждого такта палец или пальцы приходят снова в контакт с клавишами, в результате чего они опять становятся в последующем такте «немыми», в то время как активно действующие пальцы «висят» над своими клавишами, уже готовые к удару.

Упражнение № 1 b (То же самое: терции)
Немая позиция пальцев

Упражнение № 1 c (То же самое: кварты)
Немая позиция пальцев.

Упражнение № 1 d (То же самое: квинты)

Упражнение № 1 e (То же самое: сексты)

Упражнение № 1 f (То же самое: септимы)
Немая позиция пальцев

Упражнение № 2 (Последования двойных нот при выдержанном пальце)

Упражнение № 3 (Последования двойных нот, без подкладывания большого пальца)

Кварты

Квинты

Сексты

Септимы

Упражнение № 4 а (Смена пальцев)

Упражнение № 4 б (Изучение подкладывания первого пальца и перемещения руки во всех последовательностях двойных нот)

Секунды

Терции

Кварты

38

Квинты



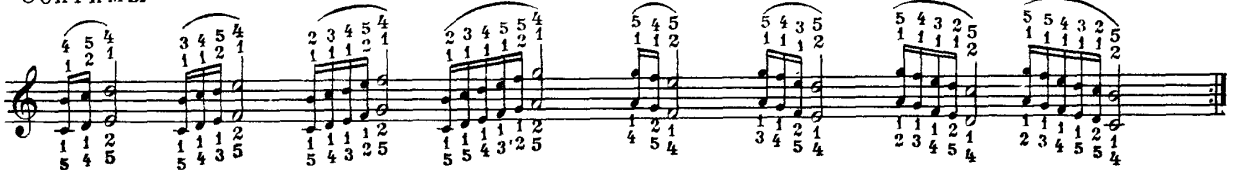
Та же аппликатура как и в кварттах

Сексты



Та же аппликатура как и в кварттах

Септимы



Пианисты с небольшими руками не должны играть секстовые последования более чем с четырьмя секстами, а септимы вообще должно при изучении упражнений опускать. Это упражнение следует изучать по образцу упражнения 4^а, Серия В, глава II.

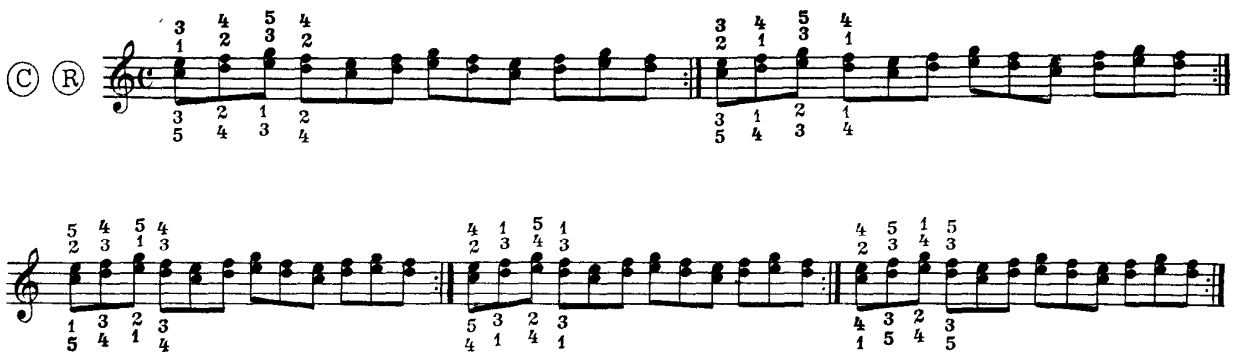
Диатонические гаммы

Мы приступаем к изучению диатонических гамм в двойных нотах, учитывая их частое употребление в фортепианных произведениях. Порядок, принятый нами, будет следующим: сначала терции, сексты, кварты (так как ими пользуются постоянно), затем квинты, септимы и секунды, которые до сих пор редко употреблялись в последовательностях по причинам благопристойности или гармонических традиций, преклоняться перед которыми композиторы нашего времени, кажется, менее склонны, чем их предшественники.

Мы приводим не только обычные аппликатуры гамм, но также варианты, которые можно использовать в зависимости от требований музыкального исполнения. Гаммы в терциях таят в себе опасную привилегию самых многочисленных комбинаций. Их следует отрабатывать особенно тщательно, так как они постоянно встречаются в произведениях и должны быть приспособлены к нуждам исполнения.

Итак, мы намерены здесь предложить не некую «школу гамм», а — более точно — изучение всех аппликатур, которые позволят их исполнить*.

1-е предварительное упражнение для звукового соотношения пальцев при исполнении смежных терций



Работая над предшествующими упражнениями, уже можно было заметить, что игра терцовых последований часто требует для связывания двух

рядом лежащих интервалов быстрого перемещения третьего пальца, так как он должен сразу переставляться с нижней ноты первого интервала на верхнюю ноту второго.

Пример:

Эта аппликатура, к сожалению, неизбежная во многих случаях (мы говорим «к сожалению», потому что она позволяет достичь только приблизитель-

ного связывания каждого из обоих голосов), будет темой специального упражнения, элементы которого мы приводим ниже.

2-е предварительное упражнение - перемещение третьего пальца

Упражнение № 5 а (Гаммы терциями)

Применять эти аппликатуры к следующим образцам гамм:

m.d.	{	Соединение по пять	4 5 3 4 5 4 2 3 4 5 5 2	Эти аппликатуры предназначены для восходящих терций.	
		Соединение по четыре	4 5 4 3 4 3 4 5 5 3 2 3 4 5 2		Их обращения составят аппликатуры для нисходящих терций.
		Соединение по три	2 1 2 2 3 4 5 3 3 4 5 3 2 3 4 2		
		Соединение по две	4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 2 3		
			2 1 1 2 3 2 1 1 2 3 4 1		

m.s.	{	Соединение по пять	4 3 2 1 1 4 2 1 1 2 1 2
		Соединение по четыре	3 2 1 1 3 4 3 2 1 4 2 1 2 1 2
		Соединение по три	5 4 3 2 5 5 5 4 3 5 4 5 4 3 4
		Соединение по две	2 1 1 2 3 2 1 3 3 1 2 3 2 1 2 2
			4 3 2 4 5 4 3 5 5 4 3 5 3 5 4 3
			1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2
			3 2 3 2 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 5 4 5 4 5 4 5 4

Упражнение № 5 б (Смешанные аппликатуры, тот же образец гаммы)

m. d.	1) 3 пальца + 4 =	5 4 5 2 3 4 5	И т. д.
	2) 4 « + 3 =	1 2 3 1 1 2 3	И т. д.
	3) 5 « + 5 + 3 =	2 3 4 5 3 4 5	И т. д.
	4) 3 « + 5 + 5 =	1 1 2 3 1 2 3	И т. д.
	5) 5 « + 3 + 5 =	3 4 3 4 3 4 5	И т. д.

Обращенные аппликатуры для нисходящих последований.

Комбинации

m. s.	1) 3 « + 4 =	3 2 1 3 2 1 1	И т. д.
	2) 4 « + 3 =	5 4 3 5 4 3 2	И т. д.
	3) 5 « + 5 + 3 =	3 2 1 1 3 2 1	И т. д.
	4) 3 « + 5 + 5 =	2 1 2 1 3 2 1	И т. д.
	5) 5 « + 3 + 5 =	5 4 3 2 5 4 3	И т. д.

Аппликатуры № 1 и 2 наиболее употребительны в гаммах.

Упражнение № 5 с (Однотипные аппликатуры для нескольких октав)

Эти обе последние аппликатуры применяются предпочтительно в до мажоре; но мы рекомендуем их изучение во всех тональностях.

Упражнение № 6 (Гаммы секстами)

m. d.	3 4 5 4 5 4 5 3
	1 1 2 1 2 1 2 1
	4 5 4 3 4 5 4 3 4 5 4 3 5 5 4 3 5 5 4 3 5 5 4 3
	1 2 1 1 1 2 1 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1 1
	5 3 4 5 3 4
	2 1 1 2 1 1
	5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5
	2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2
	4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 3
	1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 1 2 1 1
m. s.	2 3 4 5 2
	1 1 1 2 1
	3 4 5 3
	1 1 2 1
	4 5 4
	1 2 1
	2 1 2
	5 4 5
	1 1 1 2
	5 4 3 5
2 1 1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1	
5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5 4	
2 1 1 2	
5 4 3 5	
2 1 1 1 2	
5 5 4 3 5	

Упражнение №7 (Гаммы квартами)

m. d.	2 3 4 5 5 2
	1 1 2 3 4 1
	2 3 4 5 2
	1 1 2 3 1
	3 4 5 3
	1 2 1 1
m. s.	3 4 5 3
	1 2 3 1
	4 3 4 3 4
	2 1 2 1 2
	5 4 5
	2 1 2

m. s.	1 2 1
	4 5 4
	1 2 1
	3 4 3
	3 2 1 3
	5 4 3 5
m. d.	1 2 1 1 3
	5 4 3 2 5
	3 2 1 1 3
	5 4 3 2 5
	4 3 2 1 1 4
	5 5 4 3 2 5

Мы обращаем внимание на то, что, кроме вышеупомянутых аппликатур, при игре гамм квартами могут быть с успехом применены все ранее указанные аппликатуры для гамм терциями (упражне-

ние № 5 и варианты), за исключением некоторых формул, которые привели бы к форсированному растяжению рук с короткими пальцами. Преподаватель сам сделает тот или иной выбор.

Упражнение №8 (Гаммы квинтами)

m. d.	2 3 4 5 2
	1 1 1 2 1
	3 4 5 3
m. s.	1 1 2 1
	5 4 5
	2 1 2


m. s.	1 2 1
	4 5 4
	2 1 1 2
m. d.	2 1 1 2
	5 4 3 5
	2 1 1 1 2
m. s.	5 4 3 2 5
	2 1 1 1 2
	5 4 3 2 5

Упражнение №9 (Гаммы септимами)

m. d.	* 5 4 5 4
	2 1 2 1
	3 4 5 3 4 5
	1 1 1 1 1 1
m. s.	4 5 4 5
	1 1 1 1
	1 1 1 1
	5 4 3 5 4 3
m. d.	2 1 2 1
	* 5 4 5 4
	1 1 1 1
	5 4 3 5 4 3
m. s.	1 1 1 1
	5 4 3 5 4 3
	2 1 2 1
	* 5 4 5 4

* Аппликатура, обозначенная этим знаком, должна применяться только для рук с длинными пальцами

Упражнение № 10 (Гаммы секундами)

m.d. $\left\{ \begin{array}{l} 3 \ 4 \ 5 \ 3 \\ 1 \ 2 \ 3 \ 1 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 1 \ 3 \ 1 \ 3 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \end{array} \right.$

 m.s. $\left\{ \begin{array}{l} 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 1 \ 3 \ 1 \ 3 \\ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \\ 3 \ 2 \ 1 \ 3 \\ 5 \ 4 \ 3 \ 5 \end{array} \right.$

Нетрудно заметить, что в первой аппликатуре, данной для секундовых последований, первый палец каждый раз берет сразу две клавиши. Эта аппликатура несомненно наиболее плавная из трех упомянутых, но она употребима только в до мажоре.


Примеры всех этих гамм должны также прорабатываться в ломаных формах с применением приведенных выше аппликатур (эта рекомендация особенно важна для рук с короткими пальцами).

Пример  Секунды и т.д. Третьи и т.д. или и т.д. Сексты и т.д. или и т.д.


Двойные ноты при разобщенных движениях (арпеджио) и ломаные аккорды

Упражнение № 11

А. Секундами

m.d. $\left\{ \begin{array}{l} 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \ 5 \\ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \\ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \\ 11 \ 2 \ 4 \ 11 \ 2 \ 4 \ 2 \ 11 \ 4 \ 2 \ 11 \ 2 \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} 3 \ 5 \ 3 \ 5 \\ 1 \ 4 \ 1 \ 4 \\ 2 \ 4 \ 2 \ 4 \\ 1 \ 3 \ 1 \ 3 \end{array} \right.$

 m.s. $\left\{ \begin{array}{l} 4 \ 2 \ 11 \ 4 \ 5 \text{ и т.д.} \\ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \\ 5 \ 2 \ 5 \ 2 \\ 4 \ 2 \ 4 \\ 5 \ 5 \ 5 \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} 11 \ 2 \ 11 \ 2 \\ 11 \ 2 \ 11 \ 2 \\ 2 \ 11 \ 2 \ 11 \\ 3 \ 3 \\ 3 \ 1 \ 3 \ 1 \\ 4 \ 2 \ 4 \ 2 \\ 4 \ 1 \ 4 \ 1 \\ 5 \ 3 \ 5 \ 3 \end{array} \right.$ И т.д.

В. Третьями

m.d. $\left\{ \begin{array}{l} 4 \ 5 \ 4 \ 5 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \ 5 \ 4 \ 3 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} 4 \ 5 \\ 2 \ 3 \\ 3 \ 4 \\ 1 \ 2 \end{array} \right.$

 m.s. $\left\{ \begin{array}{l} 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 3 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 5 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \\ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \ 1 \ 2 \\ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \ 3 \ 4 \\ 3 \ 2 \ 3 \ 2 \\ 5 \ 4 \ 5 \ 4 \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} 2 \ 1 \\ 4 \ 3 \\ 3 \ 2 \\ 5 \ 4 \end{array} \right.$ И т.д.

Упражнение №12а (Смешанные интервалы в форме арпеджио из двойных нот в параллельном движении)

© ®

Секунды и терции

Секунды и кварты

Секунды и квинты

Секунды и сексты

Секунды и септимы

Терции и кварты

Терции и квинты

Терции и сексты

Терции и септимы

Кварты и квинты

2 3 4 3
2 1 2 1
3 4 3 4
1 2 1 2

3 4 3 4
2 1 2 1
1 2 1 2

1 2 1 2
3 4 3 4
2 1 2 1
4 3 4 3

3 4 3 4
2 1 2 1
3 4 3 4
1 2 1 2

1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1
3 4 3 4

4 5 4 5
3 2 3 2
3 4 3 4
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1
3 4 3 4

3 5 3 5
1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1

3 1 3 1
4 5 4 5
3 1 3 1
5 4 5 4

4 5 4 5
2 3 2 3
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
3 2 3 2
5 4 5 4

4 5 4 5
2 1 2 1
3 5 3 5
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
4 5 4 5

3 5 3 5
1 2 1 2
3 5 3 5
2 1 2 1

4 5 4 5
1 2 1 2
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
5 4 5 4

2 1 2 1
4 3 4 3
3 1 3 1
5 4 5 4

4 5 4 5
1 2 1 2
3 4 3 4
1 2 1 2

2 1 2 1
4 3 4 3
2 1 2 1
5 4 5 4

<p>5 4 5 4 2 1 2 1 3 5 3 5 1 2 1 2</p> <p>Квинты и сексты</p> <p>2 1 2 1 5 4 5 4 1 2 1 2 4 5 4 5</p>	<p>5 4 5 4 2 1 2 1 3 5 3 5 1 2 1 2</p> <p>Квинты и септимы</p> <p>2 1 2 1 5 4 5 4 1 2 1 2 4 5 4 5</p>	<p>5 4 5 4 2 1 2 1 3 5 3 5 1 2 1 2</p> <p>Сексты и септимы</p> <p>1 2 1 2 4 5 4 5 2 1 2 1 5 4 5 4</p>
--	---	---

Упражнение №12б (Последования различных интервалов в параллельном движении с охватом всех аппликатурных комбинаций)

© ®

The exercise consists of three staves of music in treble clef, each with a common time signature. The first staff starts with a circled 'C' and a circled 'R'. The notes are connected by slurs, and the intervals between them are indicated by numbers above the notes. The second and third staves continue the exercise with similar notation and fingering.

Мы рекомендуем для этих упражнений следующие ниже варианты:

Руки с короткими пальцами (Терции и квинты) и т.д.

A short musical phrase in treble clef showing intervals of thirds and fifths, with slurs and fingering.

Руки с длинными пальцами (То же самое) и т.д.

A short musical phrase in treble clef showing intervals of thirds and fifths, with slurs and fingering, similar to the previous one but with a different fingering.

С Е Р И Я В

ТЕХНИКА ДВОЙНЫХ НОТ В ПАРАЛЛЕЛЬНОМ ДВИЖЕНИИ

(продолжение)

Хроматические последования

Тот факт, что один и тот же интервал употребляется в хроматических гаммах двойными нотами в неизменном виде, тогда как в диатонических гаммах (в силу законов ладогармонического строя) аккорды одного и того же вида становятся мажорными или минорными в зависимости от ступени на которой они находятся, — вполне достаточен для того, чтобы обусловить в том или другом случае применение несколько различной техники.

В общем исполнение двойных хроматических

нот представляется менее трудным, чем исполнение диатонических; принцип неизменности интервалов, о котором мы только что говорили, и постоянное использование наиболее близких соседних клавиш при скользящем движении от пальца к пальцу упраздняют немало ранее встречавшихся трудностей. Однако частое скольжение с черной клавиши на последующую белую не только первого, но и других пальцев, перекладывание верхних пальцев правой руки или нижних пальцев левой руки, использование в одном из голосов при одинаковых последованиях различных аппликатур, в зависимости от того, какой интервал дает название

D. Большие терции (энгармонически: уменьшенные кварты)



m.d.	Систематическая аппликатура	[как для малых терций																																																																																																																																																					
	Скольльзящая аппликатура	[то же самое за исключением послед. 3 4 5 5 4 4 5 5 3 4 5 ней, которая заменяется: 1 2 2 3 1 2 3 4 1 2 2																																																																																																																																																					
	Аппликатура для исполнения	<table border="0"> <tr><td>3 4</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>5 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>3 5</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>3 4</td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>3 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 3</td><td>2 1</td><td>2 1</td></tr> <tr><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>3 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>3 4</td><td>5 5</td><td>4 5</td><td>2 3</td><td>4 5</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td>2 3</td><td>1 3</td><td>1 1</td><td>2 2</td><td>3 1 3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>4 5</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>5 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>2 3</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>3 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>4 5</td><td>3 4</td><td>5 3</td><td>4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>2 3</td><td>1 2</td><td>1 1</td><td>2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	3 4	3 4	3 4	5 3	4 3	4 3	3 4	3 4	3 4	3 4	3 4	3 5	4 3	4 3	3 4	1 2	1 2	1 2	3 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	1 2	1 2	1 2	1 3	2 1	2 1	4 5	4 5	4 5	3 4	5 4	5 4	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 3							3 4	5 5	4 5	2 3	4 5	5 4	5 4	5 4	5 4							1 2	2 3	1 3	1 1	2 2	3 1 3										4 5	3 4	3 4	5 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3							2 3	1 2	1 2	3 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1							4 5	3 4	5 3	4												2 3	1 2	1 1	2										
3 4	3 4	3 4	5 3	4 3	4 3	3 4	3 4	3 4	3 4	3 4	3 5	4 3	4 3	3 4																																																																																																																																									
1 2	1 2	1 2	3 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	1 2	1 2	1 2	1 3	2 1	2 1																																																																																																																																									
4 5	4 5	4 5	3 4	5 4	5 4	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5	4 5																																																																																																																																									
1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 3																																																																																																																																															
3 4	5 5	4 5	2 3	4 5	5 4	5 4	5 4	5 4																																																																																																																																															
1 2	2 3	1 3	1 1	2 2	3 1 3																																																																																																																																																		
4 5	3 4	3 4	5 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3																																																																																																																																															
2 3	1 2	1 2	3 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1																																																																																																																																															
4 5	3 4	5 3	4																																																																																																																																																				
2 3	1 2	1 1	2																																																																																																																																																				
m.s.	Систематическая аппликатура	[как для малых терций																																																																																																																																																					
	Скольльзящая аппликатура	[то же самое за исключением 3 2 2 1 2 1 3 3 1 2 1 3 последней, которая заменяется: 5 4 5 4 4 5 5 4 4 5																																																																																																																																																					
	Аппликатура для исполнения	<table border="0"> <tr><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>3 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td></tr> <tr><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>5 4</td><td>3 4</td><td>3 4</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td><td>4 3</td></tr> <tr><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>3 4</td><td>3 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 1</td><td>2 1</td><td>1 1</td><td>2 1</td><td>1 1</td><td>2 1</td><td>1 1</td><td>3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 4</td><td>3 2</td><td>5 4</td><td>3 5</td><td>4 3</td><td>5 4</td><td>3 2</td><td>5</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>1 1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>3 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>3 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	2 1	2 1	2 1	3 2	1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	4 3	4 3	4 3	5 4	3 4	3 4	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	2 1	2 1	2 1	2 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2							5 4	5 4	5 4	3 4	3 5	4 5	4 5	4 5	4 5							1 2	1 1	2 1	1 1	2 1	1 1	2 1	1 1	3							5 4	3 2	5 4	3 5	4 3	5 4	3 2	5								1 2	1 2	1 2	1 1	2 1	2 1	2 1	1 1								5 4	5 4	5 4	3 5	4 5	4 5	4 5	3 2																																				
2 1	2 1	2 1	3 2	1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1																																																																																																																																									
4 3	4 3	4 3	5 4	3 4	3 4	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3	4 3																																																																																																																																									
2 1	2 1	2 1	2 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2																																																																																																																																															
5 4	5 4	5 4	3 4	3 5	4 5	4 5	4 5	4 5																																																																																																																																															
1 2	1 1	2 1	1 1	2 1	1 1	2 1	1 1	3																																																																																																																																															
5 4	3 2	5 4	3 5	4 3	5 4	3 2	5																																																																																																																																																
1 2	1 2	1 2	1 1	2 1	2 1	2 1	1 1																																																																																																																																																
5 4	5 4	5 4	3 5	4 5	4 5	4 5	3 2																																																																																																																																																

E. Чистые кварты



m.d.	Систематическая аппликатура	[3 4 или 4 5 4 5 или 5 4 или 3 4 5 или 4 5 или 4 3																																																																																																																							
	Скольльзящая аппликатура	[1 2 1 2 2 1 2 1 2 3 2 3 2 1																																																																																																																							
	Аппликатура для исполнения	<table border="0"> <tr><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td><td>2 1</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>3 4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>1 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>3 4</td><td></td><td></td><td>3</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td></td><td></td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 3</td><td>5 3</td><td>5 3</td><td>5 3</td><td>4 5</td><td>3 5</td><td>3 5</td><td>3 4</td><td>5</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1				3 4					3										1 2					2							3 4			3												1 2			1												5 3	5 3	5 3	5 3	4 5	3 5	3 5	3 4	5							1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2					
5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4	5 4																																																																																																											
1 2	1 2	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1	2 1																																																																																																											
			3 4					3																																																																																																																	
			1 2					2																																																																																																																	
3 4			3																																																																																																																						
1 2			1																																																																																																																						
5 3	5 3	5 3	5 3	4 5	3 5	3 5	3 4	5																																																																																																																	
1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2	1 2																																																																																																																	
m.s.	Систематическая аппликатура	[2 1 или 1 2 или 1 2 или 1 2 или 3 2 1 или 3 2 1 2																																																																																																																							
	Скольльзящая аппликатура	[как для больших терций																																																																																																																							
	Аппликатура для исполнения	<table border="0"> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 2</td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 4</td><td>5 4</td><td>5 4</td><td>4 3</td><td>5 4</td><td>4 5</td><td>4 5</td><td>4 3</td><td>5</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>2 1</td><td></td><td></td><td></td><td>1 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td>4 3</td><td></td><td></td><td></td><td>5 4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>3 2</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 2</td><td>1 2</td><td>1 2</td><td>2 1</td><td>2 2</td><td>1</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> <tr><td>5 3</td><td>5 3</td><td>5 4</td><td>4 3</td><td>5 3</td><td>5 3</td><td>5 4</td><td>4 5</td><td>4</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	1 2	1 2	2 1	2 2	1 2	1 2	2 1	2 2	1							5 4	5 4	5 4	4 3	5 4	4 5	4 5	4 3	5										2 1				1 2											4 3				5 4								3 2															5 4															1 2	1 2	2 1	2 2	1 2	1 2	2 1	2 2	1							5 3	5 3	5 4	4 3	5 3	5 3	5 4	4 5	4					
1 2	1 2	2 1	2 2	1 2	1 2	2 1	2 2	1																																																																																																																	
5 4	5 4	5 4	4 3	5 4	4 5	4 5	4 3	5																																																																																																																	
			2 1				1 2																																																																																																																		
			4 3				5 4																																																																																																																		
3 2																																																																																																																									
5 4																																																																																																																									
1 2	1 2	2 1	2 2	1 2	1 2	2 1	2 2	1																																																																																																																	
5 3	5 3	5 4	4 3	5 3	5 3	5 4	4 5	4																																																																																																																	

Ф. Увеличенные кварты (энгармонически: уменьшенные квинты)



Систематическая аппликатура
 Скользящая аппликатура
 Аппликатура для исполнения

[как для чистых кварт за исключением последних двух аппликатур (для рук с короткими пальцами)]

[2 3 или 3 4 или 4 5 или 4 5]
 [1 1 или 1 1 или 1 1 или 2 2]

[4 5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3]
 [1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 2 1]
 [3 4 5 5 4 4 5 4 5 4 4 5 4]
 [1 1 2 1 2 1 2 1 2 2 1]
 [3 4]
 [1 - 1]

Систематическая аппликатура
 Скользящая аппликатура
 Аппликатура для исполнения

см. вышеупомянутое замечание

[1 1 или 1 1 или 1 1 или 2 2]
 [3 2 или 4 3 или 5 3 или 5 4 или 5 4]

[2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2]
 [5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 3 5]
 [2 2]
 [5 4]
 [2 2 1 2]
 [5 4 5 4]

Г. Чистые квинты



Систематическая аппликатура
 Скользящая аппликатура
 Аппликатура для исполнения

[4 5 5 4]
 [1 2 или 1 2]

[3 4 или 4 5 или 5 4 или 3 4 5]
 [1 1 или 1 1 или 1 1 или 1 1 или 1 1]

[5 4 5 3 4 5 4 5 3 4 5 4 5]
 [1 2 1 1 1 1 2 1 1 1 2 1 2]
 [3 4 5 3 4 5 3 4 3 4]
 [1 2 2 1 1 2 1 1 1 1]
 [4 5 4 5 3 4 5 5 3 4]
 [1 2 1 2 1 1 2 1 1 1]
 [5 4 4 5 5 5 4 4 5 5 5 4 5]
 [2 1 1 2 2 1 1 2 1 2 1 2 1 2]

Систематическая аппликатура
 Скользящая аппликатура
 Аппликатура для исполнения

[1 2 2 1]
 [5 4 5 4]

[1 1 1 1 или 1 1 1 1 или 1 1 1 1 или 1 1 1 1 или 1 1 1 1]
 [4 3 5 4 или 5 4 3 2 5 4 3 5 4 5 1 3 2]

[1 2 1 2 1 1 1 1 2 1 1 2 1]
 [5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4]
 [2 1 1 2 2 1 2 1 2 2 1 2 1]
 [5 4 5 4 5 4 3 5 4 5 4 5 4]
 [2 1 1 2 2 1 1 1 2 1 1 1 1]
 [5 4 4 5 5 5 4 5 4 5 4 3 2]

СЕРИЯ С

ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ ПОЛИФОНИИ

Ранее мы уже подчеркнули важность полифонической техники для исполнения произведений Баха и Бетховена. Мы должны были бы еще более обобщить и распространить ее влияние на большинство клавирных произведений немецкой школы начиная с Реформации*.

Ибо в противоположность тому, что происходит в Италии или во Франции (где мы видим, как в течение XVIII века галантный стиль клавеснистов, расцветшая и блестящая грация их письма постепенно входят в церковный репертуар и заставляют органистов того времени забыть о великолепии выразительном стиле Титлуза или Фрескобальди, столь могущественно вскормленного крепкой пищей грегорианского пения), в Германии в то же самое время светская музыка вся проникнута духом протестантского хораля*.

Мы, вероятно, вышли бы из рамок, характеризующих этот специальный труд, если бы попытались проанализировать различные причины, на которых основывается превосходство немецкой инструментальной музыки начиная с этого периода вплоть до середины XIX века.

Но мы в достаточной степени подчеркнули все артистическое значение способа исполнения, изу-

чаемого на примерах этой серии, признавая, что отказ от полифонического стиля в странах католической традиции имел своим следствием и отказ от музыкального первенства, которым они пользовались в течение веков.

Независимо от звукового принципа (поиски определенного тембра для каждого голоса), изучение которого не могло бы найти места в этом труде, посвященном чисто пианистической тренировке, неотделимые от всякого полифонического исполнения трудности коренятся в сложности различных ритмов, доверенных пальцам одной руки, и в различном движении этих пальцев по клавиатуре.

Из этих двух технических трудностей мы подвергнем анализу только ту часть, на которую можем претендовать при рассмотрении проблемы виртуозности, не принадлежащей (на что мы только что указали) к числу чисто пальцевых проблем. Но если мы не можем мечтать о том, чтобы рассмотреть ее во всем музыкальном объеме, то, по крайней мере, мы твердо уверены в том, что работа над нижеследующими подготовительными упражнениями приведет к познанию ее основных механических особенностей.

Упражнение № 1 а (Техника двойных нот в противоположном движении)

Эти упражнения следует изучать каждой рукой в отдельности, верхний голос-связно, нижний-отрывисто, и наоборот; голос связный исполнять всегда *piano*, голос отрывистый- *forte*.

(неподвижной рукой)

t.s. двумя октавами ниже

Упражнение № 1 б (Рука в движении)

Three staves of piano exercises. Each staff contains two measures of music with detailed fingerings indicated by numbers 1-5 above and below the notes. The exercises involve complex rhythmic patterns and articulation.

Упражнение № 2 (Тройные ноты)



выделяя верхний голос:

First staff of Exercise 2, focusing on the upper voice. It consists of two measures of music with fingerings and articulation marks.

выделяя средний голос:

Second staff of Exercise 2, focusing on the middle voice. It consists of two measures of music with fingerings and articulation marks.

выделяя нижний голос:

Third staff of Exercise 2, focusing on the lower voice. It consists of two measures of music with fingerings and articulation marks.

Упражнение № 3 а (Ритмические противопоставления в двух голосах)

Two staves of Exercise 3a. The first staff is marked with a circled C and includes rhythmic markings like '2 3 4 5' and 'И т.д.'. The second staff also includes rhythmic markings and 'И т.д.'.

Упражнение № 3е (Три ноты против четырех)

Exercise No. 3e consists of three staves of music in C major, 4/4 time. The first staff contains four measures of eighth-note patterns with various fingerings (e.g., 2 4 3 5 1, 3 5 1 4 2 5). The second and third staves continue these patterns with more complex rhythmic groupings and fingerings, including triplets and sixteenth-note runs.

Упражнение № 4 (Три голоса, с различными ритмами)

Exercise No. 4 is a three-voice exercise in C major, 4/4 time. Each voice part has a distinct rhythmic pattern: the first voice uses eighth notes, the second uses quarter notes, and the third uses half notes. The exercise includes various fingering techniques and dynamic markings.

Упражнение № 5а (Два голоса, с трелью)

Exercise No. 5a is a two-voice exercise in C major, 4/4 time. It features trills and tremolos in both voices. The first voice has a trill on G4, and the second voice has a trill on E4. The exercise includes various fingering techniques and dynamic markings.

Упражнение № 5б (Три голоса, с трелью)

Exercise No. 5b is a three-voice exercise in C major, 4/4 time. It features trills and tremolos in all three voices. The exercise includes various fingering techniques and dynamic markings.

Г Л А В А IV

ТЕХНИКА РАСТЯЖЕНИЯ

Развитие растяжений между различными пальцами одной и той же руки стало проблемой клавирной техники только к концу XVIII века, когда появилось фортепиано и когда ресурсы нового инструмента побудили к поискам более сочного гармонического языка и более смелой виртуозности, чем виртуозность на клавесине.

До тех пор аппликатурные указания, которые мы встречаем в старых руководствах, в основном определялись соображениями возможно большего удобства при исполнении цифрованного баса¹. Случаи, когда два соседних пальца либо в последовательном ряде аккордов, либо при воспроизведении мелодического рисунка должны были обеспечить исполнение интервала, большего чем кварта, крайне редки. Введение более широкого стиля письма, соответствующего звуковым возможностям фортепиано, имеет своим естественным техническим следствием растяжение пальцев, роль которых уже не сводится больше к исполнению традиционных кадансов. Применение аккордов с децимой и ноной становится обычным. В самой мелодической линии часто встречаются скачки на различные интервалы, амплитуда которых увеличивается вплоть до наших дней. Так что теперь можно уже вменить в обязанность каждому пианисту располагать соседние пальцы под таким углом растяжения, который бы превосходил их нормальное физическое

¹ Уже одно только название труда Рамо «Изложение нового метода, разработанного на основе механики пальцев, вытекающего из основных последований гармонии» наглядным образом определяет заботы теоретиков этой эпохи по данному вопросу*.

положение. Для того чтобы исправить эту ограниченность естественных возможностей, которая в силу требований исполнения мало-помалу превратилась в причину несовершенства, стали выдвигать и восхвалять многочисленные системы растяжения пальцев как с помощью упражнения на клавиатуре, так и при помощи самых различных механических средств. Нам нет необходимости говорить, что только первые в состоянии привести к удовлетворительным результатам.

Но хотя они и менее опасны, чем те безжалостные вывихи, которым некоторые пианисты неблагоприятно подвергают — при помощи более или менее сложных аппаратов — свои пальцы, отсюда все не следует, что эти упражнения можно рекомендовать опростетчиво всем без исключения.

Именно здесь преподавателю следует учитывать физическое строение рук своих учеников и руководить их занятиями по-разному, в зависимости от того, принадлежит ли ученик к категории пианистов с длинными или короткими пальцами.

С этой целью мы разделили каждую серию упражнений настоящей главы на две четкие группы, соответствующие обоим случаям. Сообразываясь с данными положениями (продиктованными не только осторожностью, но, как кажется нам, в равной степени и логикой), мы обеспечим уверенность в том, что можно избежать последствий мускульной усталости или тяжеловесности исполнения, которые обычно являются результатом необдуманной или слишком продолжительной работы над техникой растяжения*

С Е Р И Я А

Упражнение № 1а (Постепенное растяжение пальцев)

Вообще следует решительно избегать упражнений на растяжение при неподвижной руке, во время которых пальцы остаются на клавиатуре судорожно напряженными, в ненормальном положении.

Подобного рода упражнения почти всегда гибельны для гибкости мышц, а иногда могут привести к тяжелым повреждениям. Лишний раз повторяем, что утомление — наихудший враг рациональ-

ной тренировки. Поэтому следует упражняться в растяжении между отдельными пальцами лишь постепенно, не подвергая себя бесполезной попытке удерживать клавиши; необходимо уделять особое внимание постоянной гибкости руки и кисти.

Сначала надо определить, в соответствии с растяжениями между пальцами руки, то нормальное растяжение, которого следует добиваться; границы этого растяжения обозначены на нижеследующей таблице острием указательной стрелки, помещенной между двумя интересующими нас пальцами.

The image shows two sets of musical exercises. The first set is for the middle hand (m.d.) and the second is for the right hand (m.s.). Each set includes a diagram of the hand with numbered arrows indicating the direction and extent of finger stretching, and a corresponding musical staff with notes and fingerings.

Следует пытаться достигать максимального растяжения между двумя пальцами лишь постепенно, проходя все промежуточные ступени по следующему примеру:

Пример: Растяжение между третьим и четвертым пальцами

A musical staff in treble clef with a common time signature. It shows a sequence of notes with fingerings 3 4, 3 4, 3 4, 3 4, 3 4, and 3 4. The notes are connected by slurs, indicating a legato performance.

и так далее для всех других пальцев

В случае возникновения трудностей при выполнении больших растяжений не надо бояться сопровождать движения пальцев боковым покачиванием руки, что облегчит удар каждой ноты. Следует всячески избегать удара пальца сбоку клавиши.

Упражнение № 1b

Это упражнение на растяжение, которое мы уже приводили в другом месте (см. комментарий № 5 в «Издании для работы» прелюдий Шопена), отлича-

ется от предшествующего противоположным движением обоих пальцев, воспроизводящих интервалы. Оно более эффективно, но зато более утомительно, чем первое. Поэтому его надлежит играть с крайней осторожностью. Пределы растяжений между двумя пальцами, а также аппликатура ослабевают, естественно, те же, что и в предшествующем упражнении, причем аппликатура левой руки представляет собой обращенную аппликатуру правой.

A musical staff in treble clef with a common time signature. It shows a sequence of notes with slurs and accents, illustrating the exercise.

Не следует пытаться придерживать обе ноты интервала. Следует придерживаться принципа исполнения *legato*, т. е. связывать каждую ноту с последующей, примерно следующим образом:

A musical staff in treble clef showing a sequence of notes with slurs and accents, illustrating the legato performance technique.

Упражнение № 2 (Формулы постепенного растяжения между соседними пальцами — только для рук с длинными пальцами)

Исполнение нот, добавленных к формуле растя-

жения, имеет целью благотворное расслабление мускулов пальцев после миновавшего усилия при растяжении. Упражняться каждой рукой отдельно

А. Между первым и вторым пальцем

m.d.

То же самое

m.s.

В. Между вторым и третьим пальцем

m.d.

То же самое

m.s.

С. Между третьим и четвертым пальцем

m.d.

To же самое

m.s. 1 2 3 4 3 4 5 4 3 4 3 2 1 2 3 4

© (R)

simile

D. Между четвертым и пятым пальцем

m.d. 1 2 3 4 5 4 5 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

© (R)

simile

To же самое

m.s. 1 2 3 4 5 4 5 4 5 4 3 2 1 2 3 4 5

© (R)

simile

Упражнение № 2b (Для рук с короткими пальцами)

A. Между первым и вторым пальцем

m.d. 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

© (R)

simile

To же самое

m.s. 1 2 1 2 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 3

© (R)

simile

B. Между вторым и третьим пальцем

m.d. 1 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2

© (R)

simile

To же самое

m.s. 1 2 3 2 3 2 1 2 3 2 3 2

© (R)

simile

C. Между третьим и четвертым пальцем

m.d. 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*

То же самое

m.s. 1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 *simile*

D. Между четвертым и пятым пальцем

m.d. 1 2 4 5 4 5 4 5 4 *simile*

То же самое

m.s. 1 2 4 5 4 5 4 5 4 *simile*

Упражнение № 3 (Растяжения между всеми пальцами, для рук с длинными пальцами)

m.d. 1 2 3 4 5 4 3 2 *simile*

m.s. Та же самая формула в обращении, а именно:

И т.д.

Упражнение № 3а (Та же самая формула, для рук с короткими пальцами)

m.s. как выше

Сперва работают над каждой формулой в отдельности, затем проигрывают все упражнения непрерывно одно за другим. В последнем случае

сопровождают движения пальцев особым вращением руки на клавиатуре; запястье должно быть несколько выше, чем в обычном положении.

64

Упражнение №1 bis (То же самое, для рук с короткими пальцами)

A. *p.d.* 2 3 2 4 3 1 2 3 5 1 2 4 1 2 3 2 4 3 1 И т.д.



B. 3 5 2 4 3 5 4 1 2 3 1 5 3 4 1 3 5 2 4 И т.д.



C. 2 3 4 1 2 3 5 1 4 3 2 1 3 2 4 1 5 4 2 1 3 2 5 3 4 1 2 3 1 2 4 3 2 1 2



(Специальные ритмические варианты как выше)

A. *m.s.* 2 3 2 4 3 1 2 3 2 5 3 2 1 2 4 1 2 3 2 4 3 И т.д.



B. 3 5 2 4 3 5 4 1 2 5 3 1 5 3 4 1 3 5 2 4 И т.д.



C. 2 3 4 1 2 3 5 1 4 3 2 1 3 2 4 1 3 5 4 2 3 2 5 3 4 1 2 3 1 2 4 3 2 1 2



(Специальные ритмические варианты как выше)

В.
m. d. 4 3 2 5 4 2 5 3 4 3 2 3 2 *simile*

С.
m. s. 2 3 2 4 3 5 4 2 5 3 4 3 2 3 2

Упражнение № 3 (Растяжения между соседними пальцами посредством хроматических продвижений)
 Руки с длинными пальцами

А.

Руки с короткими пальцами

В.

Упражнение № 4 (Растяжения между крайними пальцами посредством хроматических продвижений)
 А. Руки с длинными пальцами

А.

В. Руки с короткими пальцами

В.

Г Л А В А V

ТЕХНИКА КИСТИ. ИСПОЛНЕНИЕ АККОРДОВ

Тот факт, что изучение движений кисти рассматривается только в последней главе данной работы, не означает, что оно занимает лишь второстепенное место в пианистических заботах.

Мы полагаем, напротив, что оно должно занимать в фортепианной технике самое первое место после того, как уже преодолены элементарные механические трудности, которым мы только что подвели итог.

Обычно склонны, особенно в начале изучения, относить за счет пальцевой беглости все достоинства хорошего пианистического исполнения; кстати, эта точка зрения является одним из наиболее невыблемых принципов большинства методических трудов. В самом деле, поскольку звук инструмента производится ударом молоточка по струнам, а этот удар определяется нажимом пальца на клавишу, представляется вполне резонным сделать вывод, что подвижность и ловкость пальцев являются важными факторами фортепианной техники. В действительности же без того сотрудничества, которое приносит гибкость запястья, это действие пальцев дает весьма ограниченные результаты, и виртуозность, на которую можно претендовать, изучив основную часть этого труда, вряд ли может достичь особенно высокого уровня.

С точки зрения механической подвижности кисти или пальцев на клавишах может мыслиться только в сочетании с соответствующим движением запястья.

Достаточно широко распространено заблуждение, что беглость игры — этот опасный идеал пианистического обучения — зависит исключительно от быстроты движения пальцев. При исполнении любого пассажа, требующего перемещения руки по нескольким октавам (то есть, в сущности, при исполнении всей фортепианной литературы, за исключением лишь произведений для клавесина, зависящих от иных технических условий), пальцы в действительности следуют только за импульсом, данным им запястьем. Думать, что тренировать руку на клавишах следует, лишь двигая пальцами, равносильно предположению, что автомобиль мож-

но привести в движение без мотора, с помощью одних колес.

С точки зрения музыкальной интерпретации (на которой мы, к сожалению, учитывая строго техническую направленность данной работы, останавливаться не можем) роль запястья для качества звучания и дозировки нюансов неоценимо велика.

Эту роль лучше всего сравнить с действием смычка у скрипача. Именно от запястья зависят тысячи тонкостей звукоизвлечения и самые разнообразные штрихи. Различная степень тяжести, которую его различные положения могут передать кисти, а затем и пальцам, делает из него настоящий фактор выразительной и чуткой фразировки. Поэтому чрезвычайно важно, не говоря уже о технике октав или отрывистой игры, всецело управляемой действием кисти, довести артикуляцию кисти до абсолютного повиновения и обеспечить гибкость ее движений также в горизонтальном направлении (следуя направлению клавиш), как и в вертикальном «отскакивании»*.

Мы попытались на последующих страницах дать типичные примеры, иллюстрирующие эту роль кисти. Мы предоставляем преподавателям или ученикам в меру их изобретательности последовательно развивать далее эти примеры, в зависимости от индивидуальных особенностей каждого исполнителя. Некоторые естественные данные облегчают развитие техники кисти без особых усилий. В других случаях явно выраженная природная тяжесть и неподвижность кисти требуют, наоборот, для их преодоления особой упорной работы. Однако мы советуем в обоих случаях без различия подчиняться предлагаемым ниже формулам. Для тех, кто легко преодолевает технические трудности этих формул, проведенная работа будет только способствовать развитию одного из наиболее ценных ресурсов их таланта. Для других, менее одаренных от природы, такая работа совершенно обязательна, если только они действительно хотят преодолеть одно из тех препятствий, которые стоят на пути к пианистическому совершенству.

С Е Р И Я А

ТЕХНИКА КИСТИ. ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ.
ВЕРТИКАЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ

Изучение различных движений кисти, необходимых для пианистического исполнения, может быть сведено, как нам кажется, к следующим упрощенным формулам:

1. Движения, горизонтально направленные, от которых зависит исполнение гамм, арпеджио, глissандо, а также скачков, вызванных интервалами, превышающими возможности растяжения руки.

2. Движения, вертикально направленные, обеспечивающие повторения одних и тех же аккордов или одних и тех же нот на тех же клавишах и теми же пальцами или же позволяющие делать некоторые акценты и особенно интенсивные «атаки» (причем мы не собираемся останавливаться на способах исполнения, продиктованных задачами музыкальной экспрессии). Эти движения лежат также в основе всех видов отрывистой игры кистью, а также пассажей и трелей, исполняемых попеременно двумя руками.

3. Движения комбинированные, то есть содержащие последовательные движения кисти одновременно в боковом (горизонтальном) и в вертикальном направлениях, когда речь идет либо о сцеплении каких-нибудь аккордов или нот, исполняющихся одними и теми же пальцами на различных ступенях, либо о какой-нибудь последовательности аккордов из трех или четырех звуков, заключающихся в пределах октавы или же за ее пределы выходящих.

4. Движения импульсивные, дающие возможность исполнять тремоло, арпеджированные аккорды, ломанные аккорды, пассажи типа басов Альберти, короче говоря, всевозможные пианистические формулы, предполагающие более актив-

ное участие руки, чем пальцев (например, движение отскакивания и скольжение вперед — назад).

Мы будем изучать в серии А этой главы оба первых движения, описанных выше: движение, направленное горизонтально, и движение, направленное вертикально.

а) Горизонтальное движение

Мы уже ознакомились — путем ежедневного изучения главы, посвященной гимнастике на фортепиано, — с основным принципом этого движения, который имелся в виду в предварительном упражнении № 9. Однако его вариант, нами здесь предлагаемый, дает возможность менее примитивного применения и лучше показывает его пользу для быстрого исполнения всевозможных пассажей, связанных с перемещением руки по клавиатуре.

Рекомендуется представить себе в уме какую-нибудь трехоктавную гамму, например гамму до мажор, и исполнять ее вверх и вниз, играя только одну ноту в каждой октаве первым пальцем; другим же пальцами «играть» в воздухе, с максимальной быстротой исполняя каждую октаву, определив заранее различные используемые аппликатуры.

Упражнение № 1 а



Таким образом получаешь представление о роли, которую должна выполнять кисть, чтобы способствовать беглости игры, и лучше отдаешь себе отчет в том, что при быстрой технике именно импульсивное движение кисти придает движение

пальцам, а никак не наоборот.

Надо определить последовательно на каждой ступени гаммы отправную точку играемых нот, учитывая аппликатуру избранной гаммы и каждый день варьируя тональность.

Упражнение № 1 б (То же самое упражнение в пределах пяти октав, играемые ноты — через каждые две октавы)



Упорное и тщательное изучение арпеджио и хроматических гамм на основе этой формулы дает наиболее эффективные результаты для общего развития беглости. Тренировать таким образом следует, разумеется, обе руки.

Упражнение № 2 (Глиссандо)

Пассажи glissando играют двумя различными способами в зависимости от того, нужно ли их исполнять forte или piano. В первом случае при forte обычно используется угол повернутого первого пальца, который почти кладется на клавиши, или же угол третьего пальца, сильно вытянутого и также повернутого к клавишам своей внешней стороной.

В нюансе piano чаще используется угол указательного или третьего пальца, но при этом сохра-

няется обычное положение этих пальцев на клавиатуре. В данных случаях ограничиваются только наклоном руки в необходимую сторону, причем фаланга действующего пальца выполняет по отношению к клавишам роль эластичного пера на зубчатых кодеcsиках азартных игр.

Положение запястья также меняется в зависимости от обстоятельств: в нюансе forte запястье повернуто, кисть обращена тыльной стороной к клавиатуре, — когда гамма исполняется вверх или вниз, запястье как бы тянет за собой кисть, предшествуя ей; в нюансе piano запястье подталкивает кисть как вверх, так и вниз. И в том, и в другом случае, несомненно, от запястья целиком зависит все исполнение, а кисть и пальцы остаются пассивными.

Изучение глissандо следует начинать в нюансе *piano*; ограничиваясь сначала небольшими интерва-

лами и постепенно их увеличивая. В этих упражнениях, естественно, надо пользоваться только тональностью до мажор.

Упражнение № 2а (Глissандо *p*)



Необходимо останавливаться на начальной и конечной нотах каждой гаммы. Все пальцы используются поочередно. Работают, то стараясь как

бы перебирать пальцами все ноты, — почти в медленном темпе, — то в быстром, как бы пробуждая в себе представление о звуковой ракете*.

Упражнение № 2б (Глissандо *f*)

Для работы над глissандо *forte* пользуются по крайней мере двумя следующими друг за другом октавами

Смена пальца на заключительной ноте



Сильно подчеркивать начальные и заключительные ноты каждой гаммы. Работать в быстром темпе с чрезвычайно энергичным движением запястья.

Упражнение № 2с (Глissандо двойными нотами)

Глissандо двойными нотами исполняют с различным положением кисти и пальцев, в зависимости от того, идет ли речь о гаммах терциями, квинтами, секстами или октавами. Гаммы терциями или квинтами играют как простое глissандо в нюансе *piano*, запястье подталкивает кисть. В гам-

мах секстами и октавами обычно используемая аппликатура — первый и пятый пальцы — определяет особое положение руки. При движении вверх нажим на клавиши осуществляется ногтем пятого пальца и боковой поверхностью ногтевой фаланги первого пальца, при движении вниз — углом большого пальца и кончиком ногтевой фаланги пятого пальца. Эта аппликатура применяется, естественно, в обратном порядке для левой руки.

Терции



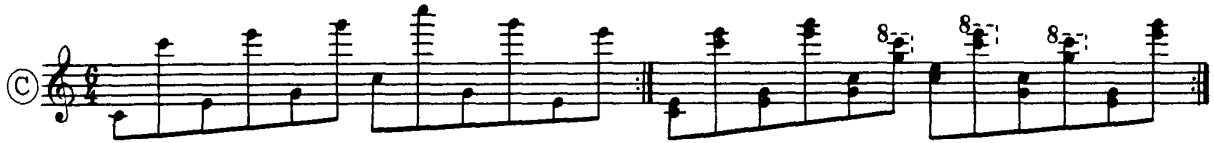
Упражнение № 2д (Глissандо на черных клавишах)

Способ исполнения глissандо на черных клавишах обычно сводится к использованию (в правой руке для восходящего движения, и в левой — для нисходящего движения) внешних кончиков третьего и четвертого пальцев, соединенных вме-

сте и вытянутых, с кистью, повернутой тыльной стороной к клавиатуре, как в простом глissандо *forte*. В тех случаях, когда хотят исполнить нисходящее глissандо правой рукой, а восходящее левой, пользуются внутренними концами тех же вытянутых пальцев, при этом кисть возвращается в свое нормальное положение.



Упражнение № 3 с (Для скачков по дуге, менять аппликатуры)



Работать, как было указано выше



Упражнение № 3 d (Повторенные скачки)

Использовать последовательно все пальцы



Использовать ту же техническую формулу для скачков в хроматических последованиях, играя все интервалы до октавы включительно.



При изучении этих скачков по дуге следует обратить внимание на то, чтобы рука в середине своей траектории полета проходила приблизительно на высоте плеча и чтобы кисть смело и гибко вырисовывала свою эллиптическую кривую*.

ли переброска руки сверху (над другой рукой) или снизу (под другой рукой).

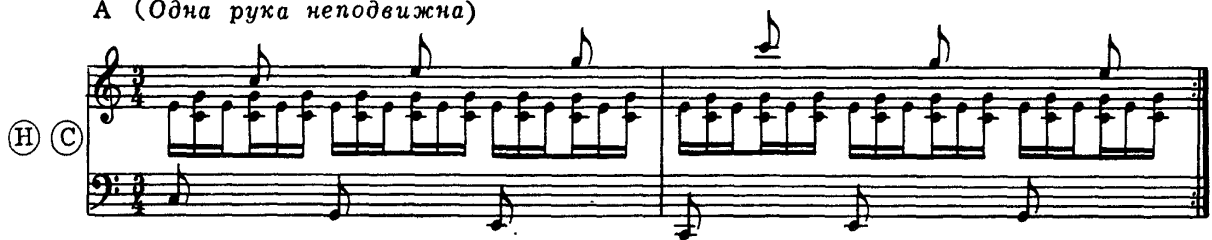
В первом случае траектория движения перебрасываемой руки дугообразна, во втором случае она проходит вдоль клавиатуры, как можно ближе к ней.

Перекрещивание рук

Рекомендуется применять последовательно оба эти движения в следующих упражнениях, каждая партия в которых одинаково может быть сыграна то одной, то другой рукой.

Перекрещивание рук требует различной деятельности кисти в зависимости от того, происходит

А (Одна рука неподвижна)



В. (Противоположные движения обеих рук)



(Арпеджированные аккорды, восходящее движение)

C.

(То же самое, нисходящее движение)

D.

И т.д.

Продолжать как выше

б) Вертикальное движение

Предварительное упражнение для анализа движения

A.

И т.д.

Считают «раз, два, три» на каждую ноту триоли. Раз — взять ноту быстрым, решительным, гибким падением кисти на клавиатуру; два — продолжить падающее движение кисти под клавиатурой, легко прикасаясь к колену, которое оказывается точкой опоры; три — возвращение кисти в исходное поло-

жение, то есть приблизительно на высоту плеча. В этом упражнении запястье, так же как и кисть, должно все время оставаться гибким; только пальцы, предназначенные для игры, фиксируются в момент взятия клавиши. Поочередно использовать все пальцы и все двузвучные сочетания в данном хроматическом последовании.

B.

И т.д.

При выполнении этого упражнения движение кисти не продолжается под клавиатурой, но после

взятия каждой ноты кисть возвращается на высоту плеча. Работать, как указано выше (см. предыдущее предварительное упражнение).

У п р а ж н е н и е №1 (Для вертикального удара и крепости пальцев; играть только медленно)

И т.д.

Широко и отчетливо производить движение удара; ввиду того что кисть после извлечения каждого звука отскакивает на высоту плеча, надо готовить позицию пальцев в воздухе для взятия каждого изменяющегося аккорда.

Вертикальные движения особенно подходят для

игры октавами или для исполнения отрывистых аккордов в нюансе forte в медленном или умеренном темпе, дающем руке возможность возобновлять свое положение готовности к удару сверху перед каждым броском. Например, в последовании такого рода:

Упражнение № 2 (Для исполнения октав и аккордов деташе)

Надо прибавить следующие ритмические варианты:

Упражнение № 3

Начало и конец блестящего пассажа сопровождаются часто вертикальными движениями, чтобы

подчеркнуть и усилить звучность главных нот. Работают над следующими формулами, беря первую ноту с размаху сверху:

В. Запятая соответствует вертикальному поднятию руки, чтобы подготовить взятие четвертной ноты.

Упражнение № 4 (Чередование рук)

Техника чередования рук зависит прежде всего от вертикальных движений. Ее равномерность обуславливается ровностью амплитуды кистевых движений, которые следуют одно за другим при

взятии — в сменяющейся последовательности обеих рук — одной или нескольких нот.

Сперва работают на одной клавише, придерживаясь следующих ритмических формул:

А. Повторяющиеся ноты (использовать поочередно все пальцы)

Бросать попеременно руки на избранную клавишу, приняв за отправную точку каждого удара высоту плеча. С возрастанием скорости постепенно

уменьшают высоту броска, но сохраняют полную симметрию между обеими руками в отношении отправных точек каждого удара.

В. Трели

Та же самая ритмическая формула, как в предыдущем упражнении, но с изменяющимися интервалами

С. Гаммы и пассажи с чередованием рук

Приведенные технические формулы распространить на несколько октав

Д. Хроматические гаммы

начиная левой рукой

начиная правой рукой

(Использовать все возможные аппликатуры и ритмы)

Приведенные технические формулы распространить на несколько октав.

Все вышеозначенные упражнения изучать, используя последовательно все пальцы.

Путем добавления к нотам этих упражнений секунд, терций, кварт и секст получаешь новую серию технических формул, весьма полезных для изучения чередующихся двойных нот.

Пример

Упражнение № 5 (Чередующиеся октавы) образуя средний голос последований. Все формулы упражнения № 4 изучают следующим образом: Техника чередующихся октав характерна тем, что только оба первых пальца находятся рядом,

Примера

Упражнение № 6 (Пассажи, разделенные между двумя руками)

(Упражняться также, соединяя различные ритмы и аппликатуры)

СЕРИЯ В

**КОМБИНИРОВАННЫЕ ДВИЖЕНИЯ.
КОМБИНИРОВАННЫЕ (БОКОВЫЕ И ВЕРТИКАЛЬНЫЕ) ПЕРЕМЕЩЕНИЯ**

В связи с тем, что импульс для вертикального удара дается на первую ноту каждой группы, деятельность пальцев ограничивается скольжением по клавишам.

Комбинированные движения. Одновременные боковые и вертикальные перемещения

Упражнение № 1 (Последования нот, исполняемых одними и теми же пальцами по различным ступеням; формулы для расширения)

Простые передвижения по ступеням гаммы (изучать каким-либо одним пальцем)

Приведенные выше примеры построены с учетом формул, ставших в известном отношении традиционными и постоянно встречающихся при октавной игре и в консонирующих аккордовых последованиях.

(Изучать каждой рукой отдельно)

Последования аккордов, исполняемые одной рукой, можно изучать только в соответствии со следующими формулами:

1. Нижний голос в движении, верхний голос неподвижный.
2. Верхний голос в движении, нижний голос неподвижный.
3. Средний голос в движении, крайние голоса неподвижные.
4. Крайние голоса в движении, средний голос неподвижный.
5. Все голоса в движении.

Вполне достаточно составить для каждой формулы пример упражнения, который затем может варьироваться путем применения гармонической схемы подвижной таблицы.

Н
С
R

Таким же образом работают над формулами, составленными из четырех - и пятиголосных аккордов.

Упражнение № 3а (Простое тремоло)

Простое тремоло представляет собой не что иное, как трель в расширенном положении. Но вместо отдельных чередующихся движений пальцев оно обычно зависит от движения кисти в разные

стороны, которое с увеличением скорости переходит в своего рода вибрирование, распространяющееся на пальцы. Этот род техники лучше всего усваивается посредством медленной работы над следующим ритмически усложняющимся упражнением:

Это упражнение следует начинать также с верхней ноты для того, чтобы изменить положение пальцев при различных ритмах. Работать таким же способом над квартами, квинтами, секстами и септимами.

Упражнение № 3б (Двойное тремоло в одной позиции)

Приведенные выше соображения могут быть также отнесены и к двойному тремоло, которое

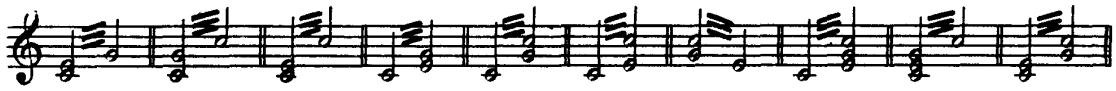
78

можно обозначить как «аккордовую трель». За исключением некоторых специальных позиций, как



которые требуют рас-

члененного движения пальцев оно исполняется таким же способом и может изучаться по тем же ритмическим образцам в следующих формулах:



Таким же образом работают над этими формулами в обращении, а также над их гармонически-

ми вариантами, образованными по схеме Н подвижной таблицы.

Упражнение № 3с (Тремоло с перемещениями руки)



То же начинать с верхней ноты.



Та же формула в следующих изложениях:

Упражнение № 4 (Арпеджированные аккорды)

При исполнении некоторых арпеджированных аккордов роль пальцев почти пассивна. Она ограничивается приготовлением на клавиатуре позиции

играемых нот; звукоизвлечение производится путем поворачивания кисти.

Чем больше звуков в аккорде и чем шире его расположение, тем законнее употреблять это движение.

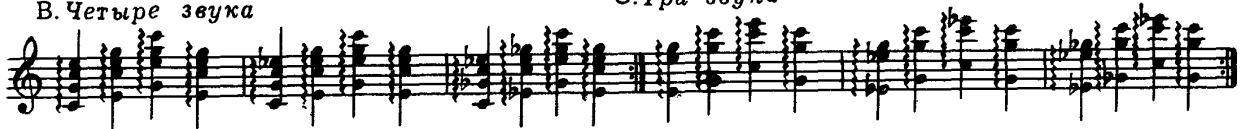
Формулы арпеджированных аккордов, исполняемых с помощью вращения

А. Пять звуков



В. Четыре звука

С. Три звука



Упражнение № 5 (Ломанные аккорды)

Балансирование (покачивающееся движение) кисти облегчает также исполнение ломанных аккордов из двойных нот, переходящих из одной октавы

в другую. Но здесь пальцы должны быть твердо поставленными; никоим образом нельзя поддаваться щекотливому соблазну и допускать при игре двойных нот арпеджирования звуков, предназначенных для одновременного исполнения.

Основываясь на следующих примерах, можно при необходимости интенсифицировать работу над

этим специальным приемом; данный вид виртуозности иногда сталкивается с непредвиденным противодействием физического порядка.

The image shows four musical exercises labeled A, B, C, and D. Exercise A is in 8/8 time and features a sequence of chords with fingerings (1-5) and dynamic markings like 'Минор' and 'dim.'. Exercises B, C, and D are in 2/4 time and also feature chord sequences with fingerings and dynamics. Exercise D includes a '5' marking above the final chord.

Упражнение № 5 bis (Ломаные аккорды в форме гамм)

внезапность удара двойных или тройных нот на самом деле достигается лишь с помощью вертикального движения кисти, позволяющего пальцам уверенно падать на клавиши.

Хотя исполнение этих аккордов кажется в первую очередь зависящим от бокового перемещения,

The image shows exercise A, which consists of three staves of music. Each staff contains a sequence of chords with 'и т.д.' (etc.) written above them, indicating a continuous pattern. The chords are played in a rhythmic sequence.

Использовать те же формулы в хроматических последовательностях.

Упражнение № 6 («Batteries»)*

Это слово служит не только для обозначения устаревшей формулы сопровождения, известной под именем баса Альберти. Оно также определяет особый пианистический прием, представляющий собой как бы размеренное тремоло, одна из частей которого мелодически движется по различным ступеням, другая же с помощью повторения одной и той же ноты образует своего рода органнй пункт

При широкой «раздвинутой» позиции пальцы не могут отмечать с достаточной ловкостью и необходимой силой мелодический контур движущегося голоса. В этом случае для ясного произношения вмешательство кисти становится необходимым. Оно проявляется в последовательном покачивании руки, амплитуда которого то увеличивается, то уменьшается в зависимости от интервала. Каждое покачивание совпадает с ударом соответствующего пальца.

The image shows exercise A, which consists of two staves of music. The first staff has a '5' marking above the first chord and a '1100' marking below the second staff. The second staff has a 'simile' marking above it. The music features a rhythmic pattern of chords.

The image shows a musical score for Exercise No. 7. It consists of five staves of music. The first staff has a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with various fingering numbers (1-5) and dynamic markings like *simile*. The second staff is similar but includes a *simile* marking. The third staff is marked with a circled 'B' and a circled 'R', and includes a *simile* marking. The fourth and fifth staves continue the exercise with complex fingering patterns and dynamic markings.

Упражнение № 7 (Пружинистое движение на одних и тех же нотах одними и теми же пальцами)

The diagram shows a single staff of music with six groups of notes. Each group consists of a quarter note followed by an eighth note. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fingering for each group is: 2, 2; 2, 4; 3, 2, 1; 5, 1; 5, 2, 1; 5, 3, 2, 1. The notes are marked with a circled '8' to indicate they are the same notes as in the previous exercise.

Эта формула отличается от примера, данного в предшествующей серии, тем, что подталкивающее движение, вместо того чтобы относиться к каждой отдельной ноте или аккорду, является общим для всей группы повторяемых нот. Исходный импульс, следовательно, должен быть достаточно сильным и ярко выраженным для того, чтобы вызвать столько подскакиваний руки на клавишах (в виде незаметных продвижений в глубь клавиатуры), сколько

по длительностей должно быть исполнено в каждой группе нот.

Упражнение № 8 (Подмена пальцев)

Подмена пальцев в аккордах требует обычно особой гибкости кисти, которую мы уже в другом месте определили как «*mouvement de tirage*», движение, облегчающее подмену пальцев посредством последовательного продвижения руки вперед и назад по клавиатуре *

Пример:

The diagram shows a single staff of music with three groups of notes. Each group consists of a quarter note followed by an eighth note. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fingering for each group is: m. d. 5, 3, 2; 4, 2, 1; 5, 3, 2. The notes are marked with a circled '8' to indicate they are the same notes as in the previous exercise. Below the staff, there are three labels: 'Нормальное положение руки у края клавиатуры.', 'Продвижение руки.', and 'Возвращение в исходное положение.' To the right of the staff, there is a label: 'ms. - обращенная аппликатура.'

Это движение, которое само по себе происходит в медленном темпе, становится труднее при быст-

ром его исполнении. Поэтому его готовят посредством изучения следующих формул с беззвучной подменой пальцев:

A.

5 4 5 3 5 3 5 3 5 3 simile
3 2 2 1 2 1 2 1 2 1 simile

Можно варьировать ритм подмены пальцев, не повторяя нот, служащих основой: таким же обра-

зом упражняются и левой рукой, применяя обратную аппликатуру.

В. Подмена пальцев с ударом

С. Синкопированная подмена пальцев

СЕРИЯ С
ОКТАВНАЯ ТЕХНИКА

Мы не считаем нужным настаивать на пользе гибкости кистевых движений для исполнения октав — это само собой очевидно. Но мы хотим попытаться установить, чем механизм этого движения (относительно простого, когда речь идет об отдельных несвязных октавах) отличается и усложняется, когда оно соединяется с действием пальцев, почти что «нулевым» при исполнении отдельных несвязных октав, и приобретающим, наоборот, чрезвычайно большое значение, когда речь идет об октавах, друг за другом следующих.

Нам представляется, что движения кисти, необходимые для связной октавной игры, можно разделить на три категории:

1. Движение колеблющееся (то есть чередующиеся подъем и опускание кисти), исполняющееся так, чтобы пальцы, берущие октаву, не отрывались от клавиш.

2. Движение вперед — назад, с белых клавиш на черные и обратно.

3. Движение бокового перемещения, восходящее или нисходящее.

Строго говоря, движения первой категории не так уж необходимы при исполнении связных октав. Однако нет ни одного исполнителя, владеющего сколько-нибудь утонченной техникой, который бы ими не пользовался, подчас даже безотчетно. Итак, мы попытаемся определить их пользу и установить условия их применения. Октавное legato может быть по существу только фиктивным, поскольку первому пальцу физически невозможно обеспечить непрерывное течение своего голоса. Можно создать лишь иллюзию этой связанности, придавая звуковому преобладание тому голосу, который исполняется разными пальцами и, следовательно, действительно звучит связно.

Однако эта манера игры вызывает у исполнителя мышечное напряжение, противоречащее природным физическим свойствам, поскольку она требует большей затраты сил для слабых пальцев, чем для сильного по природе первого пальца.

Именно в этот момент вступают в свои права чередующиеся движения легкого подъема и опускания кисти (супенсивное движение), которые позволяют исполнителю распределить по своему усмотрению вес руки на различные пальцы и тем самым дают возможность уравнивать их неравенство: увеличить силу сопротивления треть-

его, четвертого и пятого пальцев и смягчить, напротив, действие первого пальца, поддерживая его гибкость и подвижность; иными словами, скоординировать в одном едином, гибком и удобном движении противоречивые мускульные усилия.

А. Движения, придающие гибкость запястью*

Сначала следует упражняться в этих движениях только на одной выдержанной октаве: при счете «раз» опускают запястье, при счете «два» поднимают его:

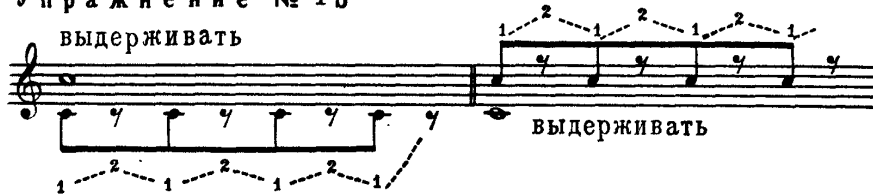
Упражнение № 1а
выдерживать



Эти движения запястья повторяют двадцать раз, увеличивая постепенно их скорость и не уменьшая их амплитуды.

Затем продолжают работать, выдерживая только одну из нот октавы и повторяя другую каждый раз вместе с опусканием запястья.

Упражнение № 1б
выдерживать



Далее приступают к работе над октавными последованиями, применяя к ним принцип подготов-

ки руки, описанный выше, и исполняя связно голос, предназначенный для более слабых пальцев.

Упражнение № 1с



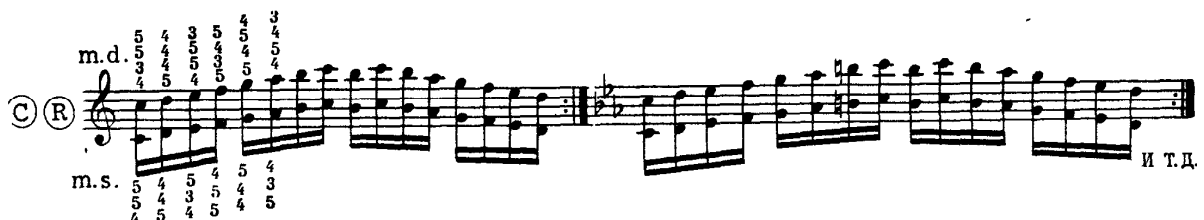
Обращенный вид этого упражнения используют для левой руки.

Постепенно эту формулу расширяют посредством добавления октавных групп, понемногу их

увеличивая, чтобы в конце концов прийти к диатонической гамме, временно ограниченной объемом в одну октаву.



Упражнение № 1д

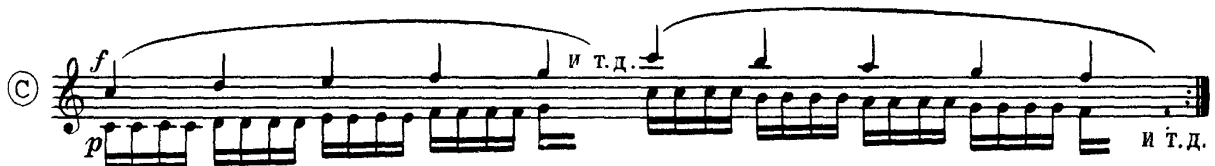


Гаммы следует играть в умеренном движении.

Упражнение № 1e

Продолжать предыдущую работу (гаммы в объеме одной октавы) при сильно выделяемых и

выдержанных внешних голосах обеих рук, внося в упражнение репетирующее движение большого пальца, которое развивает его подвижность:



Удар большого пальца всегда совпадает с опусканием запястья.

Далее его боковое движение



Упражнение № 1f (Связывание внешних голосов; обращенная позиция для левой руки)

После того как гибкость кисти достигнута в процессе изучения предыдущими упражнениями,

работают над связыванием внешних голосов (верхнего голоса правой руки и нижнего голоса левой) следующим образом:



Эти же упражнения для левой руки в,обращенном виде.

В. Возвратно-поступательные движения*

Именно эти движения облегчают перемещения руки от белых клавиш к черным и обратно; и в этом последнем случае способствуют скольжению

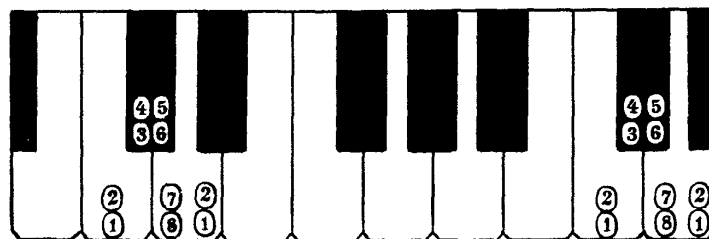
первого пальца, что приводит к почти совершенной связанности обоих голосов.

Их изучают сначала разделяя движение в глубь клавиатуры и движение назад, в исходное положение, посредством легких перемещений на одних и тех же клавишах.

Упражнение № 2 а



Выполняется посредством следующей перестановки пальцев на клавиатуре; цифры обозначают следующие друг за другом перестановки пальцев, соответствующие каждой октаве.



Движение пальцев вперед и назад следует производить с помощью очень легкого, но очень точного движения запястья. причем кисть остается фиксированной.

Таким же способом изучаются более широкие интервальные сдвиги на белых и черных клавишах; однако эти сдвиги между двумя соседними октавами не должны превышать увеличенной квинты

Упражнение № 2 b



Темп движений постепенно ускорять; при возрастающей скорости стараться, чтобы следующие друг за другом подъемы и опускания кисти были

бы всегда гибкими и в конце концов приводили бы к одному совершенно закругленному движению.

Упражнение № 2 c (Трели или ритмически неравномерные последования)



Увеличивать интервал между октавами до малой сексты.

Упражнение № 2 d (Октавные репетиции)
Так называемое «mouvement de tiroir», движение, с помощью которого достигается гибкость кисти, особенно хорошо подходит к исполнению длительных октавных репетиций, которые выполняются

с минимальной усталостью, в то время как вертикальное движение или нервная напряженность некоторых пианистов часто создает ощущение и впечатление усталости и усилия.

Работать сперва по ритмической формуле упражнения № 2c.

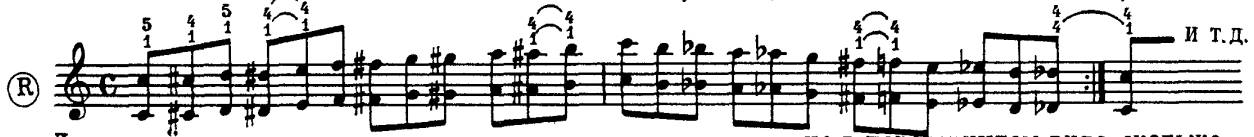


Сперва как можно лучше усваивают погружение и возвращение назад пальцев. Затем повторяют

но двадцать раз каждый из нижеследующих примеров, играя ежедневно по одной формуле на различных ступенях.



Упражнение № 2 e (Изучение хроматических последований октавами, со скольжением пальцев в верхнем и нижнем голосах)



Для левой руки используется та же самая аппликатура, но в перевернутом виде; скольжения происходят на тех же ступенях.

Боковые перемещения кисти.
Упражнение № 3 a (Последования ломаными октавами)
Механизм этого перемещения особенно подчер-

кивается (и тем самым становится яснее) путем предварительного изучения следующих упражнений в ломаных октавах:



И т.д. Та же самая формула в обратном порядке звуков.



Та же самая формула в обратном порядке звуков. И т. д.

Вообще возможно использовать оба вышеприведенных варианта во всех октавных упражнениях собранных в этой главе. Их эффективность особенно становится ощутимой при изучении упражнений с интервалами, превышающими секунду.

Упражнение № 3b (Движение плавного сгибания)

Толчок кисти, который может произойти в момент перехода от восходящего движения к нисходящему или наоборот, следует предотвращать путем плавного, но очень решительного и четкого движения.

Пальцы продолжают сохранять контакт с клавиатурой. Они должны как бы скользить по клавишам, всегда касаясь их, даже при исполнении самых широких интервалов.

После того как были установлены теоретические принципы развития гибких движений кисти¹

с помощью упражнений, изучение которых заслуживает внимания и заботы отнюдь не меньших, чем изучение упражнений, собранных в предшествующих главах, можно перейти к практическим формулам исполнения связанных октав.

Сначала следует изучать гаммы и арпеджио согласно примерам, указанным ранее для простых нот.

¹ Мы широко использовали в этом теоретическом обосновании октавной игры комментарии нашего «Издания для работы» этюдов Шопена (этюды № 10 от 25) *

Упражнение № 4a (Гаммы)

Затем работать над гаммами со всеми аппликатурами, во всех мажорных и минорных тональностях

в объеме трех октав, перемежая игру связную с игрой несвязной; то же самое — в противоположном движении.

Упражнение № 4b (Хроматические гаммы)

Хроматические гаммы изучают последовательно, начиная их каждый день с другой ступени; то же самое — в противоположном движении.

Упражнение № 4c (Арпеджио)

Упражнение № 4d (Для усовершенствования *legato* в крайних голосах)

The image shows two staves of musical notation for Exercise 4d. The top staff is in treble clef (C) and the bottom staff is in bass clef (C). Both are in common time (C). The top staff starts with a dynamic marking 'm.d.' and has fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4 written above the notes. The bottom staff starts with a dynamic marking 'm.s.' and has fingerings 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5 written below the notes. Both staves contain a sequence of eighth notes, with repeat signs and the text 'и т.д.' (and so on) at the end of each line.

Далее обыкновенные арпеджио (трезвучия, септаккорды и нонаккорды) с вариантами ритмической таблицы, которую вообще применяют ко всем формулам этого упражнения.

кального стержня пианистической риторики. Применяя к ним варианты ритма и транспозиции, указанные в подвижной таблице, расширяя их объем, используя их поочередно связно и несвязно, можно превратить их в самые действенные формулы упражнений, изучение которых определенным образом подготовит исполнение многих произведений пианистического репертуара.

Упражнение № 5

Ниже мы приводим несколько традиционных примеров октавных пассажей, своего рода музы-

А. Формулы октавных пассажей в параллельном движении в обеих руках

The image shows seven staves of musical notation for Exercise 5, labeled 'А. Формулы октавных пассажей в параллельном движении в обеих руках'. Each staff starts with a circled 'C' and a circled 'R'. The first two staves are in treble clef, and the remaining five are in bass clef. They all show parallel octave passages in various keys and directions, with repeat signs at the end of each line.

При упражнении сменять последовательно *legato* и *staccato*, и употреблять различные аппликатуры.

В. Формулы октавных пассажей в противоположном движении для обеих рук

The image displays a musical score for piano exercises. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a circled 'C' and 'R' and a large parenthesis. The exercises involve octaves in opposite motion. The fifth system includes dynamic markings '6' and '8' and the text 'и т.д.' (and so on).

РЕПЕРТУАР

Не может быть и речи о том, чтобы упомянуть здесь все классические произведения, музыкальная ценность которых увеличивается особыми техническими интересами и к которым работа над упражнениями данного сборника могла бы послужить дополнением или подготовительным материалом. Мы смогли учесть только те произведения, знание которых необходимо для каждого, кто заботится о своем пианистическом образовании.

Мы предоставляем на усмотрение преподавателя расширить этот репертуар, в соответствии с индивидуальными потребностями учеников. Наряду с классикой широкое поле деятельности открывает ему также современная фортепианная литература. Мы не считали необходимым рекомендовать для учебных планов специальные сочинения Клементи, Черни, Крамера, Кесслера и других, без которых серьезное пианистическое образование попросту неммыслимо.

Относительная степень трудности каждой пьесы определяется следующими обозначениями, которые помещены в колонках, соответствующих отдельным главам этого труда: с. т. — средняя трудность (*peu difficile*), д. т. — довольно трудно (*assez difficile*), т. — трудно (*difficile*), о. т. — очень трудно (*très difficile*).

Не следует забывать, учитывая эти определения, что в том случае, когда дело идет о совершенстве интерпретации музыкального произведения, действительная трудность не обязательно состоит из количества нот, содержащихся в этом произведении; и что касается нас, то мы видим признак более совершенной виртуозности в исполнении какого-нибудь *Andante* Моцарта или фуги Баха, а не *rapsodien* Листа.

Мы повторяем — по отдельности — содержание пяти глав этого труда:

Глава 1. Ровность, независимость и подвижность пальцев.

Глава 2. Подкладывание первого пальца. Гаммы. Арпеджио.

Глава 3. Техника двойных нот и полифоническая игра.

Глава 4. Техника растяжения.

Глава 5. Техника кисти. Исполнение аккордов.

Если произведение вследствие своей особой технической структуры принадлежит одновременно к нескольким главам, то обозначение степени трудности отмечается в колонке, соответствующей особенностям каждой главы.

I. КЛАВЕСИНИСТЫ

Итальянская школа

Д. ФРЕСКОБАЛЬДИ (1583—1643)

La Frescobalda (выразительная полифоническая игра)

Партита на римскую арию (Вариации)

Партита на «La Monica» (Вариации)

Токката g-moll (ровность, полифоническая игра)

Б. ПАСКВИНИ (1637 — 1710)

Токката sul canto del Cuculo (ровность, легкость)

А. СКАРЛАТТИ (1660 — 1725)

Токката g-moll (ровность, полифоническая игра)

Токката A-dur

Д. СКАРЛАТТИ (1685 — 1757)

По образцу лучших технических этюдов, но с музыкальными качествами, которых этюды очень часто лишены, клавишные пьесы Скарлатти открывают перед нами крайнее разнообразие проблем исполнения. Мы не смогли бы предложить усердным ученикам ничего лучшего, как посвятить себя внимательной работе над этими пьесами, результатом которой будут чистота, точность и легкость игры. Примененная здесь нумерация соответствует нумерации в издании Лонго (у Рикорди).

№№ 20, 103

№№ 22, 81, 95, 100, 136

№№ 29, 35

№№ 32, 102, 115, 127, 149

№ 37

№№ 43, 104, 139, 175, 200

№№ 50, 155, 188

№№ 55, 125

№№ 65, 70

№№ 98, 131, 140, 169, 209

№№ 107, 210, 215, 249

№ 109

№№ 157, 241

№ 158

№№ 160, 221

№ 172

№ 195

№ 232

№ 262

№ 263

Глава

	1	2	3	4	5
Д. ФРЕСКОБАЛЬДИ (1583—1643)					
La Frescobalda (выразительная полифоническая игра)			с. т.		
Партита на римскую арию (Вариации)	с. т.		д. т.		
Партита на «La Monica» (Вариации)	с. т.		д. т.		
Токката g-moll (ровность, полифоническая игра)	т.		д. т.		
Б. ПАСКВИНИ (1637 — 1710)					
Токката sul canto del Cuculo (ровность, легкость)	т.				
А. СКАРЛАТТИ (1660 — 1725)					
Токката g-moll (ровность, полифоническая игра)	д. т.		с. т.		
Токката A-dur	т.		т.		
Д. СКАРЛАТТИ (1685 — 1757)					
По образцу лучших технических этюдов, но с музыкальными качествами, которых этюды очень часто лишены, клавишные пьесы Скарлатти открывают перед нами крайнее разнообразие проблем исполнения. Мы не смогли бы предложить усердным ученикам ничего лучшего, как посвятить себя внимательной работе над этими пьесами, результатом которой будут чистота, точность и легкость игры. Примененная здесь нумерация соответствует нумерации в издании Лонго (у Рикорди).					
№№ 20, 103	с. т.		с. т.		
№№ 22, 81, 95, 100, 136	с. т.	с. т.			
№№ 29, 35	д. т.	д. т.			с. т.
№№ 32, 102, 115, 127, 149	д. т.	д. т.			
№ 37	д. т.	д. т.	с. т.		
№№ 43, 104, 139, 175, 200					д. т.
№№ 50, 155, 188	д. т.				
№№ 55, 125					с. т.
№№ 65, 70	с. т.	с. т.			с. т.
№№ 98, 131, 140, 169, 209	с. т.				
№№ 107, 210, 215, 249			д. т.		д. т.
№ 109			д. т.		д. т.
№№ 157, 241	д. т.		д. т.		д. т.
№ 158			д. т.		
№№ 160, 221	д. т.		д. т.		
№ 172	д. т.	д. т.			д. т.
№ 195	д. т.	д. т.	д. т.		д. т.
№ 232					
№ 262			с. т.		
№ 263				д. т.	

	Глава						Глава							
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5			
П. Д. ПАРАДИЗИ (1710 — 1792)														
Соната D-dur (ровность, перекрещивание рук)	д. т.	д. т.			д. т.		17-я сюита: La Superbe ou la Forqueray (ровность)	д. т.	д. т.					
Французская школа							Les Petits Moulins à vent (ровность)	д. т.	с. т.					
Ж. Ш. ШАМБОНЬЕР (1600—1670)							Les Timbres (ровность)	с. т.	д. т.					
La Verdinguette, жига (ритм, орнаментика; издание Гровлез-Хестера)	с. т.						Les Petites Crémieres de Bagnolet (ровность обеих рук)	д. т.	д. т.					
Аллеманда «La Lougeuse» № 11 (украшения; издание Брунольд-Сенара)	с. т.						18-я сюита: Le Turbulent (ровность)	д. т.	д. т.					
Павана «L'entretien des Dieux» № 24 (полифония, украшения; издание Брунольд-Сенара)	с. т.		с. т.				Le Tic-toc-choc ou le Maillotins (скрещивания)	д. т.					д. т.	
Le Moutier, аллеманда (ровность обеих рук)	с. т.	с. т.					20-я сюита: Les Chérubins (ровность обеих рук)	д. т.	с. т.					
Д. А. Д'АНГЛЕБЕР (1628 — 1691)							21-я сюита: La Coupepin (ровность, полифоническая игра)	д. т.		т.			д. т.	
Вариации на испанскую фолию (ровность пальцев обеих рук)	с. т.						La Petite Pince-sans-rire (полифоническая игра)			д. т.			д. т.	
ФРАНСУА КУПЕРЕН (1688 — 1733)							22-я сюита: Le Trophée (кисть)	д. т.	с. т.				д. т.	
(издание Брамса или Димер-Дюрана)							Le Point du Jour (ровность)	д. т.					д. т.	
1-я сюита: La Milordine (ровность)	д. т.						L'Anguille (ровность, кисть)	д. т.					д. т.	
L'Enchanteresse (двойные ноты, кисть)	с. т.		д. т.		с. т.		Les Tours de passe-passe (ровность кисти)	с. т.						
2-я сюита: La Florentine (ровность)	с. т.						23-я сюита: Les Tricoteuses (равномерное пальцевое стаккато)	д. т.	с. т.				д. т.	
La Diligente (ровность)	д. т.	с. т.					24-я сюита: Les Vieux Seigneurs (медленная орнаментальная игра)	с. т.					с. т.	
Les Papillons (ровность)	д. т.						Les Jeunes Seigneurs (быстрая орнаментальная игра)	д. т.						
3-я сюита: Les Matelotes provençales (ровность)	с. т.						Les Brimborions (ровность обеих рук)	с. т.	с. т.					
La Lutine (ровность)	д. т.						27-я сюита: Saillie (ровная полифоническая игра)	д. т.		с. т.				
4-я сюита: La Pateline (ломаные двойные ноты)	д. т.		с. т.											
La Réveil-Matin (тремоло, ровность)	с. т.						Ж. Ф. ДАНДРИЕ (1684 — 1740)							
5-я сюита: La Tendre Fanchon (полифоническая игра, растяжения)	д. т.		д. т.	с. т.			Les Doux-Propos (ровность, украшения)	с. т.						
La Bandoline (ровность)	д. т.						Les Cascades (ровность; издание Гровлез-Хестера)	с. т.						
6-я сюита: Les Barricades mystérieuses (связная игра, ломаные двойные ноты)	с. т.		с. т.				Les Tourbillons (ровность, легкая кисть, левая рука)	с. т.						
Le Mûcheron (ровность, легкое туше)	д. т.						La Coquette (ровность)	с. т.						
9-я сюита: Les Charmes (полифоническая игра, двойные ноты, арпеджио)	с. т.	с. т.					La Musète (ровность, украшения; издание Брунольд-Сенара)	с. т.					с. т.	
Le Bavolet flottant (ровность левой руки)	д. т.						Ж. Ф. РАМО (1683 — 1764)							
10-я сюита: La Triomphante (1-я часть; брио, ясность)	с. т.	д. т.			с. т.		(издание Сен-Санса-Дюрана)							
Les Bagatelles (ровность обеих рук)	д. т.						Le Rappel des Oiseaux (ровность)	д. т.						
11-я сюита: L'Étincelante ou la Bontemps (ровность)	д. т.						Rigaudon, Musette et Tambourin (ровность)	с. т.						
La Zénobie (ровность)	д. т.		с. т.				Les Niais de Sologne (ровность)	с. т.						
Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise (ровность, красочное туше)	д. т.	с. т.					La Joyeuse (ровность обеих рук)	с. т.						
12-я сюита: L'Atalante (ровность обеих рук)	д. т.	с. т.					Les Tourbillons (ровность обеих рук)	с. т.	с. т.				с. т.	
13-я сюита: Les Rozeaux. (ровность левой руки)	д. т.						Les Trois Mains (ровность, скрещивания)	д. т.	д. т.				д. т.	
Les Folies françaises ou les Dominos (Вариации)	д. т.	с. т.					Gavotte variée (ровность, полифоническая игра, кисть, растяжения)	д. т.		д. т.	с. т.		д. т.	
14-я сюита: Le Rossignol en amour (украшения, трели)	д. т.						Les Tricotets (ровность, кисть)	с. т.					с. т.	
La Linotte effarouchée (ровность обеих рук)	д. т.	с. т.					La Poule (точность, кисть)	с. т.					с. т.	
Le Rossignol vainqueur (ровность)	с. т.						L'Egyptienne (ровность)	с. т.					с. т.	
Le Carillon de Cythère (ровность, украшения)	д. т.						К. ДАКЕН (1694 — 1772)							
							(издание Сенара)							
							Le Coucou (ровность)	с. т.						
							L'Hirondelle (ровность)	с. т.						
							La Favorite (ровность)	с. т.						
							Les Vents en courroux (ровность, скрещивание рук)	с. т.					с. т.	

Английская школа	Глава						Глава							
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5			
У. БЕРД (1543 — 1623)														
The Carman's Whistle (вариации, полифонический стиль)			с. т.			Мы считаем нужным напомнить, что только технические соображения продиктовали нам выбор упомянутых в этом репертуаре произведений. Несравненные произведения Баха — истинная настольная книга каждого пианиста-музыканта — не требуют, если это касается музыки, никакого выбора. Но здесь речь идет только о технической стороне.								
The Bells (ровность, полифоническая игра)		с. т.	с. т.			15 двухголосных инвенций (ровность, плавная и выразительная игра, можно рекомендовать аналитические издания Бланш Сельва и Г. Шпёрка)								
The Woods so wilde (полифонический стиль)	с. т.		с. т.			15 симфоний или трехголосных инвенций (ровность, полифоническая игра; аналитические издания Бланш Сельва и Г. Шпёрка)	д. т.	с. т.						
John, come kiss me now (ровность, полифоническая игра)		с. т.	д. т.			1-я партита В-dur (ровность, легкая кисть, перекрещивания)	д. т.	д. т.						д. т.
ПИТЕР ФИЛИПС (1560 — после 1633)						Аллеманда и Каприччио из 2-й партиты с-moll (ровность, гибкая кисть)	д. т.	д. т.						
Соловей (Орландо ди Лассо) (ровность, полифонический стиль)	с. т.	с. т.	с. т.			Куранта из 5-й партиты G-dur (ровность обеих рук)	т.	д. т.	д. т.					
Гальярда (варьируемые куплеты, полифонический стиль)	с. т.		с. т.			Итальянский концерт (ровность, ясность)	д. т.	д. т.						
Д. ФЕРНЕБИ (1560 — 1600)						Хроматическая фантазия и fuga (всеобщая техника)	т.	т.	т.	д. т.	д.			
The King's Hunt (ровность)	д. т.	д. т.				Жига из 5-й французской сюиты G-dur (ясность артикуляции, ровность)	т.	д. т.	д. т.					
Spragnioletta (вариации, ровность, рететии)	с. т.	с. т.				Aria variata alla maniera italiana (ровность обеих рук)	д. т.	д. т.	д. т.					
Darhne (вариации, ровность, полифоническая игра)			д. т.	д. т.		Прелюдия из 2-й английской сюиты a-moll (ровность, ритмическая определенность)	т.	д. т.						д. т.
Rosalis (вариации, ровность)		с. т.				Прелюдия, fuga и аллегро Es-dur								
Woody-Cock (вариации, ровность, полифоническая игра)	д. т.	д. т.				Фантазия с-moll (полная и очень выразительная артикуляция, перекрещивания)	д. т.	т.						д. т.
ДЖОН БУЛЛ (1563 — 1628)						Гольдберг-вариации (всеобщая техника)	т.	т.	т.	д. т.	т.			
The Quadran Pavan (полифоническая игра, ритмические трудности, ровность обеих рук)		с. т.	д. т.			Фуга из Каприччио на отъезд зозлюбленного брата (ясность)	т.	д. т.	т.					д. т.
Variations of the Quadran Pavan (ровность обеих рук)		с. т.	д. т.			Токката fis-moll (ровность, полифоническая игра)	т.	т.	т.					
Galiard to the Quadran Pavan (двойные ноты, ровность)	д. т.		д. т.			Токката с-moll (ровность, полифоническая игра)	т.	т.	т.					
(Интересно сравнить это сочинение с сочинением Берда на ту же тему)						Токката D-dur (Фантазия и fuga)	т.	т.	д. т.					с. т.
The King's Hunt (имитационный стиль, ровность)	д. т.	д. т.	с. т.			Из «Хорошо темперированного клавира»:								
ОРЛАНДО ГИББОНС (1583 — 1625)						Прелюдии. 1-я часть								
The Woods so wilde (вариации, ровность, полифонический стиль)	с. т.	с. т.	с. т.			№ 1 (ровность, плавная игра)	д. т.	с. т.						
Немецкая школа						№ 2 (ровность, решительная артикуляция обеих рук)	т.	с. т.						
И. ФРОБЕРГЕР (1616 — 1667)						№ 3 (легкость, гибкая кисть)	д. т.							с. т.
Токката a-moll (ровность, полифоническая игра)	д. т.	д. т.	д. т.			№ 5 (ровность слабых пальцев)	т.	д. т.						
И. КУНАУ (1660 — 1722)						№ 6 (ровность правой руки)	д. т.							
Сюита № 6 A-dur (ровность)	с. т.	с. т.				№ 11 (ровность, легкая кисть)	т.	д. т.						д. т.
Вторая соната D-dur (Свежие клавирные плоды)	д. т.		д. т.			№ 14 (ровность обеих рук)	д. т.							с. т.
Библейские сонаты. № 1. Борьба между Давидом и Голиафом	с. т.	с. т.	д. т.	д. т.		№ 15 (ясность, ровность)	д. т.	д. т.						
Библейские сонаты. № 2. Исцеление Саула (различная техника, программная музыка)	д. т.		с. т.			Прелюдии. 2-я часть								
Ф. К. МУРШГАУЗЕР (1663 — 1738)						№ 2 (ровность, ясность туше)	д. т.							с. т.
Пасторальная ария с вариациями (ровность)	с. т.	с. т.				№ 6 (ровность, перекрещивания рук)	д. т.							д. т.
Г. Ф. ТЕЛЕМАН (1681 — 1767)						№ 8 (ровность, независимость пальцев)	д. т.							д. т.
Фантазия D-dur (ровность)	с. т.					№ 10 (то же самое)	д. т.	д. т.						
И. С. БАХ (1685 — 1750)						№ 15 (то же самое)	д. т.	с. т.	д. т.					
(издание Штейнгребера)						№ 21 (перекрещивания рук)	д. т.	д. т.	д. т.	д. т.				с. т.
Вообще мы рекомендуем издание Штейнгребера, как отредактированное с особой тщательностью и добросовестностью.						№ 23 (ровность)	д. т.	с. т.	с. т.					с. т.

1997

	Глава						Глава							
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5			
(Думаем, что излишне специально рекомендовать изучение всех Фуг из обеих частей «Хорошо темперированного клавира». Они представляют для развития независимости пальцев в полифонической игре богатейшее поле работы)														
Г. Ф. ГЕНДЕЛЬ (1685 — 1759)														
Из 1-й сюиты: Жига (эластичная кисть, ровная игра)	д. т.				д. т.									
Из 3-й сюиты: Прелюдия, Фуга, ария (ровность, полифоническая игра, украшения)	д. т.	с. т.	д. т.											
Из 5-й сюиты: Ария с вариациями (ровность, независимость пальцев)	д. т.	д. т.	д. т.											
Из 7-й сюиты: Пассакалия (ясность артикуляции)	с. т.	с. т.												
9-я сюита (ровность, независимость пальцев)	с. т.	д. т.	д. т.	д. т.										
14-я сюита: Гавот с вариациями (плавная игра, ровность)	с. т.													
К. Х. ГРАУН (1701 — 1759)														
Жига b-moll (ровность, перекрещивания рук)	д. т.				д. т.									
II. ОТ КЛАВЕСИНА К МОЛОТОЧКОВОМУ ФОРТЕПИАНО														
В. ФРИД. БАХ (1710 — 1784)														
Каприччио D-dur (ровная кисть, полифоническая игра)	с. т.		д. т.	с. т.										
Фуга c-moll	д. т.		д. т.											
Полонез Ges-dur (игра legato)	с. т.		с. т.											
Полонез e-moll (полифоническая игра, растяжения; издание Филипп-Дюрана)			д. т.	д. т.										
Ф. Э. БАХ (1714 — 1788)														
Аллегро A-dur (ровная кисть)		д. т.			д. т.									
Вюртенбургская соната № 2 As-dur (ровность, выразительная игра)	д. т.		д. т.											
Вюртенбургская соната h-moll (ровность, выразительная игра)	д. т.		д. т.											
И. Ф. КИРНБЕРГЕР (1721 — 1783)														
Двухголосная фуга D-dur (ровность)	д. т.	д. т.												
Трехголосная фуга d-moll (растяжения, ровность, полифоническая игра)	д. т.		д. т.	д. т.										
Куранта As-dur (ровность обеих рук)	д. т.	д. т.												
Аллегро для курант (ровность, техника скачков)	с. т.				с. т.									
И. Х. БАХ (1735 — 1782)														
Прелюдия и фуга c-moll			д. т.											
Финал из сонаты B-dur (ровность)	д. т.	д. т.											д. т.	т.
И. ГАЙДН (1732 — 1809)														
Изучение всех сонат Гайдна следует всячески рекомендовать для достижения легкой, остроумно-выразительной игры. Мы приводим все-таки следующие сонаты, как наиболее пригодные для этой цели (издание Петерса):														
Соната № 1: все части (выразительная, плавная игра)	д. т.	д. т.			с. т.									
Соната № 2: Адажио (выразительная, орнаментальная игра)	с. т.	с. т.												
Соната № 7: Аллегро (ровность, ритмическая точность)	д. т.	с. т.											д. т.	
Соната № 8: все части (легкость, ровность)	д. т.	д. т.											с. т.	
Соната № 9: финал (легкая кисть)	с. т.												д. т.	
Соната № 12: Престо (легкость, гибкая кисть)	с. т.												д. т.	
Соната № 19: все части (точность, легкость, ровность)	д. т.	д. т.											д. т.	
Соната № 23: финал (легкая пальцевая игра, кисть)	с. т.	с. т.											д. т.	
Вариации f-moll (ровность, украшения, перекрещивания)	д. т.	д. т.											с. т.	
Ариетта с вариациями (пальцевая техника)	д. т.	д. т.											с. т.	
Фантазия C-dur (ровность, кисть)	д. т.	д. т.	с. т.										д. т.	
В. А. МОЦАРТ (1756 — 1791)														
Сонаты (нумерация по изданию Петерса):														
№ 1 F-dur (ровность, красочность, игра legato и non legato)	д. т.	д. т.											с. т.	
№ 2 C-dur (изящная, плавная игра)	с. т.	д. т.											с. т.	
№ 3 D-dur (блестящая игра, ясность, ритмическая точность)	д. т.	д. т.											с. т.	
№ 6 F-dur: финал (легкость, ясность)	д. т.	д. т.											с. т.	
№ 7 a-moll: Allegro maestoso (определенность, точность)	д. т.	д. т.	д. т.										д. т.	
№ 10 D-dur (брно, ясность, ровность, перекрещивания)	д. т.	д. т.											д. т.	
№ 12 A-dur (выразительная виртуозность) (финал «alla turca») (брно, ритм)	д. т.	д. т.											д. т.	
№ 13 D-dur (легкость, чистота, ровность)	д. т.	д. т.												
№ 17 B-dur: Allegro (ровность, изящная игра)	с. т.	с. т.												
(Мы рекомендуем для аналитического изучения этих сонат издание Георга Шпорка)														
Рондо a-moll (ровность, выразительный стиль)	д. т.	д. т.	т.	д. т.									д. т.	
Рондо F-dur (украшения, ровность)	т.	д. т.	д. т.											
Фантазия и соната c-moll (различная техника, драматический характер)	д. т.	т.											д. т.	т.
Фантазия и фуга C-dur	т.	т.	т.	д. т.	т.									
Жига G-dur (гибкая кисть, ясность, легкость)			д. т.	д. т.	т.									
М. КЛЕМЕНТИ (1752 — 1832)														
Gradus ad Parnassum (выбор по усмотрению учителя; полная пальцевая техника)														
Соната «Didone abbandonata» (драматический стиль)		д. т.	д. т.										д. т.	
Соната соч. 5 (ломаные октавы, ровность, перекрещивания)	д. т.	д. т.											д. т.	т.
Соната соч. 47: финал (ровность, ломаные терции)	т.	д. т.	т.											
(Лучшее издание сонат Клементи—издание Гастуэ у Сенара)														
6-й канон (гибкая кисть, замена пальцев; издание Бланш Сельва)	т.													т.
Я. Л. ДУСИК (1760 — 1812)														
Соната «Возвращение в Париж» (различная техника)	т.	т.	т.										д. т.	

	Глава						Глава				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
Соч. 53 № 6 (попеременная игра, кистевые аккорды)			д. т.	д. т.	т.	№ 8 (легкое и ровное подкладывание большого пальца)	т.	о. т.		т.	т.
Соч. 62 № 1 (связная и выразительная игра, ровность сопровождения)	д. т.			д. т.	д. т.	№ 9 (растяжения в левой руке, выразительная мелодия в правой руке)				т.	т.
Соч. 62 № 6. Весенняя песня (ровность, гибкость)		д. т.		д. т.	д. т.	№ 10 (гибкая рука и кисть, растяжения)			т.	о. т.	о. т.
Соч. 67 № 2 (независимость артикуляции)			д. т.	т.	д. т.	№ 11 (аккорды, арпеджио, растяжения, гибкость)			т.	о. т.	о. т.
Соч. 67 № 4. Прялка (ровность, легкость)	т.	т.			д. т.	№ 12 (сила и гибкость левой руки, техника аккордов в правой руке)	о. т.	о. т.		т.	т.
Соч. 85 № 6 (независимость пальцев)			т.	т.	д. т.	Этюды соч. 25:					
Соч. 102 № 3 (гибкость кисти, точность удара)	д. т.		д. т.		т.	№ 1 (ровность, легкость, растяжения)	т.	о. т.		т.	т.
Каприччио <i>fis-moll</i> соч. 5 (ровность, легкость, беглость)	т.	т.	т.		д. т.	№ 2 (ровность, легкая подвижность пальцев правой руки)	о. т.	о. т.			
Характерные пьесы соч. 7:						№ 3 (ясность и независимость пальцев, гибкая кисть)	т.		т.	т.	о. т.
№ 1 (полифонический стиль)			д. т.	т.		№ 4 (техника аккордов, гибкая кисть)			т.	т.	о. т.
№ 2 (ровность обеих рук)	т.	т.				№ 5 (движение-подкладывание большого пальца, растяжения, кисть)		т.	т.	т.	о. т.
№ 3 (фугированный стиль, точность, независимость пальцев)	т.	т.	т.	т.		№ 6 (терции, независимость, ровность пальцев)	т.	о. т.	о. т.		т.
№ 4 (ровность, плавная игра)	т.	т.		д. т.		№ 7 (связная выразительная игра, полифоническая техника)		т.	т.	т.	т.
№ 7 (легкая кисть, попеременная игра)	т.		д. т.		о. т.	№ 8 (сексты, ровность, растяжения)	о. т.		о. т.	о. т.	т.
Рондо-каприччиозо (легкость, живость)	т.	т.			т.	№ 9 (кистевые октавы, легкость, точность)			о. т.	т.	о. т.
Каприс соч. 16 № 2. Скерцо (легкая кисть, ровность)	т.	т.			т.	№ 10 (связные октавы, выносливая кисть)	о. т.	о. т.		о. т.	о. т.
Престо из Фантазии соч. 28 (ровность, беглость)	т.	т.			д. т.	№ 11 (сила и быстрота, растяжения)	о. т.	о. т.		о. т.	о. т.
Прелюдии и фуги соч. 35:						№ 12 (смена положений руки, техника скачков, выносливость пальцев)	о. т.			т.	о. т.
№ 1. Прелюдия (попеременная игра, арпеджио)	т.			д. т.	т.	Баллады:					
№ 2. Фуга (полифонический орнаментальный стиль)	т.		т.	д. т.	т.	№ 1 соч. 23 <i>g-moll</i> (вся техника)	т.	т.	т.	о. т.	о. т.
№ 3. Прелюдия (легкое стаккато)	т.				т.	№ 2 соч. 38 <i>F-dur</i> (двойные ноты, кисть)			о. т.	о. т.	о. т.
№ 6 Прелюдия (техника аккордов)					д. т.	№ 3 соч. 47 <i>As-dur</i> (вся техника)	т.	т.	т.	о. т.	о. т.
Серьезные вариации соч. 54 (различная техника)	т.	т.	д. т.	т.	т.	№ 4 соч. 52 <i>f-moll</i> (полифоническая игра, двойные ноты)	т.	т.	о. т.	о. т.	о. т.
3 прелюдии и 3 этюда соч. 104 (различные трудности)	т.	т.	т.	т.	т.	Экспромты:					
Скерцо из сонаты соч. 106 (легкое стаккато)	т.		т.		т.	№ 1 соч. 29 (ровность обеих рук)	т.	т.		т.	
Perpetuum mobile соч. 119 (ровность, беглость)	т.	т.				№ 2 соч. 36 (ровность кисти левой руки)	т.	т.		д. т.	т.
Ф. ШОПЕН (1810 — 1849)						№ 3 соч. 51 (двойные ноты, ровность)	т.	т.	о. т.	т.	
Следовало бы использовать в пианистическом образовании все произведения Шопена, так как никто лучше него и с наибольшей музыкальностью не сумел раскрыть возможности инструмента.						Фантазия-экспромт <i>cis-moll</i> (ровность, беглость)	т.	о. т.			
К сожалению, ограниченные размеры этого труда вынуждают нас перечислить только те произведения, которые наиболее полезны для технического развития ученика.						Скерцо:					
Этюды соч. 10:						№ 1 соч. 28 (растяжения, ровность)	т.	т.		о. т.	т.
№ 1 (сила пальцев, растяжения)	о. т.			о. т.	т.	№ 2 соч. 31 (вся техника)	т.	т.	т.	т.	о. т.
№ 2 (независимость и ровность слабых пальцев)	о. т.	о. т.	т.	т.	т.	№ 3 соч. 39 (кисть, ломаные формы)	т.	т.		т.	о. т.
№ 3 (полифоническая игра, растяжения)			т.	о. т.	т.	№ 4 соч. 54 (легкая игра, кисть)	т.	т.	д. т.	т.	т.
№ 4 (ровность пальцев, беглость, брно)	т.	т.	д. т.	т.	т.	Фантазия соч. 49 (вся техника)	т.	о. т.	т.	т.	о. т.
№ 5 (черные клавиши, ясность и открыленность)	о. т.	о. т.	т.	т.	т.	Прелюдии соч. 28:					
№ 6 (выразительная полифоническая игра)			т.	т.	т.	№ 1 (растяжения, независимость артикуляции)		т.	т.	т.	д. т.
№ 7 (подвижность и ловкость пальцев в двойных нотах)	т.		о. т.	т.	т.	№ 2 (растяжения левой руки)				т.	
						№ 3 (ровность, легкость левой руки)	т.	о. т.			
						№ 5 (скачки, ровная игра)	о. т.	т.		о. т.	
						№ 8 (независимость и выносливость пальцев)	о. т.	о. т.		т.	т.
						№ 12 (крепость пальцев, гибкая кисть)	т.	т.	т.	т.	о. т.
						№ 14 (ровность обеих рук)	т.	т.			
						№ 16 (блеск, беглость, выносливость правой руки, левая кисть)	о. т.	о. т.			о. т.
						№ 17 (техника аккордов, растяжения)			т.	т.	т.
						№ 18 (стремительная игра, сила и быстрота обеих рук)	о. т.	о. т.			т.

	Глава						Глава				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
№ 19 (легкость, продолжительные растяжения в обеих руках)		о. т.		о. т.	т.	За небольшим исключением, его способ письма выявляет полифонический стиль, а чистая виртуозность обнаруживается лишь в немногих случаях.					
№ 23 (подкладывание большого пальца правой руки, легкость, плавная игра)	о. т.	о. т.		т.	т.		Это объясняет ограниченность нашего выбора, который определяется специальными тенденциями предлагаемого репертуара. Вариации на тему «Abegg» соч. 1 (независимость пальцев)				
Вальсы:						Этюды по каприсам Паганини соч. 3:					
Соч. 64 № 1 (ровность, беглость, легкость)	т.	т.					№ 1 (ровность, ясность, сила пальцев)	т.	о. т.	т.	т.
Полонезы:						№ 2 (двойные ноты, кисть)	т.	о. т.			
Соч. 40 № 1 (техника аккордов, крепость, ритмическая определенность)			т.	т.	т.	№ 4 (двойные ноты, растяжения, кисть)	т.		т.	д. т.	т.
Соч. 44 (то же самое)			т.	т.	т.	№ 6 (независимость пальцев, крепость игры)	т.	о. т.	т.	т.	
Соч. 53 (техника аккордов и кисти, октавы левой руки)	т.	т.	т.	о. т.	о. т.	Интермеццо соч. 4 № 6 (независимость пальцев)	т.	т.		т.	т.
Полонез-фантазия (полифоническая игра, техника аккордов)			о. т.	т.	о. т.	Экспромты ор. 5, 1-я версия (двойные ноты, техника аккордов)	т.		о. т.	о. т.	о. т.
Ноктюрны:						Танцы Давидсбюндлеров соч. 6:					
Соч. 25 № 2 (украшения, растяжения правой руки)	о. т.	т.		т.	о. т.		№ 6 (независимость пальцев левой руки)	о. т.		т.	д. т.
Соч. 37 № 2 (выразительные двойные ноты)	т.		о. т.			№ 9 (крепость слабых пальцев, гибкая кисть)	т.		т.	т.	о. т.
Соч. 48 № 1 (октавная и аккордовая техника)				о. т.	о. т.	№ 12 (гибкая кисть)	т.		т.	т.	т.
Соч. 55 № 2 (полифоническая игра, скачки левой руки)	т.		т.	т.		Токката соч. 7 (изучение двойных нот)	т.		о. т.	о. т.	о. т.
Сонаты:						Аллегро соч. 8 (полифонический стиль, техника скачков)	т.	т.	т.	о. т.	т.
Соч. 35 b-moll:						Карнавал соч. 9 (различная техника, специально аккорды и кисть)	т.	т.	т.	т.	о. т.
1-я часть (техника аккордов, растяжения)			т.	о. т.	о. т.	Шесть концертных этюдов соч. 10 (по каприсам Паганини) (специально аккорды, кисть, независимость пальцев)	т.	о. т.	т.	т.	о. т.
Скерцо (гибкая кисть, двойные ноты и аккорды)			т.	о. т.	т.	Фантастические пьесы соч. 12. Сновидения (ровность пальцев, гибкая кисть)	т.			т.	о. т.
Финал (ровность, легкость, беглость обеих рук)	о. т.	о. т.				Симфонические этюды соч. 13 (техника аккордов и кисти)			о. т.	т.	о. т.
Соч. 58 h-moll:						Крейслериана соч. 16:					
1-я часть (техника растяжения)	о. т.	т.	т.	о. т.	т.		№ 1 (сила пальцев, растяжения, гибкая кисть)	о. т.			о. т.
Скерцо (беглость, легкость)	о. т.	о. т.				№ 3 (ясность артикуляции, гибкая кисть)	т.			т.	о. т.
Финал (вся техника)	о. т.	т.	т.	о. т.	о. т.	№ 7 (сила пальцев в быстром темпе)	о. т.	т.		т.	т.
Колыбельная (ровность, плавность, гибкость, мягкость)	о. т.	т.	т.	т.	т.	№ 8 (независимость пальцев, гибкая кисть)	т.		т.		о. т.
Баркарола (полифоническая игра, двойные ноты и аккорды)	т.	о. т.	о. т.	т.	т.	Фантазия соч. 17. 2-я часть (техника аккордов, кисть)			т.	т.	о. т.
Тарантелла (блеск, живость, ясность)	т.	т.	д. т.	т.	т.	Юмореска соч. 20 (различная техника)	о. т.	т.	т.	т.	о. т.
Концертное аллегро (вся техника)	о. т.	т.	о. т.	о. т.	т.	Новеллеты соч. 21:					
Этюды для школы Мошелеса:							№ 2 (сила пальцев, гибкая кисть, ясность артикуляции)	о. т.		т.	т.
№ 2 (техника аккордов)			т.	т.	т.	№ 7 (октавы, кисть)	т.		т.	т.	т.
№ 3 (полифоническая игра, точность артикуляции)	т.		о. т.	т.	т.	№ 8 (различная техника)			т.		о. т.
Изданье Микули считается наиболее соответствующим оригинальному тексту. Можно также рекомендовать издания Петерса и Брейткопфа.						Соната соч. 22:					
Для этюдов, прелюдий и баллад мы могли бы указать на «Изданье для работы», которое вышло в свет под нашим именем у Сенара)							1-я часть (растяжения, сила пальцев, быстрота)	о. т.	т.		т.
Р. ШУМАН (1810 — 1856)						Рондо (гибкая кисть, ровность пальцев)	т.			т.	о. т.
(издание Брейткопфа, редакция Клары Шуман)						Ночная пьеса соч. 23 № 4 (аккорды, арпеджио, растяжения)				т.	д. т.
Несравненный музыкальный интерес, который вызывает изучение всех фортепианных произведений Шумана, не всегда сопровождается — для интерпретатора — техническим эквивалентом.											

	Глава						Глава				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
Венский карнавал соч. 26:						Три концертных этюда:					
Аллегро (сила пальцев, эластичная кисть)	т.			т.	т.	№ 2. La Leggerezza (ровность, текучесть, плавная и быстрая игра, двойные ноты)	о. т.	о. т.	о. т.	т.	т.
Интермеццо (перекрещивания, ровность, размах)	т.			т.	т.	№ 3. Il Sospiro (перекрещивания рук, арпеджио, ровность)	т.	о. т.	т.	т.	т.
Финал (блеск, ясность артикуляции, кисть)	т.	т.	д. т.		т.	Два концертных этюда:					
Романс соч. 28 № 1 (смена рук, ровность, крепость)	т.	т.			т.	1. Шум леса (ломаные аккорды, ровность)	т.	т.		о. т.	т.
Романс соч. 32 (ровность и независимость кистевых движений)			т.	т.	о. т.	2. Хоровод гномов (легкость, точность, гибкая кисть)	о. т.	о. т.	т.		о. т.
Фугетты соч. 126 № 4 и № 6 (полифония)	т.	о. т.	т.			В гневе (этюда для усовершенствования)		о. т.	о. т.	о. т.	о. т.
Песни на рассвете (Gesänge der Frühe) соч. 133 № 4 (разделение материала между обеими руками, артикуляция)	т.	т.		т.	т.	Венгерские рапсодии:					
Ф. ЛИСТ (1811 — 1886) <						№ 2 (различная техника, бравура, блеск)	т.	т.	о. т.	т.	о. т.
Здесь мы можем воспользоваться случаем и применить в обратном смысле ранее сделанные замечания о лирическом стиле Шумана. Изобретательная виртуозность Листа проявилась столь богато во всех его сочинениях, что из-за одного этого всякий выбор становится затруднительным. Мы упоминаем только самые значительные из его сочинений, рассчитывая, что педагоги, следуя своему личному вкусу, восполнят те пропуски, которые мы были вынуждены сделать.						№ 4 (ровность, быстрота, октавы-дегаше)	о. т.	т.	т.	т.	о. т.
Этюды трансцендентного исполнения:						№ 6 (техника аккордов, кистевые октавы)		о. т.		т.	о. т.
№ 1. Прелюдия (бравура, сила пальцев, растяжения)		о. т.	т.	о. т.	т.	№ 8 (различная техника, быстрота, бравура)	о. т.	о. т.		т.	о. т.
№ 2. a-moll (гибкая кисть, попеременная игра)	т.	о. т.	т.	о. т.	о. т.	№ 9 (вся техника)	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.
№ 3. Пейзаж (выразительная игра двойными нотами и аккордами)			т.	т.	т.	№ 10 (техника кисти, глиссандо)		т.	о. т.	о. т.	о. т.
№ 4. Мазепа (кисть, аккорды, двойные ноты)		т.	о. т.	о. т.	о. т.	№ 11 (различная техника, пальцы, кисть)	о. т.	т.	т.	т.	о. т.
№ 5. Блуждающие огни (варьированные двойные ноты, гибкая кисть)	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.	т.	№ 12 (вся техника)	о. т.	т.	о. т.	т.	о. т.
№ 6. Видение (перекрещивания рук, арпеджио, аккорды, растяжения)		о. т.		о. т.	о. т.	№ 13 (различная техника, репетиции и кисть)	о. т.	т.	о. т.	т.	о. т.
№ 7. Геронка (октавы, арпеджио, растяжения)		о. т.		о. т.	о. т.	№ 14 (вся техника)	о. т.	т.	т.	т.	о. т.
№ 8. Дикая охота (аккорды, кисть, растяжения)		о. т.		о. т.	о. т.	№ 15. Ракочи-марш (бравура, блеск, техника аккордов)	о. т.	о. т.		т.	о. т.
№ 9. Воспоминание (украшения, арпеджио)	о. т.	о. т.		т.	т.	Испанская рапсодия (брио, ясность, аккорды)	т.		о. т.	о. т.	о. т.
№ 10. f-moll (гибкая кисть, октавы, растяжения)	т.	о. т.		о. т.	о. т.	Годы странствий:					
№ 11. Вечерние гармонии (аккорды, арпеджио)			т.	о. т.	о. т.	Швейцария					
№ 12. Метель (тремоло, растяжения, кисть)	о. т.	о. т.		о. т.	о. т.	У источника (ровность, гибкая кисть)	о. т.	о. т.	о. т.	т.	т.
Этюды по каприсам Паганини:						Гроза (октавная техника)				т.	о. т.
№ 1 (гаммы, арпеджио, тремоло, растяжения)		о. т.		о. т.	о. т.	Долина Обермана (выносливость кисти, растяжения)			т.	о. т.	о. т.
№ 2 (попеременная игра, перекрещивания рук, октавы, кисть)	о. т.	о. т.	о. т.		о. т.	Италия					
№ 3 (кисть, скачки, ровность, лозкость)	о. т.	о. т.	о. т.	т.	о. т.	После чтения Данте (октавная и аккордовая техника)			т.	о. т.	о. т.
№ 4 (перекрещивания рук, легкость и гибкость кисти)	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.		Фонтаны виллы д'Эсте (ровность, тремоло)	о. т.		т.	т.	о. т.
№ 5 (двойные ноты, перемежающиеся глиссандо, быстрые перемещения рук)	о. т.		о. т.	т.	о. т.	Тарантелла (Венеция и Неаполь) (кистевая техника, фиоритур, двойные ноты)	о. т.	т.	т.	о. т.	о. т.
№ 6. Вариации (различная техника, специально кисть)	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.	Соната h-moll (вся техника)	о. т.	о. т.	т.	о. т.	о. т.
						Легенды:					
						№ 1. Св. Франциск Ассизский. Проповедь птицам (ровность, легкость, трели, тремоло)	о. т.		т.		т.
						№ 2. Св. Франциск из Паолы, шествующий по волнам (левая рука, техника аккордов)	т.	о. т.	т.		о. т.
						2-й полонез E-dur (бравура, октавы, ровность, двойные ноты)	о. т.	о. т.	о. т.	т.	о. т.
						Мефисто-вальс (кистевая техника)	о. т.	о. т.	о. т.	т.	о. т.
						Поэтические и религиозные гармонии:					
						Благословение Сога в одиночестве (двойные ноты, растяжения)			о. т.	т.	
						Размышление о смерти (техника аккордов, выносливая кисть)				т.	о. т.
						Кольбельная (украшения, ровность, легкость, двойные ноты)	о. т.	о. т.	о. т.		
						Фантазия и fuga на тему В-А-С-Н (полифоническая техника, октавы)		т.	о. т.	т.	о. т.

	Глава				
	1	2	3	4	5
Концерт-соло (различная техника)	т.	о. т.		т.	о. т.
Скерцо и марш (аккорды и кисть)	о. т.	о. т.	т.	т.	о. т.
Вариации на тему Баха (полифонический стиль)			т.	о. т.	о. т.
Мы умалчиваем о бесчисленных транскрипциях и парафразах, в которых все же можно найти полезные объекты технического изучения. Мы делаем, однако, исключение для «Фантазии на темы из «Дон-Жуана», трансцендентальная виртуозность которой дополняется яркой и смелой музыкальностью.					
И. БРАМС (1833 — 1897)					
Вариации и fuga на тему Генделя (вся техника, преимущественно аккорды и двойные ноты)	т.	о. т.	о. т.	т.	т.
Вариации на тему Паганини (2 тетради) (вся техника, преимущественно двойные ноты и кисть)	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.	о. т.
Соната соч. 5 (техника аккордов, растяжения и кисть)	т.	о. т.	т.	о. т.	о. т.
Вариации на тему Шумана (полифоническая игра, аккорды и двойные ноты)		т.	т.	т.	т.
Вариации на оригинальную тему соч. 21 № 1 (аккорды, растяжения)		о. т.	т.	о. т.	т.
Каприччио соч. 76 № 2 (независимость пальцев, точное пальцевое стаккато)	т.		т.	т.	т.
Рапсодия соч. 79 № 2 (полная игра, перекрещивания рук)			т.	т.	т.
Интермеццо соч. 117 № 2 (ровная, выразительная игра)	т.	т.		т.	
Баллада соч. 118 № 3 (аккорды, кисть)			т.	т.	т.
Интермеццо соч. 118 № 6 (ровная игра левой руки, октавы)	т.	о. т.			т.
Интермеццо соч. 119 № 3 (полифоническая игра, гибкая кисть, ясность)			т.	т.	о. т.

	Глава				
	1	2	3	4	5
Этюд по Шопену (терции и связанные сексты)			о. т.	т.	
Рондо по Веберу (Perpetuum mobile для левой руки)	о. т.	о. т.			т.
Престо по Баху (2 редакции) (ровность обеих рук, сила, независимость пальцев)	о. т.	о. т.			
Чакона по Баху (для левой руки)	о. т.	т.	т.	о. т.	т.
С. ФРАНК (1822—1890)					
Прелюдия, хорал и fuga (полифоническая игра, ровность, перекрещивания рук)	т.	т.		о. т.	т.
Прелюдия, ария и финал (полифоническая техника, кисть)		т.		о. т.	т.

Не входя специально в детали сочинений современных композиторов и не принимая во внимание продукцию ныне живущих авторов, мы тем не менее обращаем внимание педагогов на сочинения Алькана, Балакирева, Грига, Форе, Сен-Санса, Дебюсси, Альбениса, Гранадоса и других композиторов, которые все заслуживают того, чтобы фигурировать в репертуаре пианистов.

Еще один совет после стольких данных нами советов, за который мы просим извинения. Опыт показывает нам, что лучшее средство стимулировать прогресс учеников состоит в том, чтобы всегда вовремя предусмотреть в плане их работы изучение какого-нибудь произведения, степень трудности которого определено выше всего того, что они знали до тех пор.

Не следует, однако, настаивать на безупречном исполнении этих «слишком трудных» произведений, частая смена которых весьма целесообразна. Напротив, надо требовать совершенного со всех точек зрения исполнения сочинений, которые не превышают сил и способностей учеников.

АЛЬФРЕД КОРТО И ЕГО „РАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ“

«Рациональные принципы фортепианной техники» Альфреда Корто занимают совершенно особое место среди учебно-инструктивных произведений. Это не просто интересный сборник, не скопление технических упражнений, расположенных по определенным рубрикам. Это и не прейскурант, не свод всех форм и видов фортепианной техники. Как показывает само заглавие, перед нами своеобразный опыт построения определенной системы работы, указатель рационального пути овладения фортепианной техникой.

В самом деле, Корто настойчиво ищет связи между отдельными видами упражнений, все время возвращаясь к коренным исходным идеям, лежащим в основе пианистического обучения. Он стремится познать не только следствия, но и причины. Совсем нетрудно понять, что дело у него отнюдь не сводится к отдельным частным упражнениям, более или менее удачным и полезным для развития техники. Речь идет об определенном рациональном принципе, охватывающем почти весь круг технических явлений, интересующих пианиста, о последовательном накоплении и закреплении навыков.

Технический материал излагается Корто весьма систематично, логически обоснованно, закономерно и постепенно — от менее сложного к более сложному; все последующее как бы вытекает из предыдущего, продолжает и развивает скрытые в нем технические возможности. Больше того, Корто тщательно регламентирует время, необходимое для изучения предложенных упражнений, распределяя его так, чтобы на каждую группу часов, дней, месяцев приходилась своя особая техническая задача. Он не разбрасывается, не позволяет себе никаких излишеств, а, напротив, всеми силами стремится к тому, чтобы изучение упражнений шло легко, кратчайшим путем и основательно. Особенно ценно то, что при раскрытии отдельных технических явлений и при практическом овладении ими он доводит ученика до ясного осознания причин этих явлений и связей между ними. Он требует, чтобы ничто не было пропущено и ничто не изучалось раньше положенного времени, ясное представление цели и последовательность, постепенность в работе должны обеспечить прочное усвоение материала.

Немалое значение придает Корто индивидуальным различиям и творческой инициативе учеников, развитию в них умения самостоятельно мыслить, сопоставлять и обобщать, а стало быть, и умения анализировать и преодолевать встречающиеся технические трудности. Все элементы его формул-

упражнений глубоко продуманы и свидетельствуют о превосходном знании методики фортепианной игры. Мысль лежит у него в основе формул; не внешние, а внутренние качества определяют их существо.

Предоставляя необходимый технический материал с краткими и убедительными теоретическими выводами, труд Корто помогает педагогу стать не только точным диагностиком, но и терапевтом, не чуждым профилактики.

Несомненно, Корто был весьма далек от увлечения голым техницизмом и схематизмом; весь склад его художественной природы, необычайно тонкой и одухотворенной, решительно восставал против этого. Но тем не менее его до мельчайших подробностей разработанные комбинации могли дать известный толчок к различным узкотехническим построениям, которые, кстати, и были приняты некоторыми не в меру восторженными его последователями.

Вообще Корто, хотя и стремился к познанию фортепианного искусства в целом (к преодолению искусственного разобщения и противопоставления общего музыкального развития накоплению технических навыков), приложив даже к своему труду специальный систематизированный перечень репертуара, необходимого для формирования пианистического мастерства, не смог все же ответить полностью на вопросы, интересующие пианиста. Его система далеко не всеобъемлюща, местами схематична, надуманна; она более пленяет интеллект, чем воображение. И не так-то легко вызвать в ученике интерес к содержащимся в ней упражнениям, которые, как правило, сознательно построены на самом примитивном «сухом» музыкальном материале. Поэтому особенно важно, чтобы внимание каждого приступающего к изучению упражнений было достаточно собранным, устремленным и цепким, чтобы оно не было вниманием по заказу, а вниманием по внутренней убежденности и потребности. Те многочисленные повторения («играть 20 раз» и т. п.) и варианты, которые рекомендует Корто, станут эффективными лишь тогда, когда они будут основаны на сознательном выполнении упражнений, понимании их роли и места в общей системе работы пианиста, наконец, на понимании их теоретических и практических основ.

«Рациональные принципы фортепианной техники» были написаны Корто в 1920-х годах (изданы впервые у Мориса Сенара в Париже в 1928 году) — в пору высшего расцвета его пианистического

дарования. До этого момента Корто прошел весьма сложный, извилистый и необычный для пианиста путь. Родившись в Швейцарии в 1877 году, он в юности обучался игре на фортепиано в Парижской консерватории у Э. Декомба (ученика Шопена) и Л. Дьемера. Уже в 1896 году он блистательно дебютировал как пианист в Париже. Казалось, что путь его был предопределен. Однако артистический успех не удовлетворил Корто. Стремясь к всестороннему развитию своего музыкального дарования, он в 1898 году уехал в Байреит для изучения опер Вагнера. Здесь в течение нескольких лет он участвовал в подготовке вагнеровских фестивалей, являясь ассистентом дирижеров Г. Рихтера и Ф. Мотгля. По возвращении в Париж Корто начал выступать за дирижерским пультом; особенно часто исполнял он сочинения Вагнера, Листа и Брамса. В 1902 году Корто организовал во Франции специальную концертную ассоциацию, ставившую своей целью ознакомление французской публики с малоизвестными музыкальными сочинениями. В 1904 году он — дирижер симфонических концертов Национального музыкального общества в Париже и общедоступных концертов в Лилле. В 1905 году он совместно с Ж. Тибо и П. Казальсом основывает трио, быстро получившее всемирное признание. В 1907 году Корто приглашают профессором в Парижскую консерваторию (впоследствии он оставил эту должность, решив всецело посвятить себя исполнительству). Выступления Корто в качестве пианиста привлекали к себе все большее и большее внимание. Он превосходно играл Шопена, Шумана, Листа, а также сочинения Дебюсси, Равеля и Форе, с которыми часто впервые знакомил публику. В 1919 году Корто основал «Ecole normale de musique» и в течение долгих лет руководил ею. Широкой известностью пользовались при этой школе курсы интерпретации фортепианной музыки, которые он проводил ежегодно, и его популярные лекции-концерты, в которых он выступал как лектор и исполнитель. Корто также написал ряд статей о фортепианной музыке Дебюсси, Франка, Форе, Шабрие (опубликованы в «La revue musicale» и в других музыкальных журналах) и, помимо «Рациональных принципов фортепианной техники», несколько интересных книг, в частности — «Французская фортепианная музыка» (в трех томах), «Курс интерпретации» (записи бесед Корто, сделанные Ж. Тьеффри), «Аспекты Шопена» (фрагменты из этих книг и статей публикуются в сборнике «А. Корто. О фортепианном искусстве», составленном и комментированном К. Аджемовым, М., 1965).

Если говорить об исполнительском искусстве Корто (кстати, удачно зафиксированном в лучших своих образцах на грампластинке), то здесь прежде всего следует подчеркнуть его необычайно большую культуру и отсутствие штампов. Корто понимал искусство исполнения как искусство свободное и всегда ратовал за его обновление. Он не признавал каких-либо незыблемых правил, хотя бы и освященных традицией. Право на индивидуальность и независимость исполнительских концепций, на творческую фантазию было для него превыше всего. Ничто не сковывало его полного поэтической страсти восприятия. Нередко, однако, подобное стремление к исполнительской свободе приводило

к произволу, к вольностям ритма, преувеличенному *rubato*, вычурности. Сильное впечатление оставляла звуковая сторона игры Корто — удивительно гибкая, многогранная и интересная, а также своеобразие его интонаций и фразировки, связанное, в конечном счете, с его самобытной художественной индивидуальностью. В той или другой степени все эти исполнительские качества нашли отражение и в «Рациональных принципах фортепианной техники». Здесь можно обнаружить не только прямое воздействие рационализма, стремление к кропотливому систематизированию и упорядочиванию технического материала, но и многие характерные черты искусства Корто — манеру и приемы игры, подход к инструменту, любовь к звуку, острое чувство ритма и колористических нюансов, детали стиля и даже случайные (врожденные и укоренившиеся) дефекты исполнения. Здесь как бы запечатлен в объективном виде многообразный опыт художника.

Естественно, что труд Корто, осуществленный с неподдельной любовью и твердой верой в разумность предложенных принципов, требует к себе творческого отношения. Только при таком отношении он может принести пользу.

Стр. 5 Замена бездумного многократного повторения разумным изучением трудности была свойственна почти всем крупным пианистам XX века. Сошлемся хотя бы на Гофмана, Бузони, Шнабеля, которые постоянно напоминали о том, что преодоление трудностей требует не механической тренировки, а прежде всего большой умственной, аналитической работы. Бузони, например, писал: «Технические достижения не что иное, как приспособление данных трудностей к собственным возможностям. То, что для этого требуются в меньшей степени физические упражнения, а в гораздо большей степени психически ясное представление о задаче, — истина, которая, может быть, ясна не каждому фортепианному педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышления». И добавлял еще: «Не путем многократного повторения трудности, а путем осознания трудности технической проблемы может удасться ее разрешение». Шнабель прямо указывал, что «познать и наметить трудности — это значит овладеть ими, упорядочить и преодолеть их...». Гофман писал, что «всякое действие пальца определяется сначала в уме», что «техника... без музыкальной воли — это способность без цели».

Вспомним еще заветы пианистов XIX столетия Листа и Бюлова. Лист, например, говорил: «Хорошо организованная голова — залог успеха»; упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать...» Бюлов постоянно указывал, что «распознавание трудностей есть уже чаполвину разрешение их». Однако все они не отрицали пользу повторений в процессе технической работы, без которых движения пианиста не могут автоматизироваться. Старая формула «повторенье — мать ученья» ими не столько отвергалась, сколько подвергалась существенным разумным преобразованиям.

Стр. 5 Речь идет о так называемом «Издании для работы», которое было предпринято Корто в 1910—1930-х годах у М. Сенара в Париже. Первые

ми (в 1915 и в 1917 году) были опубликованы Этюды Шопена (см. Chopin. 12 Etudes op. 10. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart et Cie, 1915; Chopin. 12 Etudes op. 25. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart et Cie, 1917), затем последовательно, с большими или меньшими промежутками, вышли в свет Прелюдии (см. Chopin. 24 Préludes op. 28. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart et Cie, 1926), Баллады (см. Chopin. Ballades. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart et Cie, 1929), Сонаты (см. Chopin. Sonates op. 35 et 58. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart, 1930), Экспромты (см. Chopin. Impromptus op. 29, 36, 51 et 66. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart, 1934), различные пьесы (см. Chopin Pièces diverses. Edition de travail par Alfred Cortot, Paris, M. Senart, 1936).

Характерно, что во всех этих изданиях Корто с одинаковым рвением занимается как критико-текстологическими разысканиями, так и разработкой исполнительских и инструктивно-педагогических рекомендаций.

С одной стороны, Корто стремится быть весьма точным и немногословным. Он сдержан в своих редакторских коррективах, избегает преувеличений. В предисловии к этюдам он, например, прямо указывает, что его целью является установление точного текста, «свободного от сомнительных традиций, очищенного от опечаток, опирающегося на авторизованные издания». С большим тактом вносит он те или иные исправления в нотный текст: добавленные ноты почти всегда обозначены мелким шрифтом; добавленные лиги — пунктирной линией и т. п.; при наличии вариантов и разночтений в примечаниях указаны преимущества той или иной версии.

С другой стороны, Корто весьма пространно объясняет свои цели и взгляды. Его редакция не является простым инструктивным изданием. Как видно из подзаголовка, это — специальное «издание для работы», которое содержит множество интересных, но порой спорных практических указаний и советов. Так, в этюдах, кроме тщательно прокорректированного и оформленного текста, Корто дает еще краткую характеристику каждой пьесы (во вступительной части к этюду) и разнообразные предварительные технические упражнения, назначение которых — способствовать преодолению пианистических трудностей этюдов. Аналогично поступает Корто и при редактировании других произведений Шопена, а также многих сочинений Шумана, Листа, Брамса, Франка, Вебера, Мендельсона; разница лишь в степени подробности, с какой разработаны предварительные технические упражнения и «рецепты». Способы и приемы, на которых построены эти упражнения и рекомендации, легли в основу «Рациональных принципов фортепианной техники». В сущности, «Издание для работы» сочинений Шопена и «Рациональные принципы» дополняют друг друга: они систематизируют, каждый по-своему, богатейший материал, собранный Корто в процессе исполнительского опыта.

Стр. 5 Сводя все проблемы фортепианной техники к пяти основным категориям и разделяя соответственно этому свой сборник на пять глав,

Корто, несомненно, проявил исключительное мастерство в подборе и расположении материала. И что особенно важно — в каждой главе выдержан принцип от простого к сложному, от легкого к трудному. Сперва дается элементарный тип движения, затем его производные.

То, что каждая глава в свою очередь подразделяется на три серии, также не случайно. Это обусловлено временем работы, отведенным Корто для изучения каждой группы упражнений во всех тональностях: для первого углубленного изучения всего сборника — полгода (при ежедневных занятиях в 45 минут), для прохождения каждой главы — 36 дней.

Однако практическое опробование предлагаемой Корто системы ежедневной работы потребует, вероятно, куда больше времени. Надо учесть что в сроки, указанные Корто, качество выполнения упражнений у многих еще не достигнет должного уровня (ибо сразу в совершенстве преодолеть все трудности нельзя). Помогут в работе точность и регулярность тренировки, избегание ошибок, повышенное внимание.

Технический материал в общем пропорционально разделен между главами. Но теоретические экскурсы далеко не одинаковы по своим размерам; их меньше в первых главах, больше всего — в последней главе.

Стр. 5 Особенно существенно предупреждение Корто о том, что нельзя перескакивать через определенные ступени, обольщаясь кажущейся легкостью некоторых технических формул (в частности, упражнений, содержащихся в первой главе, действие которых, образно выражаясь, подобно «смазке» всего аппарата пианиста).

Стр. 6 . Во французском и немецком изданиях «Рациональных принципов фортепианной техники» в конце каждой главы действительно оставлены две чистые нотные страницы для записей новых видов упражнений, составленных учителем или учеником («Formules d'exercices complémentaires composés par l'élève ou conseillés par le professeur»). В нашем издании мы опускаем эти страницы, так как считаем, что ученик должен завести себе специальную нотную тетрадку, в которую и будет заносить все новые виды упражнений, придуманные им самим или его преподавателем.

Характерны слова Корто, которыми он сопровождает первую чистую страницу своего сборника. «Отец Мерсен в своей книге «Трактат об универсальной гармонии» высчитал, что из последования пяти звуков можно образовать 150 новых комбинаций, не повторяя несколько раз одни и те же звуки. Можно ли предвидеть, к какой головокружительной цифре новых упражнений в состоянии привести ученика дух изобретения». Эти слова лишней раз показывают, сколь большое значение придавал Корто развитию творческой инициативы ученика. Каждому изучающему систему рациональных принципов фортепианной техники Корто как бы предлагает найти свои пути для детализации и расширения технических формул, изложенных в сборнике.

Ссылаясь на «отца Мерсена», Корто имеет в виду его главный труд «Универсальная гармония» («Harmonie universelle»), обнародованный в 1636—1637-х годах и снабженный многочисленными иллю-

страциями и нотными примерами. Мерсен (Mersenne), родившийся в 1588 году, был монахом-францисканцем и превосходным теоретиком музыки. Умер в 1648 году.

Стр. 6 Следует особенно подчеркнуть, что Корто стремится исходить в своих технических рекомендациях из индивидуальных различий учеников. Однако Корто здесь сводит эти индивидуальные различия к чисто физическим особенностям — руки с длинными пальцами и руки с короткими пальцами. Но есть еще и другие различия, о которых Корто не может не знать, например различия умственные, эмоциональные, волевые; и их влияние на изучение упражнений никак не меньше, чем влияние других индивидуальных факторов. Каждое дерево растет по-разному, каждый пианист работает по-своему и подбирает себе особые — соответствующие его физической и психической конституции — специальные упражнения.

Стр. 6 . О кратком перечне избранных сочинений (преимущественно классической фортепианной литературы) в связи с применением технических принципов, рассмотренных в каждой главе, см. примечание к стр. 88.

Стр. 6 . В своей наглядной подвижной таблице Корто применяет принцип транспонировки с заменой ключей, который не меняет положения нот на нотном стане. Из трех возможных принципов транспонирования — интервального, ключевого и тонального — этот принцип, пожалуй, наиболее простой: формула упражнения, записанная, скажем, в до мажоре с помощью других ключей (и соответствующих им знаков альтерации), легко переносится в другую тональность. Пианист обычно пользуется лишь двумя ключами — ключом *соль* (то есть скрипичным) и ключом *фа* (или басовым); остальные ключи чаще остаются вне его поля зрения. Корто ставит перед учеником задачу — уметь быстро заменять один ключ другим (и соответственно — одни ключевые знаки другими).

Разумеется, это несколько не означает, что Корто недооценивает чисто тональный способ транспонировки, то есть перенос упражнений в иную тональную сферу по слуху. Напротив, развитие ключевого способа транспонировки предполагает у него всемерное развитие слуха.

Стр. 8 . Четыре действия (счета), из которых состоит первое упражнение, можно было бы еще определить для большей ясности следующим образом: 1 — чтобы извлечь звук, 2 — чтобы почувствовать пальцем дно клавиши (избегая при этом зажатия или стягивания других пальцев), 3 — чтобы клавиша в контакте с пальцем вновь поднялась, 4 — чтобы прекратилось всякое нажатие на клавишу.

Под «немой позицией» («*position muette*») — термин, часто применяемый Корто, — следует понимать беззвучное прикосновение пальцев к клавиатуре, прикосновение к клавиатуре.

Стр. 10 Система гимнастики, предложенная Корто, как и многие его технические формулы, скорее отвечает на вопрос что делать, чем как делать. Не меняет положения и ссылка Корто на необходимость соблюдения при выполнении упражнений ежедневной гимнастики на фортепиано — «абсолютно правильного положения тела», то есть

«правильной посадки ученика за инструментом». Ко всему сказанному по этому вопросу Корто (здесь содержится немало верных замечаний) следует добавить, что успех упражнений прежде всего зависит от качества совершаемого движения, от его естественности, плавности и точности. Неправильность в движении влечет за собой ухудшение качества работы, а стало быть, и художественной продукции. Конечно, важно знать что делать, но еще важнее знать как делать. Одних упражнений еще недостаточно; надо уметь их играть. Нам вспоминаются в связи с этим слова д-ра В. В. Марсовой (большого знатока культуры движений и энтузиаста своего дела), которые она не раз говорила всем, кто близко общался с ней: «Если я не умею шить, я скверно сошью платье, хоть и выучу наизусть весь последовательный распорядок сшиваний. Если же я мастер шитья вообще, то я выполню хорошо любое задание. Правильно работать — не значит уметь выполнять различные двигательные головоломки; это не значит также развивать в себе особо большую силу и величину мышц. Ни то, ни другое целиком не решает задачи. Правильно работать, правильно двигаться — это значит всегда, при всех обстоятельствах ритмизировать, организовывать свои движения в единое целое, это значит точно и быстро достигать цели при наименьшей затрате сил».

Таким образом, идти надо не от внешних форм движения, не от заучивания внешних приемов, а изнутри, от самого ощущения движения. Тогда гимнастические упражнения, предложенные Корто, принесут свою пользу. При отсутствии плавности, точности и организованности движения в одно целое работа над этими упражнениями в лучшем случае будет бесполезной (замечу в скобках, что перечисленные свойства плавности, точности и организованного единства движений вполне подлежат контролю наших телесных ощущений, что «мы можем научиться ощущать характер движения, степень напряжения и тонуса, положение нашего тела и его частей в пространстве и всячески изменения этих положений»). Короче говоря, мы в состоянии ощущать в себе самый процесс движения в то время, как мы движемся. И выработка этого ощущения должна лежать в основе всякой работы.

Корто совершенно прав, когда напоминает о необходимости отдыха в процессе изучения упражнений. Чтобы хорошо работать, надо хорошо отдыхать. Чтобы предохранить свои руки от усталости, надо не мешать их отдыху, надо всячески оберегать от напряжения те паузы, те фазы отдыха, которые должны существовать и без которых работа становится непродуктивной.

Можно еще добавить, что в процессе изучения упражнений следует всячески избегать неправильных приемов, сознательного или бессознательного искажения движений, словом, всего того, что в дальнейшем лишь с очень большим трудом поддается исправлению и что нередко ограничивает возможности последующего развития. Необходимо внимательное отношение к своим движениям, знание на собственном опыте своих двигательных возможностей (достоинств и недостатков), умение самому по ощущению контролировать себя во время работы — вначале сознательно, а потом бессозна-

тельно — и, главное, на ходу, автоматически исправлять, например, такие недостатки, как отрывистость, изолированность, бесформенность движений. Все должно быть направлено на улучшение качества работы и на воспитание внутреннего ритма движения.

Естественно, что прежде чем положить руку на клавиатуру и приступить к ежедневной фортепианной гимнастике, следует почувствовать (ощутить) полное освобождение плеча, предплечья и кисти. Без этого предварительного условия нельзя начинать работу над упражнениями, изложенными в предварительной главе.

Запястье должно постоянно находиться в состоянии гибкости и свободы: оно служит как бы рессорой, соединяющей предплечье с кистью. Когда его слегка приподнимают — во время упражнений, — пальцы сохраняют контакт с клавишами; оно само возвращается в исходную точку.

Стр. 10 . Корто правильно обращает внимание на то, что высота посадки и положения руки должны точно соответствовать физическим данным пианиста (длине туловища и особенно длине руки). Однако он недостаточно ясно и полно определяет основные условия правильной посадки за инструментом, а в некоторых частностях допускает и весьма спорные положения (как, например, указание на необходимость того, чтобы запястье всегда было опущено ниже остальных частей руки). Поэтому мы приводим здесь краткий перечень основных условий, способствующих правильной посадке и организации движения, со ссылками на рекомендации одного из крупнейших советских пианистов К. Н. Игумнова:

1. Сидеть естественно — не на всем стуле, а лишь на его первой половине; при выборе высоты сидения всегда иметь в виду то, что локоть должен находиться никак не ниже уровня клавиатуры.

«Высота сидения определяется естественным наклоном руки от локтя к пальцам, соприкасающимся с клавиатурой».

«Локоть должен находиться немного выше уровня кисти; рука — единое организованное целое».

2. Корпус (туловище) держать перед самой серединой клавиатуры совершенно свободно, естественно, непринужденно, с легким наклоном вперед. Избегать резких и угловатых движений. Не сидеть слишком близко к клавиатуре.

3. Спина по возможности не должна быть согнутой.

4. Локоть никогда не следует «прижимать» к туловищу; излишнее приближение локтя к туловищу создает связанность, «склеенность», затрудняет движения, способствует возникновению напряжения.

5. Большой палец, как правило, должен находиться в высоком положении и касаться клавиши лишь боковой стороной передней фаланги.

6. Положение пальцев на клавиатуре бывает различным (оно определяется строением, рельефом и характером музыкальной фразы, пассажа и т. д.): полукруглая форма их все же наиболее предпочтительна (естественна).

«Пальцы чаще всего имеют полукруглую форму. Не следует допускать вогнутости последнего сустава или слишком большой закругленности его».

7. Наклон кисти в процессе игры меняется; чаще все же «он бывает к пятому пальцу».

8. Суставы ладони не должны быть продавленными: «продавленные суставы крайне неблагоприятно отражаются на исполнении».

9. Пальцы не должны скользить, «елозить» по клавиатуре.

10. Ноги всегда должны находиться на педалях.

Пусть не покажутся педагогу эти требования правильной посадки (сидеть на передней половине стула, с хорошей опорой в ногах, с выпрямленной верхней частью туловища и свободными руками) слишком общеизвестными и само собой понятными. Напротив, о них следует постоянно напоминать ученику и, главное, пристально следить за их выполнением.

Последователи Корто иногда ссылаются — для пояснения рекомендаций своего учителя — на один пример, несомненно, заслуживающий внимания: представьте себе, говорят они, ленту, к которой подвешен свинец; рука от плеча до кисти — это лента, а от кисти — свинец. Если начать двигать ленту, почувствуешь ее гибкость, руководимую весом, привешенным к ней; если бросить — поднятый до верхней точки ленты (плеча) — свинец вниз, то он никогда не остановится на полпути. Ученик почувствует, что рука и пальцы действуют подобно маятнику; происходит как бы «внутреннее удлинение» руки и осознание веса кисти.

Когда дело идет о маленьком ребенке, то обычно придумывают для него примеры, более занимательные и понятные. Пытаются, например, ему внушить, что его рука — это мяч; если руку подбросить, то она должна будет, подобно мячу, упасть и даже слегка подпрыгнуть на колене.

Итак, сидеть за инструментом следует свободно и прямо. Рука никогда не должна находиться в неестественно-напряженном положении; в противном случае она чихнет, костенеет и все более утомляется. Правильное (естественное) положение руки способствует хорошему звучанию и, главное, приводит к всестороннему развитию руки и всех ее возможностей.

Стр. 11 . Мануэль Гарсиа (отец), знаменитый итальянский тенор, слова которого приводит Корто, родился в 1775 году умер в 1832 году. Мария Малибран была его родной дочерью. Среди учеников Гарсиа большой известностью пользуются также вторая его дочь Полина Виардо, сын Мануэль Гарсиа и французский певец Адольф Нурри.

Стр. 11 . Определение Корто виртуозности клавесинистов как «легкой и отрывистой», «трепетущей в крылатой жизни трелей, мордентов, рунлад и группетто» в общем удачно характеризует определенные черты клавесинного искусства. Но оно несколько односторонне, так как не затрагивает динамической палитры, красочности исполнения клавесинистов, не говоря уж об их стремлении добиваться в медленных пьесах возможно большей связности игры (вспомним хотя бы известную рекомендацию Куперена — подменять пальцы на одной клавише с целью достижения legato).

Стр. 11 . Ровность и легкость исполнения украшений действительно лишь с большим трудом достижимы на более тяжелых инструментах нашего времени. Но тем более важны они при исполнении на этих инструментах старинной музыки, ибо укра-

шения последней, как отмечал еще К. Ф. Э. Бах в своем «Опыте об истинном искусстве игры на clavire», отнюдь не являются формальным доведением, а связывают звуки мелодии между собою, служат их оживлению, по мере надобности придают им особую выразительность и значительность; именно они «содействуют усилению вложенного в звуки мелодии смысла», одним словом, «являются существенной частью истинно хорошего исполнения» (см. С. F. E. Bach. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Цит. по кн. «Материалы и документы по истории музыки», т. II. М., 1934, стр. 98).

Стр. 11. Требование Корто, чтобы пальцы «касались клавиш в одинаковых точках», напоминает известное положение Черни, развитое им в «Письмах... об изучении игры на фортепиано». Черни, между прочим, говорит в этих «Письмах», что «пальцы надлежит сгибать так, чтобы оконечности их всегда находились на одной линии с вытянутым большим пальцем», что «только мягкие части оконечности пальцев должны ударять по клавишам», что при ударе нельзя касаться клавиш «сбоку или вкось», «иначе легко можно ударить по соседней клавише и произвести фальшивый звук» (см. «Письма Карла Черни, или Руководство к изучению игры на фортепиано». СПб., 1842, стр. 13).

Это положение Черни, как и требование Корто прикасаться к клавишам пальцами в одной плоскости и в одной точке, подвергалось — не без основания — критике. Однако независимо от взглядов на положение пальцев следует всегда тщательно работать над пальцевой четкостью и внимательно следить за прикосновением и погружением пальца в клавишу. Пальцы должны находиться как можно ближе к клавишам, как бы «сливаться» с ними. Чем точнее прикосновение пальца, чем полнее ощущение контакта с клавиатурой, тем ровнее и лучше звучит инструмент.

Стр. 23. Корто имеет здесь в виду следующее замечание по поводу изучения этюда № 8 Шопена, которое содержится во вступительной части его комментариев к этюду: «В связи с тем, что подготовительные упражнения к этому этюду относятся к одной из существующих трудностей пианистического искусства, быть может к той, обычность и музыкальное значение которой позволяют считать ее главным фактором хорошей (прекрасной) техники, мы считаем небесполезным напомнить об элементарных правилах движения большого пальца, исследуя его употребление в гаммах и арпеджио. Его действие как фактора, умножающего число пальцев, не должно причинять никакой неровности в звучности связной музыкальной фразы или пассажа, никакого изменения в положении пальцев при последовательном перемещении руки, которое он вызывает, никакого замедления беглости игры».

Для развития всех перечисленных выше качеств большого пальца Корто приводит в своих комментариях к этюду № 8 ряд предварительных упражнений, сопровождаемых их краткими методическими пояснениями. В заключение он делает следующий весьма симптоматичный вывод: «В течение всей этой работы большой палец берет черные клавиши как в гаммах, так и в арпеджио. Современная техника больше заботится о приспособлении ап-

пликатуры к требованиям выразительного музыкального исполнения, чем о сравнительном удобстве рук, и потому больше не принимает во внимание устаревшее правило».

Стр. 23. Гаммы, пассажи и фигурации во времена Куперена и других действительно игрались без подкладывания первого пальца. Средством перехода от одной позиции руки к другой служило переключивание пальцев — чаще всего второго и третьего. Это было тесно связано с практикой игры на clavесине, основанной прежде всего на использовании мелкой позиционной пальцевой техники.

Стр. 23. Известно, что К. Ф. Э. Бах в своем «Опыте об истинном искусстве игры на clavire» писал, что «для правильной игры на clavire» прежде всего нужны три вещи, «столь тесно связанные друг с другом, что одна без другой и не может и не должна существовать». Эти «три вещи», по мнению К. Ф. Э. Баха, — «правильное употребление пальцев» (то есть аппликатура. — Я. М.), «красивые украшения» и «выразительность исполнения» (см. «Материалы...». Цит. изд., стр. 96).

О том, что К. Ф. Э. Бах только «кодифицировал» — собрал, развил и обобщил — принципы «правильного употребления пальцев», введенные его гениальным отцом, говорит он сам в том же своем «Опыте»: «Вообще мы можем сказать, что по настоящему времени без правильной аппликатуры никакая искусная игра немислима. Покойный отец рассказывал мне, что в молодости приходилось слышать исполнителей, кои первый палец употребляли лишь в случаях большого растяжения руки».

Так как отец пережил эпоху, в кою постепенно совершался совсем особенный переворот в музыкальных вкусах, то ему пришлось в связи с счм придумать себе более совершенный способ употребления пальцев, и особенно большого пальца; дать такое ему пальцу применение, какое по самой природе ему надлежит. Таким образом, сей палец из сего дотоле бездеятельного состояния поднялся до положения самого важного пальца» (см. «Материалы...». Цит. изд., стр. 97).

Трудно сказать — изобрел ли новый принцип аппликатуры И. С. Бах единолично или же он в свою очередь учел и обобщил то, что уже в его время «носилось в воздухе» и порой применялось другими? Второе, пожалуй, более вероятно, ибо уже французы в лице Рамо и итальянцы в лице Д. Скарлатти пришли к мысли о необходимости введения новых аппликатурных приемов, в частности подкладывания первого пальца. Но И. С. Бах, бесспорно, был первым, кто в связи с развитием музыкального языка и обогащением фактуры решительно ввел эти новшества в практику.

Стр. 23. Сборник этюдов Муцио Клементи (1752—1832) был сочинен в начале 1800-х годов и издан под названием «Ступень к Парнасу» («Gradus ad Parnassum») в 1817—1826 годах. В нем новый принцип аппликатуры получил всестороннюю разработку как с музыкальной, так и с чисто технической стороны.

Стр. 23 Корто нисколько не преувеличивает, когда усматривает в применении подкладывания первого пальца «существенно важный технический принцип настоящей революции, который меньше

чем за 40 лет опрокинул все правила пианистического письма». Так оно и было на самом деле. Однако следовало бы добавить к его соображениям, что старые аппликатурные принципы не сдавались без боя и подчас принимали иное обличье. Во всяком случае, на протяжении всей второй половины XVIII столетия (после смерти И. С. Баха) наряду с новыми аппликатурными принципами, основанными на подкладывании первого пальца, применялись и старые, основанные на перекладывании средних пальцев. Да и в первой половине XIX века они сохранили известное значение, получив своеобразное преломление в творческой практике Шопена и Листа.

Стр. 25. Предложенная Корто формула «идеального» исполнения гаммы заимствована им из собственных комментариев к этюду № 8 Шопена, где в точно таком же образце гаммы верхний нотоносец показывает беззвучное положение пальцев на клавишах, а нижний — играемые ноты. Здесь же содержатся и рекомендации счета (четыре единицы на каждую ноту гаммы), тщательного соблюдения такта (для того чтобы держать наготове пальцы), наконец, констатация различных видов движений большого пальца при игре гаммы правой и левой рукой и способов облегчения этих движений.

«Заметим, — пишет Корто в своих комментариях, — что вследствие анатомического строения руки и ее приспособления к клавиатуре передвижение большого пальца требует различных видов механизма движения — смотря по тому, происходит ли это передвижение вверх или вниз. Выполнение его труднее при движении правой руки вверх, а левой — вниз.

Полная связность в этих двух случаях достигается путем приготовления к удару большого пальца и быстрым перемещением руки, которая тотчас же принимает первоначальное положение, держа пальцы наготове для игры».

Как видим, в своих «Рациональных принципах фортепианной техники» Корто почти буквально повторяет соображения, высказанные им ранее в «Издании для работы» этюдов Шопена. Не свидетельствует ли это о стойкости его взглядов на роль и функции большого пальца?

Корто советует в комментариях к этюду при изучении формулы гаммы «сперва поработать над подготовленным большим пальцем», затем «наблюдать, чтобы артикуляция большого пальца была очень ясна и отчетлива», далее «продолжать все эти упражнения хроматически во всех тональностях» (причем «проскользить большим пальцем на очень близком расстоянии от клавиатуры под другими пальцами к ноте, которую ему надо брать», и «довести до минимума всякое участие руки в этом движении, которое облегчается очень легким сгибом кисти»).

Лишь после всего этого следует работать над перемещением руки во всех тональностях, тщательно следя за тем, чтобы рука скользила по клавиатуре боковым движением.

Стр. 27. Указания Корто об игре арпеджио также полностью повторяют его рассуждения по этому поводу в комментариях к этюду № 8 Шопена. Особенно важно его замечание, что «механизм движения большого пальца» совершенно

одинаков как при игре гамм, так и при исполнении арпеджио, но в последнем случае он требует «несколько более заметного сгибания кисти, чем в гаммах».

Стр. 32. Говоря о «мсье Журдене нашего времени», Корто напоминает нам об известном герое комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», который, раблепно подражая аристократическим вкусам, доходил в своих рассуждениях до абсурда и тавтологии.

Стр. 35. Мы далеко не уверены в том, что Корто прав, настаивая на обязательно точном выполнении рабочего плана главы, посвященной технике двойных нот и полифонии (по его мнению, изучение двойных нот должно в с е г д а предшествовать изучению полифонии). Но сама диалектическая постановка вопроса о сходстве и различии двух родственных друг другу элементов фортепианной техники — двойных нот и полифонической игры — заслуживает всяческого внимания. Она лишней раз подчеркивает, как трудна игра на фортепиано: в двойных нотах мы должны прежде всего выровнять туше, а в полифонии, где в одной и той же руке сосредоточены голоса различной силы, наоборот, учиться играть неровно.

Стр. 38. В предлагаемых Корто аппликатурных комбинациях при игре диатонических гамм терциями встречаются аппликатуры, применявшиеся теми или другими пианистами, начиная с Черни. В частности, Корто приводит и традиционную аппликатуру $\begin{matrix} 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 3 & 4 & 3 \\ - & 1 & 2 & 3 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$ — симметрично повторяемую из октавы в октаву — с не очень удобным переносом третьего пальца, играющего в двух терциях подряд, причем в разных голосах, что вызывает неизбежный перерыв в верхнем или в нижнем голосе там, где третий палец переходит из одного голоса в другой (см. упражнение 5b, аппликатуру № 4).

Но, к сожалению, Корто не приводит среди своих аппликатурных схем аппликатуру Бузони, построенную на поочередном сочетании пальцев нижнего голоса с различными пальцами верхнего $\begin{matrix} 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 5 & 3 & 4 & 5 \\ \text{голоса:} & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{matrix}$. Как бы ни относиться к этой аппликатуре по существу (одним она может импонировать больше, другим — меньше, одним она может быть практически удобна, другим — нет), значимость ее неоспорима, особенно в отношении развития «независимости пальцев» и «полифоничности мышления», то есть умения играть терции не как пассажи, состоящие из ряда вертикальных терций, а как пассажи, состоящие из двух горизонтальных голосов, идущих в терцию.

Стр. 46. В предлагаемых Корто аппликатурных вариантах для игры гамм хроматическими терциями (большими и малыми) встречаются как известная аппликатура Шопена (в гаммах малыми терциями), так и с небольшими изменениями две аппликатуры, применявшиеся Листом. Дает также Корто и образцы скользящей аппликатуры (типа аппликатуры Мошковского и др.). Однако мы нигде не найдем у него указаний на возможность комбинации $\frac{4}{3} - \frac{5}{2}$ (что, как известно, особенно любил Годовский), которая дает возможность обойтись без двухкратного применения подряд

104

какого бы то ни было пальца. Приводим для сравнения и дополнения к рекомендациям Корто таб-

лицу различных аппликатур для хроматических гамм малыми терциями вверх (от терции до — мибемоль):

**ТАБЛИЦА РАЗЛИЧНЫХ АППЛИКАТУР ДЛЯ МАЛЫХ ТЕРЦИЙ
(ПРАВЯЯ РУКА)
(хроматические терции вверх)**

Шопен	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1												
Вариант скользящей аппликатуры	3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1												
Так называемая «аппликатура Черни», рекомендуемая Бюловом (Таузигом, Дрейшоком?) и Клиндвортом	3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2												
Клиндворт	<table border="0"> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td>3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3</td> <td rowspan="2" style="vertical-align: middle;">сходна с аппликатурой Шопена</td> </tr> <tr> <td>1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1</td> </tr> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td>3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3</td> <td rowspan="2"></td> </tr> <tr> <td>1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1</td> </tr> </table>	}	3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3	сходна с аппликатурой Шопена	1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1	}	3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3		1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1				
}	3 4 5 4 5 3 4 3 4 5 4 5 3		сходна с аппликатурой Шопена										
	1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 2 1 1												
}	3 4 3 4 5 3 4 3 4 3 4 5 3												
	1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1												
Риман	3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 5 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 1 2 3 1 2 1 2 3 2 3 1 2 1												
Годовский	<table border="0"> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td>3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4</td> <td rowspan="2"></td> </tr> <tr> <td>1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2</td> </tr> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td>3 4 5 3 5 4 5 3 4 5 3 5</td> <td rowspan="2"></td> </tr> <tr> <td>1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1</td> </tr> <tr> <td rowspan="2" style="font-size: 3em; vertical-align: middle;">}</td> <td>4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5</td> <td rowspan="2"></td> </tr> <tr> <td>1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1</td> </tr> </table>	}	3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4		1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2	}	3 4 5 3 5 4 5 3 4 5 3 5		1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1	}	4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5		1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1
}	3 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4												
	1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1 2												
}	3 4 5 3 5 4 5 3 4 5 3 5												
	1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1												
}	4 5 4 3 5 4 5 4 5 4 3 5												
	1 2 1 2 1 3 2 1 2 1 2 1												
Палман	4-4 5 3 4 3 4 3 4 5 3 4 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1												
Бузони	3 4 5 3 4 5 4 3 4 5 3 4 5 4 5 3 1 2 1 2-2 1 2 1 2 1 2-2 1 2 1 2 и т. д.												

При игре терций любыми аппликатурами следует всегда помнить о совете Корто добиваться «незначительного звукового предпочтения» верхнего голоса. Это достигается лучше всего с помощью естественного наклона руки к пятому пальцу и облегчения звучания нижнего голоса.

Стр. 52. Корто почему-то особенно подчеркивает значение полифонической техники для исполнения фортепианных произведений немецкой школы. Но разве полифоническая техника имеет значение только для этих произведений? Разве не распространяется ее влияние, скажем, на сочинения Шопена (одного из величайших мастеров полифонической техники) или на сочинения Франка?

Стр. 52. Корто имеет в виду Жана Титлуза, каноника, композитора и органиста, умершего в 1633 году. Титлуз был основателем французской органной школы, отличающейся от немецкой стремлением к регистровым эффектам. Итальянский композитор и органист Джироламо Фрескобальди

(1583—1644) также упоминается им как представитель той органной культуры, которая была вскормлена «крепкой пищей грегорианского пения».

Стр. 56. Труд Рамо, на который ссылается Корто в первом примечании к главе IV, почему-то не назван им полностью. Для того чтобы не оставалось сомнений в том, о каком труде идет речь, мы приводим ниже его точное заглавие: «Рассуждение о различных методах аккомпанемента на клавесине или органе с изложением нового метода, разработанного на основе механики пальцев, вытекающего из основных последований гармонии, овладев которым, можно стать умелым композитором и искусным аккомпаниатором, даже не умея читать ноты» («Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue avec le plan d'une nouvelle méthode établie sur une mécanique des doigts que fournit la succession fondamentale de l'harmonie, et à l'aide

de laquelle on peut devenir sçavañt compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique»). Труд Рамо был издан в Париже, вероятно, в 1742 году. Корто имел в своей личной библиотеке именно это издание (см. *Bibliothèque Alfred Cortot. Première Partie. Théorie de la musique. Traités et autres ouvrages théoriques des XV, XVI, XVII et XVIII siècles. Catalogue établi par Alfred Cortot et rédigé par Frederik Goldbeck...*).

Стр. 56. Проблема растяжения имеет для пианиста исключительно важное значение. Большая часть трудностей, особенно в фортепианных произведениях послебетховенского времени, основана на растяжении рук; не упражняясь ежедневно в последнем, нельзя достичь полноценных результатов. Конечно — и Корто в этом совершенно прав, — речь здесь идет не о каких-то механических аппаратах и средствах (которые никогда не достигают цели, принося пианисту непоправимый вред), а о специальных упражнениях на клавиатуре, способствующих естественному растяжению кисти и пальцев. Особенно важно, чтобы при этих упражнениях рука все время оставалась достаточно гибкой, живой, подвижной. «Решительно избегать упражнений на растяжение при неподвижной (мы еще добавим — напряженной) руке» — это должно оставаться неизменным правилом работы. Поэтому упражняться надо сообразно своим физическим возможностям: меньшее расстояние вначале следует предпочесть большему (если только последнее вызывает напряжение); пальцы необходимо держать более плоско, а не в закругленном положении.

Стр. 67. Роль запястья и кисти в развитии беглости пальцев и качества звучания особенно велика. Она действительно во многом аналогична роли дыхания у певца и действию смычка у скрипача. Поэтому следует постоянно следить, чтобы кисть не была напряженной, чтобы она всегда оставалась гибкой и меняла бы свое положение в зависимости от рельефа пассажа и звукового задания. Напряжение в кисти, как правило, возникает либо потому, что кистью пренебрегают и ею почти не пользуются в процессе игры, либо потому, что ею пользуются неправильно. И то и другое плохо. Кисть должна быть активно действующей и свободной.

Звук, извлекаемый рукой с негибкой, «заторможенной» кистью, будет сухим, ненаполненным, беглость пальцев — при напряженной руке — недостаточной. Гибкая кисть помогает пальцам, увеличивает их беглость, сообщает им крепость. Она облегчает игру арпеджио, ломаных аккордов, содействует подкладыванию первого пальца, облегчает (наподобие «рессоры») исполнение широких интервалов, сложных пассажей и т. п.

В заключительной (пятой) главе Корто рассматривает движения кисти в органической связи с движениями предплечья, локтя, всей руки в целом. Он справедливо указывает на необходимость освобождения локтя при исполнении скачков, на использование комбинированных (горизонтальных и вертикальных) движений руки, которые не только готовят исполнение легких октав, но и содействуют выполнению различных аккордовых последовательностей, на многие другие приемы, способствующие преодолению трудностей, связанных с ком-

бинированной техникой предплечья, кисти и пальцев, а стало быть, и развитию высшей виртуозности.

Стр. 69. К предусмотренным Корто техническим различиям при игре *glissando*, в зависимости от того, следует ли исполнять его *forte* или *piano*, необходимо еще добавить, что в любом случае на игре *glissando*, то есть на скольжении по клавишам, вредно сказывается глубокое погружение пальца в клавиатуру. Палец следует опускать в клавиатуру примерно наполовину (никак не глубже), причем он должен быть не напряженным, а скользить эластично с клавиши на клавишу. Особое внимание следует уделять кончику пальца, ногтевой фаланге, которая непосредственно соприкасается с клавишами и во время *glissando*, оставаясь эластичной, не должна расслабляться. Добавим еще, что *glissando* чаще всего играют тыльной стороной кисти — сомкнутыми пальцами, что кисть при этом никогда не должна быть жесткой и напряженной — в противном случае *glissando* будет неровным, «с ухабами». Сравнение *glissando* с действием «звуковой ракеты» и особенно сравнение действия фаланги играющего пальца с действием «эластичного пера на зубчатых колесиках азартных игр», вероятно, уместно, хотя и непонятно людям, никогда не видавшим в глаза подобных игр.

Стр. 71. При исполнении скачков любого рода несомненно вредна ненужная задержка в начальной точке скачка, излишняя «страховка» скачка. Необходимо иметь больше доверия к своему ощущению расстояния скачка и, главное, видеть ясно конечную цель скачка. Иногда полезно отталкиваться от первого звука скачка, как от трамплина, иногда, наоборот, пользоваться равномерным движением при взятии обоих звуков скачка.

Стр. 79. Словом «*Batteries*» («Батарея») Корто обозначает не только определенную формулу гармонического сопровождения, известную в истории музыки под названием Альбертиевых басов (по имени итальянского композитора XVIII столетия Доменико Альберти, который первым ввел в фортепианных пьесах многократно повторяемое однообразное движение по звукам аккорда в партии левой руки, служащее сопровождением мелодии, исполняемой правой рукой), но и особый пианистический прием, представляющий собой как бы особое размеренное тремоло. В этом тремоло «одна из частей... мелодически движется по различным ступеням, другая же с помощью повторения идентичных нот репетиции образует своего рода органной пункт». Как и в простом тремоло, здесь совершенно необходимо легкое покачивание, «балансирование» кисти (руки).

Стр. 80. Корто сравнивает здесь особые гибкие движения кисти с перемещением «выдвижного ящика» (« *tiroir* »). К этому сравнению он прибегает неоднократно и в других местах. Достаточно сослаться хотя бы на его комментарии к этюду № 8 соч. 25 и особенно к этюду № 10 соч. 25 Шопена: определение специфически гибких движений кисти (путем последовательного ввода и обратного вращения руки на клавиатуру) как «*mouvement de tiroir*» положено Корто в основу его рассуждений об игре октав.

Стр. 82. Особенно важны рекомендуемые Корто упражнения для развития гибкости кисти и за-

пьясть, ибо жесткость и напряженная фиксация последних при игре октавами «смерти подобны» и не должны допускаться ни при каких обстоятельствах. Вспомним, например, один из ответов Гофмана на вопрос: почему при игре октав запястье часто «словно деревенеет» и «как... избавиться от этого»? Гофман отвечает следующим образом: «Одеревенение запястья есть результат неразумного его применения. Упражняясь в октавах... помните всегда, что рука и ее суставы должны оставаться в свободном, гибком состоянии, и, когда почувствуете усталость, не премините приостановить игру до тех пор, пока не прекратится напряжение в мышцах. Вы вскоре убедитесь, что ваш добросовестный труд вознагражден приобретением эластичности в степени, соразмерной с общими вашими физическими данными» (см. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961, стр. 120). Это на редкость разумный совет, и Корто, в сущности, лишь придерживается его, когда предлагает упражнения для развития гибкости кисти, указывая при этом, что над всем остальным уже работают «после того, как в процессе изучения достигнута гибкость кисти».

К сожалению, Корто сравнительно мало говорит о действиях во время игры октав пальцев и совсем мало — о работе плеча и предплечья, без активного участия которых, как мы знаем, невозможно достичь свободы и совершенства в этой области техники. Впрочем, гибкость и упругость кисти значительно облегчают работу предплечья и плеча и, по существу, невозможны без помощи всей руки. Что же касается пальцев, то гибкость кисти — и это важно подчеркнуть — не исключает активности и крепости действующих при игре октавами первого и пятого (четвертого) пальцев.

Зато большое внимание уделяет Корто исполнению октавных последований с чередованием белых и черных клавиш. Он говорит и о манере держать руку, и о месте удара пальцев (ближе к черным клавишам или дальше от них), и о скользящих кистевых движениях («*mouvement de tiroir*»), и о перемещении руки от белых клавиш к черным и обратно, и о скольжении первого пальца. Все это подкреплено соответствующими упражнениями, весьма продуманными и изложенными в логически строгом порядке.

Однако было бы не бесполезно сравнить положения Корто и рекомендуемые им технические формулы с известными рекомендациями Бузони, изложенными в примечаниях к фуге e-moll первой части «Хорошо темперированного клавира». Во-первых, из этого сравнения станет до конца ясным истинный смысл положений Корто, во-вторых, оно даст нам в руки дополнительный технический материал, который в силу определенных причин был либо совсем опущен Корто, либо развит им недостаточно. С другой стороны, это сравнение поможет нам уяснить себе и некоторые особенности «октавных воззрений» Бузони, связанные с его общими эстетическими и технологическими принципами, и, быть может, обнаружить в них известные просчеты. (К тому же, говоря словами самого Бузони, «сколь много имеется соответствующих школ и образцов, столь же мало, однако, учат и пишут о том, каким образом следует играть октавы», а ведь «октавная техника в нынешней

фортепианной литературе» играет поистине «выдающуюся роль».) Все это побуждает нас привести здесь основные, самые существенные положения Бузони, характеризующие его взгляды на октавную технику:

«1. Постановка руки. Тыльная сторона руки вплоть до среднего пальцевого сустава должна образовывать ровную, почти что горизонтальную линию с легким наклоном от запястья книзу. Три средних, по большей части незанятых пальца должны быть свободно сгруппированы вместе, и концы их обращены внутрь, чтобы таким образом избежать досадного задевания клавиш, расположенных внутри октавы. В то время как запястье (*das Gelenk*) должно быть совершенно свободным во время игры, следует обратить внимание на то, чтобы строго соблюдать и постоянно держать наготове октавную дистанцию между большим и пятым пальцами.

2. Движение, подразделяемое на три вида:

а) удар по клавише: короткое решительное движение запястья вниз. Последнее... [необходимо] особенно подчеркнуть: отскакивание кисти от клавиатуры должно последовать бессознательно, исключительно благодаря комбинированной эластичности кисти и фортепианного механизма...

Второй вид движения — это

б) движение всей руки (*des Armes*). Задача последней — следовать за кистью в горизонтально-боковом направлении и переносить ее до места, где должен последовать отвесный удар. Это позволяет ударять клавиши вертикально и попадать в самую их середину. И при движении всей руки — впрочем, оно захватывает преимущественно только предплечье — должна также господствовать полнейшая непринужденность.

Третий вид движения

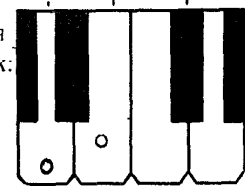
с) заключается во вращении запястья, а соответственно и кисти в обе стороны при спокойной руке в целом, равно как в легком смещении с нижних клавиш на верхние и обратно. Первое имеет место, когда расстояние между ударяемыми клавишами слишком незначительно, чтобы потребовать смещения всей руки, то есть, к примеру, при форшлагах, трелях или пассажах, вращающихся вокруг и вблизи одной центральной ноты...

При переходе с нижних клавиш на более отдаленные верхние место удара по клавишам должно перемещаться таким образом, чтобы рука постепенно переносилась с края клавиатуры на ее середину. Соответственно этому путь, который должна

пройти рука, например, при октавах:



должен мыслиться приблизительно так:



причем следует еще иметь в виду то правило, что при ударе как по нижним, так и по верхним клавишам запястье остается на одной высоте; тем самым наклон кисти оказывается в первом случае более глубоким, во втором — более плоским.

Важнее же всего, однако, достигнуть звуковой и ритмической точности попадания и равной степени силы в обеих нотах октавы.

Наконец, одним из существеннейших моментов для овладения октавной техникой является

3. Фразировка, то есть разложение пассажа на группы в зависимости от их музыкальных мотивов (а), от положения нот на клавиатуре (b) или от перемены направления (с). Однако расчленение это должно быть слышимо только для исполнителя и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, только мысленно» (см. И. С. Бах. Клавир хорошего строя. Обработал и пояснил, с присоединением примеров и указаний для изучения современной техники фортепианной игры, Ферруччио Бузони. Часть I. Новое издание под редакцией и с дополнениями, Г. М. Когана. М.—Л., 1941, стр. 69—70).

Вдумчивый пианист сразу же обратит внимание на то, в чем сходятся Корто и Бузони и в чем они расходятся. Корто, например, придает большое значение чередующемуся эластичному движению легкого подъема и опускания кисти, Бузони отводит ему куда меньшее место и предпочитает говорить о позиционном положении кисти — более плоском на черных клавишах и более крутом на белых. Корто много говорит о непринужденном скользящем движении запястья вверх и вниз, вперед и назад, Бузони — о непринужденном движении запястья только вниз. Корто больше говорит о распределении веса руки на различные пальцы (и тем самым об уравнивании «их неравенства»), о гибком и подвижном первом (а также пятом) пальце, Бузони — о прочном закреплении «октавной дистанции» между первым и пятым пальцами, конечно, при «сохранении пружинной эластичности». Подбирание незанятых средних пальцев и точное попадание играющих пальцев на клавиши у Корто скорее подразумеваются как нечто само собой понятное, Бузони же обращает на них особое внимание. Корто не придает существенного значения технической фразировке, Бузони же подвергает этот прием теоретическому рассмотрению.

Стр. 83. В оригинальном французском издании «Рациональных принципов фортепианной техники» эти движения определены как «*mouvement de tiroir*» и соответственно весь раздел озаглавлен «*Mouvements de tiroir*». Слово «*tiroir*», как известно, имеет во французском языке два значения: «выдвижной ящик» и «золотник». По характеру (типу) движения «золотник» и «выдвижной ящик» весьма схожи — оба они продвигаются, скользят в одной плоскости вперед—назад. Трудно сказать, что конкретно имел в виду Корто, прибегая к указанному выше сравнению, — «выдвижной ящик» или «золотник» (хотя первое все же более вероятно). Но совершенно ясно, что он подразумевает здесь в обратном поступательное движение руки от белых клавиш к черным и обратно. Поэтому мы и остановились на данном заглавии раздела: пусть оно не дает буквального перевода выражения

«*mouvement de tiroir*», но зато передает само существо этого движения.

Стр. 85. Корто сопровождает (в своем «Издании для работы» этюдов Шопена) этюд № 10 соч. 25 пространными комментариями, в которых дает теоретическое обоснование октавной игры, почти дословно использованное им впоследствии в «Рациональных принципах фортепианной техники». Так, мы находим в этих комментариях разделение движений кисти (при игре октав) на три категории: 1) движения суспенсивные, то есть подъем и опускание кисти, 2) движения вперед — назад, то есть скольжение пальцев с белых клавиш на черные и обратно, 3) движения бокового перемещения—восходящего или нисходящего. Упоминается в них и о других приемах, с помощью которых достигают гибкости кисти, и об особом движении сгибания кисти внутрь при сохранении контакта пальцев с клавиатурой. Мы не говорим уж о многочисленных технических формулах, которые превосходят технические формулы, приведенные в «Рациональных принципах фортепианной техники».

Стр. 88. Помещенный в конце сборника перечень репертуара не претендует, как указывает сам Корто, на полную охвата музыкальных произведений разных времен и стилей («Мы, — поясняет Корто, — смогли учесть только те произведения, знание которых необходимо для каждого, кто заботится о своем пианистическом образовании», то есть наиболее значительные классические произведения, «музыкальная ценность которых сопровождается особыми техническими интересами»). Поэтому в данном репертуарном перечне отсутствуют как некоторые известные классические произведения, так и подавляющее большинство произведений современной Корто фортепианной музыки (достаточно сказать, что в перечне нет сочинений Дебюсси, Равеля, Скрябина, Рахманинова, Прокофьева и др.). Не значатся в репертуаре и специальные (инструктивные) сочинения, вроде этюдов Клементи, Черни, Крамера, Кесслера и других, без которых, как свидетельствует сам Корто, «серьезное пианистическое образование попросту немислимо».

Действия Корто по-своему оправданы и закономерны; к тому же Корто предоставляет на усмотрение преподавателя расширить предлагаемый репертуар в соответствии с индивидуальными потребностями учеников («Наряду с классикой, — замечает Корто, — широкое поле деятельности открывает ему также современная фортепианная литература»). Но тем не менее перечень репертуара в том виде, в каком он оформлен Корто, вызывает возражения, а порой и недоумения. В самом деле, сколько бы ни обосновывал Корто ограниченность отбора задачами своего сборника и его объемом, сколько бы ни ссылался он на инициативу преподавателей, все же игнорирование сочинений современных ему и близких к его времени авторов непонятно. Ссылка на то, что существуют на свете сочинения Балакирева, Грига, Сен-Санса, Дебюсси, Форе и других, не спасает положения, ибо перечень произведений, предложенный Корто, интересен не только самим перечислением произведений, но и определением их относительной трудности, а также отношением их к той или иной технической

проблеме, изложенной в каждой главе сборника. Особенно странное впечатление оставляет полное отсутствие в перечне сочинений русских композиторов (за исключением Балакирева, имя которого один раз просто вскользь упоминается в репертуаре без перечисления тех или иных произведений). Корто не указывает более ни одного русского композитора, не говоря уж об их отдельных произведениях. Это уже не столько недооценка, сколько нарочитая тенденциозность, которая говорит отнюдь не в пользу Корто.

Поскольку некоторые даты, проставленные в репертуарном списке Корто, ошибочны, мы исправляем их в тексте без всяких оговорок.

Стр. 90. Издание Штейнгребера (сочинений Баха), как известно, редактировал Ганс Бишоф; мнение Корто о высоком качестве его редакционной работы вполне справедливо.

Стр. 96. Ставя в заключение репертуарного списка вопрос о соотношении в процессе обучения молодого пианиста произведений, не превышающих его сил и возможностей, и произведений, степень трудности которых определено выше привычного ему уровня, Корто затрагивает один из самых важных и животрепещущих вопросов пианистического

образования. Разрешение им этого вопроса, с нашей точки зрения, вполне разумно и лишний раз свидетельствует о диалектическом подходе его к насущным проблемам педагогики. Действительно, «лучшее средство стимулировать прогресс учеников» состоит в том, «чтобы вовремя предусмотреть в плане их работы изучение какого-нибудь произведения, степень трудности которого определено выше всего того, что они знали до тех пор». Однако не следует настаивать на безупречном исполнении этого «слишком трудного» произведения; работа над ним должна лишь развешивать силы ученика, открывать перед ним новые музыкальные и технические горизонты. Напротив, следует добиваться максимального совершенства в исполнении произведений, степень трудности которых не превышает сил и способностей ученика. Эти произведения нужно играть как можно чаще и доводить их до конца, помня, что только в доступных по трудности произведениях у ученика возникает стремление к совершенному исполнению, достижение которого есть первая и последняя цель музыкальной педагогики.

Москва, 1963—1964

Я. Мильштейн

А Л Ь Ф Р Е Д К О Р Т О

РАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Редактор Н. Колчевский Техн. ред. Л. Курасова Корректор Е. Сканлова
Подписано к печати 6/XI 1965 г. А-00885 Формат бумаги 60×90¹/₈ Печ. л. 13,75
Уч.-изд. л. 13,75 Тираж 7 000 экз. Изд. № 1100 Т. п. 65 г. № 970
Зак. 4 Цена 1 р. 35 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30.
Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.

Альфред КОРТО

Рациональные
ПРИНЦИПЫ
фортепианной
ТЕХНИКИ

Редакция, перевод с французского и комментарии
Я. Мильштейна

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1966

ПОДВИЖНАЯ ТАБЛИЦА,

которой следует постоянно пользоваться при изучении любого упражнения этого сборника и которая помогает при разработке вариантов любого упражнения.

1. Таблица двенадцати мажорных или минорных гамм (расположенных в хроматическом порядке), предназначенная для ежедневной транспозиции.

1. До мажор	1 бис. До минор	2. До-диез мажор или (энгармонически)	Ре-бемоль мажор
			
2 бис. До-диез минор	3. Ре мажор	3 бис. Ре минор	4. Ми-бемоль мажор
			
4 бис. Ми-бемоль минор или (энгармонически)		5. Ми мажор	5 бис. Ми минор
			
6. Фа мажор	6 бис. Фа минор	7. Фа-диез мажор или (энгармонически)	Соль-бемоль мажор
			
7 бис. Фа-диез минор	8. Соль мажор	8 бис. Соль минор	9. Ля-бемоль мажор
			
9 бис. Ля-бемоль минор или (энгармонически)		10. Ля мажор	10 бис. Ля минор
			
11. Си-бемоль мажор	11 бис. Си-бемоль минор или (энгармонически)		Ля-диез минор
			
12. Си мажор или (энгармонически)		До-бемоль мажор	12 бис. Си минор
			

Для работы над всеми упражнениями, содержащимися в этом сборнике, взят принцип транспозиции с заменой ключей, который не меняет положение нот на нотном стане.

Так как первоначальная формула каждого упражнения дается в до мажоре, то остается только

взглянуть на вышеуказанную таблицу, чтобы сразу найти нужный ключ для данной транспозиции, а также для изменения знаков альтерации, которые от транспозиции зависят. Надо попеременно пользоваться мажором и одноименным минором.

2. Образец хроматической формулы, которую следует применять для упражнений, обозначенных буквой С.

Пример, взятый из упражнения №11 (серия В, глава I):

в восходящем движении: 

и т.д.

в нисходящем движении: 

и т.д.

3. Таблица гармонических комбинаций, сообразно с которыми нужно последовательно изучать все технические формулы, обозначенные буквой Н.

Упражнения из трех нот:  , из четырех нот:  ,
из пяти нот: 

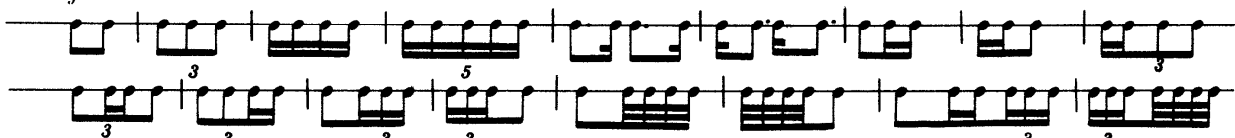
Пример, взятый из упражнения № 1 в (серия В, глава I), показывающий способ употребления таблицы гармонических комбинаций из пяти нот при сохранении первоначальной аппликатуры:

образец | варианты



Тот же принцип для упражнений, основанных на последовательностях из трех или четырех нот.

4. Таблица различных ритмов, которыми надо пользоваться для изучения технических формул, обозначенных буквой R:



Образец ритмической комбинации для изучения примера, взятого из упражнения №1 в (серия В, глава I):



5. Таблица аппликатур для технических формул, обозначенных буквой D:

- два пальца: 1 2, 1 3, 1 4, 1 5—2 3, 2 4, 2 5—3 4, 3 5—4 5
- три пальца: 1 2 3, 1 2 4, 1 2 5—1 3 4, 1 3 5—1 4 5—2 3 4, 2 3 5, 2 4 5—3 4 5
- четыре пальца: 1 2 3 4—1 2 3 5—1 3 4 5—2 3 4 5
- пять пальцев: 1 2 3 4 5—1 2 4 3 5—1 2 5 4 3—1 2 5 3 4—1 2 3 5 4—1 2 4 5 3
 1 3 2 4 5—1 3 4 2 5—1 3 5 2 4—1 3 5 4 2—1 3 2 5 4—1 3 5 4 2 (те же пальцы
 1 4 3 2 5—1 4 2 3 5—1 4 5 2 3—1 4 5 3 2—1 4 3 5 2—1 4 2 5 3 в обратном порядке
 1 5 4 3 2—1 5 3 2 4—1 5 3 4 2—1 5 2 3 4—1 5 4 2 3—1 5 2 4 3 для левой руки)

Можно видоизменять эти аппликатурные комбинации, начиная каждую группу другим пальцем и играя затем теми пальцами, которые сначала были пропущены.

Пример (упражнение № 5, серия В, глава 2):

А. Начиная с большого пальца

тримя пальцами:  , четырьмя пальцами:  , пятью пальцами: 

В. Начиная со второго пальца

тримя пальцами:  , четырьмя пальцами:  , пятью пальцами: 

и далее таким же образом.