

---



---

## ОТ ПЕРЕВОДЧИКА

---



---

Предлагая на суд читателей настоящий перевод сочинения одного из немецких музыкальных педагогов Генриха Гермера, переводчик считает необходимым сказать несколько слов о значении этого сочинения для отечественной музыкально-педагогической литературы. Хотя, по его мнению, книга и не без недостатков (как, например, не вполне систематичное изложение учения об акцентуации, слишком краткое и поверхностное рассуждение об употреблении педалей и т. п.), тем не менее это небольшое сочинение представляет такие достоинства, что немецкая критика рекомендует его как настольную книгу каждому занимающемуся фортепианной игрой. Не перечисляя всех достоинств этого сочинения, отмеченных немецкой критикой, переводчик обращает внимание читателей на изложение — сжатое, ясное и наглядное, удачно иллюстрированное примерами — и на прекрасно обработанный технический раздел. Большая часть немецких сочинений<sup>1</sup>, трактующих те же предметы,

---

<sup>1</sup> L. Köhler, Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik. Ad. Kullak, Aesthetik des Klavierspiels. Ad. Kullak, Die Kunst des Anschlags.

Сюда можно отнести также и сочинение французского автора Mathis Lussy *Traité de l'expression musical* в немецком переводе; в оригинале же оно появилось, кажется, еще в 1872 г. Это последнее со-

изложена настолько пространно и часто отвлеченно, что нужно много времени и труда для основательного ознакомления с ними и утилизации полученных знаний. Книга Г. Гермера благодаря вышеназванным качествам имеет особое практическое значение! Кроме того, она представляет и некоторые новые, интересные практические выводы из опытов Гельмгольца — как это мы встречаем в главе 7 «Учение о произведении звука», в которой анализируется важное качество фортепианного звука — певучесть, — обуславливающие ее причины и способы ее получения при исполнении.

Для русских читателей, не имеющих ничего подобного в своей литературе, ни в оригинальной, ни в переводной, это сочинение является вдвойне интересным.

При его переводе встретились следующие затруднения:

1) изложение самого автора в стилистическом отношении часто оставляло желать лучшего;

2) нередко встречались различные неточности как в выражениях, так и в определениях;

3) пришлось ввести новые термины (для различных способов игры), еще не знакомые нашей фортепианно-педагогической литературе.

Насколько переводчику удалось исправить первые два недостатка и преодолеть последнее затруднение — предстоит судить читателю.

---

чинение касается предметов, рассмотренных в разделах II (учение об акцентуации), III (о динамике), IV (о темпе) и V (об исполнении). Что же касается употребления педалей, то в этом отношении немецкая литература представила уже две отличные по содержанию работы — Л. Кёлера и Г. Шмита. На русском же языке существует оригинальный и вместе с тем единственный труд, подробно рассматривающий этот вопрос, составленный переводчиком.

---



## ПРЕДИСЛОВИЕ

---



Существует два вопроса, от правильных ответов на которые зависит весь успех преподавания фортепианной игры.

Первый вопрос: что играть?

Второй: как играть?

Автор ответил на первый вопрос ранее в своей книге «Техника фортепианной игры», встретившей радужный прием среди учащихся и учащихся и получившей большое распространение, что придает ему смелости ответить и на второй вопрос, дополнив этим ответ на первый.

Задача техники — вымостровать руку, кисть и пальцы так, чтобы они приобрели беглость, уверенность, легкость и силу вместе с полным господством над клавиатурой.

Различные способы извлечения звука на фортепиано должны изучаться один за другим, по очереди, и с помощью целесообразных практических упражнений входить, так сказать, в плоть и кровь. Учение о произведении звука или, как обычно выражаются, учение «об ударе» относится к следующему этапу.

В прежних школах на этот предмет редко обращали должное внимание, хотя они и содержат в себе немало такого, что еще и в нынешнее время имеет значение для того или иного способа исполнения; однако предмет изучения рассматривается в них лишь поверхностно. Систематическое

развитие всех способов извлечения звука и указание на естественные причины его возникновения для наглядного представления взаимных отношений живого активного организма пианиста и неподвижного, но оживающего в процессе игры механизма инструмента, — все это вы будете искать в них напрасно!

В последнее время появилось несколько учебников, в которых была оставлена старая, скорее не научная, а эмпирико-практическая точка зрения, и в которых проглядывается стремление найти научное основание для различных способов извлечения звука. Но так как в них не умели ясно, точно и определенно группировать различные способы извлечения звука, то часто принимали второстепенное за существенное. Неудивительно, что для некоторых способов извлечения звука совершенно не удавалось дать понятное объяснение; авторы оказывались в затруднительном положении и вместо дельных рассуждений угощали читателей напыщенными фразами, чтобы прикрыть недостаточность своих объяснений. Само собой разумеется, что процесс обучения от этого нисколько не выигрывал, к тому же в этих рассуждениях была упущена из виду связь с чисто практической стороной фортепианной игры, из-за чего они вряд ли могли принести ей ощутимую пользу.

Поэтому в настоящее время остается насущной необходимостью решить эту трудную задачу, чтобы, применяя теоретические рассуждения к практике, составить вполне понятный и полезный учебник по данной отрасли искусства.

Точное установление определенных признаков того или иного рода игры облегчит разграничение различных способов исполнения и вместе с тем поможет уяснению естественной связи между отдельными родами игры, так что они, при наглядном систематическом изложении, переходящем от более простого к более сложному, составят в конце концов богато разработанное целое.

Технические выражения для обозначения различных способов игры должны вполне соответствовать характерным

признакам последних и ясно определять или причину, их обуславливающую, или их действие, для того, чтобы дать точное представление о них, а следовательно, и верное их понимание. На этом основании во многих случаях старая терминология отброшена; она заменена другой, обозначающей суть дела точнее.

Так как фортепианная игра является, прежде всего, чисто гимнастическим актом, в котором рука и ее части приводятся в движение деятельностью мускулатуры, то главная задача обучения — точно исследовать этот процесс, чтобы сделать возможным сознательный контроль над ним. Поэтому первая глава занимается подробным описанием руки и ее частей, что должно быть рассмотрено как естественное основание учения об извлечении звука. А так как звукоизвлечение нельзя объяснить исключительно физиологически, то следовало обратить внимание и на другую его сторону, психическую, чтобы можно было принять волю, или, точнее говоря, мозговую деятельность за краеугольный камень всякого способа извлечения звука.

Далее, говоря о деятельности руки как орудия удара, нужно было определить физические законы, имеющие в данном случае большое значение, и объяснить их практическое применение.

Наконец, необходимо было исследовать способы певучей игры, употребления педалей, объяснить и акустический процесс образования звука, чему обязана своим происхождением седьмая глава.

Первое место после извлечения звука занимает акцентуация, на долю которой в фортепианной игре, в смысле второго вопроса, выпадает важная роль, так как ее назначение — изоцирчить чувство по отношению к регулярности такта, так же как и ритма, к симметрии форм в рисунках и частях предложения, а равным образом — выработать вкус к натуральным переходам от сильного к слабому, от высокого к низкому, от имеющего мелодическое значение к чисто фигуральному.

Необходимо было рассмотреть динамику с точки зрения второго вопроса. Отдельный фортепианный звук не способен к развитию, т. е. не может ни усиливаться, ни ослабляться<sup>1</sup>, и тем важнее уметь производить его точным, определенным образом; поэтому при преподавании фортепианной игры надо, прежде всего, стараться развить у учеников тонкую способность распознавания степени силы звука.

Усиление или ослабление возможно на фортепиано только при последовательности звуков и должно быть сыграно очень искусно.

Так как употребление педали имеет существенное влияние на качество звука и его силу, то и на педаль также обращено немалое внимание.

Затем следует учение о темпе.

Уверенность в такте и темпе должна рассматриваться как естественное основание солидной фортепианной игры, и этого нужно строго придерживаться не только при элементарном обучении, но даже тогда, когда, сообразно требованиям экспрессии, допускается в некоторых местах свобода в такте и темпе. Поэтому при изучении *accelerando*, *ritardando* и *tempo rubato*, которыми ученик часто увлекается, необходимо всегда напоминать ему о том, чтобы он пользовался такими средствами довольно ограниченно, и что основным правилом остается все-таки точное соблюдение такта.

В заключении, в учении об исполнении, которое также относится ко второму вопросу, представлены рассуждения о фразировке, о музыкальных знаках препинания, динамическом строении мелодии, о полифонической игре и об участии фантазии, вкуса и чувства при исполнении.

Станет ли кто-либо упрекать автора в том, что не во всех затронутых здесь вопросах им высказано что-то новое?

---

<sup>1</sup> Здесь говорится не об естественном ослаблении звука, происходящем от постепенного прекращения вибраций струны после удара молоточком, а о том ослаблении звука (как и усилении), которое мы встречаем, например, в духовых инструментах. — *Примеч. пер.*

Однако систематическое изложение, например, учения об извлечении звука, об акцентуации, так же как, отчасти, и других предметов обучения, абсолютно ново (по крайней мере в печати), хотя и не недавнего происхождения, так как все это развивалось и подвергалось опыту в течение двадцатипятилетней учительской практики автора.

Изложение основано преимущественно на наглядности.

В учении об извлечении звука автор должен был довольствоваться описанием соответственного физического процесса; этого в данном случае вполне достаточно для точного уяснения предмета; рисунки положения руки, кисти и пальцев, встречающиеся в некоторых школах как наглядное средство, имеют маленькое значение или даже вообще не имеют значения, так как за существенное нужно считать не положение частей руки, а их движения. К сожалению, их изобразить нельзя<sup>1</sup>.

Там, где это было необходимо, объяснения проиллюстрированы нотными примерами из сочинений лучших композиторов, поскольку наглядный способ изложения гораздо действеннее всех остальных.

«Через врата чувств дух внедряется в наше тело!»

Должен ли еще автор указать вкратце, каким образом он применяет изложенное в этих статьях вместе с соответствующими практическими упражнениями?

Если учитель во время урока говорит или читает ученику о чем-либо, то ученик должен усвоить это, занявшись один (вне урока), чтобы на следующем уроке быть в состоянии показать, что он усвоил. Если речь идет об усвоении способов извлечения звука, то к пониманию этого должны

---

<sup>1</sup> С этим нельзя согласиться, так как во многих случаях при правильном положении руки невозможны и правильные движения ее частей, а следовательно — и результаты этих движений, т. е. хорошее исполнение. Рисунками нельзя представить не менее важного условия хорошего исполнения, а именно состояния руки и ее частей. Часто затруднительно бывает даже объяснить это словами! — *Примеч. пер.*

присоединиться умение и навык, а вместе с тем должны быть усвоены практические примеры для упражнения.

Пусть же этот учебник распространяется среди молодых музыкантов, изучающих фортепианную игру, снабжая их знаниями, облегчая технический труд, освобождая от чисто механической работы и побуждая к музыкально-критическому мышлению.

*Генрих Гермер*



# I. УЧЕНИЕ ОБ ИЗВЛЕЧЕНИИ ЗВУКА





---



## Глава 1

# ОБ ОРГАНАХ, ЗАДЕЙСТВОВАННЫХ ВО ВРЕМЯ ИЗВЛЕЧЕНИЯ ЗВУКА

---



Учение об извлечении звука в фортепианной игре должно установить те условия, при которых живой организм руки действует на механизм клавиатуры для сознательного, уверенного и ясного воспроизведения тех звуковых разностей, которые требуются в данном музыкальном произведении.

Поэтому для пианиста в высшей степени важно точно изучить сущность, взаимную зависимость и функции тех органов, о которых может идти речь при игре на фортепиано.

Рассматривая устройство руки, отметим следующие ее части:

- 1) плечо, простирающееся от плечевого сплетения до локтя;
- 2) предплечье, начинающееся от локтевого сплетения;
- 3) пальцы, простирающаяся от запястного сплетения до пястно-фалангового;
- 4) пальцы, начинающихся ниже пясти.

Эти части рук состоят из трубчатых костей, соединяющихся посредством связок.

Плечо состоит из одной сильно развитой кости.

Предплечье же образуется из двух костей: из лучевой, составляющей наружный край предплечья, обращенный к большому пальцу, и из локтевой кости, составляющей

внутренний его край, обращенный к мизинцу и верхним концом образующий локоть.

Под запястьем подразумевают верхнюю часть пясти, состоящую из восьми малых кубовидных косточек, расположенных в два ряда. Эти косточки соединены как между собой, так и с четырьмя пястными костями малоподвижными, тугими связками.

Четыре пальца (2–5), каждый имеет по три фаланги, большой — только две.

Суставы<sup>1</sup> бывают следующих видов:

а) суставы с туго натянутыми связками, обладающие только ограниченной подвижностью и встречающиеся в запястье;

б) шарнирные или угловые суставы, в которых кости движутся только в одной плоскости, под углом; к таким суставам относятся локтевой и фаланговые суставы;

в) вращательный сустав (находящийся между локтевой и лучевой костями), посредством которого локтевая кость описывает полукруг около лучевой, причем кисть поворачивается внутрь;

г) свободные или шаровидные суставы, в которых для шаровидного конца одной кисти, находящегося во впадине другой, возможны движения по всем направлениям; к таким относятся:

- лопаточное сплетение,
- запястное сплетение, соединяющее пястную кость большого пальца с запястьем,
- и четыре пястно-фаланговых сплетения, соединяющих первые фаланги с пястными костями.

Суставы соединяются сухожильными связками так, что способность движения в них остается. На месте соединения костей эти связки заключены еще в кольцеобразную, су-

---

<sup>1</sup> Суставом (или сплетением) называют место соединения двух костей (больших или малых), их соприкасающиеся поверхности называют суставными поверхностями. — *Примеч. пер.*

мочную связку, охватывающую суставные концы обеих костей.

Костный скелет окружен мускульной соединительной тканью, сосудами и нервами. Все это, в свою очередь, покрыто кожей.

Мускулатура как посредница произвольных движений представляет для нас особый интерес.

На костях расположены так называемые длинные мускулы. Они имеют головку (начало мускула), соединенную с их неподвижной точкой, круглое брюшко (середина) и хвостик (конец), соединенный с подвижной частью.

Мускулы всегда соединяются с подвижными частями: с костями, хрящами, суставными сумками и пр., и эта связь бывает или прямая, за счет самой мышечной ткани, или же посредственная — с помощью соединительной ткани.

Последняя состоит из сухожилий — или прямо переходящих в мышцы, или лежащих между ними, вокруг них; с помощью сухожилий мускулы соединяются друг с другом или же с теми частями, которые они должны приводить в движение.

Сила мышечной ткани, производящей движения, зависит от сократимости ткани, т. е. от способности мускульных волокон стягиваться, сокращаться, причем последние становятся не только короче, но толще и плотнее.

Для сокращения волокон необходимы нервы (моторные, т. е. двигательные), так как только они дают импульс к этому сокращению. Нервы же могут совершать произвольные движения только тогда, когда они находятся в непрерывной связи со здоровым мозгом.

Мускулы плеча или сгибают, или разгибают предплечье. Первые лежат на внутренней поверхности плеча (передней) и при сильном сгибании локтевого сустава заметно утолщаются, в особенности двуглавая мышца руки, лежащая как раз под кожей<sup>1</sup>; разгибающие мускулы лежат на наружной (задней) поверхности плеча и прикрепляются к локтю.

---

<sup>1</sup> Musculus biceps. — *Примеч. пер.*

Мышцы предплечья функционируют или как вращатели лучевой кости внутрь и наружу, или приводят в движение кисть и пальцы, сгибая их и разгибая, приводя и отводя в стороны. Большая часть этих мышц переходит в длинные сухожилия, которые пройдя около запястного сплетения через кольцевидные каналы, идут к пальцам.

На кисти находятся мышцы, приводящие в движение пальцы; большая часть таких мышц лежит на ладонной поверхности, преимущественно около первой и пятой пястной кости, образуя мясистые возвышения большого пальца и мизинца.

Плечо может (благодаря устройству своего сустава и мышц) в лопаточном сплетении двигаться вперед, в сторону и назад, вращаться внутрь и наружу.

Предплечье в локтевом суставе только сгибается и разгибается.

Кисть (в запястном сплетении) может быть согнута и разогнута, приведена и отведена в сторону, а благодаря вращательному суставу предплечья ее можно крутить внутрь и наружу и делать вогнутой.

Пальцы в пястно-фаланговых сплетениях сгибаются и разгибаются, приводятся и отводятся в сторону, а также вращаются кругом. В фаланговых сплетениях возможны только сгибание и разгибание.

Подробно ознакомившись с физическим аппаратом действующих при фортепианной игре органов, со взаимной зависимостью его составных частей и двигательной способностью каждой из них, надо исследовать и причину, сознательно производящую подобного рода движения.

Было уже сказано, что нервная деятельность играет при этом главную роль; а чтобы дать верное представление о функциях нервной системы в процессе произведения звука, приведу здесь более подробные сведения.

Нервная ткань служит посредницей движений и ощущений, как и душевной деятельности. Центральный орган нервной ткани — мозг; только с его помощью воля (раздра-

жение, импульс) переходит в произвольные движения, только в нем сосредотачивается чувство как результат сознания и порождается душевная деятельность.

От мозга нервные волокна, подобно телеграфной сети, идут ко всем частям человеческого организма, посредством чего устанавливается связь отдельных органов с их центральным пунктом — мозгом.

Если нужно произвести звук на фортепиано, мозг с помощью воли дает к этому импульс; полученное раздражение с быстротою электрического тока передается по нервному волокну двигательного нерва, находящегося в связи с мускулом, который должен сократиться. Мышечным сокращением поднимается палец и затем ударяет по клавише своим кончиком, в котором сосредоточено тончайшее чувство осязания. Клавиша передает полученное движение механизму молоточка, поднимающийся молоточек ударяет по струнам, последние вибрируют, вибрации образуют звуковые волны, которые, распространяясь в воздух, передаются барабанной перепонке. Соединенный с ней слуховой нерв передает их мозгу, и в нем они в конце концов воспринимаются сознанием как звук.

Вот вкратце те различные стадии, которые должен пройти каждый фортепианный звук при своем образовании. И то, что для обыкновенного слушателя кажется лишь одним моментом, для внимательного исследователя оказывается продуктом длинной цепи взаимодействующих факторов.

Итак, мозг, этот вместитель всей умственной и душевной жизни, т. е. мысли и чувства, есть альфа и омега для каждого отдельного звука.

---



## Глава 2

# ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКА УДАРОМ ПАЛЬЦА

---



Чтобы основательно развить пальцы при игре на фортепиано, прежде всего необходимо выяснить правила, которым следует придерживаться как относительно места исполнителя перед инструментом, так и положения его корпуса, руки и кисти.

Пусть он займет место перед самой серединой клавиатуры. В семиоктавном рояле оно определяется клавишей «ми бемоль».

Стул должен быть настолько удален от клавиатуры, чтобы концы пальцев при вытянутых руках могли свободно доставать противоположные концы клавиатуры.

Высота стула зависит от длины плеча. Оно остается свободно опущенным вдоль корпуса, не касаясь, однако, его. Если затем размещают пальцы по клавишам (не нажимая их), то концы пальцев вместе с вершиной локтя должны оказываться на одной горизонтальной линии. Согласно этому последнему условию определяется и высота стула, который при длинном плече должен быть ниже, чем при коротком.

Нижнеплечевая кость, запястье и пясть вместе с первыми<sup>1</sup> фалангами четырех пальцев (2–5) находятся в горизонтальном положении.

---

<sup>1</sup> Ближайшими к пясти — основными. — *Примеч. пер.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)