

Е. ЛИБЕРМАН

*Работа над
фортепианной
техниккой*



СЕКРЕТЫ ФОРТЕПИАННОГО МАСТЕРСТВА

Е. ЛИБЕРМАН

Работа над фортепианной техниккой

Файл скачан с сайта

Apegock.ucoz.ru

Книги о музыке и рок-
музыкантах



Москва

КЛАССИКА-XXI

2003

УДК 786
ББК 85.313.3
Л55

Либерман Е. Я.

Л55 Работа над фортепианной техникой. — М.: Классика-XXI, 2003. — 148 с., ил.

ISBN 5-89817-060-X

Эта книга — уникальная энциклопедия методов и приемов работы над фортепианной техникой — уже несколько десятков лет является настольной книгой пианистов — педагогов и студентов.

Изложенная ярким, образным и доступным языком, она удачно сочетает в себе достоинства учебника, содержащего «рецепты» на все случаи пианистической практики, и методического исследования.

УДК 786
ББК 85.313.3

*Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-060-X

© Либерман Е. Я., 2003
© «Классика-XXI», 2003

ОТ АВТОРА

Ни один профессиональный музыкант-исполнитель не может обойтись без глубокого и всестороннего знания секретов своего мастерства. Еще более важно это знание музыкантам-педагогам, каждому из которых приходится сталкиваться с учениками самых разнообразных музыкально-творческих, в частности, технических способностей. Поэтому культура работы над фортепианной техникой, соображения и рекомендации, посвященные «кухне» исполнительского процесса, относятся к наиболее важным вопросам курса методики обучения игре на фортепиано, преподаваемого студентам-пианистам музыкальных вузов. Сосредоточившись на техническом ракурсе исполнительства, стремясь к систематизации накопленного опыта в этой области, автор вместе с тем стремился не упускать из вида другие стороны исполнительства. Другими словами, профессиональное вычленение технических компонентов игры сочетать с профессиональным охватом процесса в целом. Последнее, впрочем, характерно для всех изданий нашего времени, в которых есть разделы, посвященные фортепианной технике. Напомним о работах А. Алексеева, Г. Когана, Г. Нейгауза, С. Савшинского, С. Фейнберга.

Автор стремился дать в настоящем пособии объективное изложение существующих в русской педагогике методов работы над фортепианной техникой, подробную систематизацию наиболее целесообразных упражнений, различных употребляемых в практике приемов фортепианной игры. Многое из того, о чем будет идти речь ниже, имеет самое широкое распространение. Однако во всем, что связано с искусством вообще и с искусством фортепианной игры в частности, «объективное» всегда преломляется сквозь призму «субъективного», в данном случае — исполнительского и педагогического опыта автора. Ведь в конечном счете, техника пианиста индивидуальна — каждый строит *свою* технику для выражения *своих* художественных намерений, *своей* темы в искусстве, хотя это *свое*, личное трудно построить без опоры на *всеобщие достижения*.

В работе есть много различных, апеллирующих к зрению технических советов, описаний способов работы. Подчеркнем, однако, что *высшим критерием правильности фортепианного приема является звуковой результат*. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. И только вторым по значению будет зрительный контроль.

Несколько необходимых замечаний. В тексте даются ссылки на приведенный в конце список используемой литературы (номер работы и номер страницы), который может послужить и основой списка рекомендованных по курсу методики книг. Более полные списки рекомендованной литературы по данному курсу имеются в учебных пособиях А. Д. Алексеева (Методика обучения игре на фортепиано. 3-е изд. М., 1978) и Н. А. Любомудровой (Методика обучения игре на фортепиано. М., 1982).

Встречающаяся в тексте нумерация сонат Гайдна дается по изданию: Й. Гайдн. Сонаты для фортепиано. М.: Музгиз, 1946; нумерация сонат Моцарта по изданию: В. А. Моцарт. Сонаты для фортепиано /Ред. А. Б. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1964.

ВВЕДЕНИЕ

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Подход к технике и приемы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся фортепианной музыкой.

Новые горизонты пианизма открывали великие композиторы, бывшие, как правило, и крупнейшими пианистами. Бетховен и Шопен, Лист и Брамс, Дебюсси и Равель, Скрябин и Прокофьев, каждый по-своему, вызывали к жизни ранее скрытые возможности инструмента. В процессе развития фортепианной музыки изменялись все ее выразительные средства; более сложной и многообразной становилась фортепианная фактура. Перед пианистами вставали все новые проблемы, с осознанием которых исполнительская и педагогическая мысль по большей части запаздывала; при этом образовывался разрыв между вновь возникающими требованиями музыки и старыми приемами игры (такой разрыв образовался, например, в тот период, когда на авансцену концертной жизни вышла музыка романтиков). И тогда поколения пианистов расплачивались за это изнурительным, малопродуктивным трудом, приводившим зачастую к заболеваниям рук.

Господствовавшие в первой половине XIX века методы технического воспитания основывались главным образом на механическом развитии пальцев. Речь идет не о достижениях отдельных педагогов, находившихся «впереди времени», а о массе средних учителей фортепианной игры (и не только средних!). Представители старшего поколения пианистов еще помнят знаменитый «пятак», покоящийся во время игры на неподвижном пальце. Этот прием заключался в следующем: пятикопеечную монету клали на пясть, и играющий ученик должен был упражняться таким образом, чтобы монета не упала. Считалось, что падение ее сигнализировало о

«неблагополучии» — недостаточной изолированности движения пальцев. Еще раньше существовал «руковод» Калькбренера — особый механический аппарат, поддерживающий руку; его использовали с той же целью: изоляция пальцевых движений и отделение их тренировки от действий руки. Педагоги советовали читать книгу во время занятий.

Не сразу был осознан тот факт, что на смену клавесину (инструменту со «щелчковым» туше) пришло фортепиано с его разнообразием приемов звукоизвлечения, а наряду с сочинениями Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена начали свою жизнь поздние опусы Бетховена, музыка романтиков, импрессионистов.

Старая техническая «метода» столкнулась с неразрешимыми проблемами. Начались поиски нового. Исполнительская и педагогическая деятельность Шопена, Листа давала превосходные образцы работы над техникой. Однако их достижения воспринимались в музыкальной педагогике очень медленно и лишь спустя несколько десятилетий получили широкое распространение. Основными установками крупнейших педагогов были естественность игры, включение в игровое действие всей руки, кисти, плеча. Известно, что Шопен начинал свои занятия с простейшего упражнения *non legato*, при котором пальцы находятся в самом естественном, удобном, «природном» положении (подробнее об этом см. в книге Генриха Густавовича Нейгауза «Об искусстве фортепианной игры»; 13, с. 25¹):



Постепенно музыканты приходили к заключению, что упражнение является не механическим, а психическим, точнее психофизическим процессом. Об этом говорили и писали С. Тальберг, А. Рубинштейн, И. Гофман, немецкий теоретик пианизма Ф. Штейнгаузен. Были выдвинуты идеи целесообразности, экономности, музыкальной оправданности игрового движения.

В конце XIX века выступила школа так называемых анатомио-физиологов. Представители этой школы (Л. Демпе, Т. Бандман, Р. Брейтгаупт, Эрвин Бах и другие) пытались дать рецепты правильной фортепианной игры, исходя исключительно из строения человеческой руки. И хотя некоторые полезные идеи анатомио-физиологов (например, идея «весовой» игры) в дальнейшем были использованы, в целом их путь оказался несостоя-

¹ Здесь и далее так обозначаются ссылки на издания, список которых приводится в конце книги.

тельным. Однако ошибки анатомио-физиологов послужили толчком к бурному обсуждению технических проблем игры на фортепиано. В процессе этого обсуждения, которое включало в себя осмысливание всего предшествующего развития фортепианной музыки, исполнительской практики и педагогической мысли, сложились современные взгляды на технику.

К их изложению мы и переходим.

ГЛАВА 1

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ В ОБЩЕМ ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ ПИАНИСТА

Соотношение музыкальных и технических задач в пианистическом труде

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

«Техника <...> без музыкальной воли — это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», — писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре» (7, с. 59).

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника — понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре... Да разве можно перечислить все требования к технике пианиста, которые предъявляет богатейшая фортепианная музыка?!

Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей. Демонстрация скорости, силы, или выносливости не по назначению, некстати, вне достижения художественной цели никогда не доставит слушателям подлинного эстетического удовлетворения. Правда, феномен быстрой игры вызывает удивление и восхищение у большинства людей, в том числе у профессионалов (в этом скрываются причины неистребимости «гидры виртуозничества»). Однако если внимательно вслушаться в быстрое и бойкое, но малосодержательное исполнение, нетрудно обнаружить, что, удовлетворяя примитивным техническим требованиям, оно изобилует погрешностями более тонкого свойства.

Таким образом, если техника — это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать», — говорит Генрих Густавович Нейгауз (13, с. 96). Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению — вот основная установка для работы над техникой! И тогда встречающиеся на пути пианиста многочисленные и кажущиеся такими непреодолимыми тернии окажутся побежденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной. Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть, что должно получиться, — основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста.

Многие великие деятели искусств размышляли о технике, о своем ремесле, о взаимовлиянии поэтических идей своего искусства и их технического воплощения. У Льва Толстого в «Анне Карениной» есть замечательный в этом отношении эпизод, когда Анна, Вронский и Голенищев посещают мастерскую работающего над картиной «Христос и Пилат» художника Михайлова, осматривают картину и делятся своими впечатлениями:

«— Да, удивительное мастерство! — сказал Вронский. — Как эти фигуры на заднем плане выделяются! Вот техника (здесь и далее курсив мой. — Б. Л.), — сказал он, обращаясь к Голенищеву и этим намекая на бывший между ними разговор о том, что Вронский отчаивался приобрести эту технику.

— Да, да, удивительно! — подтвердили Голенищев и Анна.

Несмотря на возбужденное состояние, в котором он находился, замечание о технике больно заскребло на сердце Михайлова, и он, сердито посмотрев на Вронского, вдруг насупился. Он часто слышал это слово техника и решительно не понимал, что такое под этим разумели. Он знал, что под этим словом разумели механическую способность писать и рисовать, совершенно независимую от содержания. Часто он замечал, как и в настоя-

шей похвале, что технику противопоставляли внутреннему достоинству, *как будто можно было написать хорошо то, что было дурно*. Он знал, что надо было много внимания и осторожности для того, чтобы, снимая покров, не повредить самого произведения, и для того, чтобы снять все покровы; но искусства писать, техники тут никакой не было. Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и искусный живописец-техник *одною механическою способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания*».

Глубокис и точные слова! Заметим, что подобных высказываний величайших художников можно привести множество. «Весь хлам пассажей имеет проходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям», — пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов» (21, с. 9). Артур Онеггер, один из крупнейших композиторов современности, в книге «Я — композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку» (14, с. 74).

Не надо думать, однако, что повседневная техническая работа влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нем.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: *от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы — к более высокому пониманию музыки*. В тех случаях, когда изучаемая пьеса «выходит», эти две, так ясно различимые вначале, стороны работы пианиста сливаются в единый исполнительский процесс.

О способностях, необходимых для приобретения техники

Почему крупные художники-пианисты обладают отличной, «непонятной», «сверхъестественной» техникой?

Почему другие играющие на рояле не только не достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккомпанемент звучал тише мелодии?

Где скрываются способности к приобретению техники? Что помогает или препятствует их развитию?

Ответы на эти вопросы не просты и не односложны.

«У пианиста Н. хорошие, большие руки, ему легко», — приходится слышать в ответ на подобные вопросы. Слов нет, большие, сильные, эла-

стичные руки существенно облегчают приобретение техники. Однако каждый может вспомнить немало примеров обратного: обладатели больших, сильных, эластичных рук порой не владеют настоящей техникой, всеми ее видами. И в то же время другие, наделенные худшими руками, играют технически совершеннее. Подобные примеры встречаются не только среди пианистической молодежи. Известно, например, что у таких замечательных пианистов, как Анна Есипова, Леопольд Годовский, Иосиф Гофман, руки были небольшими, что не помешало им стать крупнейшими, прославленными на весь мир виртуозами.

«Уровень техники пропорционален труду», — отвечают другие. Конечно, без упорного, многолетнего и ежедневного многочасового труда приобретение техники невозможно. Крупные пианисты работают всю жизнь. Однако и этот ответ односторонен. Количество труда само по себе еще не решает успеха. Каждый может вспомнить добросовестных учащихся-«работяг», чьи технические достижения остаются все же скромными. Кроме того, даже само количество труда зависит, как правило, от чего-то большего, чем простая добросовестность.

«У пианиста М. очень хороший педагог, его с детских лет хорошо учили». И такой ответ отмечает важное обстоятельство, способствующее успешному техническому развитию. Однако далеко не все, кто добился высоких пианистических достижений, учились в наиболее благоприятных условиях. Путь многих был труден; им приходилось преодолевать серьезнейшие пианистические недостатки, допущенные в начале их обучения. Так, например, было с Прокофьевым, который в своей «Автобиографии» признавал, что «неотделанность деталей и нечистота техники» были его «бичом во все время последующего пребывания в консерватории, и лишь после двадцатилетнего возраста стали постепенно изживаться» (16, с. 36).

Каждый из приведенных выше ответов отмечает только одну из предпосылок успешного технического развития. Ни хорошие руки, ни трудолюбие, ни хороший педагог сами по себе еще не объясняют причины высоких технических (в широком смысле слова) достижений. Движущей силой развития техники является сочетание целого ряда способностей.

Среди них на первом месте следует назвать *художественные потребности пианиста, его музыкальный талант*. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, или гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству *не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе*. «Не поет» мелодия

— талантливый человек добьется, чтобы она «запела» (и приобретает при этом умение «петь» на рояле); не получается гаммообразный пассаж — эстетическое стремление к красоте, ровности заставит его добиться, чтобы пассаж получился.

Стремление *добиться* заставляет размышлять. Размышление рождает изобретательность в преодолении трудностей и своих недостатков. Каждая минута, которую талантливый человек проводит за роялем, даст ему неизмеримо больше, чем другому, он быстрее приобретает различные навыки, умения. Коэффициент полезного действия его работы высок. Как часто приходится слышать нетрудный пассаж в «корявом» исполнении только потому, что учащиеся мирятся с этим, не желают лучшего. Желать страстно, активно, не по-манеровски (так-то умеют все!) — вот главное условие, необходимое для успешного технического развития.

Таким образом, первый из ответов на поставленные в начале раздела вопросы будет звучать почти парадоксально: *приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность*¹. Если эта музыкальная потребность есть — вот тогда лучшие или худшие руки, большее или меньшее трудолюбие, хороший или плохой педагог — все это будут факторы, лишь облегчающие или затрудняющие техническое развитие.

Способности к технике связаны, конечно, и с *физическими, точнее, физиологическими качествами рук*. Профессиональная игра на рояле выдвигает определенные требования в отношении их величины, силы, эластичности. По утвердившемуся мнению специалистов для успешного развития техники пианиста необходимо свободное владение октавой. Особенно важно обладать так называемой пальцевой растяжкой, с тем чтобы, например, четырехзвучный до-минорный аккорд или пятизвучный уменьшенный септаккорд не представляли непреодолимых затруднений. Поэтому и существует в фортепианной педагогике понятие профессионально пригодных или профессионально непригодных рук. Утверждение о возможности приобретения техники музыкально одаренными людьми предполагает у них и наличие профессионально пригодных рук.

¹ Одним из доказательств этого утверждения является тот факт, что каждый крупный (да и не только крупный) пианист обладает своей индивидуальной техникой, той техникой, которая больше всего нужна ему для выражения его собственных, индивидуальных творческих устремлений. Достаточно сравнить технику Святослава Рихтера, стихийно-педагогическую и возвышенно-утонченную, с филигранно-рассчитанной безупречностью виртуозного блеска Григория Гинзбурга и с изысканно-благородной законченностью исполнения Бенедетти Микеланджели. При этом техника каждого характеризуется своей неповторимой красочной палитрой.

Конечно, отличные руки — большое счастье для исполнителя. Какие практические возможности существуют в этом отношении? Г. Г. Нейгауз, с присущими ему блеском и простотой, так говорит об этом: «Посмотрите на руки наших современных сильнейших пианистов-виртуозов: Рихтера, Гилельса, Горовица. <...> Вы сразу, по первому впечатлению, убеждаетесь в том, что это руки особой, *редкостной* и исключительной приспособленности к фортепианной игре в большом масштабе. Генезис таких исключительных рук двоякий: во-первых, человек рождается с талантом и превосходными руками (а сие, как известно, от нас не зависит), во-вторых, так как он талантлив, то есть любит и хочет играть (а талант, повторяю, — это страсть), то он играет много, играет верно, правильно, хорошо играет и поэтому наилучшим образом *развивает* свои от природы уже прекрасные руки (*а сие от нас зависит*). Так настоящий пианист становится тем, кто он есть: если пианисты с неудобными руками не могут ему подражать в первом пункте, *пусть подражают во втором*, — хорошие результаты не замедлят сказаться» (13, с. 126–127).

Из вышесказанного учащиеся должны сделать важный вывод: в работе надо постоянно проявлять настойчивость: *не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально-технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении исполнению всегда остается главной пружиной технического продвижения.*

Наконец, третьим составным элементом технических способностей следует считать слухо-двигательные психические связи музыканта. В вышеприведенном, педагогически чрезвычайно продуктивном высказывании Нейгауза этот вопрос опущен. То, что в музыкально-педагогическом обиходе считается хорошими руками, — не только хорошие руки в физическом понимании этого слова. Мы уже указывали на известные исторические примеры исключений из этого правила. Добавим также, что можно вспомнить имена артистов, чей большой артистический талант не приобрел адекватной технической формы. На уровне повседневных наблюдений педагоги сталкиваются с учениками, чьи музыкальные достоинства выше технических и наоборот. И все это при относительном равенстве внешних достоинств рук. Следовательно, есть еще какая-то особая, нехудожественная и нефизиологическая специфика способностей к технике. В настоящее время все большее число педагогов-музыкантов начинает осознавать, что так называемые хорошие руки на самом деле

есть сочетание некоторого физиологического минимума рук с особыми свойствами психики и слуха.

Процесс игры на любом инструменте невозможен без предваряющих его мысленных представлений о данном музыкальном тексте. Музыка сначала запечатлевается, «записывается» в слуховой памяти, а затем в нужный момент воспроизводится в реальном звучании путем включения цепи: мозг — игровые движения рук — звучание инструмента. «Каждое акустическое или звуковое изображение, — писал И. Гофман, — фотографируется через посредство органа слуха в мозг, и вся задача пианиста состоит в воспроизведении первоначально полученных впечатлений посредством пальцев, которые с помощью инструмента вновь превращают изображение в слышимые звуки» (7, с. 46). Однако способность мозга через слуховые каналы запечатлевать и хранить в себе готовую для воспроизводства потенциальную музыку неодинакова у людей. У одних мозг точно запечатлевает звук и точно возвращает его пальцам; у них мозговые «кладовые» могут долго хранить музыку в нетронутом виде; у других она подвергается там порче, ее очертания стираются. Чувствительность «звукозаписывающего» мозгового аппарата сравнима с разной остроты чувствительностью фотопленки.

Здесь следует остановиться еще на одном моменте. Известно, что слух имеет несколько качественных компонентов. Существуют способности слуха лучше или хуже слышать мелодическую звуковысотность, гармонию, тембр, ритм. Наблюдения показывают, что крупные виртуозы помимо прочего обладают слухом, все компоненты которого высоко развиты и находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенное, если не решающее значение имеет одно, обычно не рассматриваемое свойство слуха: способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока.

Способность быстрого слышания превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Скорость и точность игры зависят от скоростного «слухосоображения», то есть от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант не обладает «скоростным» слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки. Активность движения рук (так называемый мышечный тонус) у пианиста стимулируется потребностями реализации музыки, то есть полностью подчинена волевым приказам мозга. Нечеткость или запоздание приказов превращается в невнятность или ошибочность звукоизвлечения. Многие, вероятно, наблюдали у своих учеников, у соучеников, а также в

собственной игре, как при ослаблении или утере слухового внимания, когда в голову непроизвольно попадают посторонние мысли, происходят «аварии». Без какой-либо, казалось бы, внешней причины пальцы вдруг попадают не туда, куда нужно.

Для уяснения слухо-двигательных связей очень показателен механизм исправления случайной ошибки. Он заключается в следующем. Услышанная неверная нота (или группа нот) включает «сигнал неблагополучия» (первое звено). Это сразу же автоматически вызывает возвращение слухового внимания, снова начинающего выполнять свои функции (второе звено); в третьем звене этой цепи пальцы, подчиняясь внутреннему слуху и памяти, *бессознательно* находят нужные ноты и начинают играть правильно. При этом играющий не успевает сообразить, сказать себе, подсказать пальцам, какие ноты им надлежит играть. Слух гораздо быстрее сознания, почти мгновенно направляет пальцы на путь истинный; музыкант некоторое время, пока «авария» окончательно не ликвидирована, играет по слуху, как бы заново подбирая пьесу (иногда не весь текст или не точно). Лишь когда все встало на свои места, включается обычный механизм исполнения выученного произведения. И тогда педагоги говорят: «Молодец, ошибся, но не растерялся и пошел дальше!» Если же исполнитель, ошибившись, начинает соображать, что здесь надо играть, вспоминать ноты, гармонии и прочее, — этот путь (требующий гораздо большего времени) нередко заканчивается на эстраде остановкой исполнения. Неосознанность действий музыканта-профессионала при исправлении ошибки обнажает механизм прямого влияния слуха на действия рук и является доказательством наличия такой связи. Еще яснее проступает эта связь у совсем не умеющих играть, но обладающих чутким слухом детей. Именно гениальный слух позволил маленькому Моцарту неожиданно для своего отца заиграть на скрипке. Подобно птицам, находящим путь к местам зимовья, пальцы, подчиняясь слуху, находят дорогу к нужным для правильного звучания музыки струнам или клавишам.

Таким образом, технические способности — это совокупность данных, включающих в себя художественные представления, мышечно-двигательные возможности и предрасположенность психики к развитию слухо-двигательных связей.

Фортепианная техника требует специальной работы

Выше неоднократно подчеркивалось, что основной предпосылкой для приобретения техники является наличие ясного исполнительского замысла и стремления к наилучшему его воплощению. Однако не следует ду-

мать, что достаточно «почувствовать» музыку и сохранять слуховое внимание на всем протяжении исполнения пьесы, как все будет в порядке.

В приведенной выше цитате из «Анны Карениной» Толстой как будто не признает технику как таковую («искусства писать, техники тут никакой не было»), но это не более чем полемическое заострение, нередко встречающееся у великого писателя. Значение мысли Толстого в протесте против формального техницизма. Ибо нельзя же предположить, что писатель, многократно переделывавший свои сочинения (как известно, Софья Андреевна Толстая шесть раз переписывала «Войну и мир» после правок мужа), не придавал значения технике, мастерству.

Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие ее виды настолько сложны, что *без специальной и многолетней работы овладеть ею невозможно*. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6–8-летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. По-разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются перед ним то одни, то другие задачи. Думается, что глубоко прав профессор Ленинградской консерватории Н. А. Перельман, написавший в своей книге «В классе рояля»: «Разве не следует на определенном этапе считать “средство” целью, то есть привлечь самое серьезное внимание <...> к вопросам технической тренировки?» (15, с. 10).

Опыт показывает, что время обучения в старших классах музыкальной школы и в училище наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными, физическими и психологическими моментами. Если фундамент техники закладывается в школе, то весь ее каркас должен быть выстроен в училищный период обучения. Тогда учение в вузе посвящается совершенствованию, обогащению, шлифовке техники. Музыкальные задачи, которые стоят перед студентами вузов в связи с изучением сложного, разнообразного в стилистическом отношении репертуара, в этом случае имеют наиболее благоприятные условия для успешного разрешения.

ГЛАВА 2

ФУНДАМЕНТ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА

Воспитание ощущения контакта с клавиатурой

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать *ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей*. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки.

Нужно уяснить себе, однако, что свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью, распушенностью. Это не висящая, безвольная плоть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста *работают* во время игры. Эта работа, как и всякая другая, не может совершаться без необходимого напряжения. А. Д. Алексеев в книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет: «То, что мы называем, “свободой”, не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению» (1, с. 140 — 141).

Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантिलене он будет одним, в гаммообразном пассаже — другим, в аккордах — третьим. В техническом отношении различные художественно-звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путем изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих ее частей (пальцев, кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приемов фортепианной игры. Но об этом речь пойдет в следующих главах. Сейчас же остановимся на воспитании основного игрового ощущения — *ощущения опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой* (в его характерном и в то же время несколько отвлеченном виде).

Именно этой задаче посвящены общепринятые в советской фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Многие педагоги музыкальных школ и в последующей работе уделяют этому вопросу большое внимание, правда не всегда успешно. Так что в училищах и вузах встречаются ученики, игра которых полностью или частично лишена контакта с клавиатурой. Когда смотришь на игру таких студентов,

то кажется, что какая-то неведомая сила оттягивает их руки от инструмента. И лишь одинокие, изолированные от руки пальцы вопреки этой силе извлекают слабые, неровные, к тому же порой жесткие звуки. В училищах и даже в вузах нередко приходится возвращаться к этому вопросу и, как говорили в старину, «ставить» руки заново. Поэтому каждый педагог прежде всего должен обратить внимание на то, правильно ли налажены первоначальные двигательные ощущения учеников, пришедших в его класс.

Причины отсутствия контакта с клавиатурой могут быть разные. Это может быть следствием неумения педагога или его невнимания к данному вопросу (к сожалению, такие случаи еще встречаются). Нередко бывает и так, что ребенок, живой и подвижный, садясь за рояль, превращается (вопреки стремлению своего учителя) в манекен. Не умея пользоваться при звукоизвлечении весом руки и ощущая слабость своих еще неокрепших пальцев, он старается преодолеть ее, сжимая руку. Ему кажется, что от этого рука станет сильнее. Чем сложнее пьесы, разучиваемые им, чем больше звука они требуют, тем сильнее он зажимается, попадая, таким образом, в порочный круг и «приспосабливаясь» к неправильной игре.

Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью за счет своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей контакта с клавиатурой. Отказаться от пальцевого тренажа не представляется возможным. Следовательно, играющие на рояле *должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру*. Овладение этим сочетанием не всегда проходит легко и безболезненно. Здесь необходимы педагогическое умение и настойчивость. Если же в игре ученика обнаруживается отсутствие контакта с клавиатурой, работу по его налаживанию следует начинать немедленно.

Пути здесь возможны разные. В настоящем пособии предлагается целый ряд взаимосвязанных упражнений, которые следует играть в *одном занятии* (на уроке или дома). Такие упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале. Лучше всего использовать *быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды*. Порядок упражнений может варьироваться в зависимости от индивидуальных качеств ученика.

Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие любых фортепиан-

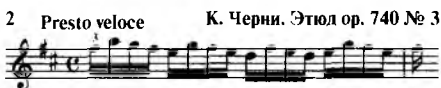
ных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно. Как уже подчеркивалось, звуковой результат — высший критерий правильности пианистического приема. Для овладения первоначальным контурным очертанием приема очень важен также зрительный контроль. Однако виртуозная шлифовка сего, приспособление к конкретному художественному заданию — функция слуха. Обычно хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приемом, что дает играющему мышечное ощущение удобства, легкости. *Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно.*

Упражнения для выработки контакта с клавиатурой

Предлагаемые ниже упражнения не ставят сколько-нибудь сложных музыкально-звуковых задач, но и здесь слуховой контроль должен быть начеку.

Упражнение первое

Этюд либо пассаж из пьесы играют одной рукой. Темп очень медленный ($\text{♩} = 40-46$).



Каждый звук берется следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена (чуть ниже клавиатуры¹); плечо свободно висит вдоль корпуса (см. рис. 1).

Взятие звука производится путем энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава: кисть идет вверх; палец, выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не производя видимого самостоятельного движения, тем не менее как бы «хватает» клавишу (см. рис. 2).

Последнее обстоятельство обеспечивает получение звука определенного, даже твердого, но лишнего неприятной резкости. Слух обязан следить за этим. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука.

Упражнение можно играть *legato* и *non legato*. Начинать следует с игры *legato*. Прodelывать это нужно очень внимательно. При таком, подобном «рычагу», приеме звукоизвлечения невозможно зажать руку (в

¹ У пианистов положение кисти (высокое, низкое) принято считать по отношению к клавиатуре, а не к предплечью. «Низкая кисть» — кистевой сустав ниже клавиатуры; «высокая» — выше. Тот же смысл придется этим обозначениям и в настоящей работе.

предплечье, например). Вместе с тем ученик должен почувствовать: *вся рука* как бы «входит» в клавишу.



Рис. 1. Первое упражнение. Перед взятием звука



Рис. 2. Первое упражнение. После взятия звука

На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой в своем простейшем, примитивном еще виде. В этом смысл упражнения. При известном внимании овладеть им нетрудно. Другая, попутная сторона приема заключается в том, что при быстром толчке руки пальцы выдерживают большую нагрузку, что ведет к их укреплению.

Понятно, однако, что такой способ игры годится лишь для очень медленного темпа. Как же сохранить опущение опоры на клавиатуру в подвижных и быстрых темпах, в *piano* и так далее? Как сочтается опущение опоры с подвижностью и легкостью пальцев, с пальцовой беглостью?

Ощущение опоры на клавиатуру видоизменяется в различных темпах и звучностях от значительного до почти неуловимого. Чем быстрее темп и прозрачнее звучание, тем «облегченное» погружение руки и, соответственно, самостоятельное движение пальцев (в некоторых вызываемых художественной необходимостью случаях пианист прибегает к приему игры и вовсе без опоры). Приобретению этого более сложного ощущения служат упражнения второе и третье.

Упражнение второе

Тот же этюд или пассаж играют по-прежнему отдельно каждой рукой. Темп становится подвижнее ($\text{♩} = 46-56$). Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков (четыре-пять) берется единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец в отдельности, а на всю группу суммарно:



Перед началом упражнения ученик должен сосредоточиться, посидеть некоторое время не играя. Упражнение начинается с небольшого пластичного взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения. Взмах, погружение рук в клавиатуру на несколько звуков, снятие — все это учащийся должен ощутить как единый процесс предварительно подготовленного в сознании пианистического действия.

Пальцы при этом играют так же, как в первом упражнении — *без подъема*. Самостоятельность их «сосредоточена» в кончиках, в действиях последней фаланги.

Опора руки на пальцы (*не на кисть!*) значительна, хотя и меньше, чем в первом упражнении: звук мягче, а *legato* становится подлиннее. Этот прием в своем простейшем виде (взятие — снятие) общераспространен при работе с начинающими:



Именно так прививаются начинающим первичные навыки игры *legato*.

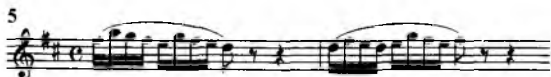
При увеличении числа нот хорошо выполнить такое движение гораздо труднее. Здесь надо проявить упорство, так как умение сыграть четырех-пятизвучный мотив на едином движении руки является важнейшим условием всего последующего развития техники пианиста.

Упражнение третье

Те же самые, следующие одна за другой группы нот (см. пример 3) играются в быстром темпе ($\text{♩} = 96$ и еще подвижнее). Упражнение выполняется так же как предыдущее: группа звуков берется на одном движении руки. Отличие от второго упражнения заключается в *степени погружения руки в клавиатуру*: чем быстрее темп, тем меньше «включаемый» вес (в художественных произведениях «включаемый» вес зависит не только от темпа, но и от звукового замысла).

В отличие от медленного, в быстром темпе пальцы приобретают видимую самостоятельность движения (от пястья). Каждому, вероятно, приходилось «барабанить» пальцами по столу. Именно так, легко, без усилий, играют пальцы в этом упражнении. Однако ощущение облегченной опоры на клавиатуру необходимо сохранить.

По мере овладения вторым и третьим упражнениями количество звуков в группе увеличивается:



Удлиненные группы не обязательно должны быть кратными первоначальной; в зависимости от структуры пассажа надо находить наиболее целесообразную группировку (об этом см. в главе 3).

Удлиненные группы также надо сыграть на одном движении, предварительно представив себе все входящие в отрывок звуки как единое целое. Постепенно разучиваемые пассажи становятся продолжительнее. Звучание приобретает звонкость, рассыпчатость. Подчеркнем, что в каждой группе необходимо найти *интонационный динамический центр*, выраженный чаще всего двумя-тремя звуками, и соответствующий ему *центр физического нажима*. Обычно музыкальная (интонационная) и двигательная целесообразность совпадают. Очень часто эти центры (заключены в овал здесь и далее) приходится на «верхние» (3-й, 4-й и 5-й) пальцы:

[Allegro assai, quasi presto]

Ф. Шопен. Экспромт op. 29 As-dur



7 [Poco più mosso]

С. Прокофьев. Концерт № 1



В инструктивных этюдах (а иногда и в пьесах) при различных фактурных затруднениях временами приходится прибегать к физическим «нажимам», продиктованным скорее технической, нежели музыкальной целесообразностью:

[Vivace]

К. Черни. Этюд op. 740 № 12



Molto allegro

К. Черни. Этюд op. 740 № 17



Allegro vivace

К. Черни. Этюд op. 740 № 29



Такая работа приводит, как правило, к хорошим результатам: учащиеся овладевают навыком игры всей рукой; их отношение к роялю становится естественным, непринужденным; звучание пассажей приобретает полноту, утомляемость исчезает.

Очень важно правильно подобрать музыкальный материал для занятий. Поставленной цели лучше всего соответствуют отдельные недлинные пассажи, а также построения, состоящие из ряда сходных звеньев. Можно рекомендовать этюды Черни (op. 740) № 37 (d-moll), 47 (Ges-dur), 31 (a-moll), Клементи № 7 (A-dur).

Как уже говорилось, умение играть всей рукой (контакт с клавиатурой) воспитывается не только на подобных этюдах, но одновременно и на пьесах кантленного и аккордового склада. В разбираемом аспекте

работа пад кантиленой особенно полезна: выразительная мелодия вызывает естественное эмоциональное стремление «петь» на рояле. Сочетание такого стремления с рациональным отношением к способу игры (приему) обычно даст наилучшие результаты.

Структура мелодии, выбранной для воспитания заданного навыка, должна соответствовать поставленной технической цели. Один из лучших примеров — ноктюрн Чайковского *cis-moll*:



Прием игры здесь принципиально тот же, что и во втором упражнении, только пальцы еще более вытянуты. Мелодическая группа берется на одном движении, хочется сказать, «на одном дыхании руки». Музыкальному ощущению динамического центра мотива должно соответствовать физическое ощущение весового нажима на тот же центр. Причем, как это чаще всего бывает в мелодиях подобного склада, в данном мотиве динамический центр состоит из нескольких звуков (в первом такте примера *ми — ре-диез*). Соответственно этому и центр нажима руки на клавиатуру приходится на эти же звуки.

Можно использовать также ноктюрн Шопена *b-moll*, «Утешение» Листа *Des-dur* (№ 3) и многие другие произведения, а в дальнейшем переходить к работе пад мелодиями большей протяженности.

Для приобретения ощущения контакта с клавиатурой очень полезна игра аккордов. Хороший материал предоставляет учащимся следующее упражнение:



Работа делится на два этапа. На первом этапе способ звукоизвлечения тот же, что и в первом упражнении. Сначала пальцы при низкой кисти касаются клавиш; аккорд берется коротким энергичным толчком всей руки; кисть в это время идет вверх, а пальцы как бы «хватают» клавиши. В отличие от первого упражнения рука отрывается от клавиатуры. Затем готовится следующее взятие — пальцы «ложатся» на клавиши следующего аккорда и так далее. Темп упражнения — от $\text{♩} = 46$ до $\text{♩} = 84$.

Второй этап — более сложен. Переходить к нему можно только после полного овладения предыдущим приемом. Аккорды берутся *сверху, без предварительного касания клавиш*. От первого этапа должно остаться ощущение погружения веса руки в клавиатуру и, что также очень важно, пальцевая хватка, цепкость пальцев в момент взятия аккорда (Г. Г. Нейгауз с присущим ему юмором называл такой прием «полуукраинским-полуитальянским» словечком «хапандо»). Аккорды при таком звукоизвлечении получаются компактными, сильными, но совсем не резкими. Темп может быть доведен до $\text{♩} = 120\text{--}136$. Но начинать игру приемом «сверху» также надо с медленного.

В заключение напомним, что усвоение нужного ощущения контакта с клавиатурой легче всего достигается при одновременной работе над всеми описанными выше разделами техники: быстрыми одноголосными последовательностями, кантиленой и аккордами. Так, например, техника кантилены, всегда связанная с нюансировкой, чрезвычайно способствует усвоению присма взятия группы звуков на едином движении руки в пассажах. Если мыслить пассажи мелодически, то легче найти упомянутые центры интонационно-динамических и физических нажимов. Овладение навыком охвата группы звуков единым движением руки очень важно для всех учащихся на фортепиано. Потому приведем еще одну, очень удачную характеристику: «Нанизывание пальцевых ударов на стержень более крупных движений» — так говорил о присме С. Е. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство» (19, с. 211).

Не следует бояться какое-то, возможно даже длительное, время посвятить налаживанию контакта с клавиатурой, рассматривая эту работу как главную задачу определенного этапа обучения (речь идет, конечно, о тех учащихся, которые по каким-то причинам не владеют этим навыком).

Развитие физических возможностей пальцев

Давно известно, что при игре на рояле нужны «крепкие» пальцы. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Именно пальцевой удар придает ясность и блеск быстрым последовательностям, встречающимся в бесчисленном множестве произведений для рояля. Пальцевая, или, как ее называют, «мелкая» техника, является, пожалуй, самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести ее без многолетнего пальцевого тренажа невозможно.

В свое время пальцевой тренаж, будучи чуть ли не единственным видом технической работы, заслонял собою все остальные ее направле-

ния. Об этом уже шла речь. Рекомендуемая старой теорией механическая зубрежка, помимо двигательной ограниченности, несла с собою и другие недостатки — она порождала привычку к игре без слухового контроля и притупляла живое отношение к музыке. По этим причинам в рекомендациях части теоретиков произошел крутой поворот от апологетики пальцевого тренажа к полному от него отказу. Когда Брейтгаупт провозгласил свой «весовой метод» игры, некоторые не в меру ретивые его последователи сделали и настойчиво пропагандировали вывод о ненужности и даже вредности работы по активизации пальцев. К счастью, исполнительская практика, воспользовавшаяся положительной частью учения о весовой игре, не последовала их настояниям и доказала возможность и необходимость сочетания в игровом процессе участия всей руки и плечевого пояса с активными пальцевыми движениями.

Прогрессивная для своего времени критика пальцевого тренажа, особенно его «перегибов», ощущается и поныне. Безусловно правильные идеи о подчинении техники музыкальной задаче, об участии всей руки в игре; насмешки над устаревшей технической «методой» («независимость пальцев друг от друга и всех их от головы», — говорил Л. В. Николаев) — все это вместе взятое породило у некоторых педагогов отношение «стыдливо-го невмешательства» в вопросы пальцевого тренажа. Действительно, пальцевой тренаж, как лежащее на самой поверхности техническое «лекарство», всегда имеет тенденцию к гипертрофированному самоутверждению. Однако отказываться надо не от тренировки пальцев, а от возможных злоупотреблений ею. Иными словами, плохо не пальцевой тренаж, плохо, когда этим ограничиваются в работе над техникой (а иногда и над музыкой). «Старинный принцип *langsam und stark* (медленно и сильно) в отношении техническом не только не потерял своего смысла, но, пожалуй, даже приобрел новый, так как возрастающие требования композиторов, а значит и исполнителей к мощности фортепианного звучания <...> настойчиво диктуют эти “силовые” упражнения. Только не надо забывать, как это делают некоторые молодые пианисты, что принцип «медленно и громко» <...> всего лишь *один из многих* верных принципов технической работы. Когда он становится монопольным, <...> пианист и его игра неизбежно тупеют и глупеют», — писал Г. Г. Нейгауз (13. с. 104–105).

Пальцевой тренаж --- это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра. Как же работать над развитием силы и независимости пальцев?

Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются

Такие медленные трели удобны для отработки *одновременности* удара одного пальца и подготовки другого; пальцы «сменяют» друг друга, один идет вниз, другой вверх.

Третье условие упражнения — значительный подъем пальца перед игрой и точная направленность его в центр клавиши. Последнее требование не всегда выполнимо и даже целесообразно ввиду различных особенностей клавиатурной «топографии» (выражение С. И. Савшинского). И все же к нацеливанию в центр клавиши надо приучаться, так как это уменьшает возможность «мазни», непопаданий. Пальцевой замах зависит от индивидуальных возможностей руки, которая (всегда помнить об этом!) должна оставаться свободной.

Упражнение может приводить к утомлению, и поэтому необходимо проявлять неуклонную бдительность. Если рука начинает уставать, то продолжать упражнение нельзя. Это может привести к переутомлению и заболеванию рук. Но «волков бояться — в лес не ходить», так что не следует прекращать такие занятия. Надо выяснить причины утомления и устранить их. Чаще всего они кроются в невнимании. Не соблюдается первое условие — контроль за свободой рук. Другими причинами могут быть поспешный темп (отсутствие отдыха между взятием звуков), преувеличенный для данных рук подъем пальца и сила его удара.

К описанным медленным упражнениям примыкает по своему назначению *способ игры «трелями»*, о котором уже упоминалось, и *способ «с точками»*. Последний имеет своих сторонников и противников. Возражения противников ритмических вариантов сводятся к мысли: «зачем играть неровно то, что потом надо будет играть ровно?» Г. Г. Нейгауз, предпочитавший *«по возможности (курсив Нейгауза) держать курс прямо на цель»*, возражает против учения «с точками» прелюдии D-dur из первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, которая должна исполняться со всей «возможной ровностью и гладкостью». Но, во-первых, он предполагает, что учащийся не нуждается в таком упражнении («и самолет, и летчик в полном порядке»), а во-вторых, рекомендует «его там, где играющий имеет дело не с художественно-музыкальной материей, но с ее молекулами <...>, упражнениями <...>» (13, с. 63). Об этом и идет речь. Опыт показывает, кроме того, что недостатки всех ритмических вариантов скорее умозрительного, чем практического порядка, так как сознательно допускаемые неровности легко и просто ликвидируются в нужный момент. Достоинства же их многообразны. Способ «с точками» полезен не только для активизации пальцев, но и как возбудитель мышечного тонуса вообще; он полезен и для психотехнической

тренировки, так как остановка способствует концентрации внимания, необходимой для последующего волевого броска. С. И. Савшинский также считает ритмические варианты оправданными, если играющий понял, что «остановка — отдых для руки, но <...> большая нагрузка для головы», и что «остановка <...> даст возможность осознать, критически оценить результат предшествующего действия» (17, с. 91). Такое осознание положительно сказывается на последующей игре быстрой группы, короткий звук которой должен быть легким, несильным, а длинный — по возможности сильным.



В момент взятия длинного звука рука должна мгновенно принять свободное, спокойное положение. Затем, на счете «и», нужные пальцы приготавливаются, «вскидываются» (см. рис. 3), после чего сразу же берется следующая пара нот; рука при этом сразу же принимает спокойное положение.



Рис 3. Упражнение «с точками». Момент перед взятием двух звуков

Умение мгновенно освобождать руки там, где это возможно, — очень важный психотехнический навык и еще одно попутное достоинство способа игры «с точками». И, наконец, при смещении остановок и акцентов на слабые доли такта (см. пример 126), по замечанию С. И. Савшинского, «выслушивается и осмысливается то, что раньше, возможно, ускользало от внимания» (17, с. 91).

Упражняться таким образом нужно тем больше, чем слабее мышечный тонус и пальцы учащегося. Однако все хорошо в меру.

Обычно учащиеся, позанимавшись какое-то время в медленном темпе или «с точками», горят желанием «попробовать» разучиваемые ими пассажи в быстром — выходит или нет? *После медленных, с высоким подъемом пальцев, упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело* (об этом см. в главе 3).

В школьные годы обучения должны быть решены еще несколько специфических технических проблем. Природа, создавая человека, не все предусмотрела для игры на рояле. Так, по крайней мере, кажется до тех пор, пока пианист не в состоянии приладить к исполняемой музыке свои физические данные. Известно, что действительными или мнимыми недостатками рук всегда представлялась слабость детских пальчиков (особенно 4-го и 5-го) и неспособленность 1-го пальца к фортепианной игре. В настоящем разделе уже говорилось о работе, необходимой для развития физических возможностей пальцев. К сожалению, приходится констатировать, что этой работе нередко сопутствует приобретение «болезни» тряски руки (кисти) при каждом ударе пальца в игре legato. В среде школьных педагогов эта манера игры получила презрительное наименование «трясучки». Чаще всего она встречается у маленких и слабеньких; однако, зародившись в школе, нередко остается неискорененной и у старших, выросших и физически окрепших учеников школ и музыкальных училищ.

Для того, чтобы успешно бороться с этой дурной манерой, нужно, как всегда, понять причину ее возникновения. Малыши (и не только они) начинают трясти рукой, в частности, потому, что *не чувствуют силы* и самостоятельных возможностей в своих еще неокрепших пальчиках. Между тем это психологическое заблуждение, так как даже самые слабенькие ручки в состоянии извлечь из рояля звуки, не прибегая к «трясучке».

Исправление этого «навыка» бывает затруднительно потому, что его вредность становится ощутимой и явной для учащегося лишь тогда, когда он дорастает до трудных, идущих в быстрых темпах, произведений.

В самом деле, попробуйте быстро сыграть какой-нибудь пассаж, трясая рукой вместе с ударом каждого пальца. Это немислимо!

Следовательно, задача заключается в том, чтобы опутить возможность самостоятельного, пусть очень слабого вначале, пальцевого удара. Для этого можно применить следующее упражнение. Какой-либо пассаж играется медленно, одной рукой; другая рука поддерживает играющую руку в кисти, препятствуя каким-либо ее движениям. Перед взятием очередного звука палец слегка приподнимается и *тихо, очень тихо, но самостоятельно* ударяет по клавише. Звук получается тихий. Это не страшно. Более того, тихий удар является непременным условием в начале такой работы. И опупражнявшись так в течение некоторого времени (одну-две недели), учащиеся начинают ощущать самостоятельность своих пальцев. Когда получается тихо, нужно сначала снять поддержку второй руки, а затем постепенно увеличивать силу пальцевого удара. В дальнейшем следует прибавлять и темп. При внимательной, спокойной работе ученики избавляются от этой вреднейшей «болезни» в течение нескольких (3–5) месяцев. После «исцеления» нужно переходить к игре, в которой участвует и вес руки. Замтим, что к упражнениям *piano*, так, как это было описано выше, полезно обращаться не только при наличии «трясучки». Тихое, четкое и самостоятельное звукоизвлечение может быть верным союзником крепкой игры, так как способствует повышению чуткости пальцев и внушает уверенность в своих физических возможностях.

С раннего возраста самое серьезное внимание необходимо уделять 5-му пальцу, играющему верхние звуки аккордов. Очень часто приходится сталкиваться с неумением «выделить» их из общей звуковой массы. В лучшем случае верхний звук отличается от остальных лишь чуть-чуть. Между тем, фортепианная литература изобилует примерами, где верхний звук должен «доминировать» над остальной звучностью и в *piano* и в *forte*.

13а [Moderato] Ф. Шопен. Полонез fis-moll

Это так важно в приведенном и множестве других случаях самой различной трудности! Учащиеся часто не слышат, а педагоги порой мрут с блеклостью звучания «верхушек». Стремление и привычка к яр-

кому звучанию верхнего звука в аккордах должны быть воспитаны в школе, даже в младших ее классах. Когда обращают внимание учащихся на данный недостаток, они ссылаются обычно на физическую слабость своих 5-х пальцев. Иногда, даже нередко, это верно. Но музыкальную слабость 5-х пальцев нельзя объяснить только их физической природой; сама она проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности. Доказательством этого является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделить верхний звук и в аккорде, исполняемом левой рукой, то есть 1-м пальцем. Нетребовательность, бездельность действительно приводит, с одной стороны, к физической неразвитости 5-го пальца, а с другой — к пассивности ногтевой фаланги и неумению помочь ей целесообразным наклоном руки.

Нужно стараться, и тогда 5-й палец будет отлично выполнять свои музыкальные функции. Именно от ясности музыкальных представлений зависит большая или меньшая активность разных пальцев в аккорде. Бывают случаи, когда нужно, чтобы сильнее всего звучал какой-либо средний голос (много таких примеров у Шумана, например, в «Венском карнавале»). В этих случаях соответствующий палец берет на себя роль «главного героя». Бывают случаи и полного равенства звуков в аккорде.

Специальных упражнений здесь почти нет. Можно посоветовать поиграть так:



или так:



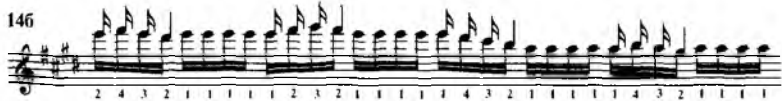
Главное — всегда следить за звучанием 5-го пальца в произведениях, которые изучаются. И делать это надо с раннего возраста. В результате такого внимания 5-й палец окрепнет. Часто это сопровождается набуханием и болезненностью мышцы пальца. Не следует пугаться этого. Скоро болевые ощущения пройдут, а крепость пальца останется.

И, наконец, предметом особой заботы в процессе занятий ученика должен стать 1-й палец. По своей физической природе он предназначен быть «противовесом» остальным. Такое строгие 1-го пальца для человека — счастье, дающее ему возможность пользоваться орудием

ями труда. Однако в профессии пианиста это счастье наступит лишь тогда, когда преодолеваются специфические для игры на рояле недостатки 1-го пальца. А их у него два: *неприспособленность к самостоятельному удару вниз и тяжеловесность*. Оба этих недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность 1-го пальца и происходит из-за его несамостоятельности, из-за того, что его действие *подменяется* вращательным движением предплечья. Понятно, что в быстром темпе (да и не только в быстром) извлеченный таким способом звук будет резко отличаться от соседних своей «тяжестью». Руки учащихся с пианистически неразвитым 1-м пальцем «взвзнут» на нем; добиться скорости, ловкости невозможно.

Обращать внимание на действия 1-го пальца следует с самого начала обучения, в частности, в связи с игрой гамм и арпеджио (об этом см. главу 4). Однако усиленная, профессиональная работа над его развитием обычно происходит несколько позднее, в зависимости от тех требований, которые выдвигает изучаемый репертуар. Методы занятия подчиняются соображениям всякой физической тренировки. Для того чтобы *заиграл палец, надо играть именно пальцем*, не заменяя его работу действиями других мышц. Эта мысль кажется трюизмом, тем не менее она имеет глубокий смысл во всей технической работе пианиста, а ее осуществление требует внимания и настойчивости. Работать над развитием 1-го пальца можно на любом материале, где он часто встречается. Очень полезно разучиваемые этюды играть в таком виде:

М. Мошковский. 15 виртуозных этюдов op. 72. № 1



Отвечает поставленной цели и фактура типа «альбертисвых» аккомпанементов (см. примеры 84, 86а, 86б). Можно воспользоваться упражнениями Корто, Йозефи. Из сборника последнего приведем два примера; их надлежит играть в разных тональностях (ноты, отмеченные звездочками — форшлаги, — не ударяются; следует лишь держать большой палец над ними):

Exercise 15 consists of two systems of music. The first system is marked *f tenuto* and features a series of eighth-note chords in both hands. Above the treble staff, the right hand has fingerings: 4 2 4 2 4 2 4 2, 3 2 3 2 3 2 3 2, and 2 2 2 2 2 2 2 2. Below the bass staff, the left hand has fingerings: 2 2 2 2 2 2 2 2, 3 2 3 2 3 2 3 2, and 4 2 4 2 4 2 4 2. The second system is marked *p leggiero* and features a series of eighth-note chords in both hands. Above the treble staff, the right hand has fingerings: 1 4 1 2 1 4 1 2, 1 3 1 2 1 3 1 2, and 1 2 1 2 1 2 1 2. Below the bass staff, the left hand has fingerings: 1 4 1 2 1 4 1 2, 1 3 1 2 1 3 1 2, and 1 2 1 2 1 2 1 2.

Exercise 16 is marked *Langsam* and *legato molto*. It consists of two systems of music. The first system is marked *legato molto* and features a series of eighth-note chords in both hands. Above the treble staff, the right hand has fingerings: 2 2 3 1, 2 x 3 4, and x x x 1. Below the bass staff, the left hand has fingerings: 1 4 3 2 1, 3 2, and 4. The second system is marked *legato molto* and features a series of eighth-note chords in both hands. Above the treble staff, the right hand has fingerings: 1 4 3 2 1, 3 2, and 4. Below the bass staff, the left hand has fingerings: 1 4 3 2 1, 3 2, and 4.

Правильная и довольно длительная работа приводит к тому, что 1-й палец перестает бездействовать, приобретает легкость, становится подвижным шарниром, на котором вращается вся пассажная техника; резко увеличивается ловкость руки, ее способность к охвату клавиатуры.

Внешними признаками развитости 1-го пальца являются приобретение им закругленной, выпуклой формы и увеличение управляющей его движениями мышцы (см. рис. 4, 5).

Таковы проблемы, которые более других сторон фортепианной техники связаны с физическим стрессом рук человека.



Рис. 4. Пианистически развитый 1-й палец



Рис. 5. Пианистически неразвитый 1-й палец

Контакт с клавиатурой и активность пальцев

Раньше указывалось на опасность потери контакта с клавиатурой вследствие усиленной работы по укреплению пальцев. Как же избежать этой опасности?

По существу это не так уж сложно. Надо понять только, что высокий подъем пальцев, сильный удар необходимы в *подготовительных упражнениях*, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно *только* в медленном темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъем пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук наступают тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.

Следовательно, поупражнявшись так, как было рекомендовано выше, нужно сразу же переходить к игре без подъема пальцев и с включением веса руки (см. упражнения второе и третье в начале главы). Таким образом, два вида упражнений — медленные с высоким подъемом пальцев и более подвижные без подъема или с экономным подъемом — являются противоядием один другому.

Время, которое учащиеся посвящают работе над этюдом (или технической пьесой), нужно, как правило, соответственно делить: какое-то время учить медленно и крепко, с точками; затем — подвижные, экономными движениями пальцев. Вторую часть работы следует начинать с небольшого темпа, а затем, если текст выучен, переходить к подвижным и, в дальнейшем, к быстрым темпам.

Работу в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой в быстром темпе. Последняя часто приводит к «забалтыванию», работа — никогда, так как ведется над небольшими отрывками, под неслабым слуховым контролем. Работающий *внимателен*. Он *слушает*, как звучит отрывок. Повторяет, когда что-то кажется ему неудовлетворительным. Слух требует от рук хорошей игры.

Таким образом, учить в быстром темпе отдельные отрывки нужно, а «шпарить» целиком — нельзя.

Соотношение количества времени упражнений в медленном темпе (с высоким подъемом пальцев) и в подвижных темпах (без подъема или с экономным подъемом) индивидуально. Точных рецептов тут быть не может. Важно, чтобы учащийся ощутил полезность сочетания двух названных способов. Результатом таких занятий должно быть утверждение естественной, свободной манеры игры, ограниченной частью которой является активный, но экономный пальцевой удар.

Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

ГЛАВА 3

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ — УМСТВЕННЫЙ ПРОЦЕСС

Машинообразной работой пальцев ничего нельзя достичь: ... механическое упражнение остается тупым и бесцельным, если в первую очередь не участвует голова.

Н. Рубинштейн

В повседневной работе пианист сталкивается с самыми разнообразными техническими трудностями. Часто, несмотря на усердие, какие-то отрывки «не выходят», «мажется» пассаж, не удаются скачки, не достигается необходимое звучание, не хватает скорости, выносливости и так далее.

Как же следует работать над преодолением тех или иных встретившихся трудностей?

Раньше панацеей от всех технических бед считался метод многократного, механического повторения трудных мест в медленном темпе. Ставка делалась на механическое развитие пальцев и на двигательную память. Пальцы следовало натренировать так, чтобы они могли безотказно играть сами. Контроль слуха и вмешательство сознания во время упражнений считались помехами, способными нарушить двигательную точность. Рекомендовалось отключение сознания в процессе упражнения. Отсюда знаменитый совет Фридриха Калькбренера читать книги во время упражнений. Так пытались в старину осуществлять принцип автоматизации игры.

С середины XIX века передовые педагоги, а позже представители анатомо-физиологической школы начали понимать ограниченность такого взгляда. Крупные музыканты безусловно знали это и раньше. Желание помочь распространению высших достижений пианистического искусства заставило задуматься о причинах столь большого тогда различия в уровне игры выдающихся пианистов и остальной пианистической массы. Было замечено, что «игра выдающихся художников-пианистов совершенно отличается от игры, одобренной школьными методами; первые <...> применяют в игре всю силу и дают полную свободу движениям всей руки от плеча до кончиков пальцев» (как писал Ф. А. Штейнгаузен в книге «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры»; 20, с. 9). Констатация этого факта привела во второй половине XIX века к изменению взгляда на процесс занятий пианиста. На основании появившихся

научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определенные центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче.

Следовательно, *процесс игры — это в первую очередь умственный процесс, и лишь затем физический*. «Упражняться — значит прежде всего умственно работать», — говорил Ф. А. Штейнгаузен. Такая умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким техническим достижениям, то есть к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры.

Очень поучителен рассказ Г. Г. Нейгауза об игре его учителя Л. Годовского: «Было восхитительно смотреть на эти очень небольшие (сам он был маленький), как бы выточенные из мрамора, удивительно красивые руки (как бывает красивой хорошая скаковая лошадь или тело великолепного физкультурника) и наблюдать, с какой “простотой”, легкостью, гибкостью, логикой, я бы сказал “мудростью”, они выполняли сверхкробатические задачи. Главное впечатление: все страшно просто, естественно, *красиво и не стоит никакого труда*. Но переведите ваш взгляд с рук на его лицо. Невероятная сосредоточенность, напряженнейшее внимание: глаза с опущенными веками, в рисунке бровей, в очертаниях лба выражение мысли, мысли огромной сосредоточенности — больше ничего! Тут вы сразу соображали, как дорого стоит эта кажущаяся легкость, простота; *какая громадная духовная энергия нужна была для ее создания. Вот откуда берется настоящая техника!*» (13, с. 120; курсив мой. — Е. Л.).

Подобных высказываний авторитетнейших музыкантов можно привести множество. Они есть у Сигизмунда Тальберга, Иосифа Гофмана, у скрипача Лесопольда Ауэра и многих других. Поверим их опыту пока что на слово и во время технической работы будем думать. И тут сразу встанет вопрос: о чем же именно следует думать во время технической работы, то есть работы над техническим воплощением наших музыкальных намерений? Ответить на этот вопрос односложно нельзя. В дальнейшем изложении материала настоящего пособия содержится немало ответов на него.

Как уже подчеркивалось в первой главе, всякой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально-художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения,

его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в конкретный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы. «При разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или техническая) работа», — пишет И. Гофман в своей книге (7, с. 57; курсив мой. — Е. Л.).

Вот первый ответ на наш вопрос. Не только при изучении художественных произведений, но и при работе над инструктивным материалом пианист должен вполне конкретно представить себе характер звука, его силу, динамику, тембр, соотношение разных фактурных пластов, темп. В инструктивных этюдах музыкально-звуковые задачи носят *предварительный, подготавливающий характер*. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях. Польза, которую принесет работа над инструктивным материалом, будет тем большей, чем интереснее, сложнее поставленные музыкально-эстетические задачи.

В отношении этюдов музыкально-эстетические задачи касаются *качества звука, ровности звучания, тембра звука, темпа*.

Понятие *качества звука* пианиста аналогично понятию тона у скрипача или голоса у певца. Звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким, «теплым» или «холодным». Хороший звук — строительный материал, как мрамор для скульптора или карельская береза для краснодеревщика. Сам по себе строительный материал еще не обеспечивает полноценных художественных результатов, но является для всех мастеров большим подспорьем. Поэтому внимание к звуку как таковому, к его качеству нужно воспитывать у учеников всегда, в том числе при работе над инструктивным материалом.

Ровность звучания означает равномерность чередования звуков во времени и силе. Ровность во времени означает, что звуки пассажа (скажем, шестнадцатые) равны между собой по их фактической длительности (речь идет о пассажах, исполняемых в одном темпе, без *accelerando* или *ritenuto*). Понятие ровности по силе звука более сложно, так как в музыке сравнительно редки примеры, предполагающие абсолютную звуковую ровность. Даже простая гамма предполагает не мертвенное и механически одинаковое скандирование входящих в нее тонов, а исполнительское ее интонирование, то есть ощущение и воплощение присущих ладовым системам тяготений от неустойчивых к устойчивым. Тем более это относится к интонированию любой, в том числе изложенной в форме пассажа, быстрой музыкальной фразы. Поэтому говорить надо о *динамичес-*

кой ровности, то есть о равномерных, разной амплитуды динамических волнах — *crescendo* и *diminuendo* (или так называемых «вилочках»).

Для того, чтобы объяснить, что такое «динамическая ровность», хочется привести один случай из жизни. В толпе людей, издали наблюдавших за подготовкой к параду некоего военного подразделения и восхищавшихся стройностью, четкостью, красотой марша этого строго прямоугольного построения, послышалось восклицание: «Да как же их всех подобрали *одинакового роста?!*» Это заключение, конечно, ошибочно. Солдаты подразделения не были одинакового роста. Более того, различие в росте первых и последних рядов было очень значительным. Но солдаты были построены *строго «по ранжиру»*, то есть таким образом, что изменения в росте каждой следующей шеренги были малозаметны, и вся колонна в целом производила впечатление ровной по росту. За одинаковый рост, на самом деле, была принята «постепенность» в его изменении.

Звуки в пассаже должны быть построены «по-росту», с тем чтобы избежать резких различий, неровностей между «соседями». Построения «по росту» могут быть восходящими (*cresc.*), нисходящими (*dim.*), или волнообразными ($<>$; $><$), но они должны исключить появление «двухметрового солдата в шеренге солдат с ростом в 160 см». Здесь опускаются случаи, когда появление «двухметрового солдата» диктуется музыкальной необходимостью. Например, в приведенной ниже сонате Гайдна — это *sforzando*, попеременно встречающиеся в партиях обеих рук:

Й. Гайдн. Соната № 1 Es-dur, ч. I

При изучении этюдов надо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем *тембре звука, его окраске*, проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда, а также на имеющихся в «запасе» звуковых представлениях. Следует иметь в виду, что этюды Черни, Клемента, Мошковского и другие имеют ограниченную, но определенную музыкальную индивидуальность; она содержится уже в самой фактуре, которая подсказывает характер звучания. Выбранный тембр будет определять артикуляцию, то есть различную степень *legato* или *non legato* и соответствующую

щие этому приемы игры. Так, в этюде Клемента № 13 предполагается звучание *forte*, артикуляция — почти *marcato*; *legato* здесь приближается к *non legato*. Эти тембровые задачи легче осуществить, играя округлыми активными пальцами:



В этюде Черни № 31 из опуса 740 звучание мягче, мелодичнее; «звуковое *legato*» (выражение С. Е. Фейнберга, применяемое им в противовес «теоретическому *legato*») значительно и достигается частично при помощи педали; в арпеджио — волнообразная, обволакивающая нюансировка, подчеркивающая рисунок пассажа. Соответственно этому пальцы пианиста «удлиненные» и близкие к клавиатуре:



Этюд Черни № 42 из опуса 740 предполагает звучание более легкое (*leggieramente*), «рассыпчатое». Пальцы также «удлиненные», но их действия самостоятельны, *legato* — меньше, чем в предыдущем случае:



И, наконец, важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько большим или меньшим в зависимости от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. Напоминать об этом приходится потому, что встречаются учащиеся, у которых отсутствует внутреннее, мысленное представление о темпе. Они, собственно говоря, и не хотят играть в темпе. Они готовы подолгу, подчас с внешней добросовестностью, бездумно проигрывать, а вернее поигрывать «свои вещи», в невысказанном ожидании, что все как-нибудь образуются. Нет, не образуются! Когда дремлет голова, дремлют и пальцы!

Достижение темпа тесно связано с ощущением энергии движения, с ритмической пульсацией, которая препятствует рыхлости и бесформенности в быстром темпе и является проявлением ритмического темперамента. Ритмическую пульсацию не следует заменять примитивной акцентировкой сильных долей такта. Впрочем, игра с акцентами может быть временной учебной мерой, способствующей пробуждению ритмического темперамента. Для того, чтобы наиболее полно почувствовать захватывающую силу ритмического темперамента, следует послушать исполнение Рахманиновым собственных концертов.

Стремление к настоящему темпу нельзя подменять преждевременной, неподготовленной игрой в быстром темпе, которую так часто приходится наблюдать у учеников. Поиграл такой ученик чуть-чуть в медленном темпе; он еще и текст плохо знает, а уже хочет «попробовать» быстро. Понять таких учеников можно, но похвалить их нельзя. Учащиеся должны научиться сами определять, пришло ли время играть этюды в быстром темпе.

Таковы музыкальные требования, которые необходимо ставить в процессе работы над инструктивным материалом.

Обратимся теперь к работе над художественным произведением. Предположим, что *учащийся составил себе достаточно ясное понятие об изучаемом произведении*. У него сложились определенные звуковые представления — своим внутренним слухом он слышит, к чему стремится. Текст произведения в общих чертах освоен, темп начинает приближаться к настоящему. Очень часто на этом этапе изучения произведения учащийся увлечен им особенно сильно. Но его художественная совесть, а также педагог подсказывают ему, что не все ладно в его игре: *не выходят многие «быстрые» места; что-то звучит резко, что-то вяло, каких-то голосов не слышно, где-то плохая педализация и так далее*. Приходится приступать к скрупулезной работе над деталями, то есть к работе по преимуществу технической¹. И тут-то оказывается, что осознание учащимся своих недостатков страдает расплывчатостью, неконкретностью. «Отрывок не выходит» — это обычно понимают. Что же именно не получается — очень часто остается неясным.

¹ У зрелых пианистов соотношение этапов работы над произведением иное. У них, как правило, этап первоначального знакомства значительно короче, чем у учащихся. Представление о музыке (благодаря опыту, знаниям, умению читать с листа) имеется у настоящих пианистов еще до начала разучивания произведения. Музыкальная и техническая работа в этом случае значительно меньше разделима.

Это происходит потому, что многие ученики не умеют или не вполне умеют себя слушать. Понятно, что исправление недостатков невозможно без точного знания того, что именно подлежит исправлению. Таким образом, в разбираемом аспекте техническая работа идет по схеме: *услышать ошибку — осознать ее — исправить.*

Естественное для музыкального человека эмоциональное отношение к разучиваемому произведению многие учащиеся не умеют сочетать со слуховым контролем. Они принимают свои музыкальные ощущения за реальное звучание и не замечают многих погрешностей в своей игре. Обычно легче всего осознаются учащимися непопадания, фальшивые ноты, а также связанная с мышечной усталостью слабость звучания двигательных мест.

Гораздо труднее услышать *небольшие неровности в пассажах, аккомпанементах*, те многочисленные случаи, когда пассаж в целом как будто выходит, но какие-то отдельные звуки «вылезают» или «пропадают», словом, «построены» не совсем по «ранжиру». Особенно распространена в игре учащихся неточность, пестрота артикуляции при игре *non legato* и *staccato*. Так, очень часто приходится слышать в прелюдии Прокофьева ор. 12 партию левой руки в пестром, невыровненном звучании; продолжительность четвертей, восьмых, шестнадцатых, а также соотношение верхнего и нижнего голосов не прослушаны, случайны:

21 [Vivo e delicato] С. Прокофьев. Прелюдия ор. 12 № 7

sempre pp (non legato)

Предметом пристального внимания хороших педагогов является воспитание у учеников вкуса к *гармонично звучащим аккордам*, борьба с несоразмерностью отдельных звуков в них. Пианисты обязаны уметь выделить любой голос в аккорде. Очень важно в следующем эпизоде,

например, добиться полнозвучного, выровненного аккорда в *pianissimo* с несколько выделяющимся верхним голосом:

22 [Più animato] С. Прокофьев. Соната № 3

В аккордах приведенного ниже примера должен преобладать средний голос:

23 P. Шуман. «Венский карнавал»
[Sehr lebhaft]

Учащиеся нередко не замечают всякого рода звуковые недостатки - резкое некрасивое *forte*, незвучащее, «нелетящее» *piano*; несоответствие звучания мелодии и аккомпанемента (обычно аккомпанемент в таких случаях громковат и перовен).

Для многих учеников типичны динамические просчеты; смещение динамических центров фраз; преждевременный или запоздалый приход к кульминации, а также поспешный или запоздалый спад. Очень распространены случаи преждевременной, противоречащей музыкальному смыслу, подготовки нюансов, которые должны быть внезапными. Как часто, например, аккорд из приведенного отрывка бетховенской сонаты (заключен в овал) в исполнении учеников звучит *forte*, причем они совершенно уверены, что играют *piano*:

24 Allegro molto e con brio Л. Бетховен. Соната op. 10 № 1, ч. 1

Вышеперечисленные, а также многие другие недостатки игры являются характерными, и все они происходят от неумения себя слушать и осознать услышанное. Напомним, что причиной этих недостатков может быть и неясность внутреннего представления о музыке. Перед педагогами всегда стоит задача правильно диагностировать происхождение

тех или иных недочетов в игре учеников и находить соответствующие им пути дальнейшей работы. Таким образом, если обязательным первым требованием в технической работе пианиста является *сознательная постановка звуковых задач*, то вторым будет *тщательнейший звуковой контроль*, позволяющий в каждый момент занятий зафиксировать и осознать все, что «не выходит» и, следовательно, надлежит исправить, улучшить в дальнейшем. Константин Николаевич Игумнов говорил, что работа пианиста — это «процесс бесконечного вслушивания».

Фиксирование своих недостатков затруднено, если учащийся играет пьесу целиком или какими-либо крупными разделами. Пока он доигрывает пьесу до конца, многие из услышанных им недочетов *забываются*. Отсюда вытекает категорическое требование рациональных заятий: *учить отдельные, небольшие отрывки произведения*. Протяженность этих отрывков различна — от фразы до отдельной интонации. Иногда «не выходит» какая-то важная интонация в контексте фразы, иногда соединение двух-трех аккордов на *diminuendo* или небольшая часть пассажа, его «изгиб» и так далее. Следовательно, работать надо над соединением двух мелодических звуков, двух аккордов и над отрезком пассажа в соответствующих местах, и только потом связать все это с предыдущим и последующим. Как часто пренебрегают ученики этими «старинными» советами педагогов!

Теперь представим себе, что учащийся работает правильно. Он знает, к чему стремится, внимательно слушает себя, останавливается на отдельных отрывках. Несмотря на все это, какие-то трудные места все же не выходят. Обычно в таких случаях учащиеся, не задумываясь, возвращаются к медленному темпу. Поиграв какое-то время медленно, пробуют быстро и с удивлением, а иногда с раздражением замечают, что изменений нет. Что же следует предпринять?

Тут мы подходим к самому главному в работе над техникой, можно сказать к ее «серцевине». Прежде всего надо поставить себе вопрос: *«Почему не выходит то или иное место?»* Как это ни странно, многие учащиеся не догадываются задать его себе. Правильный ответ предопределяет все содержание дальнейшей работы и при условии соответствия трудности произведения уровню подвинутости ученика, а также его работоспособности приводит к успеху. В некоторых случаях правильный ответ почти равняется победе над встретившимися затруднениями, в других — подсказывает, как следует работать, чтобы справиться с ними. В настоящей главе мы попытаемся ответить на поставленный вопрос на примере различных видов *пальцевой техники*. В главе пятой рассматриваются виды техники, применяемые в другой фактуре.

При всем многообразии причины технических неудач учащихся сводятся к нескольким характерным группам: способы игры в медленном темпе механически переносятся в быстрый темп; рука не принимает достаточного участия в игровом процессе; совершаются аппликатурные ошибки; в работе отсутствует понимание особенностей фактуры, манера игры трафаретна и не учитывает «рисунок» пассажа, его «рельеф»; учащийся не владеет «позиционной» игрой и методом технической группировки (или фразировки). Все это вместе взятое приводит к нарушению принципа «экономности» игры.

Ниже будут разобраны некоторые характерные случаи. Понятно, что они не могут объять все разнообразие возникающих технических вопросов, заменить личное общение педагога с учеником. Однако могут, мы надеемся, способствовать становлению самостоятельного технического мышления учащегося — главной задаче настоящего пособия.

Работа над техникой в произведениях и этюдах классического типа. Переход к быстрому темпу

Уже в классической фактуре играющий должен позаботиться о том, чтобы действия плеча и предплечья помогали пальцам, а сами пальцы играли бы, затрачивая по возможности минимальное количество мускульной энергии. Последнее особенно важно в продолжительных отрывах или этюдах такого типа, как этюд Черни № 3 (D-dur) из опуса 740.

Благодаря медленной игре пальцы учащегося приобрели уже известную уверенность. Текст этюда выучен наизусть. Настало время переходить к быстрому темпу. Попробовав раз-другой быстро, ученик замечает, что многое звучит неровно, недостаточно четко. «Вылезает» 1-й палец, оказываются слабыми 4-й и 5-й. И даже наши «kozyри» — 2-й и 3-й — где-то подводят. К концу этюда устает правая рука. И все это после добросовестной работы в медленном темпе!

В чем дело? Ошибка играющего заключается в том, что ни сознание его, ни руки не приспособились к условиям быстрого темпа. Навыки медленного темпа (высокий подъем пальца и сильный удар) были механически перенесены в быстрый темп. Играющий тратил гораздо больше энергии, чем это требуется для достижения довольно «легкого» звучания этого этюда, а результат оказался неудовлетворительным. Иными словами, коэффициент полезного действия пианистической работы был низок.

Способы игры в быстром темпе должны претерпеть существенное видоизменение по сравнению с медленным. Это видоизменение вызвано простыми соображениями: для того, чтобы играть быстро, надо

играть «близко»; для того, чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. В быстром темпе преодолеть неравнство наших пальцев целесообразнее всего при помощи всей руки. Причем, очень важно понять, что «слабыми» пальцами являются не только слабые от природы 4-й и 5-й, но любые другие, поставленные в силу фактурных особенностей в «несудобное» положение.

К быстрому темпу надо переходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром это — невозможно; сознание управляет взятием целых звучащих комплексов, групп звуков. Поэтому следует учить этюд небольшими отрывками в подвижных, но не слишком быстрых темпах. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а также темп. Именно в это время нужно приспособиться к «рельефу» этюда, позаботиться об экономности в движениях пальцев (без потерь в четкости и звонкости); осознать «кто» и «где» нуждается в помощи, научиться помогать этим пальцам *легкими нажимами руки*. Способ игры описан выше (см. упражнения второе и третье). Очень важна предусмотрительность: рука (кисть, локоть) должна «заранес» оказываться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть. Жизненный лозунг «слабым надо помогать», таким образом, становится и пианистическим лозунгом.

В любой музыкальной фразе, медленной или быстрой, есть свой динамический центр или, как говорил Игумнов, «центральный узел» (12, с. 51), более или менее возвышающийся по динамическому уровню над остальной частью фразы. В быстрых пальцевых последовательностях такое чередование небольших *crescendo* и *diminuendo* выглядит как динамическая ровность, добиться которой легче всего при помощи весовых нажимов руки в соответствующих местах.

Так, в этюде D-dur Черни, в первом такте начальная фигура (заключена в овал) является динамическим центром последовательности. В левой руке это подчеркивается лигой:



Четкость «произнесения» звуков: *ля — соль* определяет ровность звучания отрывка. Именно здесь, на 5-м и 4-м пальцах и отчасти на 4-м и 3-м

(*соль* — *фа-диез*) во второй четверти *нужны небольшие нажимы (помощь) руки*. Все остальные звуки берутся как бы по инерции, так сказать «на выдохе». В это время *рука отдыхает*. Сознание пианиста должно дать руке соответствующий «приказ». (Напомним, сознание управляет сразу всей группой играемых звуков, посылая *один* приказ.) Музыкальная и техническая целесообразность здесь совпадают, впрочем, как и во множестве других этюдов и пьес, написанных пианистично.

Подобная помощь руки слабым пальцам нужна во многих местах этюда. Особенно предусмотрительно должна действовать рука в моменты сравнительно широких интервалов и неожиданных поворотов. В следующем примере требуется особенно ловкое, гибкое движение кисти с тем, чтобы повороты (заключенные в овал ноты) были бы гладкими и непринужденными:



В этюде Черни № 31 (из того же сборника) качество звучания в такте определяется динамической ровностью восходящего и нисходящего арпеджио:



Весовая помощь руки должна распространяться на 2-й и 3-й пальцы в первой и особенно во второй четверти. Дальше — отдых, «выдох».

Еще больше такая помощь нужна в этюде a-moll Клементи, где очень наглядно совпадение музыкальной и технической целесообразности:



Чрезвычайно важно *найти степень* необходимых нажимов в том или ином пассаже. Как и всюду, мера физических действий корректируется прежде всего слухом (а также мышечным ощущением удобства).

При всем многообразии быстрых классических последовательностей можно сказать, что степень нажимов обратно пропорциональна тем-

пу: чем быстрее движение, тем облегченнее будут вспомогательные нажимы. *Преувеличение нажима может привести к потере подвижности пальцев.*

Работа над техникой в произведениях романтического и послеромантического типа.

«Позиция» и метод технической фразировки

Быстрые пальцевые последовательности у композиторов XIX и XX веков (Шопена, Листа, Шумана, Рахманинова, Скрябина, Прокофьева и других) отличаются от фактуры композиторов XVIII и начала XIX веков (Гайдна, Моцарта, частично Бетховена и Шуберта) *большей шириной охвата клавиатуры* и отказом от общих форм движения. Обычные гаммы, короткие, ломаные и длинные арпеджио уступают место другим, более сложным, мелодичным и индивидуализированным видам фактуры.

Классики гораздо реже нарушают какую-то «правильность» в пассажах, чем романтики (в этом смысле композиторам XIX–XX веков ближе фактура И. С. Баха и Д. Скарлатти). Это становится ясным, если сравнить, например, эпизод *fis-moll* из рондо «в турецком стиле» Моцарта и начало Фантазии-экспромта Шопена. Или следующие отрывки из третьей части сонаты Моцарта № 9 (D-dur) и третьей части концерта № 2 (f-moll) Шопена:

29 [Allegro] В. А. Моцарт. Соната № 9, ч. III

30 [Allegro vivace] Ф. Шопен. Концерт № 2, ч. III

Изменениям подвергаются и аккомпанементы. На смену «альбертиновым» басам, коротким арпеджио и гаммообразным секвентным построениям приходят широко расположенные, мелодизированные, с большим охватом клавиатуры аккомпанементы Шопена, Листа, Рахманинова и других композиторов.

Значительно увеличивается количество двойных нот, аккордов, октав. Все это ставит перед пианистами сложные технические задачи. При-

способиться к такой фактуре гораздо труднее. Обычно хорошие руки и выработанные пальцы сами по себе еще не обеспечивают овладения сложной фактурой. Мало кому удастся справиться с нею без размышлений и поисков, основываясь только на музыкальном и техническом инстинкте. Счастливые исключения, когда руки сами «знают» что делать, встречаются чрезвычайно редко.

Если у классиков участие руки в игре имеет вспомогательное значение, то у романтиков и композиторов XX века наряду с действием пальцев неизмеримо возрастает роль кисти, предплечья, плеча. Упомянутые характерные особенности классической и послеклассической техники имеют, конечно, немало исключений. Однако основная тенденция именно такова.

Движения руки пианиста гораздо разнообразнее пальцевых движений. Хотя виды движений руки поддаются известной систематизации (пронация, супинация, всякого рода вращательные и лентно-размаховые движения), польза от умозрительного их изучения невелика. Эта систематизация никак не охватывает всего многообразия фортепианной фактуры и тех художественных задач, которым она служит. Не учитывает она также индивидуальных особенностей наших рук, их величину, силу, растяжку, приспособляемость к инструменту. Кроме того, в пианистической практике ни одно из этих движений не используется в чистом виде, они постоянно взаимодействуют в различных комбинациях. И, самое главное: «выучивание» видов движения руки, направляя внимание играющего на путь теоретизирования, лишает действия рук естественного пианистического ощущения.

Обычно учащиеся сравнительно легко овладевают способами пальцевой работы. Зато гораздо труднее дается им сознательная работа над движениями рук. Первое *единообразно* и потому легко. Второе — *многообразно* и потому требует самостоятельного мышления, способности находить удобные игровые ощущения. Однако и здесь педагогическая мысль выработала ряд принципиальных установок, которые дают учащимся ключ для проникновения в суть встречающихся трудностей. О системе «ключей» и «отмычек» писали и говорили, ее разрабатывали многие крупнейшие пианисты и педагоги, в частности, Бузони, Нейгауз. Вся современная методика посвящена разработке этих идей и доведению ее до сведения учащихся, для которых самое трудное — это научиться самостоятельно выбирать нужную «отмычку», решить, какие из известных способов работы и игры подходят к данному случаю. Речь, следовательно, пойдет не столько о том, как играть, какие движения руки применять, сколько о том, как *мыслить, как сделать трудное лег-*

ким, доступным, как добиться максимальной *целесообразности* в технической работе.

Как уже говорилось, характерные трудности романтической и послеромантической фактуры (имеются в виду одноголосные последовательности мелодического типа и пассажи) заключаются в ее «неправильности» и в широте охвата клавиатуры.

Известно, что играть на рояле «растянутыми» пальцами гораздо труднее, чем собранными. Пальцы теряют в силе, точности, а рука быстрее устает. Как же быть при исполнении, например, отрывка такого типа:

[Maestoso] Ф. Шопен. Концерт № 2, ч. I

Как избежать «растянутости» руки? Ведь неопытному пианисту кажется: для того чтобы попасть на нужные клавиши, следует заранее держать на них пальцы.

Преодолеть эту трудность (то есть широкое сделать более узким) помогает так называемая *позиционная игра*, основанная на мышлении по позициям. Признаком позиции является «несменяемое» положение 1-го пальца. Простейшими ее видами являются последовательности:

32a 326

Позициями более сложными будут следующие (квадратными скобками здесь и далее обозначаются границы одной позиции, а также технические группы — фразы):

[Vivace] Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5

Presto Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 4

Любая гамма, арпеджио (короткое, ломаное и длинное) состоят из нескольких позиций. Понять, какое преимущество дает позиционная игра, легче всего на примере длинных арпеджио:



Учащиеся, находящиеся в плену у «детского» способа исполнения арпеджио, при котором 1-й палец дотягивается до «своей» клавиши (см. рис. 6), играют «непозиционно». Для них арпеджио на три октавы состоит из десяти звуков, способ взятия которых одинаков. Достижению скорости препятствует неудобство подкладывания 1-го пальца и необходимость вернуть руку в начальное положение при игре 2-м. Обычно такая игра кончается «мазней» в последней октаве, так как внимание играющего, который «набирает» звук за звуком, к концу пассажа устает и не поспевает за его темпом.

Насколько же удобнее и легче сыграть арпеджио, мысленно разбив его на три простых позиции (см. пример 34), соединяя их посредством мягкого полуплегатного соскальзывания с позиции на позицию. Рука при этом способе игры движется по кратчайшей траектории; снимается вихляние кисти и локтя; подкладывание 1-го пальца заменяется его *перекладыванием* (см. рис. 7). Каждая позиция, а в дальнейшем и несколько позиций берутся на едином движении руки. Это дает выигрыш в скорости, так как снимает «тормоз» (подкладывание — возвращение) и, самое главное, разгружает внимание играющего: вместо *десяти* «приказов» (соответствующих количеству нот) сознание должно дать их всего *три* (по числу позиций), что позволяет сосредоточить внимание и на звуках последней октавы. В конечном итоге, после некоторой тренировки и с увеличением темпа пианист может «охватить» одним волевым импульсом длинное арпеджио на три-четыре октавы-позиции, то есть ограничиться одним «приказом».

Такова же польза от уяснения позиций, являющихся составной частью крупных последовательностей. Позиционное мышление сводит сложную структуру пассажей к ряду сравнительно простых групп, исполняемых на одном движении руки.

В разработке первой части концерта Шопена f-moll (см. пример 31) позиционное мышление помогает избежать неестественных положений 4-го (5-го) и 1-го пальцев на нотах *ми-бемоль-ре*, *си-бемоль-ля* и *до-си* (отмечены звездочками), тормозящих дотягиваний (*соль ми-бемоль* 1-м и

3-м пальцами), позволяет сосредоточить внимание на главном, доверив второстепенное, более легкое, механической памяти пальцев.



Рис. 6. «Дотягивание» 1-го пальца при исполнении длинных арпеджио



Рис. 7. «Соскальзывание» руки на новую позицию при исполнении длинных арпеджио

Нетрудно заметить, что позиционный способ игры (охват позиции, а в дальнейшем, нескольких позиций единым, движением руки) является развитием принципа свободной весовой игры, описанной в упражнениях, приведенных выше (см. упражнения второе и третье). Ясность и точность звучания каждой ноты внутри позиции достигается так же, как в указанных упражнениях, то есть путем нахождения интонационных центров и соответствующих им центров тяжести руки. Разница лишь в усложнении мелодического рисунка, что требует гораздо большей гибкости кисти. Умение связать позиции между собой — трудность, которой большинство учащихся овладевают достаточно быстро при наличии у них стремления к мелодической непрерывности (слитности). Однако принципиально важным является следующее: при смене позиций рука (кисть) должна передвинуться *на все* ноты следующей позиции; при этом движение кисти, оставаясь гибким и мягким, ведет пальцы «к их» клавишам *наиболее прямым путем*.

Так, в примере 31 рука после взятия ноты *соль* (четвертая четверть) должна целиться не только на ноту *ре*, а на всю позицию: *ре-ми-бемоль-си-бемоль*; здесь требуется гибкое (быстрое и мягкое одновременно) движение руки, чего невозможно добиться без специальной работы. Переход с позиции на позицию предполагает, как и в случае длинных арпеджио, замсну формальной связанности (дотягивания пальцев) связанностью звуковой, динамической: ведь в быстрых темпах наличие мгновенного разрыва даже без применения педали не нарушает впечатления легатности подвижной мелодии или пассажа.

При позиционной игре очень большое значение имеет взятие *последнего звука перед сменой позиций*. Он берется легким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелет на новую позицию. Самостоятельность пальцевого удара носит особый характер. Это — как бы трамплин для отталкивания руки: удар-отталкивание заменяет собой подготавливающий взмах и позволяет руке приобрести необходимую инерцию для успешного, прицельного перелета.

Чтобы достигнуть ловкости при смене позиций, очень полезно играть последнюю пару нот «удвоениями». Этот способ позволяет сосредоточиться на выработке комплекса: четкость, самостоятельность «последних» пальцев в позиции — мгновенный перелет руки на новую позицию:

Ф. Шопен. Концерт № 2, ч. I

35

[Maestoso]

p

Значение позиционной игры для современного пианизма трудно переоценить. Оно заключается в том, что при помощи позиции оказалась побежденной одна из основных трудностей романтической и послеромантической фактуры — ее широта и «неправильность» рисунка быстрых последовательностей. Позиция помогла найти порядок в сложном, запутанном, «свести» сложное к простому.

Надо заметить, что в некоторых фортепианных произведениях встречаются отрывки, исполнение которых позиционным способом вступает в противоречие с художественной целью. Так, в эпизоде II-dur из мазурки Шопена оп. 50 № 3 пасторальный характер музыки предполагает звучание изящное, прозрачное, недализацию скупую. Длинная мелодическая фраза напоминает свирельный наигрыш:

36 [Moderato] Ф. Шопен. Мазурка оп. 50 № 3

mf

legato * * * * * *simile*

Наилучшая артикуляция для исполнения этой фразы — legato, но особое, без лишней певучести. Концы пальцев обостренно касаются клавиш: они напоминают походку балерины на «нуантах». Здесь никак не обойтись без пресловутого дотягивания 3-го и 4-го пальцев через 1-й. Подобных примеров немало. Поэтому навык «дотягивания», при помощи которого дети начинают играть арпеджио и гаммы, также надо шлифовать. Такие исключения, тем не менее, никак не дискредитируют преимуществ пози-

ционной игры в огромном большинстве случаев. Иным способом исполнение фортепианной литературы XIX–XX веков немислимо.

Другой не менее важной стороной овладения сложной фактурой является метод технической фразировки или группировки, открытие которого обычно связывают с именем Ферруччо Бузони. Техническая фразировка — это следующая, более высокая по сравнению с позицией ступень технического мышления. Позиционная игра входит в метод технической фразировки как ее составная часть.

Что же такое техническая фразировка? Г. М. Коган в книге «Работа пианиста» так разъясняет это понятие: «Вообразите <...>, что перед вами задача — произнести скороговоркой:

укбукбукбукбукбукб и т. д.

Всякий заметит, что данная последовательность представляет многократное повторение одного и того же сочетания букв, и, произнося эту скороговорку, несомненно будет мысленно члнить ее соответственным образом:

укб-укб-укб-укб и т. д.

Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по другому, представить его себе в таком виде:

(ук)-бук-бук-бук-бук и т. д.

Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются “сами собой”, по крайней мере, вдвое» (8, с. 99).

И дальше Коган вспоминает, как знаменитый пианист Эгон Петри предложил собравшимся на его открытом уроке студентам Московской консерватории (это происходило в двадцатые годы, когда о методе технической фразировки мало кто знал) сыграть сразу без подготовки в быстром темпе такой пассаж:



Вслед за тем, после нескольких малоудачных попыток со стороны «попытных» пианистов, Петри посоветовал им мысленно *перегруппировать* заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нога превратилась в затактовую, а все остальные — в последовательность ломаных октав:



Трудный пассаж стал значительно легче и был сыгран студентами гораздо точнее и быстрее. Точно такие же ломаные децимы встречаются в средней части пюкюрпа Шопена ор. 27 № 1 (cis-moll).

Из приведенных примеров видно, что *далеко не безразлично, как группируются (фразируются) звуки пассажа, откуда, с какого звука мыслится начало построения, начало «нового дыхания».*

Разберем подробно исполнение следующего примера:



Рисунок пассажа в примере не прост: многократно меняется направление движения шестнадцатых; некоторые пальцы вынуждены играть с промежутком в одну ноту, что всегда трудно. Продолжительность пассажа и его темп очень значительны. Редко кому удастся сыграть его ровно и непринужденно, используя одну лишь механическую развитость пальцев. Да это и не нужно. Гораздо разумнее мысленно разбить пассаж на ряд групп (отмечены скобками). Каждая из этих групп проста и исполняется на одном «дыхании» руки, с единым центром тяжести. На стыках групп необходима концентрация внимания, которая своевременно направляет руку пианиста на следующую группу. Центр тяжести руки каждый раз приходится на начало группы (заключены в примере овал). Особенно важно чувствовать его во второй половине каждого такта, на 4-м и 5-м пальцах. Такое понимание существенно облегчает исполнение пассажа. Интересно отметить, что музыкальная и техническая целесообразность здесь совпадают, так как рекомендуемая техническая фразировка помогает выявлению наиболее выразительных интонаций пассажа.

Не всякая техническая фразировка полезна. В разобранный выше примере начало группы от третьей или четвертой шестнадцатых не облегчает, а затрудняет исполнение. Нахождение целесообразной технической фразировки приходит обычно с опытом и свидетельствует о значительной подвинутости технического мышления учащегося.

Не следует путать техническую группу с позицией. Последнюю определить нетрудно. Целесообразная техническая фраза может совпадать с позицией, то есть быть равной ей (см. вторую половину первого и второго тактов в примере 38); она может объединять несколько позиций, то

есть быть больше ее (см. первую половину тактов в том же примере); она может помещаться и внутри позиций, то есть быть меньше:



Словом, в отличие от позиции техническая группа не определяется *внешними признаками*. Как же научиться находить удобную техническую фразировку? Для этого нужно прежде всего ясно сознавать, *что* не получается, какому пальцу трудно. Надо посоветовать ученику: «Попробуйте взять “дыхание” руки, перенести ее “центр тяжести” и начать группу как раз с того пальца, который подводит. Попробуйте с предыдущего или с других пальцев. Вы почувствуете, *что удобно, что помогает, а что нет*». Если учащиеся будут *искать* техническую фразировку, то они научатся находить ее. В этом вопросе могут оказать помощь принципы, сформулированные Коганом в уже упоминавшейся работе: «В техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, “запинка”, мешающая автоматизации (“к-б” в скороговорке), оказывается *не внутри группы, а между группами, то есть там, где все равно приходится прибегать к “приказу сознания”*». И далее Коган перечисляет конкретные поводы для обращения к способу технической группировки. Это: «резкая смена позиции <...>, смена направления движения, <...> скачок <...>; в октавах — вторжение инородного интервала в цепь однородных, особенно если “вторгшийся” интервал шире остальных, <...> смена плоскости движения: по белым — по черным» (8, с.100).

Добавим, что еще одной типичной задачей технической фразировки является объединение двух или нескольких позиций с целью достижения очень быстрого темпа. В следующем примере можно рекомендовать техническую группировку из двух позиций:



Темп здесь настолько значительный, что мыслить по одной позиции наше сознание попросту не успевает. Объединение трех позиций в группу противоречит ритмической пульсации пассажа; связывать четыре опасно, так как можно «сойти с рельсов», не добравшись до цели.

Еще один характерный случай:



Приведенный отрывок труден: быстрый темп, двойные ноты, динамический «всплеск» на вершине — самом неудобном месте пассажа. Исполнению его помогает отмеченная в примере группировка. Обычно учащиеся на стыках групп «липнут» к клавиатуре. Это ошибка. Самое главное состоит в том, чтобы вышла каждая группа. Соединение их проще. Нужно только не связывать их, а *разъединять*, то есть вторую группу играть *сверху*, смелым броском руки. Не следует думать, что для этой операции у пианиста не хватит времени! Конечно, сначала полезно учить пассаж с остановками между группами, во время которых рука находится довольно высоко над клавиатурой. Постепенно паузы сокращаются до минимума.

Подводя итог вышеизложенному, можно сказать, что при помощи этого метода пианисты преодолевают неудобства широкого расположения (см. примеры 37а, 37б, 41) и внутрипозиционные сложности (см. пример 39); добиваются динамически ровного звучания путем осознания помощи слабым пальцам (взятия нового «дыхания»), достигают нужного темпа. Конечно, приведенные примеры никак не исчерпывают всех возможных в фортепианной литературе случаев. На долю читателя — пианиста и педагога — остается конкретизация сказанного в применении к своей работе.

В связи с методом технической фразировки нередко встают вопросы: «Не возникнет ли противоречие между музыкальной и технической фразировкой? Не нарушит ли наша техническая фразировка выразительное интонирование музыки?»

Опыт показывает, что имеется множество случаев, где музыкальная и техническая целесообразность группы совпадают, как это было в примере из сонаты Моцарта F-dur (см. пример 38). Этот факт очень легко объясним. Дело в том, что великие композиторы, чью музыку мы играем, почти все были великими пианистами. Они писали, хотя и трудно

подчас, но *пианистично*, со знанием природы фортепиано и наших физических возможностей, то есть, в конечном счете, легко и удобно. Нейгауз говорил, что *играть на рояле хорошо* (то есть *выразительно*) *легче* (в физическом смысле), *чем плохо*. Когда играют плохо, всегда испытывают трудности и неудобства; когда играют хорошо — это удобно, приятно и в физическом отношении. Естественно, что все великие композиторы-пианисты, владевшие высшими знаниями всех сторон своего искусства, стремились и к совершенной связи между характером музыки и ее инструментальным (техническим) воплощением.

Встречаются случаи несовпадения музыкальной и технической фразировки:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 4

42 [Presto]

Это место трудно не только для правой руки, но и для левой. Если мыслить партию левой руки обозначенными группами, трудность ее почти исчезает. Однако такая группировка вступает в конфликт с ритмической структурой музыки. Здесь «последнее» слово остается, конечно, за ритмом, определяющим характер (*con fuoco*) этюда. Облегчающая группировка в приведенном выше примере может применяться лишь в работе; в исполнении двумя руками она может существовать подспудно (неслышно) где-то в ощущении руки. Другими словами: «Техническая фразировка», — как писал Коган в „Работе пианиста“, — не панацея на все случаи, применяемая без разбору к любому пассажиру, а рабочий прием, который следует пускать в дело к месту, с толком, решая вопрос в каждом случае отдельно, индивидуально. Но разве не то же самое можно сказать обо всех без исключения пианистических приемах?» (8, с. 109).

Метод технической фразировки, в конечном итоге, помогает пианисту в организации целесообразных действий руки (кисти, предплечья).

плеча), в «пальцевой» технике. Этот же метод применяется и в других видах фортепианной техники. Пианист должен научиться применять такие движения рук, которые помогают пальцам в игре, ставят их в наиболее благоприятное, удобное положение. Каждый фактурный рисунок вызывает к жизни соответствующие ему движения рук. Метод позиций и технической фразировки дает тот «ключик», с помощью которого можно разобраться в каждом отдельном случае. Отсюда следует простой, но важный вывод: *в повседневной работе пианисты обязаны искать наиболее целесообразные положения и движения рук.*

Не надо думать, что действия рук должны быть видны. Легко различаемые для глаза действия рук обычно не самые лучшие, так как лишены экономности. Преувеличенные движения, всякие повороты локтя, выхлывания кисти часто мешают играть. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны; они находятся где-то в *сфере мышечных ощущений*: нажима или облегчения, взятия нового «дыхания» или «выдоха», собранности или моментов растянутости, *несколько более или несколько менее* высокого положения кисти, отставленного от корпуса локтя и так далее.

Об аппликатуре

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе и является одним из ответов на поставленный в начале главы вопрос: «О чем думать?»

Аппликатуру нужно сознательно выбирать — это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний пьесы (или этюда) многим не до аппликатуры; во время занятий в медленном темпе — тоже, так как в медленном темпе «все равно», какими пальцами играть. Так заучивается неверная, порой «варварская» аппликатура. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, обнаруживается ее непригодность. Начинается переучивание пальцев — работа, отбирающая немало нервной энергии и времени.

Аппликатуру нужно выбирать в какой-то *начальной стадии работы*. Прежде всего, необходимо тщательно изучать редакционные и особенно авторские указания. Но не следует слепо, бездумно заучивать все то, что написано в нотах. Встречаются (и нередко!) неудачные, неудобные и антихудожественные (да, именно так, противоречащие художественному смыслу музыки!) аппликатуры.

Так, в редакции Ф. Лямонда сонаты Бетховена ор. 53 есть отрывок, очень трудно исполнимый в настоящем темпе рекомендуемыми в издании пальцами (в примере аппликатура Лямонда выписана снизу):

43 [Allegro con brio] Л. Бетховен. Соната оп. 53, ч. I

Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». По его словам, это и есть «верховный принцип художественно верной аппликатуры» (13, с. 157).

Другим, подчиненным принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными особенностями и намерениями пианиста» (там же, с. 161).

К этому нужно прибавить несколько советов.

Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой; соединить его с предыдущим и с последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать ее. Опытные пианисты именно так и поступают, в отличие от значительной части учащихся.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже. В следующем примере верхний вариант аппликатуры предпочтительнее:

44 [Allegro] В. А. Моцарт. Соната № 17, ч. I

Однако это правило имеет немало исключений, диктуемых особенностями музыки. Приводимый ниже отрывок — кульминация главной партии Третьей сонаты Прокофьева. Он должен звучать очень сильно, четко, почти *martellato*. «Напрашивающаяся» как будто бы легкая, с редко повторяющимися пальцами аппликатура правой руки (нижний вариант в примере) не соответствует характеру музыки. Пять пальцев «растянуть» на октаву и потому относительно слабы. В верхнем варианте одни и те же пальцы употребляются чаще. Но это сторицей компенсируется их собранностью, силой, направленностью в клавиатуру:

45 [Allegro tempestoso] С. Прокофьев. Соната № 3

Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но несмотря на это многие нарушают их. Особенно часто приходится сталкиваться с замсой «слабого» 4-го «сильным» 3-м пальцем в арпеджио:

46

с аппликатурной «неграмотностью» в аккомпанементах типа:

47 Sostenuto Ф. Шопен. Экспромт оп. 29 As-dur

Если басы в подобных аккомпанементах нужно играть 5-м пальцем (кроме особых случаев, где требуется большая сила), то нижний звук аккорда следует играть, по возможности, не 5-м, а 3-м или 4-м пальцем. Учащиеся неохотно употребляют 5-й палец на черных клавишах в басах, боясь не попасть на них. Это заблуждение. Пианисты знают, что на черные клавиши попасть легче, чем на белые, если ставить палец поперек черной клавиши (см. рис. 8).



Рис. 8. Взятие 5-м пальцем черной клавиши в басу

1-й палец нередко употребляется на черных клавишах. В школах учащимся, особенно в связи с освоением аппликатуры гамм, нередко запрещают пользоваться 1-м пальцем на черных клавишах. В начале обучения этот запрет не лишен целесообразности. Однако литература музыкального училища и вуза изобилует случаями, где такая аппликатура *наиболее целесообразна*. Очень многие учащиеся никак не могут перешагнуть этот «психологический барьер». На какие только ухищрения не идут они, лишь бы остаться «пай-мальчиками» и «пай-девочками» и не переступить внушенное им в детстве правило!

Впрочем, боязнь использования 1-го пальца на черных клавишах проявляют не только ученики. Так, в партии левой руки примера 48 применение нижней аппликатуры (ред. А. Б. Гольденвейзера) затрудняет достижение необходимого здесь единообразия артикуляции. В примере 49 нижней аппликатурой, которая встречается во многих изданиях, труднее добиться яркого *crescendo*, чем верхней (аппликатура Годовского, с которой автора настоящей работы познакомил Г. Г. Сейгауз). В примере 50 1-й палец больше 2-го подходит для характерной акцентировки отрывка, да и «попасть» им легче:

48 [Allegro con brio] Л. Бетховен. Концерт № 1, ч. I

(ben marcato)

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 12

49 [Allegro con fuoco]

sempre f

50 [Allegro tempestoso] С. Прокофьев. Соната № 3

f

В аппликатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от кажущейся «мелочи» зависит удобство или неудобство аппликатуры, ее соответствие или несоответствие характеру музыки.

Вот некоторые примеры небольших, но важных аппликатурных «разночтений»:

51 [Allegro] Л. Бетховен. Соната оп. 10 № 3, ч. III

ff

52 [Allegro con brio] Л. Бетховен. Соната оп. 53, ч. I

p

В примере 51 арпеджио *legato* переходит на гребне динамической волны в нисходящий гаммообразный пассаж *staccato*. Если арпеджио играть отдельно, применение 4-го пальца на ноте *ми* не вызывает возражений. В данном же случае 4-й палец на *ми* отрицательно сказывается на звучании взятого 3-м пальцем *фа-диеза* в нисходящей гамме. Этот *фа-диез* «проваливается» в общем ряду низвергающихся звуков.

В связующей партии «Авроры» (пример 52) верхняя аппликатура предпочтительнее (нижняя аппликатура взята из редакции Лямонда), так как сочетание 1-го, 3-го, 5-го пальцев на мелодической вершине пассажа лучше, чем 3-го, 4-го, 5-го.

Очень внимательно следует относиться к аппликатуре аккордов, вкрапленных в одноголосные последовательности. Так, в примере 53 в последнем аккорде (*Fis-dur*) 3-й палец на *до-диезе* (в партии правой руки) гораздо удобнее 2-го ввиду того, что 2-й только что был занят на ноте *соль-диез*:

53 М. Равель. «Гробница Куперена». Ригодон

Assez vif

Особенно важно учитывать такие «мелочи» в сложной фактуре с двойными нотами, в полифонии 2-й, 3-й или 4-й палец внутри аккордовых образований — все это немаловажно для *legato* и, в конечном счете, для выразительного исполнения. Следует добавить, что в тех случаях, когда пальцев для полного *legato* «не хватает», менее «удобными» пальцами следует играть в моменты, выраженные относительно крупными длительностями, как в следующем примере:

54

Andante cantabile

С. Рахманинов. Музыкальный момент h-moll

Two systems of piano music. The first system shows a treble clef with a *mf* dynamic and a bass clef with a *f* dynamic. The second system shows a bass clef with a *f* dynamic and a treble clef with a *f* dynamic. Both systems feature complex fingering patterns and dynamic markings.

Исходя из того же принципа, можно использовать и весьма необычную аппликатуру:

55 **Vivo** Р. Шуман. «Карнавал». Арлекин

Two systems of piano music starting at measure 55. The music is marked *Vivo* and *f*. It features complex fingering patterns and dynamic markings.

Употребление 1-го пальца на *ми-бемоле* во втором такте дает выигрыш во времени и позволяет заранее подготовиться к опасной скачке. То же самое и дальше в аналогичных случаях.

Необходимо обратить внимание на некоторые распространенные заблуждения, которые происходят из-за применения привычной аппликатуры без учета особенностей изложения. Часто это наблюдается в исполнении быстрых унисонов. Многие не ценят и не умеют находить так называемую согласованную, «симметричную» аппликатуру. А между тем она очень облегчает исполнение унисонных отрывков. В примере 40 была приведена одна такая аппликатура. Вот еще подобный случай:

56 **[Più mosso (Tempo I)]** С. Прокофьев. Концерт № 1

Two systems of piano music starting at measure 56. The music is marked *Più mosso (Tempo I)* and *mf cresc.*. It features complex fingering patterns and dynamic markings.

Обычно учащиеся приносят на урок нижний вариант аппликации (в партии обеих рук). До поры до времени он кажется приемлемым. Недостатки этого варианта, так же как и достоинства верхнего (согласованной аппликации), обнаруживаются в необходимом здесь самом быстром темпе. В обоих приведенных примерах аппликация диктуется темпом. Обычная аппликация с более частым использованием 1-го пальца сделала бы недостижимой необходимую здесь стремительность.

Известно также, что аппликация хроматических гамм в зависимости от темпа меняется:

57a *pp.* *3/4*
 1 2 3 1 (3) 2 1 2 3 1 2 1 2 1 (3) 1
 1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 1 1

57b *pp.* *3/4*
 1 2 3 1 2 (3) 1 2 3 1 (3) 1 2 1 2 1
 1 2 3 4 5 1 2 3 1 2 3 4 1 1

Верхний вариант — «классический», он очень удобен и даст возможный максимум силы и четкости. Наиболее употребимый в настоящее время второй вариант с 4-м пальцем. Он применим в многообразных темповых и звуковых градациях. Для самых быстрых темпов приходится использовать пятипальную аппликацию. Такова аппликация хроматических пассажей в «Метели» Листа:

58 [Andante con moto] Ф. Лист. «Метель»
 1 4 1 2 3 4 5 1 5 3 2 1 2 1 3 2 1
 2 1 5 1 2 3 4 5
dim.
pp

Широко распространена аппликационная небрежность учащихся при исполнении отрывков *staccato*. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются обдумать аппликацию и играют случайными пальцами. Нужно ли доказывать, что игра в темпе становится в этих случаях корявой, одна рука мешает другой? Все это приводит к суетливости, быстрый темп достигается с большим трудом. В отрывках *staccato* аппликацию надо выбирать так же, как и всюду.

Другой довольно распространенный аппликационный «просчет» допускается не только учащимися, но, к сожалению, и редакторами:

59 a [Sehr innig und nicht zu rasch] P. Шуман. «Крейслериана» ritard.

Detailed description: This musical score is for the first system of example 59a. It features a piano (right hand) and bass (left hand) part. The tempo/mood is marked "[Sehr innig und nicht zu rasch]" and the piece is identified as "P. Шуман. «Крейслериана» ritard.". The piano part consists of a series of chords and single notes, with fingering numbers 1, 2, and 3 indicated. The bass part provides a harmonic accompaniment with similar fingering. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

59 б [Allegretto] Н. Паганини — Ф. Лист. «Кампанелла» poco rall.

Detailed description: This musical score is for the second system of example 59b. It features a piano (right hand) and bass (left hand) part. The tempo is marked "[Allegretto]" and the piece is identified as "Н. Паганини — Ф. Лист. «Кампанелла» poco rall.". The piano part is a rapid sixteenth-note scale with fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The bass part consists of chords and single notes with fingering numbers 1, 2, 3, and 4. A slur covers the first two measures, and another slur covers the last two measures.

В обоих приведенных примерах нижний вариант аппликатуры в партии левой руки без арпеджиато был бы удобен. Однако необходимость быстро «раскрыть» руку, чтобы захватить отдаленный басовый звук, полностью меняет ситуацию; верхний вариант аппликатуры оказывается гораздо лучше. Так, в примере 59б положение руки при взятии второй шестнадцатой (*соль-диез*) 1-м пальцем уже такое, какое требуется для скачка на нижний звук (*фа-диез*) и последующего скольжения на *ля-диез*. Если же брать *соль-диез* 2-м пальцем, то расстояние до басовой ноты резко увеличивается; приходится «разворачивать» руку в нужном направлении, так как даже для большой руки в высшей степени затруднительно дотягивание на нону вниз от 2-го пальца.

В произведениях многих композиторов (особенно Дебюсси и Равеля) часто встречается фактура, где обе руки играют рядом, в одном регистре, одна над другой. Какая рука выше (*sopra*), какая ниже (*sotto*) и в связи с этим какая аппликатура удобнее, определяется в зависимости от движения голосов в каждом конкретном случае:

60a [Allegretto] М. Равель. «Гробница Куперена». Форлана

Detailed description: This musical score is for the first system of example 60a. It features a piano (right hand) and bass (left hand) part. The tempo is marked "[Allegretto]" and the piece is identified as "М. Равель. «Гробница Куперена». Форлана". The piano part has two voices: the upper voice is labeled "sopra" and the lower voice is labeled "sotto". Both voices have fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The bass part also has two voices: the upper voice is labeled "sotto" and the lower voice is labeled "sopra". Both voices have fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5. Slurs are used to group notes in both hands.

С. Рахманинов. Концерт № 4, ч. I

606 [Allegro vivace] *sotto*

sopra

Аппликатура левой руки в примере из концерта Рахманинова характерна еще в одном отношении: при перекрестном положении рук удобнее *вовсе не играть 1-м пальцем*, который не может так далеко вытянуться, как более длинные 2-й или 3-й. Но главное — участие 1-го пальца требует в этом положении рук очень неудобного, напряженного поворота кисти, что крайне нежелательно.

Приводим еще аналогичный пример:

С. Прокофьев. Соната № 3


61 [Allegro tempestoso]

sopra

Таким образом, учащемуся нужно внушить, что хорошая аппликатура — серьезная техническая проблема. Умение найти ее приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Применение ритмических вариантов в занятиях

Известные ритмические варианты — «точки» в разных видах, «удвоения», группы быстрых нот с остановкой — давно вошли в арсенал технической работы пианистов. Несмотря на существующие разногласия в их оценке, ритмические варианты представляются нам полезными. Нужно только дифференцированно и разумно пользоваться ими. Какие из этих способов наиболее целесообразны в определенном конкретном случае (в данной вещи, такому-то учащемуся)? В каких дозах пользоваться ими? Применять все подряд или только некоторые? Для того чтобы ответить на поставленные вопросы, нужно уяснить себе функции, назначение ритмических вариантов.

Способ с простыми «точками»:  применяется для активизации пальцев и по своему значению примыкает, как это отмечалось выше, к медленному темпу.

Способы чередований быстрых и медленных групп в пассаже имеют двойное назначение — выравнивание пассажа и достижение беглости:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 8

Allegro

62а 

62б 

62в  и т. д.

Длинные ноты в примерах 62б, 62в играют обычным способом медленного темпа; быстрая группа — единым, легким «броском» пальцев, негромко и с динамическим устремлением (*crescendo*) к первой длинной ноте. Такое упражнение приносит пользу только тогда, когда учащийся добивается ровности и беглости, не прощает себе погрешностей в том и другом. Темп быстрой группы, небольшой вначале, по мере достижения хороших результатов, должен увеличиваться.

Способ «с удвоениями» имеет целью усиление тренировки тех пальцев, которым трудно, которые в силу фактурных особенностей должны играть самостоятельно, без помощи руки. Обычно это пальцы перед смежной позиций. В приводимых примерах нужно следить за тем, чтобы соответствующие пальцы играли самостоятельно и легко:

[Presto] Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 4

63a

Приведенные аппликатурные варианты встречаются в разных изданиях: у Карла Клиндворта, Альфреда Корта, Игнаца Фридмана.

63b

В примере 63b попутно тренируется быстрота и ловкость перелета на следующую позицию.

Группы быстрых нот с остановкой особенно рекомендуется использовать в сложной «неправильной» фактуре, например, в шопеновских мелодических пассажах:

[Moderato] Ф. Шопен. Баллада g-moll

64a

64b

Цель такого способа — организация «рисунка» движения руки и нахождение «центров тяжести». Темп упражнения сначала средний, затем доводится до настоящего. Эти группы очень полезно строить от разных долей такта.

Таким образом, прежде чем принять тот или иной способ, нужно уяснить себе, что не выходит, чего нужно добиваться. За исключением способа «с точками», все остальные являются «мостками», ведущими к овладению быстрым темпом. Но будут ли они наиболее полезными, наиболее результативными — это зависит от соответствия выбранного способа особенностям фактуры.

Например, при разучивании прелюдии Шостаковича D-dur очень хорошо применить чередование медленных и быстрых групп в пассаже; при разучивании же этюда Шопена Ges-dur (op. 10) наиболее целесообразно учить небольшими группами с остановкой — и так далее. Научиться

выбирать тот или иной ритмический вариант — еще одна задача, которую нельзя решить без активного участия сознания.

Зависимость технической работы от динамики

В своей работе некоторые учащиеся не учитывают динамический уровень разучиваемого отрывка. Места *piano* и места *forte* учатся одинаково, каким-то средним «учебным» звуком. Это ошибка, отрицательное значение которой сказывается в быстром темпе.

Отрывки *forte* нужно учить *forte*, изредка *piano*. Отрывки *piano* и *pianissimo* в быстром темпе требуют обостренного ощущения в концах пальцев и особенной плавности движения кисти. Если работа в медленном темпе над такого рода музыкой может, когда это необходимо, начинаться в звучности *forte* или *mezzo forte*, то в дальнейшем нужно обязательно учить *piano* и *pianissimo*. При этом пальцы падают на клавишу *сверху, смелым движением*, но звук должен получиться тихим. Медленная игра *piano* близкими, прилипающими к клавиатуре пальцами гораздо менее эффективна, так как не соответствует условиям быстрого темпа. В быстром темпе пальцы очень часто не имеют возможности «пристроиться» к клавише. Поэтому достижение *piano* в медленном темпе приемом ощупывания клавиатуры будет иллюзорной победой, самообманом. В быстром темпе все равно придется играть по-иному.

Для того, чтобы во время упражнений в медленном и быстром темпах не впитывались разные навыки, всегда полезно находить *подобия движений*. Медленный темп — это быстрый *как бы в увеличении*. В данном случае нужно играть *так же тихо, как в быстром темпе*. Движение пальцев, однако, будет отличаться большим размахом. То же касается аккомпанементов и особенно быстрых и тихих аккордовых последовательностей. Например:

Р. Шуман. «Бабочки»

65 [Prestissimo]

Утомляемость рук и «принцип экономии» в фортепианной игре

Почти все учащиеся рано или поздно, в большей или меньшей степени сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук¹. Утомленная рука теряет точность, подвижность, силу. Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра усталыми руками может привести к заболеванию рук («персигранные» руки). Как правило, утомляемость рук — это сигнал серьезного неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев, отсутствия естественного отношения к роялю. В таких случаях можно посоветовать заниматься так, как это рекомендовано в главе второй.

Бывают однако менее глубокие, гораздо легче устранимые причины утомляемости рук. Их три. Во-первых, это *неэкономная игра*. Расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе.

Во-вторых, *попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также все, что недостаточно прочно выучено, зажатыми руками*. Играющему кажется, что так легче попасть на нужную клавишу или аккорд, додержать длинный звук в полифонии. Встречаются также случаи превращения эмоционального напряжения в двигательное (и не только в быстрых пассажах, но и в медленных).

Это — психологическое заблуждение. Опыт показывает, что наши руки «попадают» гораздо точнее и лучше «запоминают» различные движения именно в *пианистически-свободном состоянии* (то есть тогда, когда «зажатость», как говорил Гофман, перенесена в конец пальца). Сначала нужно научиться в неполном темпе *свободными руками попадать*, не запутываться в трудном пассаже. А затем, уже повторяя эти свободные движения неоднократно, можно рассчитывать, что рука так прочно «запомнит» нужное движение, что не сможет уже не попасть куда надо. *Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости* — неперемное условие технической работы. И хотя зажатость не всегда и не сразу приводит к утомляемости рук, ее надо искоренять как можно раньше. Иначе она станет привычной манерой игры и, в конечном счете, руки будут уставать. Долг педагога — вовремя заметить этот психофи-

¹ Иногда учащиеся, желая сказать, что у них устали руки, говорят: «У меня болят руки». Это неверное выражение. Между понятием «устает» и «болит» существенное различие: «устает» рука постепенно, с окончанием игры ощущение усталости проходит. Ощущение боли возникает сразу и с окончанием игры не проходит. Бывает, что ощущение боли не появляется при абсолютном покое, однако возобновляется при каких-то движениях (в том числе и «нейгровых»).

зический процесс «зажатия», обратить на него внимание учащегося, добиться на уроке свободной игры.

Третьей причиной утомляемости рук является *неумение справиться с фактурными трудностями*. Объективно утомительны на рояле продолжительные пьесы (или этюды), построены на непрерывном движении, — такие, как, например, *Perpetuum mobile* Вебера, некоторые из этюдов Шопена и многие другие. Чтобы справиться с такими произведениями, необходимо научиться *отдыхать во время игры*. Это ощущение приходит, если все элементы техники (развитые пальцы, умение пользоваться весом руки, овладение «рисунком» пассажей, нахождение «центров тяжести» и моментов относительного отдыха) собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты. Все это и будет означать умение осуществлять принцип экономии в фортепианной игре, который является важнейшим требованием современного пианизма. Понятие «выходит технически» включает в себя не только достижение определенного звучания, скорости, точности попаданий и прочее. Очень важно, чтобы все это выполнялось наиболее экономными средствами, просто и легко.

Коэффициент полезного действия (КПД) — один из важнейших показателей во всякой технике, в том числе и в фортепианной. Совсем небезразлично, сколько двигательных усилий тратит пианист. Только высокий КПД пианистической работы даст необходимый «запас прочности» и, в конечном итоге, эмоциональную и виртуозную свободу исполнения.

Очень часто отсутствием высокого КПД страдают учащиеся с хорошими сильными руками. До поры до времени их данные позволяют справляться с трудностями, не заботясь об экономности движений. Но это только до тех пор, пока такие учащиеся не дорастут до этюдов Шопена, Листа, «Аппassionаты» Бетховена и других произведений подобной трудности.

В чем же должен проявляться принцип экономии? Во всех физических действиях пианиста: в поисках присма, опущения, позволяющего добиться наилучшего звукового результата наиболее простым, легким образом.

Уже говорилось об экономности пальцевых движений. Не менее важно добиться экономности в действиях рук. Беда в том, что лишние движения, нередко встречающиеся у учеников с так называемыми «свободными» руками, обычно бывают мешающими, вредными движениями. Это не свобода, а распушенность, которая ведет к звуковым случайностям. Как часто приходится наблюдать слишком высокий размах рук, который тормозит темп, вихляние кисти, разбивающее мелодическую линию, и прочее.

Движения пианиста должны быть *целесообразны, целенаправленны*. Начинаясь со смелости, виртуозность, но мере накопления опыта, сочетается с расчетливостью. Обо всем этом надо думать в процессе повседневных занятий. Целесообразные, целеустремленные движения руки, ее частей (кисти, предплечья, плеча), их взаимопомощь и взаимосвязь в разнохарактерной музыке, в различных фактурных образованиях представляют собой *приемы фортепианной игры*. Речь о них пойдет в соответствующей главе.

ГЛАВА 4

О ГАММАХ И УПРАЖНЕНИЯХ

Во все предшествующие времена вопрос о необходимости играть гаммы и упражнения не обсуждался. Считалось само собой разумеющимся многочасовое и многолетнее их изучение.

Сборники упражнений создавали и крупные пианисты, и крупные педагоги, и пианисты-педагоги меньшего масштаба. Лист, Брамс, Черни, Таузиг, Бузони, Сафонов, Корто, Йозефи, Филипп, Куллау, Ганон, Пишна — вот далеко не полный перечень авторов различной ценности фортепианных школ. Сборники многократно переиздавались. В нашей стране, например, только за два десятилетия были изданы «Пианист-виртуоз» Ганона и целая серия упражнений под редакцией и с комментариями Я. И. Мильштейна: «51 упражнение» Брамса, «Ежедневные упражнения» Таузига, «Рациональные принципы фортепианной техники» Корто, «Высшая школа фортепианной игры» Йозефи, «Путь к фортепианному мастерству» Бузони. Интересные и полезные упражнения для детей на современном ладогармоническом и ритмическом материале содержатся у Бартока в его сборниках «Микрокосмос».

Однако музыкальная молодежь и нынешние ее наставники обращаются к этим изданиям не очень часто. Перечисленные сборники больше изучают в курсах методики, чем в классах специального фортепиано. Никто не учится играть по Ганону, или по Корто, или по какому-нибудь другому сборнику, как предполагали авторы многих из них. Используются лишь отдельные упражнения.

Гаммы, которые входят в программы ДМШ и музыкальных училищ, тоже часто играют больше для того, чтобы сдать технический зачет, чем для серьезной работы над техникой. Когда-то игра гамм и упражнений приравнивалась к такой работе. Теперь материал для работы над техникой больше черпают в пьесах и этюдах. Тем не менее общий технический уровень игры все время растет. Этот факт заставляет задуматься о проблеме без предвзятости и ложного академизма.

Отметим, что гаммы и упражнения все же играют многие. И это нельзя объяснить простой данью традиции. Очевидно, потребность в изучении гамм и упражнений продолжает существовать. Однако их значение в общей системе технического (да и музыкального) обучения приобрело в наше время совершенно новые очертания.

О работе над гаммами и арпеджио

Как показывает опыт, в наше время изучение гамм и арпеджио обычно подразделяется на два больших периода. *Первый* можно назвать *ознакомительным*. Он в основном приходится на время обучения в музыкальной школе и на младших курсах музыкального училища. Игра гамм и арпеджио в это время преследует цели практического овладения системой квинтового круга, приспособления к черно-белому рельефу, к клавиатурной «топографии», то есть умения слышать и играть в разных тональностях, с разным количеством диэзов, бемолей и черных клавиш. Знание аппликатуры и ориентировка в особенностях рельефа различных гамм и арпеджио является необходимой ступенью технического образования. Особенно способствует овладению навыками слышания подвижного и безостановочного двухголосного пассажа и соответствующей координации действия двух рук игра минорных гамм, а также гамм в расходящемся движении, в терцию, дециму и сексту. Игра гамм в этот период способствует овладению навыками первичной беглости, то есть умения охватывать одним волевым импульсом группу звуков (одну, две, а в дальнейшем три и четыре октавы, гаммы или арпеджио).

Большинство детей не в состоянии добиться совершенного исполнения гаммы или арпеджио. Вероятно, излишняя требовательность в этом вопросе вступит в противоречие с возрастными особенностями отношения юных пианистов к техническим упражнениям как к занятию не слишком увлекательному. Однако определенные, пусть ограниченные, задачи качества исполнения должны ставиться с самого начала. Эти первоначальные требования относятся к четкости и ровности звучания гаммы или арпеджио. Последнее упирается в проблему подкладывания 1-го пальца. Несмотря на появление в современной фортепианной технике других способов соединения позиций, классический способ связного исполнения гамм не потерял своего значения. Им должен владеть каждый пианист. И тут нельзя не согласиться с мнением А. Корто, который в своей работе «Рациональные принципы фортепианной техники» (9, с. 25) подчеркивает, что при игре гамм «большой палец скользит по клавиатуре и как можно скорее подводится к ноте (курсив мой — Е. Л.), которую он должен сыграть»; для наглядности Корто предлагает следующую запись («верхний нотеносец указывает “ис-ную” позицию пальцев на клавишах, нижний — играсмые ноты»):

А. Корто. Упражнение

66 *pp* $\frac{3}{2}$

«немое»
приготовление
пальцев

играемые ноты

перемещение

перемещение

Добавим, что «перемещения» должны происходить спокойно, но быстро. Таким образом, при движении гаммы вверх в правой руке подведение 1-го пальца происходит плавно и постепенно, что при соответствующем слуховом внимании обеспечивает ровность звучания. По-иному происходит соединение позиций при движении гаммы вниз. 3-й или 4-й пальцы правой руки подводятся к своим клавишам *быстрым* (но спокойным!) движением; в момент взятия предыдущей ноты 1-м пальцем они уже должны быть над своей нотой.

С сожалением приходится констатировать, что так же следует подводить 1-й палец и при игре начинающими пианистами длинных арпеджио. Для них другого способа пока не придумано. А. Корто в своем сборнике (на с. 27) приводит запись «первоначальных» действий 1-го пальца в арпеджио, аналогичную примеру 66.

По мере продвижения ученика растут требования к качеству исполнения гамм и арпеджио. Всякое деление на периоды весьма условно. И все же можно утверждать, что *второй период* овладения гаммами начинается тогда, когда гамма становится для учащегося материалом *для художественной работы*. Это значит, что ученик ставит перед собой звуковые, тембровые, динамические, артикуляционные задачи и способен их разрешать. Немаловажное значение имеет темп исполнения. Не просто сыграть гамму правильными пальцами и без ошибок, а исполнить ее быстро и так, чтобы она вызывала эстетическое удовольствие — вот цель работы над гаммами! Если при игре этюдов пищу для звуковой фантазии дает их характер, указания, имеющиеся в тексте, и фактурные особенности, вызывающие ассоциацию с известными художественными произведениями, то при игре гамм и арпеджио звуковые задания должны *произвольно варьироваться*. Гаммы и арпеджио — это заготовки, детали будущего и, как всякие детали, должны обладать какой-то, как бы вынесенной «за скобки» звуковой характерностью.

Чем выше задачи, тем больше пользы извлекает пианист из работы над гаммами. Только высокие требования к качеству исполнения превращают изучение гамм в *собственно техническую работу*, которая начинает способствовать росту мастерства пианиста. Гаммы нужно учить по-разному: *forte, marcato; piano, leggiero; crescendo* вверх, *diminuendo* вниз и наоборот; в артикуляции *legatissimo* или *poco legato* и так далее. В дальнейшем можно воспользоваться советами В. И. Сафонова по введению «живого и интересного ритмического элемента», изложенными им в работе «Новая формула». «Различные ритмические мотивы, — пишет Сафонов, — могут быть применяемы на протяжении трех или четырех ок-

тав, не останавливаясь, покуда гамма не возвратится к начальному акценту» (18, с. 184 и 189). Он предлагает учащимся самостоятельно изобретать ритмические варианты и приводит много своих вариантов, из которых мы ограничимся тремя:

В. Сафонов. Новая формула

67 а В четыре октавы



67 б В три октавы



67 в



Не так-то просто хорошо сыграть подобные варианты! Более доступным и очень полезным способом автор этих строк считает игру гаммы квинтолями.

Многие крупные пианисты любят играть гаммы. Для некоторых это способ разыгрывания, для других ежедневный «утренний туалет», для третьих привычная слуховая и физическая гимнастика или проверка своей пианистической формы.

Об упражнениях

В предыдущую эпоху с упражнений начинали пианистическое образование. Теперь потребность в серьезной работе над ними возникает у молодежи на сравнительно высоком уровне пианистических умений, в тот период, когда появляются сознательный интерес к вопросам мастерства и честолюбивые надежды на высокие виртуозные достижения. И такая, в значительной степени стихийно возникшая установка правильна. Она лишь практически подтвердила замечательно прозорливые и много

опередившие свое время слова Листа: «Не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения». Как показала многолетняя практика и в нашей стране и во всех других странах с достаточно высоким уровнем пианистического искусства, основная часть здания техники быстрее, прочнее и безболезненнее строится не на материале технических систем, как бы умны и всеобъемлющи они ни были, а на основе выполнения, воплощения музыкально-эстетических заданий.

Старая метода предлагала упражнения в качестве основного материала для обучения фортепианной игре. Во второй половине XIX и начале XX веков сборники упражнений появлялись как из рога изобилия. В них ученики могли найти большое количество более или менее оригинального, музыкально приемлемого и технически полезного материала, с установленной авторами последовательностью и регламентированным количеством повторений. Во многих школах определяется темп игры, причем раз и навсегда. У Ганона темп определен в диапазоне от $\text{♩}=60$ до $\text{♩}=108$. Почему именно $\text{♩}=108$ считается пределом скорости — не объясняется.

Авторы сборников по-своему проявляли заботу об экономии времени учеников. Все сборники в награду за послушание и усердие обещали «золотые горы» виртуозности. «Весь сборник от начала до конца можно проиграть в течение часа, — писал Ганон в своем предисловии, — и если овладеть им в совершенстве и повторять ежедневно в течение некоторого времени, то трудности исчезнут как по мановению волшебной палочки» (6, с. 4). Не только Ганон, но многие другие авторы верили в результаты механического проигрывания данного в сборниках материала. Уровень подвинутости потенциального ученика, его возраст, его способности игнорируются. «Этот труд предназначен для всех учащихся на фортепиано», — пишет Ганон. Садись и играй, что и сколько написано, и ты получишь «ключ ко всем техническим трудностям», своего рода философский камень превращения неумения в умение — вот несложная мысль, лежащая в основе такой методы. Не будем злословить по поводу наивности этих надежд. Ведь сборники упражнений писали и Лист, и Брамс, и Таубиг, и Бузони. Обдумывал этот вопрос и Шопен. Правда, названные сборники принципиально иные, о чем речь пойдет ниже. Однако до мудрости корифеев подняться нелегко. В ситуации всеобщего распространения игры «нервной и неряшливой», игры, как пишет Ганон, «с большими усилиями и с напряжением», появление бесчисленных систематизированных и как будто всем доступных школ понять можно. Наивная вера в предопределенность положительных результатов уже от одного факта изучения сборников проявляется в отсутствии или скупо-

ти рекомендаций о том, как надлежит играть предлагаемые упражнения. Ганон, например, ограничивается указанием о необходимости «хорошо отделять и поднимать пальцы, чтобы каждая пота была слышна отчетливейшим образом» (упражнение № 1), а репетиционный экзерсис (упражнение № 47) советует играть «не поднимая ни кисти, ни запястья».

Общей чертой сборников Черни, Шмита, Пишны, Плэди, Чези, Ганона и других является сведение упражнений в систему, которую надлежит штудировать от начала до конца. При этом нельзя не отметить наличие в этих сборниках, особенно у Ганона, остроумного и простого для усвоения технического материала, который в определенных целях можно использовать и сейчас.

«Рациональные принципы фортепианной техники» А. Корто, несмотря на попытку отмежевания и на критику бесчисленных сборников «всякого рода упражнений», также не свободны от недостатков старой школы. Автору не удалась поставленная перед собой задача «упростить вопрос», не удалось и полностью избежать «технических преувеличений». В сборнике немало упражнений, ставящих перед природой человека изоцирненные, противоестественные физические задачи. Но главное в том, что упражнения Корто — тоже система, которую надлежит (по мысли автора) изучать «от корки до корки» и с положенной скоростью работы. «Для первого <...> изучения <...> сборника необходим полугодовой срок (при ежедневных занятиях в 45 минут) <...> по 36 дней для прохождения каждой главы», — пишет автор. Наряду с большим количеством интересных и живых технических идей, в труде Корто немало старомодного догматизма. Например: «нормальная высота сидения должна колебаться между 40 и 45 см для среднего роста», «как правило, запястья находятся несколько ниже кисти». Вознаграждение за послушание должно произойти потом. Искусство и ремесло отделены друг от друга: «А теперь иди и пой. как повелевает тебе сердце. Ты знаешь свое ремесло» (9, с. 11). Нельзя не согласиться с Я. И. Мильштейном, который считает, что система Корто «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» (см. комментарии к разбираемой работе; 9, с. 97). Удивительное противоречие между поэтичным и вдохновенным обликом Корто-артиста и многими его упражнениями, которые не только «сухи», но часто просто безобразны. Тем не менее в сборнике немало полезного материала (на некоторых упражнениях мы остановимся ниже).

Совсем иные идеи положены в основу упражнений Листа, Таузига, Йозефи, Бузони, Сафонова. Их сборники — это не школы для первоначального обучения игре на рояле, не системы, подлежащие «постатейному» изучению, а технический материал для избирательного использования. Каждый может найти нужные для себя упражнения. Сборники обращены к подвинутым ученикам, а в некоторых примерах к настоящим пианистам. Правда, ни Таузиг, ни Йозефи, ни Сафонов, ни Бузони не порывают с традицией членения сборников на озаглавленные разделы. Разделы эти таковы (с некоторыми пропусками):

Таузиг

Упражнения с неизменным положением рук. Упражнения, составленные из гамм. Упражнения в ломаных интервалах. Особые упражнения в подкладывании и перекладывании пальцев. Упражнения с аккордами. Упражнения в трелях, двойных нотах. Кистевые упражнения. Растяжение и скачки (и некоторые другие разделы).

Йозефи

Упражнения для пяти пальцев. Упражнения с подкладыванием 1-го пальца. Гаммообразные пассажи. Трели; арпеджио; терции; сексты; октавы. Упражнения для развития самостоятельности и крепости пальцев. Аккорды кистью. Чередование рук. Упражнения для 1-го пальца. Украшения. Растяжение рук.

Сафонов

Независимость пальцев. Ровность удара (с подразделом «Растяжение на аккордах в движении»). Беглость.

Бузони

Гаммы. Формы, производные от гамм. Техника аккордов. «В три руки». Трели.

Однако все эти авторы не регламентируют ни начальный темп, ни количество повторений. Нигде не говорится о количестве времени, о необходимости играть все подряд. Но самое главное — это отказ от схоластически-ударной артикуляции, характерной для мышления и самого музыкального материала Ганона и его технических единомышленников. У всех вышеназванных авторов гораздо более разнообразный мелодический и гармонический рисунок упражнений; сама фактура предполагает различную артикуляцию, динамику и прочее.

При этом каждый сборник несет печать технических (да и художественных) устремлений автора.

Таузиг, чьи «Ежедневные упражнения» (М., 1962) ценили многие пианисты (в частности, Метнер), проявляет интерес к узкому, хроматическому расположению, которое способствует особому «разогреву» пальцев, выработке ощущения связности и ориентации в черно-белых неровностях клавиатуры. Особенно полезны очень подходящие для разыгрывания номера 5, 6, 7, которые Таузиг рекомендует играть *legato* и *legatissimo*. Таковы же построенные на совсем другом — диатоническом и более сложном рисунке упражнения 50, 51 и несколько последующих. Многие упражнения технически очень содержательны и более многоцельны, чем апонсировано в заголовках. Так, упражнения 45, 46, 49 не только на подкладывание и перекладывание пальцев, но и на цепкость при взятии аккордов; упражнение 24 не только на четкость, но и на пластичность; упражнения 70, 71 не только на двойные ноты, но и на растяжку и на выработку *legato*. Гармоническая основа упражнений проста и убедительна, а транспозиция по всем тональностям способствует выработке ориентации пианиста в клавиатурных и тональных пространствах.

Много хороших упражнений в написанном в 1902 году сборнике Йозефи «Высшая школа фортепианной игры» (М., 1962). Можно отметить полезные и гораздо более приятные, чем у Корто, упражнения на подкладывание 1-го пальца (см. с. 11 указанного издания); упражнение на ловкость в арпеджио (с. 26); написанные, по-видимому, под влиянием идей Брамса упражнения на спокойное *legato* в двойных нотах (с. 41, 47, 77, 78, 79); приятные хроматические последовательности в стиле Таузига (с. 56); упражнения на смену штрихов (с. 89); на украшения (с. 100); сильнодействующие упражнения для укрепления пальцев, к которым можно обращаться в некоторых случаях (с. 72), и другие. В целом упражнения Йозефи несколько громоздки. Партии правой и левой руки написаны по большей части не в октаву, а в сексту или дециму. Очень часто (по тактам) происходит смена рисунка пассажа и гармонии, что затрудняет овладение текстом упражнений (например, упражнение на с. 93 нужно учить, как этюд). Не всегда естественны гармонические последовательности. Встречаются нежизнеспособные упражнения, трудность которых придумана ради трудности, например такое:

Р. Йозефи. Упражнение



Как у Корто, техническая изощренность временами не сочетается с приемлемым музыкальным материалом. В сборнике ощущается известная эклектичность. Но, повторяем, многие упражнения можно использовать.

Особый технический мир открывается в десяти тетрадах упражнений Ф. Бузони, которые были сведены в издании под редакцией Я. И. Мильштейна в три выпуска (4). Уже начальные номера первого выпуска с их необычной аппликатурой:

69a Presto *pp* *f* Ф. Бузони. Упражнение

 Musical score for exercise 69a by Franz Liszt. It is marked 'Presto' and includes dynamic markings 'pp' and 'f'. The score is written on a single staff with a treble clef and contains a series of rapid sixteenth-note passages with various slurs and fingering.

 69b

 Musical score for exercise 69b, consisting of two staves. The music is in a minor key and features a complex, rhythmic pattern with many slurs and accents. Fingering numbers (1-5) are written above and below the notes. The piece concludes with a double bar line.

знаменуют собой провозглашение нового позиционного принципа в многоактивных гаммообразных построениях и опровергают широко распространенное мнение о непризнании великим итальянцем игры *legato*. Упражнения Бузони написаны для весьма подвинутых пианистов. Они музыкальны, пластичны, часто связаны с конкретными сочинениями, предполагают разные темпы, звуковые задания, динамику и характер туше. Упражнениям сопутствуют ремарки (*forte*, *piano*, *brillante*, *Presto volante*, *sotto voce*, *leggiero*, *ben articolato* и т. д.). Очень много фантазии в фактуре (см. Presto на с. 13 первого выпуска), еще больше — в аппликатуре (см. упражнения в двойных терциях на с. 14 там же).

Нередко, как было принято в ту эпоху (в частности, в обработках различных сочинений Брамсом, Годовским), в упражнениях Бузони осуществляется принцип: «упражнения — труднее конечной технической цели». Его установка: «учи пассажи труднейшей аппликатурой; овладев ею, иг-

рай легчайшей <...>» (4, с. 87) — применяется в сборнике очень часто. Не все аппликатурные изыскания Бузони получили широкое распространение в пианистической культуре. Да он и не претендовал на это. Так, в своем примечании к аппикатуре терцовых гамм (на с. 14) он пишет, что, несмотря на принципиальную возможность ее применения в разных тональностях, «не во всех комбинациях она одинаково практична, но образует полезное *гимнастическое упражнение*» (курсив мой. — Е. Л.). Пожалуй, в наше время принцип аппикатурной «переструдненности» не находит широкого применения, так же как и пристрастие Бузони к фактуре «В три руки», отражающее его репертуарную (в первую очередь, Лист и обработки органных сочинений Баха) ориентацию. Однако, как и вся деятельность Бузони, рассматриваемая работа расширяет наши технические горизонты и является замечательным памятником своеобразного и в своем своеобразии объективно-поучительного пианизма итальянского мастера.

Неспревыжденной вершиной жанра фортепианных упражнений можно считать сборник И. Брамса, впервые опубликованный в 1893 году. Состоящий из 51 упражнения труд Брамса замечателен сочетанием почти энциклопедического многообразия технических заданий с приятнейшей мелодической и гармонической формой. Упражнения Брамса — это школа высшего пианистического «пилотажа». Несмотря на значительную трудность большинства номеров, работа над ними доставляет огромное удовольствие.

В медленных и средних темпах большинство упражнений доступно и полезно студентам училищ и вузов, особенно если начинать работу каждой рукой в отдельности. При очень разнообразной фактуре упражнения Брамса объединяет нечто общее — их пластичность и предполагаемое спокойствие в преодолении порой акробатических трудностей. В сборнике сравнительно немного номеров, которые Брамс считает нужным играть *forte*; большинству упражнений сопутствуют ремарки *dolce* и *leggiero*. Тем не менее это превосходный пальцевой тренаж. Но в отличие от других авторов, пальцевой тренаж данных упражнений сочетается с гибкими и ловкими «подводящими» движениями кисти и предплечья. Брамс намного опередил техническое мышление авторов других сборников и вслед за Таузигом, но еще более решительно, сумел совершенно по-новому разрешить «проклятый вопрос» о крепости и независимости пальцев. В отличие от других авторов, Брамс отказывается от наращивания и тренировки абстрактной силы и независимости пальцев. Самой фактурой своих упражнений он показывает, что крепость пальцев должна находить поддержку в верхних частях руки, а самостоятель-

ность и независимость не нуждаются в насилии над человеческими сухожилиями, а таятся в мелких, легатных, «берущих» движениях, которые пальцы способны совершать без особого труда.

То, что выражено в фактуре брамсовских упражнений, полностью совпадает с удивительно точными словами Н. К. Метнера из его «Повседневной работы пианиста и композитора»: «Инициатива удара в *одном только* пальцевом рычаге — вещь *нереальная* <...>. Палец может быть лишь проводником удара, а не его инициатором» (11, с. 32). И далее, размышляя о технике своего друга Рахманинова, Метнер пишет, что тот «никогда *не нудит* своих пальцев» (там же; курсив мой. — Е. Л.).

Самостоятельность по Брамсу (как и по Метнеру) не превращается в уравнивание разных от природы пальцев и не претендует на их *независимость от руки*. У него нет технической схоластики. Музыкальность, пластичность и координация действий всех частей руки — вот источник силы и независимости пальцев в фортепианной игре. И вот почему так полезны упражнения Брамса.

Заканчивая краткий и не претендующий на всесторонность обзор наиболее значительных и доступных советской музыкальной общественности сборников упражнений, подчеркнем, что знание их для педагогов и старших учащихся необходимо. Это не означает, что их надо постоянно применять. Пользоваться ими следует выборочно, в нужном количестве и в нужный момент. В процессе учебы обращение к упражнениям преследует следующие цели:

1. *Ликвидацию обнаруженного отставания*, какой-либо диспропорции *технических умений ученика*. В этих случаях подходящие упражнения, как наиболее сильнодействующий и лаконичный материал, незаменимы. Так, например, если поступивший в музыкальное училище одаренный ученик в школе прошел мало этюдов, не играл гамм, упущенное целесообразно ликвидировать на упражнениях. Ему следует в зависимости от руки подобрать несколько различных упражнений: с выдержанными звуками (типа упражнений из двенадцатого раздела сборника Йозефи, или номеров 10, 11 и 12 из сборника Брамса); однопозиционных последовательностей (типа номеров 5 и 6 из сборника Таузига или каких-либо упражнений из первой части сборника Ганона). Часто приходится обращаться к упражнениям для I-го пальца (например, номера 33 и 34 Ганона, 46а и 46в Брамса), на растяжку (например, номера 69, 70 и 71 Таузига, или 44а и 44в Брамса).

2. *Концентрацию работы для преодоления текущих, нестандартных технических затруднений*. Если в изучаемой пьесе не выходит какая-либо

техническая формула или оказывается ошибочным какой-либо навык ученика, педагог должен либо подобрать подходящее упражнение в имеющейся литературе, либо придумать полезное упражнение самостоятельно.

3. *Достройку, шлифовку своего технического мастерства.* Названная цель упражнений едва ли не самая главная. Для совершенствования и поддержания своей формы многие пианисты имеют в своем репертуаре несколько высшей трудности упражнений, которые получаются у них в быстром темпе, легко и красиво. Некоторое количество таких упражнений помогает поддерживать пианистическую форму, чувствовать себя в техническом всеоружии.

4. *Подбор упражнений для разыгрывания.* Этот вопрос в значительной степени индивидуальный. Каждый пианист должен обладать какими-то излюбленными, разогревающими его руки экзерсисами, которые полезно время от времени заменять другими.

Таково значение и цели работы над гаммами и упражнениями в наше время.

ГЛАВА 5

РАЗЛИЧНЫЕ ПРИЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

У многих учащихся форма и движения рук одинаковы при исполнении самой различной музыки, самой разнообразной фактуры. Все играется какой-то одной, «законсервированной» манерой — «длинными» или «короткими» пальцами, низкой или высокой кистью, с отставленными или прижатыми к корпусу локтями, более или менее размашистыми пальцами и так далее. Движение пальцев в кантилене и в быстрых пьесах похожи. Некоторые учащиеся, ощущая несовершенство такой «законсервированной» манеры игры, задают вопросы: «Какими пальцами надо играть — “длинными” или “короткими”? Как держать кисть, локоть?».

Движения рук настоящих пианистов отличаются большим многообразием. В зависимости от музыкально-звуковых и фактурных задач руки пианистов принимают самые различные положения¹. Это значит: какова музыка — таковы и движения рук. Если музыка тихая, мягкая — руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная — руки должны быть пластичными и «тяжелыми»; если требуется острый, звонкий звук — руки играют энергично, концы пальцев обострены и так далее. Как ни странно, эти простые соображения не всегда находят себе применение в повседневной педагогической работе.

Если музыкальные задачи предписывают пианисту общий характер физических движений, то фактурные особенности конкретизируют движения, их частности. Известно, что в фортепианной литературе встречаются самые разнообразные виды изложения: мелодии одноголосные или аккордового склада, аккомпанементы типа альбертисовых басов и более широкие, романтические; гаммообразные и арпеджированные построения, двойные ноты, трели, скачки.

Всем этим элементам музыкальной ткани соответствуют различные *приемы* фортепианной игры, постепенное овладение которыми необходимо каждому.

В предыдущих главах шла речь, главным образом, о самых общих разделах фортепианной техники — быстрых пальцевых последователь-

¹ Очень полезно в концертах садиться близко к эстраде. Можно подсмотреть много любопытных деталей фортепианной игры. Это советовал еще Т. Лешетницкий (см. в книге С. М. Майкапара «Годы учения»; 10, с. 173). Было бы также очень поучительно заснять на киноплёнку видимые действия рук крупных артистов.

ностях. Настоящая глава посвящена специфическим видам фортепианной фактуры и соответствующим приемам фортепианной игры.

Фортепианный прием — это игровое движение, при помощи которого пианист наиболее простым и удобным способом преодолевает специфические фактурные трудности, добываясь при этом нужного музыкального, звукового результата.

Трудность овладения фортепианными приемами заключается не только и даже не столько в их многочисленности, сколько в том, что применение каждого из них имеет много внутренних особенностей, вытекающих из характера музыки и того контекста, в котором они употребляются. Целесообразные фортепианные приемы всегда связаны с разумным разделением труда между различными группами участвующих в игре мышц (пальцев, кисти, предплечья, плеча) и их взаимопомощью. Невозможно дать полный перечень всех существующих приемов игры. Поэтому представляется необходимым остановиться на случаях, наиболее распространенных.

Приемы, о которых пойдет речь в данной главе, могут быть применены всеми. Существуют еще субъективные приемы игры, которые находят для себя, для своих рук каждый пианист. Но о них не может идти речь в книге, задуманной как учебное пособие.

Техника (приемы) кантилены

Умение «петь» на рояле — одна из важнейших сторон техники пианиста. Подавляющее большинство педагогов в работе с учащимися уделяют воспитанию этого навыка много времени и сил. О пении на рояле говорили и писали крупнейшие пианисты — Нейгауз, Игумнов, Корто. Все они пытались «донести» до нас ощущение своих рук при исполнении кантилены путем сравнений, ассоциаций с известными бытовыми ощущениями. Так, Тальберг, стремясь передать свое ощущение при исполнении кантилены, говорил: «Как будто месишь тесто». Нечто похожее говорил и Игумнов. Корто писал о погружении пальца в клубнику, а Нейгауз — о «проращивании пальца в клавиатуру до дна».

Что можно добавить к этому? Порядок овладения приемами кантилены тот же, что и при всякой другой технической работе. Сначала надо составить себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотеть петь на рояле, а затем добиться осуществления своего замысла в реальном звучании. Руки пианиста в кантилене должны быть сильными и точно направленными в клавиатуру, но в то же время мягкими и пластичными. (Любопытно, что далекие от музыки люди, изобра-

жая движения рук пианистов, обычно подмечают именно эту сторону их игры: они вихляют кистями, локтями; получается карикатура, но все же доля истины тут есть.)

Не следует думать, что понятие «кантелины» предполагает какое-то одинаковое, раз и навсегда установленное звучание. *Cantilena* — значит мелодия, песнь. Но песни бывают разные. Такие эпитеты, как печальная, трагическая, величественная, торжественная, шутливая, драматическая, лирическая, применяемые для характеристики той или иной мелодии, очень приблизительны; каждая содержательная мелодия имеет свою, непередаваемую на язык слов внутреннюю сущность. Эпитеты подсказывают лишь основное направление работы. Самое сокровенное в мелодии можно лишь почувствовать. Собственно говоря, эмоциональное отношение к мелодии — одна из важнейших сторон музыкальности человека. В процессе работы пианист воплощает свое внутреннее представление мелодии в реальное звучание.

Хорошие исполнители умеют находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук и артикуляцию — способ произношения (ничуть не менее важны для выразительного исполнения мелодии и нюансировка, и педализация, и соотношение ее с другими элементами музыкальной ткани, — но все это за пределами данной темы).

Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженности или прозрачности безгранично разнообразны.

Под *артикуляцией* понимается «искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стакато», — так пишет И. А. Браудо в своей книге «Артикуляция» (3, с. 3). Легато, которое применяют мастера для исполнений мелодий, различно. И. А. Браудо в цитируемой книге (на с. 9) наметил следующую шкалу «степеней связности и расчлененности»:

Связанность

1. Акустическое легато или *legatissimo*
2. Легато
3. Сухое легато

Расчлененность

4. Глубокое «нон легато»
5. «Нон легато»
6. Метрически определенное «нон легато»

Краткость

7. Мягкое стаккато

8. Стаккато

9. *Staccatissimo* (максимально достижимая краткость)».

Приведенная схема совершенно верна. Однако градации «связанности», а также «расчлененности» и «краткости» неизмеримо богаче ее. Если предложить даже самому большому мастеру сыграть один звук разной силой и артикуляцией (когда-то такие опыты проводились), то он достигнет не более 15–20 градаций в силе и не более 10–15 в артикуляции. Однако в музыкальном контексте, в художественном произведении разнообразие звука поистине безгранично. Это ощущается в игре крупных пианистов, у которых каждая мелодия звучит по-своему. Вероятно, можно было бы создать прибор, графически фиксирующий различия в звуке и артикуляции.

В исполнении кантилены основное — использование веса руки, опоры на клавиатуру. При этом нельзя понимать термин «вес руки» как нечто постоянное, неизменное, пассивное. В кантилене, как впрочем и повсюду, *вес руки регулируется мышечной работой*. Поэтому правильное говорить о рассчитанном давлении руки на клавиатуру. Давление понимается как переменная величина — различное использование веса, которое в одних случаях может быть максимальным, в других — заторможенным. Кантилена *forte*, кантилена *piano* и *pianissimo* в физическом смысле являются следствием большей или меньшей степени включенности (либо заторможенности) веса руки. Самое трудное и важное — донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время не растерять его, адресовав в конец пальца. А ведь бывают случаи, когда у учащихся в кантилене устает рука, — эмоциональное напряжение (естественное при исполнении многих мелодий) переходит в напряжение физическое. При этом давление руки, не доходя до конца пальца, задерживается в кисти или локте. Рука зажимается, устает. А звук оказывается лишенным полноты и интенсивности.

Пальцы в кантилене могут двигаться с большим или меньшим размахом. Однако безусловно целесообразным является такое их положение, при котором с клавишей соприкасается вся подушечка пальца, то есть положение *вытянутое, мягкое*. Конечно, бывают случаи, когда палец приходится закруглять в силу особенностей фактуры, но это исключение, к которому мастера пеня на рояле прибегают только при крайней необходимости.

Понятно, для того чтобы добиться разнообразного звучания мелодий, их нужно по-разному играть. Поскольку речь идет о сравнительно небольших изменениях, приемы исполнения кантилены, описанные ранее, не заменяются, а видоизменяются.

Обратимся к примерам:

И. Брамс. Вариации и fuga на тему Генделя, вар. XIII

Музыка этой вариации имеет ярко выраженный венгерский (может быть, цыганский) колорит. Звучание *forte* в низком регистре. Мелодия изложена секстами. В интонациях ее надрыв, «слеза», столь свойственная венгерской музыке. Для пианиста важно добиться самого певучего, густого, как бы с вибрацией, звука. *Legatissimo* — предельное, конечно, с педалью. Связность не должна быть нарушена указанными в нотах короткими лигами — это лишь штрихи, обозначающие детали фразировки. Играя этот отрывок, пианисты максимально используют вес руки; пальцы, как щупальцы, «выбирают» сексту за секстой.

Другой пример:

Снова *legatissimo*. Но характер музыки иной — лирически-мечтательный. Звучание прозрачное. Несмотря на *piano*, мелодия интенсивно поет. Поэтому и здесь использование веса руки значительно. Однако характер звука обязывает пианиста «затормозить» вес. Пальцы могут играть самостоятельнее, активнее.

В следующем примере *legato* прозрачное, «сухое», по выражению Браудо. Повествовательно-сказочный характер музыки предполагает изящество и сдержанность в игре, легкость звучания, некоторую «объективность» исполнения. Движения пальцев здесь самостоятельнее, острее:

С. Прокофьев. Соната № 3

72 [Moderato]

p semplice e dolce legato

Кантилена имеет свои аппликатурные особенности, свои излюбленные пальцы. Это 3-й, 4-й, 5-й, несколько меньше 2-й. По свидетельствам, такой крупнейший пианист как Феликс Blumenfeld советовал в мягкой, лирической кантилене, по возможности, «реже употреблять “непевучий” 1-й палец» (см. в книге Л. А. Баренбойма «Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Blumenfelda»; 2, с. 47). Часто целесообразнее переложить 3-й через 4-й или 5-й, чем подкладывать 1-й:

Ф. Шопен. Этюд op. posth., № 1

73 [Andantino]

mp cresc.

Сказанное не означает, что 1-й палец никогда не употребляется в кантилене. Им приходится пользоваться, и немало, а иногда в мелодиях, требующих звучания густого, «валторнового», он просто незаменим:

Р. Шуман. Романс op. 28 Fis-dur

74 Einfach

pp. pp

p

pp

Однако в лирической, пластичной кантилене им лучше не злоупотреблять. Особенно желательно *поменьше подкладывать его*. Это всегда создает опасность толчка в мелодической линии.

Работа над каптиленой, в отличие от других видов технической работы, *не эффективна при дремлющем музыкальном чувстве*. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, слух — все должно быть мобилизовано, обострено. Но отказываться от заботы о своих двигательных опущениях не следует.

Пальцевое legato

Хорошее фактическое пальцевое *legato* — качество, которое как-то незаметно вытеснилось или отодвинулось на задний план в техническом арсенале современной пианистической молодежи. Оно заменилось «звучковым» *legato* и другими видами туше. Это связано, вероятно, с новой музыкой, шире — с эмоциональным тоном нашего века.

Одной из причин (или, быть может, следствием) падения удельного веса «шопенистов» в общей панораме современного пианизма является забвение пальцевого *legato*. Этюды и другие виртуозные произведения Шопена часто играют очень быстро, очень ярко, очень динамично, но без присущей великому поэту фортепиано мелодичности интонирования и мягкости туше. Изменение одной лишь артикуляции (при выполнении других обозначений авторского текста) приводит к разрыву с самой сущностью шопеновской музыки. Даже такой крупнейший пианист, как Горовиц, играя скерцо Шопена h-moll, употребляет эффектную, но лишённую пальцевой связности артикуляцию; последний хроматический пассаж скерцо он в полном согласии *со своим* стилем игры (и столь же полном отходе от шопеновского!) превращает в *martellato* чередующихся октав. (Все это становится совершенно очевидным при прослушивании, например, пластинки фирмы «Мелодия» 031724.)

Чем старше становишься, чем больше играешь сам и занимаешься с учениками, тем яснее представляется ценность подлинной пальцевой связности как самой сущности, сердцевины техники пианиста. Пальцевое *legato* — это ощущение власти над своей физической природой, над своими пальцами, чувство умения играть. Это такое опущение, как будто клавиша и есть звук; как будто это звук непосредственно передается из пальца в палец (как эстафетная палочка передается уже начавшему свой бег партнеру), как будто *сами пальцы звучат*. Кисть и предплечье не то чтобы не участвуют в игре, но их роль третьестепенна. Возникновение подобного ощущения стимулируется музыкой Шопена, для которого пальцевое *legato* — излюбленнейшая манера игры, излюбленнейшее чувство музыки. Вспомним этюды a-moll, es-moll, F-dur из опуса 10, As-dur, f-moll, F-dur, gis-moll из опуса 25, прелюдии G-dur, fis-moll и многие другие произведения, каждое из которых по-своему вызывает у пианиста (во всяком случае, должно вызвать)

непреодолимую потребность в пальцевой связности игры. Именно это имел в виду Метнер, записывая в своих книжках-памятках: «<...> учить чаще *legato*, ровным и ласковым прикосновениям. От такого ласкового прикосновения пальцы и руки отдыхают и становятся гибкими». И далее: «Клавирша любит ласку! На нее только она отвечает красотой звука!» (11, с. 20). Сафонов в «Новой формуле», описывая способ игры своих упражнений в терциях, разъясняет, что «*legatissimo* есть <...> существенное условие этих упражнений, почему звук никогда не должен являться результатом толчка рукою, а лишь эластического падения из корня пальцев» (18, с. 178).

Много музыки, требующей от пианиста отличного пальцевого *legato*, у Моцарта, Мендельсона (многие Песни без слов), у Шуберта (экспромт Es-dur op. 90; музыкальный момент cis-moll), у Рахманинова (этюд-картина es-moll op. 33; связующая партия — эпизод Un poco più mosso в конце главной партии первой части концерта № 2 и многое другое), у Дебюсси («Доктор Gradus ad Parnassum»; начало Прелюдии из «Бергамасской сюиты»; «Этюд для восьми пальцев»). Наконец, нельзя не вспомнить (опять из Шопена) об одном из замечательных примеров пальцевого *legato* — скерцо из сонаты h-moll.

Пусть есть немало музыки, которую можно прекрасно сыграть по-иному; пусть существуют и совершенствуются приемы «звукового» *legato*. — все же *пальцевое legato*, умение играть «без треска», «берущими» пальцами никогда не потеряет своего первоначального значения для пианиста.

Игра *non legato* и *staccato*

Браудо в приведенной выше классификации артикуляций говорит о шести видах несвязной игры (трех видах *non legato* и трех — *staccato*). Но на самом деле исполнительское воплощение этих основных групп включает бесконечное количество промежуточных оттенков *non legato* и *staccato*. Понятно, что никакое перечисление не может исчерпать всего разнообразия встречающихся в музыке видов несвязной игры. Тем более, что выбор оттенков артикуляции в значительной степени вопрос индивидуальный.

При исполнении отрывков *non legato* и *staccato* задача заключается в том, чтобы *избрать подходящую артикуляцию и выдержать ее на всем протяжении отрывка, выполнив законченно, одинаково.*

Выбор подходящей артикуляции всецело зависит от понимания музыкального смысла данного построения. Попытаемся ограничиться некоторыми характерными, на наш взгляд, случаями:

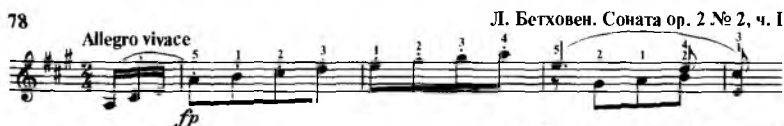




В примере 75 представлена кантилена *non legato* на педали, достаточно широко распространенная в музыке романтиков. Характер кантоны предполагает достижение настоящего итальянского *bel canto*. В такой музыке все пианисты, вероятно, ощущают свои руки «тяжелыми», а пальцы — сильными, но, одновременно, мягкими; их соприкосновение с клавишей длительно (в пределах игры *non legato*).

Пример 76 — излюбленное шопеновское *portamento* (впрочем, нередко встречающееся и у других авторов). Из чуть приподнятой, колблюющей кисти «выскальзывают» мягкие, незаметные, ласкающие движения чутких пальцев.

По-иному исполняются быстрые последовательности *non legato* и *staccato*:



Характер звучания приведенных отрывков различен. Приемы игры в конечном счете тоже различны. Однако в них есть и общее: повсюду звукоизвлечение происходит в результате взаимодействия опускающейся на клавиатуру руки с хватательными движениями пальцев. *Рука — вниз, палец — к себе*. Вот основной прием исполнения *non legato* и *staccato*.

В связи с необходимостью достижения того или иного звучания, этот прием претерпевает изменения, — малозаметные в родственных случаях и ясно видимые в безусловно контрастных. Различия заключаются в преимущественном участии в игре разных частей руки — плеча, предплечья или кисти, а также в остроте пальцев.

Так, в примере 77 рука с пальцами монолитна, на каждой сексте она должна представлять собой, как говорят пианисты, «арку на крепких колоннах». Кисть самостоятельных действий здесь не предпринимает. В медленном темпе вариацию полезно учить, применяя активные, словно «выхватывающие» каждую сексту, движения пальцев. В полном темпе эти движения становятся незаметными, и более того, о них не следует заботиться, «что есть, то есть».

В главной партии первой части сонаты Бетховена № 2 (пример 78) звучание отрывисто, кратко, отнюдь не массивно. Здесь активна кисть, опускание которой сочетается с острым прикосновением закругленных пальцев к клавише. У многих при исполнении таких отрывков появляется ощущение игры «от клавиатуры».

В примере 79 *staccato* в исполнении многих пианистов не столь острое; звучит на педали. Каждый звук должен получиться «округлым». Отсюда необходимость играть более вытянутыми, но в то же время достаточно упругими пальцами.

Еще более мягкое, «пушистое» прикосновение к клавишам мыслится в «Балете невылупившихся птенцов» из «Картинок с выставки» Мусоргского. Так, например, исполняет эту пьесу Святослав Рихтер.

Особым видом является так называемое «пальцевое *staccato*». Оно применяется для достижения наиболее краткого звучания, а также в тех случаях, когда скоростные возможности предплечья и кисти оказываются недостаточными из-за очень быстрого темпа, например:

[Quasi presto]
 > *staccato (quasi pizz.)*

Н. Паганини — Ф. Лист. Каприс № 6, вар. IX

80

p staccato (quasi pizz.)

При пальцевом *staccato* вертикальные падения кисти или предплечья на клавиатуру снимаются. Рука движется, как в *legato*. Несвязность достигается благодаря краткости прикосновения пальца к клавише. Направление его удара — «к себе» (под ладонь), как при репетициях. Такие

отрывки полезно вначале учить *legato*, а затем постепенно укорачивать продолжительность звука до необходимого.

В каждом из приведенных примеров, как нетрудно заметить, *своя артикуляция* — от острого легкого *pizzicato* до тяжелого, массивного *non legato* — и свой, соответствующий избранному штриху, прием игры.

Техническая трудность исполнения избранного штриха обычно заключается не в самом игровом приеме, а в *сохранении его неизменности*. Ведь при игре *non legato* и *staccato* взятие каждого звука требует отдельного, направленного в клавишу (или от клавиши) движения пальца, кисти либо всей руки. И множество этих отдельных движений, не связанных между собой привычным при игре *legato* положением на клавиатуре (контактом с ней), нелегко соразмерить. Поэтому так трудно неопытному пианисту добиться единообразия артикуляции.

Вспомним, какое впечатление производят в исполнении Эмиля Гилельса изумительные по художественному совершенству, красоте, стройности и точности звучания отрывки *non legato* и *staccato*. В ученическом исполнении приходится наблюдать совсем иное: каждая смена позиции слышна, каждый следующий палец играет по-другому, пассажи звучат пестро, неуклюже.

Для того чтобы *все ноты звучали ровно, их следует брать одинаковым приемом*. Правильное опущение легче всего найти, если сыграть все звуки одним пальцем, сохраняя единство движения руки. Известны интересные примеры аппликатуры крупных пианистов, которыми можно иллюстрировать эту мысль:

81 [Andante] Дж. Верди — Ф. Лист. «Риголетто»

 (Clucr) *f* *molto*

82 [Adagio grazioso] Л. Бетховен. Соната оп. 31 № 1, ч. II

pp (Шпабель)

С. Рахманинов. Этюд-картина оп. 39 № 8

83 [Allegro moderato] *poco meno mosso*

mf (Рахманинов) *cresc.* *rit.* *f* *mf*

Особенно трудно сохранить штрих в отрывках с элементами полифонии, когда одна рука «работает» за двоих — исполняет два элемента ткани.

Аккорды *forte* и аккорды *piano*

Начиная с младших курсов училищ и далее изучаемый репертуар требует от учащихся значительного расширения диапазона звучания, от едва слышного *pianissimo* до большого *forte*.

Первоначальные попытки расширения динамического диапазона не обходятся без разного рода звуковых погрешностей. Особенно характерны эти недостатки в аккордовой фактуре. Так, аккорды *forte* часто звучат резко, некрасиво, а в аккордах *piano* не хватает стройности, пропадают или вылезают отдельные гармонические звуки, да и степень *piano* бывает недостаточной. Не владея большим и красивым *forte*, полным и выровненным *piano*, пианист оказывается бессильным разрешить стоящие перед ним художественные задачи (например, в первых фразах концерта Грига — *forte* — или концерта № 4 Бетховена — *piano*).

В фортепианной литературе аккорды *forte* имеют, конечно, самый различный музыкальный смысл. Их тембровая окраска и, следовательно, способы звукоизвлечения также многообразны. Несмотря на это, можно установить, что в пианистических действиях ведет к достижению большого и вместе с тем красивого звучания и что противопоказано.

Первоначальная работа над аккордами *forte* описана во второй главе настоящей книги. Хотелось бы добавить следующее: если сила звука в аккордах зависит от включенной в игру массы, а также от скорости падения руки на клавиши, то красота звучания зависит в основном от «хватательной» активности пальцев в момент взятия аккорда. Их действия (последние фаланги — к себе) являются как бы рессорой, смягчающей удар руки. Плохой, резкий звук получается именно тогда, когда пальцы являются безжизненными подставками («тыкалками», — говорил Нейгауз). Безжизненность пальцев в аккордах чаще всего и является причиной резкого *forte*.

Как следует брать аккорды *piano* и *pianissimo*? Для ответа на вопрос хорошо было бы понаблюдать за игрой крупных пианистов, например за Рихтером, исполняющим начало главной партии концерта Шумана, — никакой расслабленности, руки собраны, кисть приподнята. Звукоизвлечение производится путем погружения в клавиатуру всей руки от плеча. Как ни странным кажется, но наиболее подходящие мышцы для точных и тонких действий — это мышцы плеча. Кроме того, такой способ звукоизвлечения *pianissimo* позволяет добиться выровненности в аккордах, так как приводит действия пальцев как бы к «одному знаменателю», то есть к действию руки. Таким образом, пальцы лишаются возможности проявить свою ненужную в данном случае индивидуальность.

Как уже упоминалось, при аккордах *piano* положение кисти высокое. Это позволяет «привести» линию взятия аккорда от плеча до кончиков пальцев наиболее «направленным», наглядным, удобным способом. Пальцы при

этом остаются *живыми*, хотя их движение заметить глазом обычно бывает очень трудно. Таким способом достигается *piano* в аккордах не только в медленном движении, но и в подвижном и быстром темпах (например, в начале бетховенской сонаты № 21 или в левой руке прелюдии Шопена *e-moll*).

Умение играть аккорды тихо и точно требуется в бесчисленных случаях. Достижение этого навыка — существенный шаг на пути к мастерству.

Приемы исполнения различных аккомпанементов

Для удобства классификации мы здесь пользуемся терминами «аккомпанементы классического типа» и «аккомпанементы романтического типа». Это, разумеется, весьма условно, так как оба типа аккомпанемента встречаются у композиторов разных направлений. Однако каждый из них обладает своими определенными и характерными чертами.

Аккомпанементы классического типа

Приведем два примера:

84 [Allegro] Й. Гайдна. Соната № 3 Es-dur. ч. I

f

85 Presto con fuoco Л. Бетховен. Соната op. 31 № 3, ч. IV

p

Такого рода аккомпанементы пронизывают всю классическую литературу. Трудность их заключается в том, что в быстром темпе ($\text{♩}=120\text{—}144$) 1-й, самый «тяжеловесный» палец играет *часто*. Неправильная игра приводит к постепенному его «завязанию» и к утомляемости руки. Как устранить эту опасность?

Ясно, что 1-й палец должен играть в таких случаях самостоятельно и легко. Нужно свести его действие к минимуму, оставив лишь нечто вроде «дрожания». Для этого прежде всего необходима известная развитость 1-го пальца, его умение самостоятельно двигаться (см. рис. 9). Очень хорошо применить такое упражнение:

86a

Нужно следить за тем, чтобы 1-й палец играл именно самостоятельно, легко, *piano*, без помощи вращения предплечья (см. рис. 10) и за тем, что-

бы переход на ноты *ре*, *си-бемоль* и т. д. в примере 86а совершался от 1-го, а не от 5-го пальца, то есть так, как придется играть в быстром темпе.



Рис. 9. Самостоятельное движение 1-го пальца.
Палец приготовлен



Рис. 10. Неправильная замена действия 1-го пальца
вращением предплечья в аккомпанементах классического типа

Описанное упражнение является подготовкой, своего рода гимнастикой. Прием, способ игры таких аккомпанементов совсем иной. Для того чтобы 1-й палец был легким и поднимался минимально, лучше всего не думать о нем, позволить ему действовать автоматически. Все внимание и опору *в игре* нужно перенести на «нижние» пальцы. Для этого очень полезно поиграть приведенный пример следующим способом:



Важно при этом довольно высоко «открывать» пальцы. Темп упражнения, вначале медленный, затем прибавляется. Если после таких, в течение ряда занятий повторенных упражнений, начать играть аккомпанемент так, как он написан у Гайдна, опираясь при этом на «нижние» пальцы, появится ощущение легкости, непринужденности. В дальнейшем предложенный способ игры станет привычным.

Аккомпанементы романтического типа в медленных пьесах

Для того, чтобы рояль пел, нужно не только хорошо играть мелодию, но и найти соответствующее звучание аккомпанемента.



Аккомпанементы подобного рода должны звучать очень тихо и ровно. Это технически нелегко и требует специальной работы. Владеть техникой таких аккомпанементов — значит сделать важный шаг в приобретении звукового мастерства. Здесь, как впрочем и в других разделах технической работы, нужен художественный стимул. Следует услышать, почувствовать особую звуковую прелесть сочетания певучей мелодии с «отдаленным» аккомпанирующим фоном.

В медленных аккомпанементах романтического типа опорой, самым громким звуком является бас. Все последующие звуки, добавляясь к звучанию баса, тонут в нем, продолжая свое существование уже в виде «вибрирующего» аккорда, звучащего на педали.

Работу рекомендуется начинать одной рукой, но с *педалью*. Рука, совсем свободная, «ленивая» тяжело кладется на бас; вытянутые, почти

плоские пальцы «добираются» к своим клавишам ползком, как щупальца «присасываясь» к ним. Просвета, расстояния между пальцем и клавишей *нет никакого*. Добиться *piano*, ровности, гармоничности можно *только* при обостренном слуховом внимании. Полезно играть такие аккомпанементы отдельными «ветвями», останавливаясь и вслушиваясь в звучащую гармонию:



В подобных аккомпанементах очень важно всегда осуществлять позиционный принцип игры. В примере 876 каждые полтакта состоят из двух позиций. Рука опирается на бас и затем после ноты *соль* плавно переносится на *все звуки* следующей позиции (*ми — до — си*). Положение примитивной связности 1-го и 5-го пальцев вредно, так как противоречит общему плавному движению руки, создает в нем «угол» и отрицательно сказывается на звучании. В подобных аккомпанементах целесообразно употребление максимально широких позиций, перекладывание 2-го и 3-го пальцев через 5-й (при движении вниз), частое применение 1-го пальца на черных клавишах. Лучше иногда дважды подряд сыграть 1-м, чем поворачивать руку и дотягиваться до далекой клавиши (в двух последующих примерах аппликатура моя. — *Е. Л.*):

С. Рахманинов. Прелюдия оп. 23 № 4
[Andante cantabile]

88a

88b

Если при такой работе все же не удастся добиться ровности в *piano*, бывает полезно сосредоточить внимание на взятии каждого звука, то есть учить медленно, не столь тихо, без педали, тщательно «нажимая» каждую клавишу всей рукой. Затем опять возвращаться к первоначальной работе и к игре двумя руками.

Аккомпанементы романтического типа в быстрых пьесах

Быстрые романтические аккомпанементы значительно труднее предыдущей группы. Их трудность в быстроте темпа и в отдаленности баса. Чем отдаленнее басы, тем труднее задача. Объединяющее, плавное движение руки, характерное для медленных аккомпанементов, приходится прерывать для скачка, порой быстрого и далекого.

Каким же способом исполнять быстрые аккомпанементы? Как с наибольшей целесообразностью использовать имеющееся в нашем распоряжении время, чтобы точно попасть на нужный звук? Из геометрии известно, что кратчайшее расстояние между двумя точками есть прямая линия. Это диктует необходимость преодолевать «скачки», по возможности сокращая расстояния (по линии, близкой к прямой).

Данные физиологии говорят о том, что рука должна и здесь оставаться как можно более собранной. Собранный рука ловка и подвижна, растянутая — в значительной степени теряет эти качества.

Соображения психологического характера требуют в действиях пианиста спокойствия и уверенности. Они придут в том случае, если моменты смелых волевых импульсов, предельного внимания (в том числе, зрительного) будут чередоваться с отдыхом и подготовкой к следующему волевому напряжению.

Что же все это значит практически при исполнении, например аккомпанемента в этюде Шопена As-dur:

89a *Vivace assai* Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 10

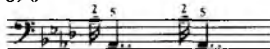
Самое трудное здесь — это группы звуков, заключенных в овал. Здесь два скачка, от ля-бемоль малой октавы к ля-бемоль большой, и от него к до. Два скачка подряд, если не предпринять какие-то «обходные» маневры, очень трудны для точного исполнения. Тут, как и во многих сложных случаях, полезно применить метод разделения трудного на его составные части. Для этого надо оба скачка включить в *разные мыслительные группы*. Во всех отношениях естественна группировка, отмеченная лигами. Моменты волевого импульса приходится на начало каждой группы. Бас берется сверху, смелым броском, во время которого 5-й палец «от-

крыт», приготовлен. Вместе со взятием баса рука *мгновенно скользит* (по клавиатуре) ко второму звуку группы. Это «взятие-скольжение» (в момент взятия баса рука *уже* движется ко второму звуку) надо ощутить как единое движение. Оно экономит время и позволяет ощутить нужную клавишу еще до ее взятия.

Последующие ноты группы (*ля-бемоль — ми-бемоль — — ми-бемоль — — ля-бемоль*) играют как бы по инерции, которая должна быть, однако, предварительно хорошо подготовлена; пальцы активны и самостоятельны. Во время исполнения разложенной гармонической группы рука свободна и, одновременно, по возможности, собрана; ее можно сравнить с хищником, в любой момент готовым к прыжку.

Может быть, самым главным в предлагаемом приеме является то обстоятельство, что имеется достаточно времени для подготовки следующего броска на бас. Мысль пианиста не скачет со скоростью восьмых; волевой импульс необходим в такте лишь два раза. Таким образом, «ликвидируется» октавный скачок вниз (*ля-бемоль — ля-бемоль*). Думать и учить так, как показано в примере, вредно:

89 6



Аккомпанементы вальсового типа

Приведем два примера:

[Allegro molto moderato]
più animato

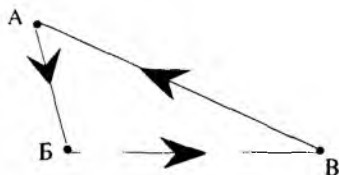
90 Э. Григ. Концерт, ч. 1

91 [Allegro vivace]

Л. Бетховен. Соната оп. 31 № 1, ч. 1

Прием, при помощи которого лучше всего исполнять такие аккомпанементы, очень похож на прием, описанный в предыдущем разделе. Здесь также бас берется сверху; рука при этом движется в сторону аккордов, движется очень быстро, по прямой линии (то есть по клавиатуре); от последнего аккорда рука «отталкивается» в направлении баса.

Все это можно изобразить схемой:



В схеме точка А обозначает положение руки в исходной позиции перед взятием баса; точка Б — бас; точка В — аккорд; стрелки указывают направление движения руки. Конечно, в действительности эта треугольная схема движения сглаживается, приобретает некоторую округлость. Именно таким приемом широко пользуются эстрадные и джазовые пианисты, виртуозно исполняющие подобные, порой очень трудные аккомпанементы. Поскольку предложенная схема экономит время и внимание, она более целесообразна (особенно в очень быстрых темпах и при большой удаленности баса), чем обычные дуги, подобные изображенным на следующей схеме (точка Б обозначает бас, точка В — аккорд):



К изложенному добавим два замечания: 5-й палец в момент взятия баса должен быть активным. Он *сам берет*, «хватает» клавишу (положение 5-го пальца на черных клавишах см. на рис. 8). Пясть остается по возможности собранной, не растянутой. В момент скачка пальцы «раскрываются» к басу, а затем естественно, без «рывка» принимают собранное положение.

Исполнение специфических фактурных формул

Приведем несколько отрывков:

92 Allegro Л. Бетховен. Соната ор. 31 № 2, ч. 1

93 [Maestoso] Ф. Шопен. Полонез es-moll

С. Рахманинов. Этюд-картина оп. 33 № 4

[Allegro con fuoco]



[Allegretto giocoso]

Ф. Лист. Венгерская рапсодия № 12

В фортепианной литературе нередко встречаются подобные примеры. Свободное их исполнение приходит вместе с овладением специфическим приемом. Игра таких фактурных групп обычными приемами пальцевой техники очень затруднительна, поскольку одни и те же пальцы вынуждены работать с интервалом в один звук, то есть почти без отдыха. Сознанию также трудно, так как оно не успевает уследить за повторяющимися, однообразными действиями пальцев. Именно потому начало таких групп обычно «выходит», но чем дальше, тем труднее становится играть.

Значит, надо найти прием, который облегчит психологическую и физическую нагрузку. И то и другое достигается, если понять следующее: любой звук можно взять, используя разные мышцы рук. Можно взять звук всей рукой, можно кистью или пальцем. Следовательно, для облегчения задачи необходимо разделить работу между различными мышцами рук. Это достигается в том случае, если первый звук каждой пары (см. пример 92) брать всей рукой («ставить» на него всю руку), а второй самостоятельным движением пальца. Кисть в приеме не участвует; она должна быть свободной, но почти неподвижной, так как вихляние кисти удлиняет расстояние до следующей клавиши. Такой прием помогает и сознанию, так как позволяет думать в два раза медленнее, фиксируя внимание на сильных долях и отдыхая на слабых.

Учить такие отрывки надо медленно, внимательно, следя за правильностью движений (первый звук — всей рукой, второй — самостоятель-

ным движением пальца на снятии руки). Лучше всего начинать со следующего упражнения:



Первые звуки берутся при помощи простой *перестановки всей руки*. Затем остается добавить взятие пальцем второго звука. Палец берет его легко, как бы «подцепляя» клавишу по пути к следующей опоре. Точно так же исполняются подобные группы в терциях (см. пример 95), где необходима еще большая точность в выполнении присма. Для того чтобы случайно не вкралось движение кисти, подменяющее собой действие «цельной» руки, хорошо поддержать кисть другой рукой.

Очень распространена фактура, где в одноголосные пассажи вкраплены двойные ноты (см. пример 94). Здесь тот же прием, однако к опоре руки на двойные ноты добавляются более активные действия пальцев.

Принцип «разделения труда» между различными группами мышц применяется и в исполнении других фактурных образований. Например, в пассажах, которые заканчиваются октавой или аккордом:



Ученики в таких случаях часто комкают последние звуки, торопясь поскорее добраться до завершающего аккорда. Обычно это приводит к мазне. И даже когда удастся добиться чистоты в исполнении, все равно нет виртуозности, блеска.

Подобные построения целесообразно мысленно разделить: арпеджио, включая последнюю ноту *ля*, исполняется на одном движении руки; аккорд берется новым, отдельным движением *сверху*. Начиная работу над пассажем, нужно учить арпеджио отдельно, *останавливаясь перед аккордом*. Эту паузу постепенно следует свести к минимуму; в исполнении она становится совсем незаметной. Однако и при игре в настоящем темпе прием «разделения» подспудно существует. Он препятствует торопливости в игре, боязни «не успеть», дает уверенность и блеск в звучании.

Принцип «разделения труда» в другом своем виде позволяет легко преодолеть трудность исполнения встречающихся в пассаже репетиций из двух звуков:



Включение каждой репетиционной терции в разные по мысленному представлению и по движению группы почти снимает трудность их исполнения (группы отмечены скобками). Каждая группа учится сначала отдельно. Между группами пауза — так, как это было в предыдущем случае. Затем пауза сокращается. Последняя шестнадцатая первой группы (терция *до — ми-бемоль*) играется *пальцами*, а на начало второй группы приходится *новое движение руки*. Вот основа приема. Полезной ступенью к настоящему темпу является способ «с удвоениями»:



Он позволяет следить за самостоятельностью работы пальцев и, одновременно, подготовить новое действие руки.

Приемы исполнения пунктирных ритмов

Пунктирные ритмы в аккордах

Четкое стройное исполнение пунктирных ритмов в аккордовом изложении обычно связывается с особыми свойствами рук, их приспособляемостью, величиной, массивностью. Качества эти действительно очень существенны. Однако правильный прием и тут при минимальных данных может восполнить природные несовершенства.

Прием основан на том же принципе «разделения труда». Короткий по длительности аккорд берется пальцами «к себе»; длинный — толчком всей руки «от себя». С увеличением темпа эти движения сближаются:



В быстром темпе исполнение аккордовых пунктиров уже представляет собой единое движение: глазом разобрать происходящее почти невозможно. Рука берет каждую следующую пару аккордов *сверху*. Предварительное касание клавиатуры в быстрых темпах невозможно. Однако выработка приема должна начинаться не сверху, а, так сказать, с места: пальцы касаются «своих» клавиш, затем они самостоятельно берут короткий аккорд, и в следующее мгновение рука отталкивается уже от второго, длинного. После этого она спокойно опускается на следующий аккорд. Длительность короткого аккорда сначала продолжительнее той, что выписана в тексте. По мере овладения приемом короткий аккорд становится все короче.

И в упражнении и в игре короткий аккорд следует исполнять piano. Это обязательное условие приема. Негромкие короткие аккорды ни в какой мере не нарушают общей звучности *forte*. Наоборот, в тех случаях, когда короткие аккорды играют *forte*, ритм теряет свою упругость, звучность отяжеляется, музыка лишается значительной части своей энергии. И играть становится труднее. Здесь, как и во множестве других случаев, музыкальная и техническая целесообразность совпадают.

Пунктирные ритмы в мелодиях

Принцип «разделения труда», принимая своеобразный вид, неожиданно находит свое применение и в совсем иной по характеру музыке. Речь идет о кантилене:

Л. Бетховен. Соната оп. 31 № 3, ч. III

100 Moderato e grazioso

Л. Бетховен. Соната оп. 10 № 3, ч. II

101 [Largo e maestoso]

Неумелое исполнение пунктирного ритма в мелодиях часто приводит к нарушению их плавности, связности. Здесь больше, чем где-либо, важна слуховая требовательность учащегося, его стремление исполнить мелодию выразительно. Прием сам по себе, без внутреннего представления о том, что должно получиться, не обеспечивает успеха нигде, а в данном случае в особенности. Если же музыкальный замысел существует, верный прием становится неоценимым средством его воплощения.

Для того чтобы не укоротить шестнадцатую (см. пример 100), плавно связать ее с сильной долей, 4-й палец перед взятием *ми-бемоля* нужно *поднять, приготовить*. Палец опускается на клавишу движением «к себе», он как бы гладит ее. Время соприкосновения пальца с клавишей становится максимальным. 3-й палец при этом *уже* над клавишей; он готов *сменить* 4-й с минимальным разрывом; 4-й палец действует самостоятельно, 3-й — вместе с рукой. Это еще одна разновидность «разделения труда» (палец — рука).

Прием нуждается в тщательной отработке, которую удобно вести на следующем упражнении:



В примере 101, где требуется особенно тонкое владение звуком, опора руки на сильную долю становится минимальной.

Для того чтобы восьмая *фа* не прозвучала грубо, излишне протяжно, функцию опоры выполняет не рука, а 2-й палец, как более чуткий «инструмент». «Разделение труда» происходит как бы между пальцами.

Помимо кантилены, такой прием очень целесообразен в музыке подвижной по темпу, прозрачной по звучанию. Например, во многих мазурках Шопена.

Трели, тремоло

Ровные, густые или прозрачные трели и тремоло украшают многие произведения, а иногда (например, в этюде Скрябина оп. 42 № 3 или в каденции первой части концерта Раделя G-dur) являются основой художественного образа.

Способность к трели — особый психодвигательный дар. Трели и тремоло лучше исполняют те музыканты, у которых ярче живет внутреннее слышание их идеального, художественного звучания. Руки в этом случае обычно сами находят наилучшие способы игры. Успехи в исполнении трелей достигаются с большим трудом. Все же некоторые пути работы можно подсказать.

Над трелями (тремоло) необходимо работать в медленном темпе. Это простое правило в работе над трелями почему-то забывают. Можно сослаться на Брамса, который недвусмысленно выразил свое мнение в следующем упражнении (приводится с сокращениями):

103 И. Брамс, 51 упражнение, №17

Учить трели (тремоло) нужно в *определенной ритмической структуре*, лучше всего триолями, так как они предполагают чередование ударений на разные пальцы, участвующие в трели. Переходить к быстрому темпу следует в тех же ритмах; ритм в данном случае служит стимулятором скорости.

В медленном темпе пальцы самостоятельны; их форма слегка вытянутая, подъем значительный; движение от пястья. Вытянутая форма пальцев способствует свободе движения и легкости звучания. Если трели должны звучать очень четко и сильно (а таких сравнительно немного), пальцы следует закруглить, их движения становятся более энергичными. *Вращательное движение предплечья в медленном темпе нецелесообразно.*

В быстром темпе работа пальцев *сочетается* с вращательными движениями предплечья. При этом пальцы как бы держатся за клавиши; подъема — никакого.

Пианист должен научиться исполнять трели всеми пальцами. Такая необходимость возникает в фортепианной литературе довольно часто. Поэтому так полезно приведенное упражнение Брамса.

Все же наиболее распространены случаи, позволяющие выбирать аппликатуру «по вкусу»:

104 В. А. Моцарт, Соната № 13, ч. I

[Allegro]

Большинство пианистов предпочитает играть трели «через палец» (1–3; 2–4 и даже 3–5). Эта аппликатура в первую очередь хороша тем, что позволяет сочетать пальцевое действие с вращательным движением руки.

Короткие трели (особенно с нахлестами) еще более трудны для исполнения:

105a [Andante grazioso] В. А. Моцарт. Соната № 11, ч. I, вар. II

Трудность эта обусловлена очень значительной их скоростью, а также необходимой легкостью звучания. Возможное при исполнении длинных трелей замедленное начало, в коротких трелях недопустимо; для этого просто нет времени. Именно потому исполнение коротких трелей требует большой собранности внимания. Здесь некогда думать о каждом звуке — необходимо охватить одним волевым импульсом весь рисунок трели. Это должно проявиться в соответствующем едином движении руки, объединяющем легкие, «мелкие» действия пальцев.

Точки внимания в таких трелях — начало и конец. Игра начинается с небольшого взмаха руки, при котором приобретаетая нужная «инерция» движения; во время взмаха пальцы должны ощущать подвижность. (Это напоминает «холостые» действия ножницами опытных парикмахеров перед тем, как они войдут в соприкосновение с волосами.) Думать во время взмаха надо не о начале трели, а о ее завершении, конце. В этом основная психологическая трудность. Преодолев ее, удается избежать «отяжеления» звучания и потери скорости в начале трели (как старт у спринтера: не взял скорость — не попасть ему в чемпионы).

Вначале учить такие трели нужно медленно ($\text{♩} - 54-60$), на одном движении руки, *legatissimo* (даже *santabile*); пальцы опираются на клавиатуру, поднимать их не следует. Во время такого упражнения пальцы запоминают то, что им предстоит делать в настоящем темпе, и приучаются к экономности движения (собственно говоря, это еще одна разновидность приведенных во второй главе второго и третьего упражнений). Думать в медленном темпе нужно (так же, как и в быстром) о завершении трели. Если не удастся охватить единым импульсом всю трель, очень полезно учить «с прибавлениями» (с конца), постепенно приучаясь «мыслить» трель как единый комплекс движений:

1056

Короткие трели исполняются несколькими вариантами аппли-

105в

The image shows a musical exercise labeled '105в' consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains two measures of arpeggiated chords. The first measure has a chord with notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 1, 3, 5, 3, 1, 3, 2, 2, 3, 3, 4 and hand positions 1, 3, 2, 1, 3. The second measure has a chord with notes G4, A4, B4, C5, with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 1, 2, 4 and hand positions 2, 1, 2, 4, 3, 1, 2, 5. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It also contains two measures of arpeggiated chords. The first measure has a chord with notes G3, A3, B3, C4, with fingerings 2, 3, 2, 3, 2, 1, 2, 3 and hand positions 2, 1, 3, 1, 1, 1, 2, 4. The second measure has a chord with notes G3, A3, B3, C4, with fingerings 3, 5, 3, 5, 3, 2, 1 and hand positions 1, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 4. There are some additional markings like '(3)' and '(1)' above notes in the second measure of the bottom staff.

Применение различных пальцев зависит от фактурных особенностей, в частности от расположения черных и белых клавиш. Кроме того, пианисты вырабатывают обычно свою, излюбленную аппликатуру, связанную с индивидуальными особенностями рук и подвижностью отдельных пальцев.

Арпеджиато и чередование рук в пассажах

Многие композиторы в своем творчестве отдали дань увлечения эффектному приему арпеджиато. Этот способ поочередного взятия входящих в арпеджио звуков приобретает в различном образном и стилистическом контексте самый разнообразный художественный смысл. В финале сонаты A-dur Моцарта (так называемый «Турецкий марш») — это имитация боя малого турецкого барабана; в этюде Es-dur Шопена (op. 10 № 11) — воплощение «перламутровой» прелести фортепианных «переливов», а в среднем эпизоде (As-dur) из рапсодии Es-dur Брамса (op. 119) — изысканной грациозности. В разделе fis-moll из рапсодии № 8 Листа и в пьесе «Про старину» Лядова арпеджиато носят характер гуслевого аккомпанемента; в эпизоде подхода к репризе из второй части Сонатины Равеля, там, где музыка как бы застыла и превратилась в живопись, арпеджиато своими бликами чуть колышут звуковую гладь. Современная музыка, с ее тенденцией освобождения пианизма от украшательства, как будто должна отказаться от арпеджиато. Однако Шостакович в цикле «Прелюдии и фуги» одну из прелюдий (D-dur) почти целиком строит на этой фактуре. Словом, арпеджиато употребляются часто, и потому нужно уметь хорошо их играть.

В техническом отношении исполнение арпеджиато не очень трудно. Однако многие учащиеся играют «арпеджио вразбивку» неряшливо, некрасиво, без ощущения присущих этому приему красочных возможностей. Все входящие в арпеджиато ноты должны звучать *равномерно, полнозвучно, без провалов*. Для этого ни в коем случае нельзя начинать исполнение со взмаха руки. Пальцы, заранее оцупывая клавиши, лежат на своих местах. В момент звукоизвлечения они под слуховым контролем

цепко и равномерно «выбирают» арпеджио. Кисть при этом делает характерное волнообразное движение, сочетающее в себе направление «снизу вверх» и «слева направо» (изредка, например, у Брамса в рапсодии Es-dur op. 119, у Шенберга в гаводе op. 25, встречаются арпеджиато в обратном направлении: от верхней ноты — вниз).

Скорость арпеджиато, а также звуковой колорит (острота, мягкость, звонкость, сила и прочее) должны, в зависимости от музыки, меняться; прием при этом остается в сущности одним и тем же (*всегда от клавиши*), видоизменяется лишь интенсивность его осуществления. Последнее может проявляться в завершающем отрыве рук от клавиатуры — для достижения большей силы и звонкости. Поскольку сам прием, как сказано, в двигательном отношении не труден, решающее значение здесь имеет внутреннее слуховое представление, художественное стремление к определенному звуковому результату.

В литературе встречаются арпеджиато, исполняемые *одновременно, параллельно в партиях обеих рук* (пример 106), а также исполняемые *последовательно* (пример 107):

И. Брамс. Рапсодия op. 119 Es-dur

[Allegro risoluto]

106 *p grazioso*

107 *Largo* *molto marcato il canto*

A. Лядов. «Про старину»

Родственной, но более трудной, представляется фактура чередующихся гаммообразных и прочих пассажей, играемых *попеременно разными руками*:

Allegro con brio, ma non leggere

108 *f* *ff* *ff*

С. Прокофьев. Соната № 4, ч. III

В подобной фактуре надо следить за тем, чтобы вступление другой руки не было отмечено вторжением звука иного динамического и артикуляционного качества. Для этого необходимо каждую руку приводить к своим клавишам *заранее*, с тем, чтобы первый из пальцев вступающей руки играл как бы *legato*, точно подхватывая силу и артикуляцию удара последнего пальца сменяемой руки. Иногда, в очень быстрых темпах, как, например, в финале сонаты № 4 Прокофьева, приведенной в примере 108, или знаменитых пассажах этюда Es-dur Паганини—Листа, это не так-то просто. Руки должны подводиться к своей позиции очень быстро и в то же время спокойно, без рывка.

Октавы

Начало работы над октавами приходится обычно на последние классы музыкальной школы и первые курсы обучения в училище. В фортепианной литературе встречаются разные виды октав, от массивных октав *forte* до легких, прозрачных, порой «мерцающих» октав *pianissimo*. Понятно, что их исполнение связано с различными приемами.

В игре октавами всегда участвуют плечо, предплечье, кисть, особенно пальцы. Степень их участия может быть различной. Последнее и определяет *разнообразие способов, которыми играют октавы в зависимости от музыкально-звуковых задач*.

Однако начинать работу над октавами надо не с «разнообразия», а с налаживания основного: участия *всей* руки (от плеча) во взятии октавы. Все беды, в частности зажатие и усталость рук, происходят оттого, что учащиеся не умеют играть от плеча.

Попробуйте, сжав пальцы в кулак, постучать по столу. Вы почувствуете, что таким образом можно «играть» очень долго, быстро и не устать, так как мышцы плеча отличаются силой и выносливостью и очень *большой подвижностью*, что часто забывается. Игра одной кистью или предплечьем приводит к фиксации, затвердению наших более слабых мышц и, в результате, к быстрой их утомляемости. Поэтому начало работы над октавами напоминает первичные упражнения *non legato*. Рука всей тяжестью «переступает» с октавы на октаву. Звучание *forte*, длительность октавы выдерживается полностью. Во время взмаха рука не должна ни на мгновение останавливаться, «застывать»: взмах — это момент перехода с одной октавы на другую.

Нахождению ощущения игры от плеча способствует следующее упражнение: октавы играют совсем выгнутой рукой; стул отодвигается на соответствующее расстояние. (Этот способ рекомендован Алексеем

Алексеевичем Чичкиным.) В упражнении надо следить за положением 1-го пальца: на белых клавишах он находится около черных, на черных — у их окончания (см. рис. 11, 12). К такому положению 1-го пальца нужно приучить себя; в быстром темпе оно избавляет пианиста от затрудняющего «срзания» по клавиатуре (опять напомним: прямая линия — самое короткое расстояние). Темп следует прибавлять постепенно; способ игры длительное время не изменяется.

У начинающих работу над октавами часто вместе с октавой звучат еще какие-то, «сочувствующие», как говорил Нейгауз, звуки. Их производят «средние» пальцы. Необходимо привыкнуть к непринужденной их подтянутости. Такую подтянутость средних и опору на крайние пальцы легко почувствовать, воспользовавшись способом Валерии Владимировны Листовой, известного педагога школы им. Гнесиных. Листова рекомендовала упражняться, держа средними пальцами карандаш (см. рис. 13). Затем карандаш убирался, нужное ощущение оставалось.

Когда налажен основной, так сказать, первичный навык игры октав всей рукой, следует переходить к упражнениям, развивающим другие «взаимодействующие» октавной игры — действия пальцев и кисти.



Рис. 11. Октавы. Правильное положение 1-го пальца на белой клавише



Рис. 12. Октавы. Правильное положение 1-го пальца на черной клавише



Рис. 13. Октавы. Упражнение В. В. Листовой

Пальцы в октавах не остаются безжизненными «подставками». В момент взятия октавы последние фаланги 1-го и 5-го пальцев «берут», «хва-

тают» свои клавиши¹. Такое «взятие» смягчает любой силы удар руки, амортизирует его. Достигается мягкое звучание октав *forte*.

Действия пальцев в игре октав целесообразны и с двигательной точки зрения, так как препятствуют растянутой застылости, фиксации пястья. При взмахе пальцы несколько «собираются», при опускании — раскрываются. *Фиксированным «оскалом» пальцев в октаву пользоваться при их игре не рекомендуется.*

Навык «взятия», «хватания» вырабатывается в следующем упражнении (материалом для него, как и для всех других описываемых упражнений, может служить любой октавный этюд, гамма, арпеджио).

Перед «взятием» октавы рука распластанно лежит на своем месте (см. рис. 14), затем 1-й и 5-й пальцы приподнимаются (см. рис. 15) и *самостоятельно*, легко и негромко берут свои звуки. После этого вся рука передвигается на следующую октаву. Ощутить самостоятельность подъема 1-го и 5-го пальцев легче, если опереться на 3-й.

После такого упражнения нужно возвращаться к игре всей рукой. При этом *специально* поднимать 1-й и 5-й пальцы *нельзя*.



Рис. 14. Октавы. Упражнение для активизации пальцев.
Перед подъемом 1-го и 5-го пальцев

¹ Глагол «взять» гочно определяет происходящее. Однако следует учитывать, что не все ученики ощущают адекватность словесного определения и реального пианистического действия. Никто не говорит ведь: «стукнуть», «ударить» клавишу, но некоторые, к сожалению, это делают.



Рис. 15. Октавы. Упражнение для активизации пальцев.
1-й и 5-й приготовлены

Но след от пальцевой тренировки останется. Упражняясь указанными способами в течение какого-то времени, пианист придет к их синтезу: опускание руки на октаву будет сочетаться с активностью пальцев.

Очень полезно учить октавные пассажи отдельно 1-м и 5-м пальцами. В таких упражнениях рука должна оставаться нацеленной на октаву. При игре 1-м пальцем вырабатывается *точность попадания* на звуки октавного пассажа (1-й палец в этом смысле является ведущим); игра 5-м пальцем направлена на выработку его крепости. Оба упражнения нужно играть именно пальцами, добиваясь их активности.

И последнее, что требует специальной работы, — это кисть. Ее значение возрастает в случаях очень быстрых октав *leggiero* (например, октав из токкаты Шумана или из рапсодии № 6 Листа).

Работа над развитием кисти однообразна — это игра преувеличенным, изолированным кистевым движением в медленном темпе. Рука как бы отключается. Ладонь резко, быстро отскакивает от взятой октавы вверх (см. рис. 16), как будто пальцы наткнулись на что-то горячее или на иголку. Темп все же не слишком медленный, чтобы избежать фиксации кисти в верхнем положении. Это упражнение может быть утомительным, и потому надо бдительно следить за «самочувствием» руки во время игры.

Однако упражнение неосценимо, так как лишь оно одно развивает подвижность кисти, ее способность к быстрой вибрации.

После преувеличенной игры кистью нужно, как и в других аналогичных случаях, возвращаться к основному способу.



Рис. 16. Октавы. Упражнение для развития подвижности кисти.
Отскок кисти от клавиатуры

При игре «кистевых» октав в быстром темпе ладонь, конечно, не поднимается так высоко, как это было в медленном. Скорее наоборот. Положение кистевого сустава довольно высокое. Пианисты в таких случаях ощущают нечто похожее на «вытряхивание», «высыпание» октав из кисти, ее вибрацию. Полезно здесь и чередование более и менее высокого положения кисти.

Хочется еще раз подчеркнуть, что работа над кистевыми октавами может начинаться только после того, как учащиеся овладели игрой всей рукой от плеча и связали ее с навыками пальцевой активности. Только в этом случае кисть не будет изолированной. А это решающее условие выносливости.

Работа над меткостью октавных попаданий связана с овладением рисунком пассажа. Как и в пальцевой технике, октавные пассажи полезно мысленно разбивать на отдельные группы нот, технические фразы.

учить их сначала в отдельности, затем соединять. Обратимся одним примером технической группировки в октавных последовательностях:

[Allegro energico] Ф. Лист, Соната h-moll

109 *precipitato*

Пассаж очень труден, его мелодический рисунок не совпадает с метрической структурой (интонационные вершины перемещаются относительно сильных долей такта). Каждый пианист «устраивается» по-своему; тут не только возможны, но обязательны разные мнения. Нам представляются целесообразными варианты группировки, указанные в примере.

Специфичны трудности октавных пассажей «вразбивку» (например, в конце «Рондо каприччиозо» Мендельсона). Равномерность звучания чередующихся в партии обеих рук октав не налаживается без надлежащей слуховой требовательности играющего. В двигательном отношении важно отметить два момента: обе руки должны играть *одинаковым* приемом; кистевое движение здесь активнее, чем в аналогичных по характеру простых октавных пассажах «не вразбивку». Однако это движение довольно тяжелое и мягкое. Исполнять такие пассажи «острой» кистью трудно. Ясность артикуляции достигается точностью пальцевого прикосновения. Учить октавы «вразбивку» полезно преувеличенным движением кисти, а также 1-ми пальцами обеих рук. Последнее нужно потому, что выровненное и выделяющееся звучание среднего голоса, исполняемого 1-ми пальцами, придает таким отрывкам характер *martellato*. Это особенно заметно в последовательностях, где 1-е пальцы совместно ведут мелодический голос:

Однако упражнение неопределимо, так как лишь оно одно развивает подвижность кисти, ее способность к быстрой вибрации.

После преувеличенной игры кистью пужно, как и в других аналогичных случаях, возвращаться к основному способу.



Рис. 16. Октавы. Упражнение для развития подвижности кисти.
Отскок кисти от клавиатуры

При игре «кистевых» октав в быстром темпе ладонь, конечно, не поднимается так высоко, как это было в медленном. Скорее наоборот, положение кистевого сустава довольно высокое. Пианисты в таких случаях ощущают нечто похожее на «вытряхивание», «высыпание» октав из кисти, ее вибрацию. Полезно здесь и чередование более и менее высокого положения кисти.

Хочется еще раз подчеркнуть, что работа над кистевыми октавами может начинаться только после того, как учащиеся овладели игрой всей рукой от плеча и связали ее с навыками пальцевой активности. Только в этом случае кисть не будет изолированной. А это решающее условие выносливости.

Работа над меткостью октавных попаданий связана с овладением рисунком пассажа. Как и в пальцевой технике, октавные пассажи полезно мысленно разбивать на отдельные группы нот, технические фразы,

учить их сначала в отдельности, затем соединять. Ограничимся одним примером технической группировки в октавных последовательностях:

[Allegro energico] Ф. Лист. Соната h-moll

109 *precipitato*

Пассааж очень труден, его мелодический рисунок не совпадает с метрической структурой (интонационные вершины перемещаются относительно сильных долей такта). Каждый пианист «устраивается» по-своему; тут не только возможны, но обязательны разные мнения. Нам представляются целесообразными варианты группировки, указанные в примере.

Специфичны трудности октавных пассажей «вразбивку» (например, в конце «Рондо каприччиозо» Мендельсона). Равномерность звучания чередующихся в партии обеих рук октав не налаживается без надлежащей слуховой требовательности играющего. В двигательном отношении важно отметить два момента: обе руки должны играть *одинаковым* приемом; кистевое движение здесь активнее, чем в аналогичных по характеру простых октавных пассажах «не вразбивку». Однако это движение довольно тяжелое и мягкое. Исполнять такие пассажи «острой» кистью трудно. Ясность артикуляции достигается точностью пальцевого прикосновения. Учить октавы «вразбивку» полезно преувеличенным движением кисти, а также 1-ми пальцами обеих рук. Последнее нужно потому, что выровненное и выделяющееся звучание среднего голоса, исполняемого 1-ми пальцами, придает таким отрывкам характер *martellato*. Это особенно заметно в последовательностях, где 1-е пальцы совместно ведут мелодический голос:

[Andantino capriccioso] Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 2

Ломаные октавы

Обучение игре ломаных октав чрезвычайно затруднительно. Почти нет «подъездных путей» к ним.

Как, например, начинать работу над следующим отрывком:

111a [Allegro con brio] Л. Бетховен. Соната оп. 2 № 3, ч. 1

Задача заключается в том, чтобы почувствовать *внутреннюю ось вращения руки*. Если такое ощущение найдено, тогда к этому нужно прибавить опору на 1-й палец в правой и 5-й (4-й) — в левой руке, то есть на более сильные доли такта. Здесь решают дело самостоятельные поиски учащимися нужного ощущения. Можно рекомендовать упражнение, которое помогает наладить вращение предплечья вокруг воображаемой оси:

111б

Другим распространенным способом является чередование игры обычных и ломаных октав. Оно позволяет ощутить сильную долю как основную опору в игре ломаных октав.

Вообще, главное в них — *не давать волю пальцам, а играть, пользуясь вращательным движением предплечья*.

Терции

Терцовые пассажи обычно появляются в репертуаре студентов на старших курсах музыкального училища — в концертах Грига, Шопена (f-moll), в этюде Листа f-moll (хроматическом), в его «Сонете Петрарки» E-dur и так далее. Успешное овладение ими возможно лишь на базе значительной пальцевой техники.

Специфика терцовых пассажей заключается в одновременности игры двух пальцев. Заместить работу пальцевых мышц какими-либо другими действиями в данном случае не представляется возможным. Следовательно, мышечная нагрузка в терциях по меньшей мере удваивается. Кроме того (и это самое трудное), налаживание синхронной работы двух *несоседних пальцев* (например 2–4, 3–5) требует специального внимания и работы.

Играя терции, пианист должен, с одной стороны, ощущать полную самостоятельность, свободу пальцев, а с другой — уметь эту свободу привести к одновременным (синхронным) действиям двух пальцев в самых разнообразных их комбинациях.

В работе над терциями надо пользоваться многими способами обычной пальцевой работы. Кроме того, очень полезны специальные упражнения Брамса, Йозефи и других. К. Н. Игумнов давал своим ученикам такое упражнение¹:

112a
c-moll

C-dur

cis-moll

¹ Сообщено Арно Бабаджаняном (учеником Игумнова).



В нем сочетается задача самостоятельных пальцевых движений (*до - ре — до* в партии правой руки и *ми-бемоль — фа - ми-бемоль* в партии левой) на выдержанном звуке с взятием терции, во время которого и вырабатывается синхронность работы двух пальцев. Последнему способствует «обобщающий» толчок руки на терцию. Это упражнение лучше играть сначала отдельно каждой рукой, а затем вместе. Во время игры необходимо следить за стройностью звучания терции. Темп постепенно следует довести до очень значительного. Полезно менять местами «быстрый» и «медленный» голоса в одной, а также в двух руках:



Следующим этапом является упражнение, имеющее своей целью организовать игру терциями в одной позиции (этой же цели служит более трудное упражнение Брамса — № 3):



В дальнейшем нужно переходить к работе над терцовыми пассажами — гаммами, хроматическими гаммами в малых терциях.

Смена позиций в терцовых гаммах происходит путем перекладывания (накладывания) пальцев, а также скольжения там, где это возможно.

Аппликатура терцовых гамм, на первый взгляд, кажется многообразной и трудной для запоминания (аппликатура терцовых гамм приведена в конце сборника этюдов М. Клементи «Gradus ad Parnassum» пол

ред. К. Таузига; М.-Л., 1948). Однако если вдуматься, то окажется, что она очень проста.

В игре терцовых гамм наиболее распространены лишь две аппликатуры:

$$\begin{array}{ccc} \overline{345} \quad \overline{34} \quad \overline{34} & & \overline{2345} \quad \overline{345} \\ 123 \quad 12 \quad 12 & & 1123 \quad 123 \end{array}$$

Все аппликатурные обозначения в данном разделе относятся к *правой руке*; исходя из них не трудно определить *зеркально-аналогичную* аппликатуру для *левой руки*.

Запомнить это нетрудно. Периодичность в аппликатуре сохраняется во всех гаммах, однако *начало периода может не совпадать с началом гаммы*: важно, чтобы 1-й палец по возможности реже приходился на черную клавишу.

Другим обстоятельством, которое нужно учитывать, является окончание (или поворот) гаммы. Чрезвычайно нежелательно употребление на верхней терции ³ пальцев, пужно стремиться попасть на нее ⁵ или, на худой конец, ⁴. Совет Бузони о том, что «при гаммах терциями, играемых обычной аппликатурой и долженствующих производить впечатление *legato*, следует *связывать* (выдерживать) при *подъеме* преимущественно верхний голос, при спуске — нижний», имеет непреходящее значение.

Хроматические гаммы в малых терциях имеют два основных варианта аппликатуры:

Наиболее удобна верхняя, заменяющая употребление двух подряд 1-х пальцев скольжением 2-го с черной клавиши на белую, что позволяет добиться полного *legato*. В терцовых пассажах мелодического типа употребляется аппликатура, близкая к хроматической:



Сочетания $\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 4 & 2 \end{smallmatrix}$ (см. пример 115а) и $\begin{smallmatrix} 3 & 4 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 5 & 4 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 3 & 5 \\ 2 & 1 \end{smallmatrix}$ (см. пример 115б) очень облегчают задачу. Пианистам должна быть знакома остроумная аппликатура двойных нот (и в частности, терций), данная Бузони (см. первый выпуск его упражнений «Путь к фортепианному мастерству» и примечания к нему Я. Мильштейна; 4).

Репетиции

В репетиционной технике необходима повышенная активность, «ценность» пальцев. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь; действия пальцев напоминают «царапанье»:



Обойтись без упражнений в медленном темпе здесь, по-видимому, нельзя, хотя медленный темп еще не гарантирует отчетливости звучания репетиций в быстром. Медленный темп нужен для «оттачивания» пальцевого удара. Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу. Между ударами соседних пальцев есть промежуток, во время которого клавиша полностью поднимается (смысл этого замечания станет ясным несколько ниже). Рука, не участвуя в звукоизвлечении, тем не менее должна непременно оставаться свободной.

При переходе к быстрому темпу чаще всего не удастся сразу добиться безотказного звучания всех нот; некоторые обычно «пропадают», не слышны. Это происходит по следующей причине: репетиции в быстром темпе исполняются с использованием двойной репетиционной механики, то есть каждый следующий звук берется до полного подъема клавиши. В медленном темпе эту особенность учесть нельзя. Поэтому к исполнению репетиций можно приспособиться лишь в быстром темпе.

Таким образом, работа над репетициями в быстром темпе представляется безусловно необходимой, упражнения же в медленном темпе нужны в основном лишь в случаях пальцевой неподготовленности.

Упражняться в быстром темпе полезно «с прибавлениями»; короткие ноты играют легко, последняя акцентируется:



И еще одно очень важное различие при игре репетиций в медленном и быстром темпах: если в медленном темпе рука, оставаясь свободной, все же не участвует в игре, то в быстром темпе нужно ощутить легкую вибрацию кисти. При этом кисть по мере продвижения к 1-му пальцу в «аппликатурном периоде» (4, 3, 2, 1) движется кверху. Указанная аппликатура наиболее удобна. Разновидностью ее можно считать аппликатуру $\overline{3, 2, 1}$. Участие же 5-го пальца серьезно затрудняет достижение ровности и четкости.

Скачки

Многие считают, что уверенное, точное исполнение скачков — область «богом данной» виртуозности. Это справедливо лишь отчасти. Точность попаданий в скачках так же зависит от целесообразности приема, так же поддается автоматизации, как и все другие виды фортепианной техники. Виртуозность здесь проявляется, главным образом, в воле и уверенности во время эстрадного выступления. Однако сама эта уверенность приходит в домашней работе вместе с увеличением процента успешных попаданий. Последнее же зависит от разумной работы.

В фортепианной музыке встречаются скачки в партии одной из рук (см. примеры 117–119) и в партии двух рук (см. примеры 120, 121):

117 *Allegro impetuoso* А. Лялов. Прелюдия оп. 39 № 4

118 [*Allegro affetuoso*] Ф. Лист. Этюд Des-dur

(*ff*) *marcato*

119 *Drammatico* = 69 А. Скрябин. Соната № 3, ч. 1

120 [Scherzo] Ф. Шопен. Соната b-молл, ч. II

121 [Poco allegro, con affetto] Ф. Лист. Ноктюрн «Грезы любви» № 3

Как видно из приведенных примеров, скачки могут быть *однократными и многократными, более частыми и менее частыми. Приемы их исполнения различны.*

Наиболее трудны *многократные, частые скачки* (см. пример 120). Их исполнение нужно мыслить по паре составляющих скачок аккордов, октав или отдельных звуков. (Для удобства *любое* входящее в скачки созвучие условно будем называть в дальнейшем «аккордом».) Первый и второй аккорды каждой пары берутся по-разному. Первый — *сверху*; рука при этом, ни на мгновение не задерживаясь на нем, как бы *«глюссандирует»* ко второму. Моментальное передвижение руки на второй аккорд обеспечивает «прицельность» — пальцы могут «дотронуться» до «своих» клавиш раньше, чем их необходимо взять. Начало следующей пары берется опять движением сверху.

При таком способе игры два скачка (туда и обратно) заменяются одним (обратно). Игра по паре аккордов помогает рукам «запомнить» расстояние, ощутить уверенность в своих действиях, спасает пианиста от беспорядочного «метания» из стороны в сторону.

Вне зависимости от метра первым целесообразнее считать аккорд, находящийся на периферии клавиатуры, вторым — в центре. Но бывают случаи, когда приходится объединять пары аккордов от центра к периферии.

Точность в скачках возможна лишь при большой отработанности приема. Это касается как самого взятия аккордов, так и того, что происходит между их взятием. Первое условие исполнения скачков заключается в том, что опускание руки на аккорд должно органически сочетаться с хватательными движениями пальцев — навык этот надо приобрести для исполнения любых аккордов.

Второе, *специфически* существенное для исполнения скачков — строжайшая экономия имеющегося времени. Поэтому особенно тщательно нужно отрабатывать *мгновенное скольжение* руки ко второму аккорду и такой же мгновенный отскок, отталкивание от него к началу следующей пары. Можно посоветовать отрабатывать этот прием по элементам: взятие первого аккорда — «глиссандирование» — ощущение пальцами клавиш второго аккорда — остановка; взятие второго аккорда — отскок от него — остановка *над* следующим первым аккордом и так далее.

Нетрудно заметить, что исполнение многократных скачков имеет немало общего с «вальсовыми» аккомпанежентами (см. соответствующий раздел).

В менее частых скачках примера 121 первым «аккордом» (в нашей терминологии) будут октавы в партиях обих рук, вторым — все последующие звуки разложенного аккорда.

Однократные скачки встречаются очень часто. Способ их исполнения такой: первый «аккорд» (первый из обведенных в примере 117 или форшлага в примере 118) берется «с места»; пальцы до его взятия прилегают к соответствующим клавишам. Взятие первого «аккорда» сопровождается моментальным перелетом на второй аккорд.

Во всех скачках очень важно разумно использовать зрение. Как только пальцы ощутили первый аккорд, наше зрение должно быть обращено на ту часть клавиатуры, куда вслед за взглядом направится и рука.

В случаях скачков в разные стороны зрение оставляет, обычно, одну из рук «на произвол судьбы» и помогает играть другой. «Метаться» из стороны в сторону не следует. В далеких однократных скачках (например, в заключительном аккорде скерцо Шопена b-moll) можно успеть

охватить взглядом оба звука по очереди: предварительно — бас, во время скачка — верхний звук.

Басовые скачки в сонате № 3 Скрябина (см. пример 119) в связи с особенностями звуковой задачи исполняются иначе: первая октава берется сверху; рука движется на вторую октаву «глиссандирующим» способом, то есть по клавиатуре.

Вообще, основное правило исполнения скачков гласит: *«прыжки» (взятие аккорда сверху) должны совершаться на один из аккордов каждой пары; второй аккорд берется, будучи заранее подготовленным.*

Быстрые аккордовые последовательности

Быстрые аккордовые последовательности являются одним из самых опасных видов фортепианной техники. Шуман, Шопен, Лист ввели их в свои произведения и дали немало примеров классических по трудности. Композиторы XX века, с их излюбленной моторностью, прибегают к аккордовой фактуре в быстром темпе еще чаще. Расположение аккордов и голосоведение в них усложняется.

В способах игры таких отрывков нет ничего принципиально нового по сравнению с аккордами в сравнительно медленном движении. Просто трудоемкость овладения ими многократно возрастает.

Прием исполнения быстрых аккордов — смелые (сверху) броски руки на клавиатуру в сочетании с пальцевой активностью — уже знаком читателю по другим разделам работы. В медленном темпе нужно добиться, чтобы пальцы очень крепко «выучили» свое расположение внутри аккордов. Для этого следует работать уже известными двумя способами: *«с места»* — от клавиатуры и затем *сверху* — в клавиатуру.

В аккордовых последовательностях также применим метод технической группировки. Он дает возможность объединить, как бы слитовать несколько аккордов, ощутить их взятыми общим движением руки:

С. Прокофьев. Соната № 2, ч. II

[Allegro marcato]

122

В исполнении таких отрывков (после того как они выучены) очень важны смелость, воля. Ни в коем случае нельзя «прилипнуть» к клавиатуре, примериваться к каждому аккорду, бояться «намазать». Здесь действительно «смелость — города берет».

ГЛАВА 6

ВОЗМОЖНОСТИ УСКОРЕНИЯ РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ

«Повторение — мать учения». Эта старинная педагогическая мудрость в истории музыкального обучения подверглась некоторой трансформации и сейчас звучит так: «ограниченное по количеству, разумное повторение — метод успешного учения». Когда-то Черни писал о своих входящих в опус 365 упражнениях: «Повторять 20 раз, <...> повторять 30 раз». Качество игры считалось производным от количества повторений. Между тем, вся новейшая история технического обучения музыканта-исполнителя, в частности пианиста, представляет собой поиски интенсификации упражнений и достижение больших результатов с меньшей затратой труда. В передовых с точки зрения пианистического искусства странах — Англии, Соединенных Штатах Америки, Франции и, особенно, в Советском Союзе общий технический уровень за последние несколько десятилетий неизмеримо вырос. То, что когда-то было доступно единицам, теперь могут многие. Как в спорте, уровень технических «рекордов» растет и молодеет. Школьники играют то, что раньше играли в училище; в училище — то, что играли только в консерватории. Этим всем известным фактам можно дать лишь одно объяснение: система обучения, система упражнений стала гораздо более действенной и разумной.

Достигли ли мы предела, вершины в интенсификации технического обучения? Есть ли еще «порох в пороховницах»? Думается, что на последний вопрос следует ответить утвердительно. Резервы есть немалые. Находятся они в сфере изучения и использования природного психодвигательного механизма человека и его взаимосвязи с задачами содержательного исполнительства; более точной направленности упражнения на то, что именно надлежит тренировать. Обратимся к литературе по этому вопросу. Многие крупные исполнители и педагоги, с одной стороны, и ученые — физиологи и психологи — с другой, обращали внимание частных к той или иной технике людей на механизм ее приобретения и функционирования.

Здесь надо выделить очень содержательные и глубокие мысли Иосифа Гофмана. Еще в 1907 году (дата выхода первого издания «Фортепианной игры») он в очень лаконичной и непритязательной форме обратил внимание пианистов на проблемы, значение которых до сих пор недостаточно осознано в педагогической практике. Его взгляды словно конкретизируют и проецируют на фортепианную игру следующие слова И. И. Сече-

нова из труда «Кому и как разрабатывать психологию» (см.: Избранные произведения. М., 1952, с. 176): «Кто не знает <...>, что при заучивании движений, вызывающих звуки, <...> каково, например, заучивание слов, песни или музыкальной пьесы, главным *регулятором движений* (курсив мой. — Е. Л.) служит не мышечное чувство, а слух». Это значит, что мышечное действие и мышечная память подчинены памяти музыкально-слуховой. Со своей стороны и, вероятно, независимо от Сеченова, Гофман также стремится направить внимание играющего не на руки, а на слух. «Хорошенько следите за тем, чтобы вы действительно слышали каждый извлекаемый вами звук, — пишет он в «Фортепианной игре» (7, с. 46). — Всякий пропавший звук пятном отразится на вашей фотографической пластинке в мозгу <...> Нет никакой надобности упражняться громко для того, чтобы поддерживать постоянство впечатлений. Пусть лучше *внутреннее напряжение* заменит внешнюю силу; откликаясь на него, в такой же степени втянется в работу и *ваш слух*» (курсив мой. — Е. Л.).

Вот это «внутреннее напряжение», концентрация на *слышание звука* (а не на удар пальца) и есть резерв интенсификации упражнения. Гофман придает огромное значение свежести психики пианиста во время упражнений. Требование утраты занятий, их ограниченной продолжительности, «умственного выключения», во время которого, по мысли Гофмана, природа сама закрепляет «сфотографированный» мозгом звук; совет менять порядок упражнений, наблюдение за поведением памяти в непривычной обстановке — за всем этим стоит глубокое понимание сущности игры как двигательного процесса, пусковой педалью которого являются психика и сложившиеся слуховые представления. Отсюда проистекает требование активного, напряженного слухового постижения фактуры как наиболее действенного, прямого, экономного пути в технической работе пианиста. Близко к Гофману мнение Метнера, который также считает, что «каждая пеловкость, узел, ошибка, замешательство пальцев происходит главным образом от психологических причин <...>, от нервозности <...>, от неверного слушания <...>» (11, с. 32).

Можно привести немало доказательств того, что игровой процесс происходит именно так, как его понимали Сеченов, Гофман, Метнер. Вот некоторые.

Все сталкивались со случаями так называемого «забалтывания» исполняемых произведений. Разберем механизм его происхождения. При преждевременной быстрой игре большими разделами сочинения или целиком на возникновение небольших неточностей внимания не обращают. Маленькая ошибка, даже замеченная, пока *не исправляется*. При

дальнейших проигрываниях неточность повторяется. Постепенно ошибка становится привычной, автоматизируется. Когда учащийся расслышит, наконец, что некоторые отрывки он играет невнятно, плохо, появляется желание исправить ошибку. Проверая себя, играет медленно. Проверяет быстро и замечает, что опять 4-й (или 3-й, или 2-й) палец проскакивает мимо нужной клавиши; звука нет, он «проглочен», «проболтан». Рука привыкла играть небрежно. Небрежная игра *запечатлелась в соответствующих центрах мозга*. Мозг привык управлять руками так, что 4-й (3-й, 2-й) палец проскакивает, не играет. Это и есть «забалтывание».

Палец сам никогда не исправит неточность, если слух и воля играющего не потребуют от него внятной игры. Исправить «заболтанное» место помогает медленная игра, при которой усилием сознания и слуха снимается ошибочная автоматизация и постепенно налаживается правильная. Но сколько лишнего времени уходит на исправление «заболтанных» отрывков!

Свойство мозга к удержанию зафиксированных звуковых «фотографий», правильных или искаженных, его способность к сопротивлению при попытках их стереть или изменить имел в виду Бузони, когда писал: «Не пытайся осилить пьесы, ранее плохо ученные и потому неудавшиеся. (...) Если же ты все же возьмешься за старую пьесу, то начни работу <...> заново, как если бы она была тебе незнакома» (цит. по статье Я. Мильштейна в первом выпуске сборника Бузони «Путь к фортепианному мастерству»; 4, с. 85).

Другим доказательством решающего значения слуха как регулятора движения могут служить приводимые С. И. Савшинским в его очень интересной и содержательной книге «Работа пианиста над техникой» опыты фортепианного педагога Райфа. Они заключались в том, что группа его учеников в течение двух месяцев учила гаммы одной правой рукой. За это время скорость игры гамм возросла на 50%. Но самое примечательное заключалось в том, что исполнение гамм вовсе не упражнявшейся левой рукой также возросло, правда, на 30%. Этот опыт — еще одно свидетельство подчиненности мышечных действий слуховой памяти. Та же мысль лежит в основе высказывания скрипача Л. Шпора: «Если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему механические способы ведения смычка, какие требуются для получения такого звука» (цит. по упомянутой книге Савшинского; 17, с. 32). О том же говорят первоначальные технические успехи одаренных в слуховом отношении детей, а также отмеченное выше наблюдение: неумение выделить верхушки аккордов слабым

5-м пальцем правой руки обычно распространяется и на левую руку, когда «слабым» оказывается сильный I-й палец.

Все это примеры воздействия мозгового звукозаписывающего элемента на игровые движения музыканта.

Из сказанного легко сделать вывод о том, что поиски дальнейшей интенсификации работы над техникой следует вести в слухо-психической сфере.

Зададим себе вопрос: всегда ли наши ученики (да и взрослые пианисты) полностью мобилизуют свое слуховое внимание при упражнениях? Не предаемся ли мы в той или иной степени «умственной лени» (выражение Гофмана)? Не доверяемся ли порою пальцам и времени в надежде, что их союз приведет упражняющегося к цели?

Утвердившаяся в советском музыкальном образовании методика нацеливает ученика на сознательное отношение к технической работе. Так поставлены технические вопросы, в частности, и в настоящей книге. Однако рациональный подход к технике, с одной стороны, и учет особенностей психодвигательных природных данных человека как объекта воздействия и тренировки — с другой, хотя имеют немало точек соприкосновения, — *не одно и то же*.

Известно, что движения человека подчинены как коре головного мозга, так и подкорковым центрам. Кора определяет инициативу движения, его цель и общее направление. Например, от корковых центров может исходить установка: «Буду играть гамму ре мажор, вверх, в терцию, *pianissimo*». От подкорковых центров исходит управление всем комплексом бессознательного осуществления движений, необходимых для того, чтобы сыграть эту гамму. Вмешательство сознания в бессознательную часть двигательного процесса очень опасно, так как может нарушить естественную непринужденность. Таким образом, обращение к психике человека в работе над техникой имеет два подраздела. Выше в настоящей книге было разобрано немало аспектов применения сознания в работе. Теперь речь идет о тех психодвигательных связях, которые подчиняются подсознанию, то есть подкорковым центрам мозга.

Нельзя утверждать, что музыканты прошли мимо психологических трудностей своей профессии. О некоторых примерах уже говорилось. Однако использование свойств психики, имеющее (в эмпирическом виде) место в работе отдельных педагогов, пока что широкого распространения не получило.

Причин тут несколько. Главная заключается в том, что многие люди (и ученики в том числе) предпочитают запятия, пусть более длинные, но

зато без особого напряжения. Пусть утомляются руки, лишь бы не уржудать голову. Возможность стимулировать активность и точность пианистического движения, возможность ускорить процесс запоминания движений действительнее всего идет через мобилизацию слухового внимания. Слуховая установка в занятиях дает возможность влияния на двигательные центры, двигательный инстинкт пианиста, *минуя сознание*. При таком трудном и утомительном методе занятий человек становится как бы одареннее.

Другой причиной известной инертности в занятиях является связанное с действительными физическими трудностями игры на рояле представление о необходимости «вбивать» произведение в пальцы. Эта установка выступает как «теоретическое» обоснование слуховой лени, расслабленности внимания. Сиди себе и играй покрепче! Конечно, пианисту приходится посвящать определенный период занятий развитию своих физических данных, о чем шла речь в соответствующем разделе книги. Однако это все же относительно ограниченный период в жизни пианиста. После приобретения основных физических навыков поддержание пианистической формы не требует особенно большого времени. Вся работа сосредотачивается на художественных и психических аспектах техники. А процесс «вбивания» в пальцы, автоматизации их работы *быстрее и надежнее* идет через «вбивание» в слух и в мозг. Уже в занятиях с ребенком, когда он ошибается и не попадает на нужную ноту (например, не берет случайный знак текста), лучше заставить его услышать верный звук (самому сыграть или добиться, чтобы он нашел его), чем стыдить, показывать знак диеза в потах или подходящий поворот руки. Внимание ученика — на слух, а не на пальцы! Звуки должны пронзать уши маленького пианиста (нахождение прислов для этого — дело педагога!). Если яркий звуковой луч достигнет соответствующего звукофиксирующего элемента в мозгу, достаточно (в зависимости от его чувствительности) двух — трех — четырех повторений для того, чтобы их след был запечатлен. И вовсе не следует доводить ребенка до отвращения к музыке количеством повторений. Через несколько относительно коротких занятий сама природа (в перерыве между ними) сделает свое дело — превратит умение в прочный навык.

Слуховой метод наиболее целесообразен и на высоких ступенях обучения, и в пору зрелости. Восприимчивость слуха зависит не только от природной чуткости. Человек может мобилизовать свой слух, *насторожиться* (как в минуту опасности). К такой настороженности нужно стремиться во время занятий. И тогда, особенно по мере увеличения профес-

сиональной подготовленности и технического опыта игры, все ярко услышанное будет воспроизводиться в двигательно точных действиях рук и пальцев. «Главное слух, слух и слух!!! Если он утрачивает должное внимание, — записывает Метнер, — перестает слышать и контролировать каждую ноту во всей ее интенсивности, то все постепенно *расползается и пальцы перестают повиноваться*» (11, с. 15). И в другом месте (с. 13): «Играть больше слушая (с закрытыми глазами) — и тогда пальцы *больше повинуются*» (курсив мой — Е. Л.).

Не следует отделять «фотографирование» метро-высотности от художественных характеристик звука в его музыкальном контексте. Это очень существенный принцип работы. Самый яркий звуковой луч несет (должен нести) в мозг всю информацию о предмете запоминания. Поэтому техническое запоминание, выучивание должно быть согласовано с динамикой и прочими художественными атрибутами отрывка. «Всегда связывай техническое упражнение с работой над исполнением: трудность часто не в нотах, а в предписанном динамическом оттенке», — писал Бузони в своих заметках «О пианистическом мастерстве» (5, с. 163).

Обращая внимание на роль слуха в технической работе пианиста, мы не желаем зачеркнуть другие ее слагаемые: зрение, кинестезию (мышечное чувство), эмоциональный тонус. В разных местах книги им уделялось соответствующее внимание. Мы подчеркиваем лишь то, что в единстве всех психических механизмов игры на рояле слух является ведущим «колесиком», и потому на него в первую очередь нужно воздействовать в процессе упражнения.

Еще одним действенным резервом интенсификации пианистического труда является работа над произведением (в частности, над техникой) *без инструмента*. На этом настаивали Гофман, Бузони, Сафонов, Николаев, Л. Алявдина (автор опубликованной в тридцатые годы работы о «мысленной игре») и другие музыканты. «Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев», — писал Гофман (7, с. 56). «Мы советуем изучать наиболее трудные места сначала глазом <...>», — говорил Сафонов (18, с. 175).

В чем преимущество беззвучных занятий? Представляется совершенно очевидным, что мысленное проигрывание, обдумывание, слышание невозможно без крайней сосредоточенности слухового внимания. Такая сосредоточенность способствует тому, что мысленный звуковой луч направляется на соответствующий звукофиксирующий элемент в наиболее *сфокусированном* виде и, следовательно, оставляет на нем максимально

сильные очертания. Гораздо более сильные, чем реальная игра. Последняя, как это ни парадоксально, отвлекает часть внимания от звучания на физические действия, и, главное, она не пуждается в особой сосредоточенности: ведь слышать реальное звучание гораздо легче, чем мысленное. Именно в связи с трудностью этот способ не приобрел еще широкого распространения. О нем знают, но им пренебрегают. Педагоги не очень настаивают на такой мысленной работе, предпочитая иметь «синицу в руках» (четыре-пять часов игры), чем «журавля в небе» (неопределенное время, когда ученик будет сидеть и неведь чем заниматься). Конечно, мысленная работа предполагает высокий уровень профессиональной настроенности. Однако отдельные ее элементы можно вводить и в школе, и в училище.

Слуховой и мысленный методы занятий таят в себе возможность *существенного сокращения* сроков приобретения двигательных навыков и количества занятий. Когда Гофман настаивает на непродолжительных (час-два) занятиях, на перерывах, он имеет в виду работу с «внутренним напряжением», то есть с обостренным слуховым вниманием. От такой работы человек, его слух и психика не могут не уставать. А ведь учащиеся нередко преспокойно занимаются по три — четыре — пять часов без (или почти без) отдыха и при этом не устают. Это значит, что они занимаются плохо, малоэффективно, с недостаточным «внутренним напряжением». Длительные занятия через силу также неэффективны. И те и другие могут способствовать появлению и закреплению ошибочных навыков. «Помнить, — писал Метнер, — что утомленный слух так же, как утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее раздражение и тошноту к работе» (II, с. 19). Добавим, что слух должен уставать быстрее рук, так как профессиональная работа слуха предполагает напряжение, в то время как профессиональная работа рук предполагает его отсутствие. У плохих профессионалов все происходит наоборот.

Недостаточное значение придастся и необходимости «умственного включения (отдыха) для того, чтобы вновь достигнутые результаты могли — бессознательно <...> — созреть в мозгу» (И. Гофман. 7, с. 45). Не в этом ли причины невысокого творческого тонуса, отсутствия свежести в игре части нашей одаренной пианистической молодежи, которая часто занимается помногу часов в день. Но искусство — не производство; оно не терпит монотонности! Студентам надо научиться распределять свое время; понимать, что требует концентрированной работы, а что не может быть решено в один присест и требует времени. Особенно не терпи-

мы бессмысленные и бесконечные повторения одного отрывка, так часто наблюдаемые у многих учащихся. Лучше два — три — четыре раза сыграть трудное место сознательно и хорошо (и завтра два — три — четыре раза сознательно и хорошо), чем сегодня без конца плохо или не очень хорошо.

Несмотря на большие успехи в методах технической работы, она все еще остается очень трудоемкой и забирает у музыканта много душевных сил. Поиски и нахождение новых путей — залог дальнейших успехов исполнительского искусства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед молодыми педагогами в самом начале пути неизбежно встанет сложная задача выработки собственного стиля работы с учениками, способности, подготовленность, своеобразие которых многое могут подсказать добросовестному, ищущему учителю. Следует сказать, что опытные пианисты-педагоги по-разному проявляют себя в работе с учениками над техникой. Так, Леонид Владимирович Николаев активно вмешивался в двигательный процесс своих учеников, постоянно помогал, «возился» с ними, показывал, как надо работать над преодолением тех или иных трудностей.

Генрих Густавович Нейгауз работал над техникой не столь заметно. В своей педагогике он умел музыкально-художественные задачи (ведущие для него) объединить, слить воедино с техникой игры. Само понятие «техника» органично сливалось для Нейгауза с искусством, с искусностью вообще («техно—искусство», — говорил он). В производственно-двигательные подробности игры своих учеников он вникал эпизодически; обычно это бывало тогда, когда в развитии кого-либо из них возникал кризис, проблема, «узел».

Наконец, были и есть педагоги (речь здесь идет в основном о преподавателях училищ и вузов), которые, предъявляя к ученикам высокие технические требования, ограничиваются позицией «дружественного нейтралитета». Справедливости ради отметим, что многие ученики таких педагогов, особенно если они талантливы и хорошо подготовлены, демонстрируют соответствующие своим способностям положительные технические достижения.

При всем различии педагогических индивидуальностей, таланта и опыта, всех настоящих музыкантов-педагогов объединяет одна важнейшая черта — *высокая требовательность к технике своих учеников, качеству игры, законченности воплощения художественного замысла*. К сожалению, встречается еще один тип «педагогики»; он сочетает в себе позицию невмешательства с отсутствием требовательности к качеству игры, допускает и пропускает многочисленные погрешности в игре. Естественно, что последний тип примером положительной педагогики служить не может.

Таким образом, главным фактором становления педагога является его непреходящая музыкальная требовательность, слышание конкретных недостатков ученической игры, стремление найти пути их преодоления.

Постоянная педагогическая требовательность подводит учителя к вершинам педагогического мастерства, а ученика — к умению самостоятельно обдумывать, ставить и разрешать технические проблемы.

Известно, что процесс обучения состоит из постепенного накопления знаний, умений и навыков. Особенности учебы музыканта заключаются в том, что каждое *новое* произведение в какой-то мере ставит *новые* художественные и технические задачи. Для их решения нужно применить какие-то способы работы, отобрать из имеющихся в распоряжении средств именно те, которые годятся в данном случае. А иногда придумать что-то свое. Обдумывание выдвигаемых новым сочинением музыкально-технических задач в сочетании с имеющимся опытом приводит к *изобретательности* в технической работе, этой высшей ступени рационального пианистического труда. Изобретательность в работе касается не только способов упражнений, но и способов игры: «высокой» или «низкой» кистью лучше играть такой-то отрывок; «длинными» или «короткими» пальцами, с большим или меньшим размахом руки и так далее. Умение работать проявляется в разумном планировании труда, в определении того, *как, сколько и чем* заниматься в планируемый отрезок времени; в наблюдении и фиксации положительного и отрицательного опыта.

В заключение хочется подчеркнуть две плодотворные педагогические установки: в *технической работе должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудности*. Обратный принцип возможен лишь в порядке исключения. И второе: *учитель должен верить в достижимость хороших и отличных результатов* в развитии своих воспитанников, обладать своего рода *педагогическим оптимизмом*. Не всякому дано играть «Блуждающие огни» Листа, но всякий музыкальный человек может добиться уровня мастерства, достаточного для воплощения художественных достоинств значительной части фортепианного репертуара. Воспитание технической законченности у будущих профессионалов — вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Алексеев А.* Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. *Баренбойм Л.* Фортепианно-педагогические принципы Ф. М. Блуменфельда // Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1974.
3. *Браудо И.* Артикуляция (О произношении мелодии). Л., 1961.
4. *Бузони Ф.* Путь к фортепианному мастерству (Klavierübung): В 3-х вып. Вып. 1. М., 1968. Вып. 2. М., 1973.
5. *Бузони Ф.* О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. М., 1962.
6. *Ганон Ш.* Пианист-виртуоз. Будапешт, 1964.
7. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
8. *Коган Г.* Работа пианиста. 3-е изд. М., 1979.
9. *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники. М., 1966.
10. *Майкапар С.* Годы учения. М.-Л., 1938.
11. *Метнер Н.* Повседневная работа пианиста и композитора /Сост.: М. А. Гурвич, Л. Г. Лукомской. 2-е изд. М., 1979.
12. *Мильштейн Я. К. Н.* Игумнов о Шопене // Советская музыка. 1949. № 10.
13. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 4-е изд. М., 1982.
14. *Онеггер А.* Я — композитор. М., 1959.
15. *Перельман Н.* В классе рояля. Л., 1981.
16. *С. С. Прокофьев.* Материалы, документы, воспоминания. 2-е изд. М., 1961.
17. *Савшинский С.* Работа пианиста над техникой. Л., 1968.
18. *Сафонов В.* Новая формула // Равичер Я. Василий Ильич Сафонов. М., 1959.
19. *Фейнберг С.* Пианизм как искусство. 2-е изд. М., 1969.
20. *Штейнгаузен Ф.* Физиологические ошибки в технике фортепианной игры. СПб., 1909.
21. *Шуман Р.* Жизненные правила для музыканта. М., 1959.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	5
Введение	7
Глава 1. Работа над техникой в общем процессе занятий пианиста	
Соотношение музыкальных и технических задач	
в пианистическом труде	10
О способностях, необходимых для приобретения техники	12
Фортепианная техника требует специальной работы	17
Глава 2. Фундамент техники пианиста	
Воспитание ощущения контакта с клавиатурой	19
Упражнения для выработки контакта с клавиатурой	21
Развитие физических возможностей пальцев	27
Контакт с клавиатурой и активность пальцев	38
Глава 3. Работа над техникой — умственный процесс	39
Работа над техникой в произведениях и этюдах	
классического типа. Переход к быстрому темпу	48
Работа над техникой в произведениях романтического	
и послеромантического типа.	
«Позиция» и метод технической фразировки	51
Об аппликатуре	63
Применение ритмических вариантов в занятиях	72
Зависимость технической работы от динамики	75
Утомляемость рук и «принцип экономии» в фортепианной игре	76
Глава 4. О гаммах и упражнениях	79
О работе над гаммами и арпеджио	80
Об упражнениях	82
Глава 5. Различные приемы фортепианной игры	91
Техника (приемы) кантилены	92
Пальцевое legato	97
Игра non legato и staccato	98
Аккорды forte и аккорды piano	102
Приемы исполнения различных аккомпанементов	103
Исполнение специфических фактурных формул	109
Приемы исполнения пунктирных ритмов	112
Трели, тремоло	114
Арпеджиато и чередование рук в пассажах	117
Октавы	119
Ломаные октавы	126

Терции	127
Репетиции	130
Скачки	131
Быстрые аккордовые последовательности	134
Глава 6. Возможности ускорения работы над техникой	135
<i>Заключение</i>	143
<i>Список литературы</i>	145