

ОТ РЕДАКТОРА

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Однако нельзя смотреть на существующие сборники упражнений как на нечто святое и неприкосновенное. Эти сборники не следует играть механически, без разбора, целиком; из них необходимо выбирать только то, что в данный момент нужно и полезно, и избранные технические формулы применять в работе лишь в качестве вспомогательных средств. Порой эти формулы даже следует видоизменять, как бы приспособляя их к изучаемой художествен-

но-технической проблеме. Полезно также придумывать свои собственные технические упражнения, лучше всего на материале игровых пьес.

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

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

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

Далее при игре необходим постоянный слуховой контроль; упражняться без полной, глубокой сосредоточенности и внимания — в сущности бесполезно.

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

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

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

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

Полезно также играть некоторые упражнения каждой рукой отдельно (особенно тому, кто еще не имеет достаточных технических навыков) и как можно чаще прибегать к *piano*, но с «погружением» в клавишу до конца.

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

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



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

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

Я. Мильштейн

ПРЕДИСЛОВИЕ

В основу всякого инструментального обучения положены два фактора.

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

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

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

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

В течение последних лет одним из самых значительных достижений инструментального преподавания явилась замена механического упражнения и многократного повторения трудного пассажа разумным изучением содержащейся в нем трудности и выявлением ее первопричины.

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

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

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

ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Даже учитывая чисто физиологический характер работы, элементы которой здесь излагаются, мы, тем не менее, не можем допустить в ней отсутствие размышления или сознательности. Поэтому мы специально оставляем в конце каждой главы две чистые нотные страницы для записи новых видов упражнений, относящихся к трудностям, о которых говорится в данной

главе, и предоставленных либо изобретательности ученика, либо инициативе преподавателя. Этот последний действительно мог в течение первого шестимесячного периода, посвященного в данном сборнике предварительным занятиям, с точностью установить каковы слабые стороны техники, подчиненной его контролю. Таким образом, он сможет с определенной научной уверенностью настаивать впоследствии на некоторых технических приемах, над которыми необходимо специально работать.

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

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

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

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

В подвижную таблицу входят:

1. Таблица двенадцати мажорных и минорных гамм, которые поочередно должны быть использованы для ежедневных транспозиций, причем исходная точка каждого упражнения ежедневно повышается на одну хроматическую ступень. Ввиду того, что этот способ работы является общим для всех примеров нашего сборника, мы воздержимся от применения специального знака, аналогичного тем, которые можно найти в последующем перечислении.
2. Образец хроматической формулы, которой следует пользоваться для упражнений под буквой С (ежедневная транспозиция по двенадцати ступеням хроматической гаммы).
3. Таблица гармонических комбинаций, по которой должны последовательно изучаться все формулы упражнений под буквой Н, равно как и образец видоизменений, которые могут возникнуть в связи с новыми комбинациями.
4. Таблица различных ритмов, которая может быть применена к упражнениям под буквой R и образец ритмической комбинации.
5. Таблица различных аппликатур, необходимых для последовательного изучения формул под буквой D, и образец для применения различных аппликатур к этой же формуле.

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

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

Примеры для левой руки обычно написаны в скрипичном ключе для того, чтобы можно было пользоваться таблицей транспозиции. Они в принципе должны быть использованы октавой ниже, чем написаны. Однако (и это относится ко всем упражнениям нашего сборника, будь они для одной или обеих рук) мы рекомендуем играть их, часто меняя регистры, что приучает руку ко всем возможным положениям на клавиатуре. Большую часть упражнений сборника можно играть в обращении, достаточно использовать аппликатуру правой руки для левой и наоборот, соблюдать последовательность пальцев в соответствии с избранной гармонической формулой, чтобы получилось новое упражнение.

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

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

ПЛАН ИЗУЧЕНИЯ УПРАЖНЕНИЙ

Предварительная глава, посвященная изучению движений пальцев, кисти и запястья

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

Эти упражнения представляют собой настоящую инструментальную гимнастику, и будет не лишним еще раз подчеркнуть, что нужно обязательно посвящать им четверть часа ежедневно до всяких других занятий.

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

Упражнение 1 (Независимость пальцев. Контроль за их самостоятельным движением)

$\text{♩} = 60-80$
(беззвучно)

The musical notation for Exercise 1 consists of four rows, each representing a different finger position. Each row contains two measures of music. The notation includes fingerings (1-5) and accents (>) above the notes. The exercises are performed without sound (беззвучно). The first measure of each row is for the right hand (m.d.) and the second measure is for the left hand (m.s.).

Row 1: m.d. (1 2 3 4 5), m.s. (1 2 3 4 5)
Row 2: m.d. (1 2 3 4 5), m.s. (1 2 3 4 5)
Row 3: m.d. (1 2 3 4 5), m.s. (1 2 3 4 5)
Row 4: m.d. (1 2 3 4 5), m.s. (1 2 3 4 5)

Поставить пальцы (не погружая их) на клавиши, обозначенные целыми нотами. Затем, сохраняя другие пальцы в немой позиции на поверхности клавиш, поочередно играть каждым предназначенным для исполнения пальцем шестнадцатые. При этом на каждую четверть будет четыре счета: один — извлечь из клавиш звук, два — до конца нажать клавишу, не напрягая при этом другие пальцы, три — медленно отпустить клавишу не теряя с ней контакта, четыре — прекратить нажим. Это упражнение прорабатывается всеми пальцами на следующих четырех позициях, причем каждый день выбирается одна из них:



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

Упражнение 2 (Развитие пальцевых мышц)

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

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

Упражнение 3 (Боковые движения пальцев. Придание гибкости пальцам)

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

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

Упражнения 1 bis, 2 bis, 3 bis

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

Упражнение 4 (Гибкость боковых движений запястья)



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

Прочно удерживать позицию пальцев на клавишах пока запястье совершает предельно четкое вращательное движение. Затем запястье движется в обратном направлении: запястье правой руки справа налево, левой — слева направо.

Упражнение 5 (Развитие гибкости горизонтальных движений запястья. Гибкость кисти)

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

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

Упражнение 6

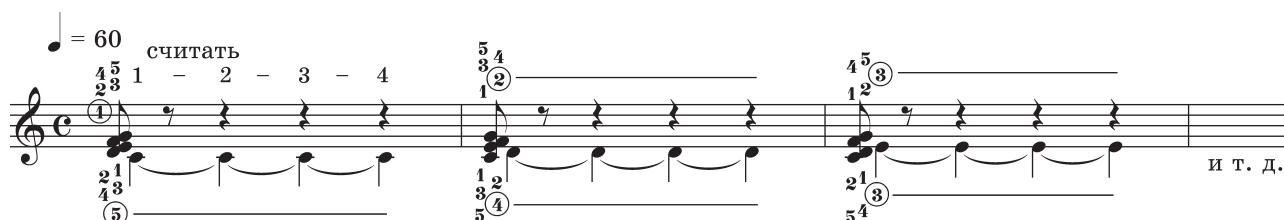
То же упражнение в противоположном направлении: рука скользит вглубь клавиатуры, концы пальцев поднимаются как можно выше, так, чтобы внутренней поверхностью пальцев дотронуться до крышки. Затем рука возвращается к исходному положению и пальцы снова округляются.

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

Упражнение 7 (Развитие крепости пальцевого удара при гибкой кисти)

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

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



Упражнение 8 (Гибкость кисти и предплечья. Вертикальное движение)

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

Упражнение 9

(Гибкость и быстрота боковых движений предплечья. Податливость локтя)

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

*

Кроме формулы 9 все эти упражнения исполняются одновременно двумя руками. К ним применяется принцип ежедневных транспозиций и частой смены октав (регистров).

В связи с тем, что вышеуказанные упражнения основаны на чисто физиологической концепции гимнастики рук на фортепиано, мы считаем совершенно необходимым требовать абсолютно правильного положения корпуса; это вполне естественно и является единственным условием для точного и совершенного выполнения указанных движений.

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

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

РАЦИОНАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

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

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

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

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

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

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

Глава I

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

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

В XIX веке фортепианный почерк Клементи, Мендельсона или Шопена еще часто свидетельствует о столь приятной и в наши дни традиции свободного исполнения, хотя вкус к точ-

ности удара и отчеканенным ритмам, казалось бы, противоречит образованию мелодической линии по обновленным рецептам старых формул; однако антигармонические тенденции молодых композиторов придают неожиданную актуальность качествам той пианистической техники, которой почти вековое господство музыки, базирующейся на гармонии, должно было бы, казалось, нанести сокрушительный удар.

Это доказывает серьезное значение метода изучения, элементы которого мы найдем в указанных ниже упражнениях. Игра, связанная или несвязанная, отчеканенная или певучая, ровность пальцев или создание особых тембров при помощи различного рода туше — как много здесь содержится выразительных возможностей, находящих сразу для себя практическое применение в интерпретации произведений крупнейших авторов, которых мы только что упомянули.

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

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

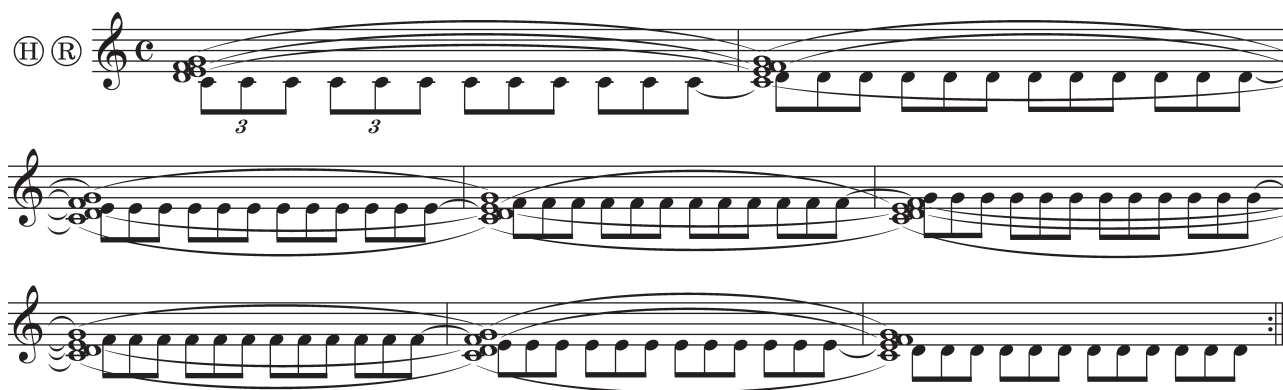
Не следует обольщаться кажущейся легкостью содержащихся в этой главе упражнений. Это иллюзия, которая быстро исчезает при их изучении.

Серия А

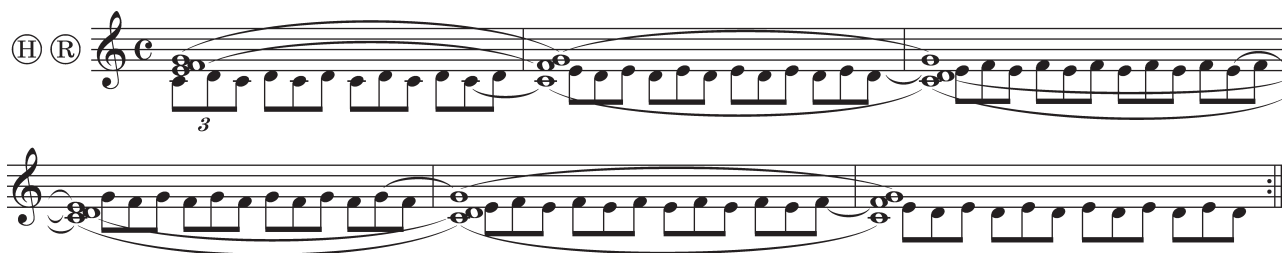
УПРАЖНЕНИЯ С ВЫДЕРЖАННЫМИ ПАЛЬЦАМИ

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

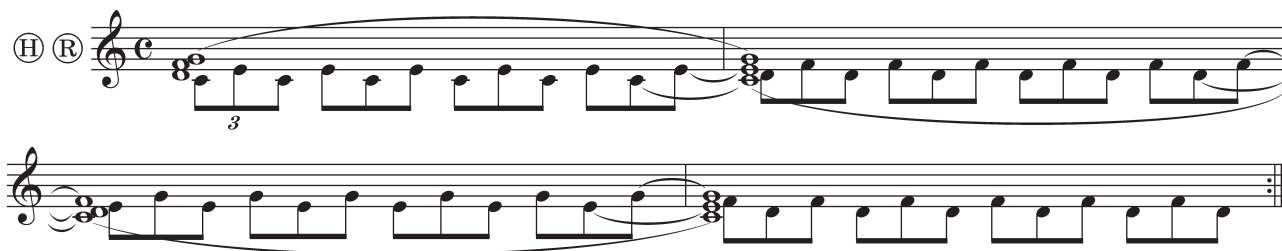
Упражнение 1а (Подвижность каждого пальца в отдельности)



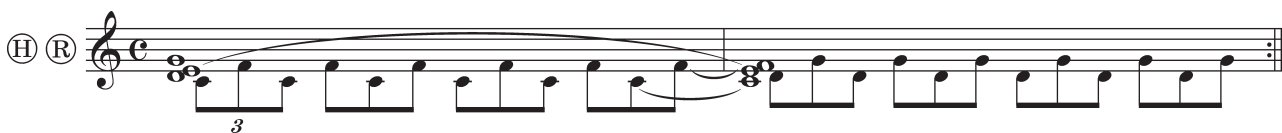
Упражнение 1b (Подвижность чередующихся пальцев, два пальца)



Упражнение 1c (То же самое)



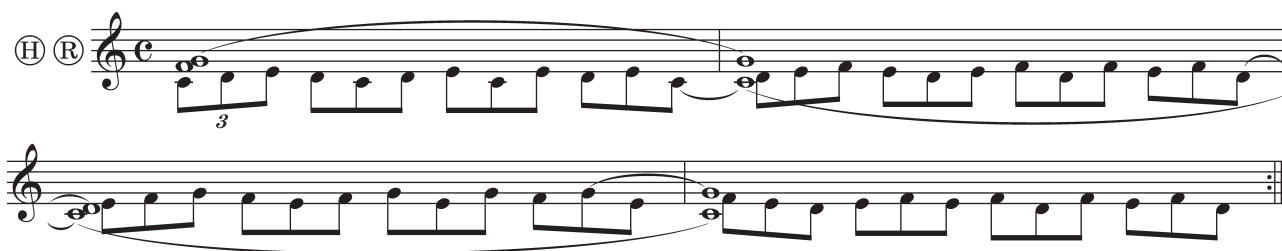
Упражнение 1d (То же самое)



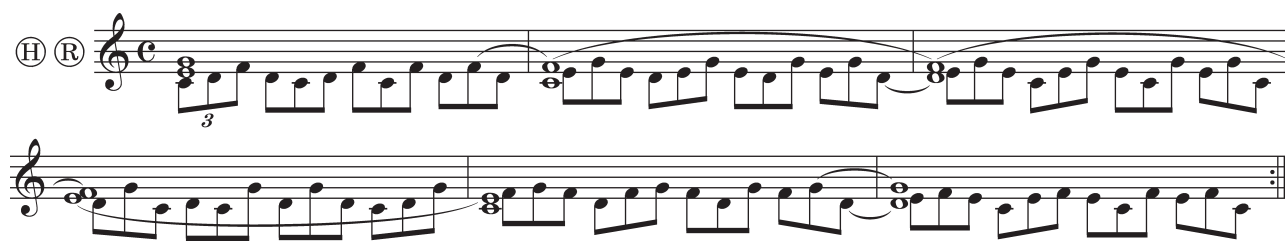
Упражнение 1e (Два меняющихся пальца)



Упражнение 1f (Тремя пальцами)



Упражнение 1g (То же самое)



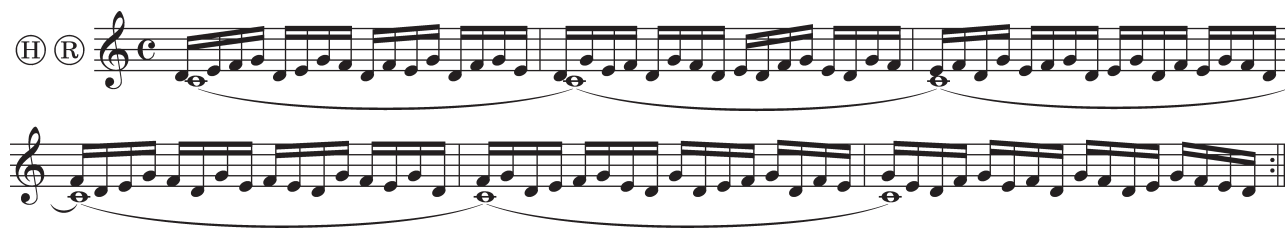
За исключением выдержанных нот, которые постоянно играютс_я piano, эти упражнения следует исполнять попеременно legato и пальцевым staccato, portato и martellato в нюансах p, mf и F. Метроном: ♩ = 60–144.

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

Применение выдержанного пальца позволяет сократить до минимума участие руки при извлечении звука и потому, освобождая пальцы, способствует выработке индивидуального удара каждого из них.

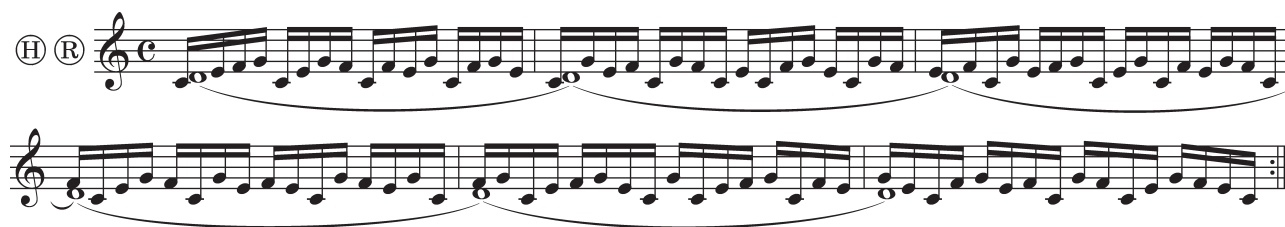
Упражнение 2a

(Выдержанные пальцы: правая рука — первый палец, левая рука — пятый палец)



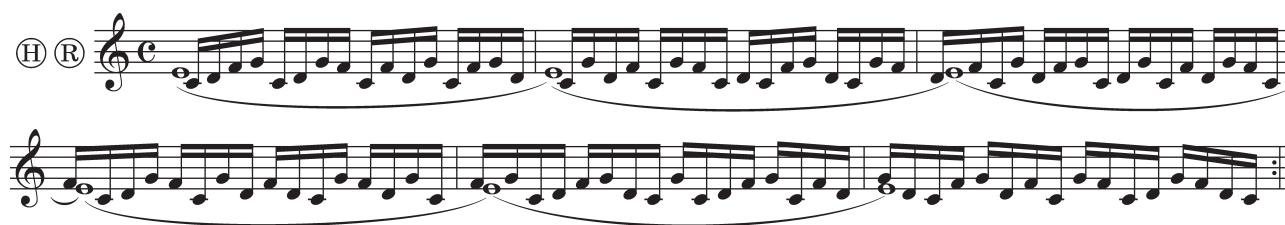
Упражнение 2b

(Выдержанные пальцы: правая рука — второй палец, левая рука — четвертый палец)



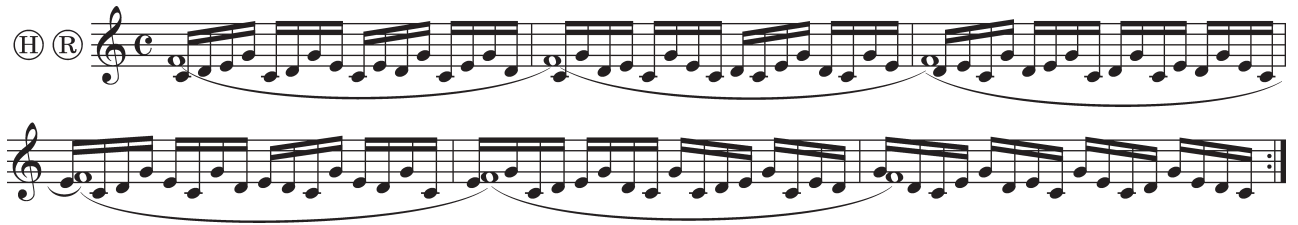
Упражнение 2c

(Выдержанные пальцы: правая рука — третий палец, левая рука — третий палец)



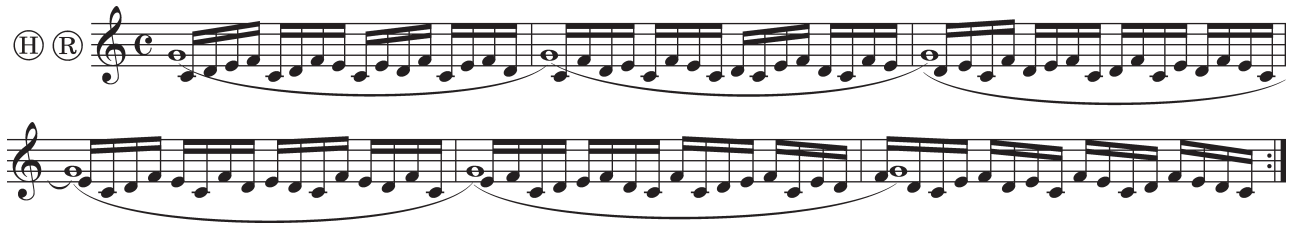
Упражнение 2d

(Выдержанные пальцы: правая рука — четвертый палец, левая рука — второй палец)



Упражнение 2e

(Выдержанные пальцы: правая рука — пятый палец, левая рука — первый палец)



Шестнадцатые следует играть попеременно legato и пальцевым staccato.

Применение гармонических комбинаций подвижной таблицы приведет к новым расположениям, изучение которых мы настоятельно и усиленно рекомендуем, так как это упражнение является одним из наиболее эффективных во всей этой серии.

Серия В

УПРАЖНЕНИЯ БЕЗ ЗАДЕРЖАННЫХ ПАЛЬЦЕВ (БЕЗ ПОДКЛАДЫВАНИЯ ПЕРВОГО ПАЛЬЦА)

Упражнение 1a

(Правая рука начинает первым пальцем, левая рука — пятым пальцем)



Упражнение 1b (Правая рука начинает вторым пальцем, левая рука — четвертым пальцем)

C
H R

Упражнение 1c (Обе руки начинают третьим пальцем)

C
H R

Упражнение 1d (Правая рука начинает четвертым пальцем, левая рука — вторым пальцем)

C
H R

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru