

Министерство культуры Российской Федерации
Министерство культуры Челябинской области
ГБОУ ВО Челябинской области
«Магнитогорская государственная консерватория
(академия) имени М. И. Глинки»

Ю. Г. Писаренко

УПРАЖНЕНИЯ ПИАНИСТА:
СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА

ЛЕКЦИЯ

по курсу «Методика обучения игре на фортепиано»
для студентов кафедры специального фортепиано
консерваторий и вузов искусств

Магнитогорск
2016

ББК 85.31
УДК 378.978:786.2
Щ 315.42(2p36)-7p-3
П 34

Магнитогорская государственная консерватория (академия)
имени М.И. Глинки
Кафедра специального фортепиано

Печатается по решению Редакционно-издательского совета МаГК

Рецензенты:

Р. Р. Шайхутдинов

заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан,
профессор Уфимского государственного института искусств
им. Загира Исмагилова

Е. Н. Трофимова

зав. кафедрой специального фортепиано,
профессор Магнитогорской гос. консерватории (академии)
им. М. И. Глинки.

П 34 **Писаренко Ю. Г. Упражнения** пианиста: становление и развитие жанра: лекция по курсу «Методика обучения игре на фортепиано» для студентов кафедры специального фортепиано консерваторий и вузов искусств. – Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 2016. – 32 с.

В лекции дана картина зарождения, становления и развития жанра фортепианных упражнений, раскрывающая первопричины возникновения этой формы исполнительской работы, формирования разных её видов и характеризующая наиболее известные сочинения в этом жанре. Данный материал поможет учащимся и педагогам-пианистам мотивировать свой поиск разных форм тренировочной работы на фортепиано.

ББК 85.31
УДК 378.978:786.2
Щ 315.42(2p36)-7p-3

© Писаренко Юрий Георгиевич, 2016

© Магнитогорская гос. консерватория, 2016

ВВЕДЕНИЕ

Данная методическая работа является опорным конспектом, дополнением к теме «Техническая работа пианиста», одной из центральных тем курса «Методика обучения игре на фортепиано» – дисциплины общего модуля базовой части (Б1.ДОМБ4.5) профессионального цикла дисциплин по специальности 53.03.02. «Музыкально-инструментальное искусство» (фортепиано).

Несмотря на то, что эта тема данного учебного курса имеет самое большое число методических и исследовательских разработок (наряду с темой «Работа с начинающим...»), вопрос становления и развития жанра упражнений не получил достаточного освещения. Не разработан вопрос методики использования фундаментальных трудов в этом жанре: К. Таузига, Р. Иозефи, И. Брамса, Ф. Бузони, А. Корто, М. Лонг, Е. Тимакина.

Утраченная в XX веке, в силу исторических причин, культура работы в области упражнений восстанавливается с трудом и в массовой фортепианной педагогике используется малоэффективно.

Классическое наследие сборников упражнений, опубликованное в 1960–1980-х годах благодаря работе Я. Мильштейна, педагогической общественности практически не известно.

Цель данной методической работы – направить мысль студента и педагога на изучение и применение данного вида исполнительской тренировки, постоянно варьируя и творчески разнообразя этот вид исполнительской деятельности.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР

Упражнения-экзерсисы как понятие в исполнительской практике пианиста имело в разные исторические эпохи разное наполнение. Когда-то подразумевался целостный процесс исполнительского творчества, в который включалось и нахождение художественной идеи, образного смысла музыкального произведения, и её творческое воплощение средствами музыкального языка, и её техническое оформление в виде игровых приёмов. Такой подход мы можем определить в эпоху клавиризма, предвещающую установления пианизма.

В последней четверти XVIII века фортепиано становится концертным инструментом, начинается освоение его новых звуковых и технических возможностей. Новая техника игры требует новых игровых приёмов, которые впоследствии получают наименование технических формул или различных видов фортепианной техники. Эпоха классицизма, являясь временем становления нового исполнительского искусства, связана с кристаллизацией этих особых технических проблем с их определением как понятий исполнительского творчества. В то же время, эта эпоха сохраняет единство творческого развития пианиста как композитора, импровизатора и его техническое оснащение игровыми приёмами.

Эпоха музыкального романтизма, к которой мы относим первую половину XIX века, в одно и то же время провозглашает и утверждает свободу художественного творчества, отход от жёстких норм полифонического и классического мышления и, в то же время, связана с рождением основных теоретических позиций пианизма, которые впоследствии становятся всеобщими законами исполнительского творчества пианиста. В частности, эта эпоха даёт нам разработку разных систем технической тренировки исполнителя-пианиста, базирующихся на природных возможностях игрового аппарата и определяющих системный подход к тренировочной работе. Происходит обособление чисто двигательных проблем исполнения от эмоционально-смыслового процесса исполнительского самовыражения. Таким образом, реализуется исторический парадокс, результатом которого становится рождение в недрах романтической свободы основ научного подхода к исполнительскому творчеству.

Вторая половина XIX века подводит человечество к новой ступени научной революции, давшей возможность осознать всю сложность миропорядка и закономерности его диалектического развития. Здесь следует упомянуть и открытие Менделеевым периодической системы природных элементов, и теорию Дарвина о развитии видов (становлении животного мира). Открывается сложное строение атомов. Рождаются новые науки: психология, физиология нервной деятельности, психофизиология.

Новое мышление диктует свои подходы и к исполнительскому творчеству. Одновременно рождаются две ветви исполнительской теории. Одна из них связана с пониманием выразительных законов искусства («Катехизис фортепианной игры» Хуго Римана, «Теория музыкального выражения» Матиса Люсси), другая ветвь связана с рождением особого жанра исполнительской деятельности, оформившегося в сборниках упражнений пианиста, обособленных от музыкального текста и дающих универсальный комплекс двигательной тренировки. В 1880-е годы выходят в свет такого рода учебные пособия Ф. Листа и его учеников: К. Таузига, Р. Йозефи, а позже Ш. Ганона и др.

В эти же годы возникают ещё две тенденции в теоретическом осмыслении исполнительской техники. С одной стороны, мысль пианистов-практиков обращается к рассмотрению двигательного аппарата пианиста. Неожиданным образом многие века известные компоненты двигательной механики человеческого тела (суставы, сгибатели-разгибатели) осознаются как важные и необходимые составляющие виртуозного мастерства.

В 1885 году Л. Демпе публикует работу «Руководство игры на фортепиано», в которой ставит вопрос об использовании в процессе технической тренировки и исполнительства не только активной пальцевой работы, кистевой репетиции, но и верхних отделов руки и корпуса пианиста. Эту идею продолжает Р. Брейтхаупт. Позже её обосновывает психофизиолог Ф. Штейнхаузен. Так рождается теория «натуральной – естественной фортепианной техники», отвергавшей технические установки классического пианизма эпохи романтизма. Эту теорию, с оттенком иронии, Г. М. Коган определяет как анатомо-физиологическую школу пианизма.

Другое направление теоретических поисков в области тренировки связано с осмыслением сложных законов исполнительского мышления, реализуемых при координации смысловых и двигательных задач. Это направление в дальнейшем получает наименование «умственной техники пианиста» (И. Брамс, Ф. Бузони, И. Гофман,

Л. Николаев). Пионером в разработке такого рода задач становится великий композитор и пианист Иоганнес Брамс. В последние годы жизни им написан сборник «51 упражнение на фортепиано», где во главу угла ставится не элементарная двигательная задача, а комбинаторные и полифонические способности музыкального мышления. Продолжает эту же идею Ф. Бузони, который создаёт грандиозный труд «Путь к фортепианному мастерству» в 3-х томах. Им провозглашаются новые принципы позиционной аппликатуры, новое понимание технической группировки и нюансировки музыкального текста.

Важным открытием в этом же направлении технической работы пианиста стала методика технических вариантов к изучаемому тексту, созданная Л. Годовским.

Новые завоевания в области техники исполнительского мышления встретили сопротивление в среде музыкантов, приверженных романтическим традициям исполнительского творчества. Так возникло «психотехническое» направление в фортепианном искусстве, которое связано с именами Г. Прокофьева, Г. Когана, К. Мартинсена и Г. Нейгауза. Протест Мартинсена против рационализма в теоретических работах Е. Тетцеля, адепта анатомо-физиологического направления, утверждавшего невозможность изменения звукового качества фортепиано посредством туше исполнителя, был связан с тем, что в исполнительской практике известны таинственные возможности фортепианного механизма, способного каким-то образом отвечать на характер прикосновения исполнителя и передавать его эмоциональное состояние.

В условиях советской России «психотехническая теория» (название Г. Когана), которую правильнее было бы называть «эмоционально-образным» направлением в исполнительстве, приобрела силу закона. Это было связано с тем, что в 1920-е, а особенно в 1930-е годы во всех областях общественной жизни существовала установка единомыслия, ориентированная на позиции вождизма, когда лидер или направление, олицетворяемое им, определялось как генеральная линия партии. В результате упражнения оказались «порочным наследием буржуазного запада» и были официально запрещены в учебной практике государственных музыкальных учебных учреждений. Характерным примером этой ситуации являются учебные занятия В. В. Листовой с сыном Нейгауза, Станиславом, когда она вынуждена была проходить с ним гаммы и арпеджио у себя дома, чтобы не вызывать на себя гонения администрации Гнесинского музыкального училища.

Реабилитация технических норм работы происходит в начале 1950-х годов, когда вновь включают в программу учебной деятель-

ности работу над упражнениями в разных тональностях. В частности, в Магнитогорском музыкальном училище технические зачёты вводятся в 1955 году.

Однако еще в 1960 году Г. Р. Гинзбург на всесоюзных педагогических чтениях музыкантов-педагогов музыкальных школ и музыкальных училищ высказывает свое возмущение тем, что к нам в продажу поступило из Венгрии методическое пособие Й. Гата «Техника пианиста», где опять присутствуют технические схемы правильных построений пианистических движений.

Только в 1973 году профессор Ленинградской консерватории, скрипач О. Ф. Шутьяков публикует свою работу «Техническое развитие музыканта-исполнителя», где впервые чётко ставит вопрос о самостоятельном значении особой технической тренировки для успешного развития исполнительского мастерства – исполнительского мышления.

Сегодня мы пожинаем плоды ошибок прошлых лет, связанных с отрицанием классического наследия в этой области исполнительства. Несмотря на большие усилия, направленные на восстановление культуры технической тренировки, в массовой фортепианной педагогике этим разделом формирования исполнительского мастерства занимаются от случая к случаю, от техзачёта к техзачёту без должного пиетета и творческого отношения.

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ ЖАНРА ТЕХНИЧЕСКОЙ ТРЕНИРОВКИ ПИАНИСТОВ В УПРАЖНЕНИЯХ

Мы можем с достаточной степенью уверенности говорить, что потребность в особой физической форме исполнителя-пианиста возникла в связи со специфическими особенностями устройства фортепиано. Именно тогда, когда фортепиано начинает использоваться в качестве концертного инструмента, то есть в последней четверти XVIII века, формируются первые опыты такой тренировки.

К сожалению, мы не располагаем исследованиями, которые документируют этот процесс не только при истоках его рождения. Нет ясных данных о том, когда вошли в обиход обучения гаммы, короткие и длинные арпеджио, октавы, терции в том их виде, который бытует в сегодняшней педагогике.

Тем не менее, для ориентировки в решении практических задач нам полезно и даже необходимо видеть генезис данного жанра.

Можно видеть, что первые опыты вычленения игровых приёмов для их самостоятельной отработки появились в исполнительской и педагогической практике Муцио Клементи. Мы знаем, что он прославился уже в 1780-е годы как «изобретатель» нового вида техники – двойных терций. Моцарт, после соревнования с Клементи в Вене, пишет с досадой, а может быть, и завистью о том, что Клементи в Лондоне потел над своими терциями, имея в виду, что такое усердие – пустое прохождение времени, не относящееся к исполнительскому творчеству. Можно с удивлением констатировать, что вычленение двойных терций как самостоятельной тренировочной задачи находится в истоках физической тренировки пианиста, в то время как более простые виды этой тренировки – гаммы, арпеджио – привлекают педагогическое внимание значительно позже.

В 1802 году (в год его пятидесятилетия) выходит в свет знаменитое учебное пособие Клементи «Gradus ad Parnassum» (т. е. ступени к высшему исполнительскому мастерству: Парнас – жилище муз и их покровителя – Мусагета Аполлона). Это развёрнутое учебное пособие, может быть, впервые ставит перед педагогом задачу всестороннего развития музыкального мышления ученика. Сто номеров предложенной учебной тренировки включают в себя не только чисто моторные, двигательные задачи, но и пьесы в жанре полифонии и кантилены. Тем не менее, для нас особый интерес представляют технические номера этого сборника. Мы знаем, что это пособие высоко ценилось Бетховеном, Шопеном и его учителем, учеником Клементи, Калькбреннером. В дальнейшем данный учебник как целостная система ушёл из учебной практики, а сохранилась его модификация, сделанная учеником Листа Карлом Таузигом. Таузиг выбирает из этого учебного пособия технические задания – этюды, которые позволяют нам говорить о том, что Клементи был заинтересован не только таким специфическим – полифоническим видом техники, как двойные терции, но и ставил самостоятельную задачу выработки ровной позиционной техники в пятипальцевых последованиях, отрабатывал октавную технику, технику репетиций, тремоло, ломаных арпеджио, гамм.

В то же время, такая специфическая тренировка у Клементи облечена в форму особого рода музыкальных сочинений – этюдов. Если раньше «экзерсисы» у Скарлатти или Баха предполагали тренировку музыкальных представлений, музыкального мышления, то здесь на первый план выступают чисто двигательные задачи в соответствии с давней традицией, привязанные к законам музыкальной композиции. То есть автор не позволяет ученику отрывать чисто

двигательную задачу от музыкальных представлений. Очевидно, что изданию пособия Клементи предшествовали многие годы творческих поисков в области фортепианного исполнительства и фортепианной техники. Может быть, тут мы можем определить исток аттестации Клементи современниками как «отца фортепиано».

Говоря о Венской школе пианизма, мы, прежде всего, имеем в виду Карла Черни. Для нас он – создатель особого рода энциклопедии технических навыков во всех мыслимых вариантах разных видов техники. В то же время он ученик Бетховена и ревностный его поклонник, продолжатель его дела.

Можно считать одной из загадок исторического развития то, что только в 1962 году, через 160 лет после того, как Бетховен зафиксировал целый комплекс своих педагогических установок, Н. Фишман расшифровал его рабочие тетради 1802 года и опубликовал их. Для нас эта публикация чрезвычайно важна тем, что мы находим в педагогической практике Бетховена особого рода тренировочные задания, которые не укладываются в стандартные рамки видов фортепианной техники. Определяются особого рода игровые приёмы, связанные с беззвучной заменой пальца, с соскальзыванием с чёрной на белую клавишу, с ориентировкой руки в топографии клавиатуры, в переносе на октаву второго – четвертого пальца или октавных терций, при выработке ровного нарастания и ухода звука в повторяющихся пятинотных последованиях и т. д. То есть тут мы имеем дело с совершенно новым понятием игрового приёма, требующего специальной координации или даже особого рода технической фантазии мышления исполнителя.

Можно говорить о том, что Бетховен и тут перешагнул своё время и заглянул далеко в будущее. Если мы можем утверждать, что композиторская и исполнительская практика Бетховена потребовала, продиктовала новые качества инструмента, создаваемые фортепианными мастерами, связанные с полнокровностью, певучестью, масштабностью звучания инструмента, то данного рода технические идеи и по сей день не получили должной оценки, хотя глубина их значимости очевидна. Мы можем сегодня говорить, что конструктивное мышление Черни реализует педагогические установки Бетховена.

Говоря о школе Бетховена, которую получил Черни и которую он передал Листу, мы должны сказать и о том, что Черни развивает идеи тренировки, предложенные Клементи. Эти идеи связаны с тренировкой определённого вида двигательных задач, оформленных в музыкальный текст особого рода, который получает наименование «инструктивного этюда». Вслед за этим возникают «художественные этюды».

жественные этюды», которые тоже могут делиться на сочинения узконаправленные, с использованием одного вида технической задачи, как у Шопена, и технические пьесы, имеющие наименование «этюда», но дающие многоплановую картину музыкального развития. У Листа эти этюды имеют программные заголовки («Блуждающие огни», «Хоровод гномов», «Шум леса» и т. д.).

Спустя полвека Рахманинов называет такие сочинения «этюдами-картинами», хотя и не сопровождает их программными заголовками. Развитие технических навыков на произведениях художественного направления, имеющих высокие параметры технических трудностей, к XX веку становится предпочтительной педагогической практикой. Инструктивные этюды остаются раритетами времен романтизма. Тем не менее, их использование в обучении профессионалов и любителей остаётся главным средством приобретения первоначальных технических навыков и сегодня.

О ЖАНРЕ УПРАЖНЕНИЙ

Можно уверенно говорить, что начало XIX века есть время рождения и развития данного жанра. Уже в тетрадах Бетховена мы находим записи шкал гаммаобразных движений. Однако определить место такого рода тренировки в учебной работе тех лет не представляется возможным. Тем не менее, уже в 1830-е годы Лист говорит о том, что он по 5 часов в день играет упражнения как чисто тренировочную работу пальцев, читая при этом книги. То же самое рекомендует делать и Калькбреннер. «Немая клавиатура», изобретённая в это время, лишней раз подчёркивает самостоятельную задачу работы пальцев, их «молоточкового» удара по клавише (вспомним, что впервые этот способ звукоизвлечения упоминается в 1724 году в трактате Рамо «Метода пальцевой механики»). Таким образом, в эпоху романтизма утверждается самостоятельная задача тренировки активной работы пальцев вне связи с музыкальным текстом. Пальцевой «удар» является особой формой звуковой атаки. Если в вокальном искусстве, в духовой и скрипичной технике звукоизвлечения понятие «атаки звука», т. е. его начала, активного включения, формирования в нужной позиции, является конкретным исполнительским приёмом, воплощённым в звучащий материал, то на фортепиано такая атака имеет более сложную психологическую мотивировку.

С одной стороны, молоточек как бы сам ударяет по струне и исполнитель не имеет физического ощущения этого момента зву-

коизвлечения, будучи полностью оторван от звучащей струны. С другой стороны, такое активное восприятие звуковой атаки для пианиста особенно важно как преодоление этой оторванности от звукового материала. В то же время фортепианное звукоизвлечение требует большого диапазона физических усилий. Эти усилия касаются и больших физических нагрузок в силе и скорости движения, и тончайших усилий, создающих разные градации и оттенки звукового качества. В основе чуткой реакции пальцев пианиста лежит «правильная» постановка, выработанность комплекса приёмов звукоизвлечения, имеющих и физическую активность, и двигательную чуткость. Этот комплекс базируется на природных рефлекторных действиях рук пианиста. Но, в отличие от других исполнительских специальностей, он в начале обучения не контролируется непосредственно слухом и эмоциональным чувством ученика.

Педагог должен заложить в сознание и слуховые ощущения ученика этот естественный комплекс игровых усилий-движений, которые пробуждают у ученика его слуховую и эмоциональную сферу восприятия звука. Такими соображениями можно определить и мотивировать те установки на выработку «постановки» рук пианиста, которые сформировались в эпоху романтизма (первая половина XIX века). Этот комплекс установок определяет положение корпуса и ног (о чём говорит еще Куперен), отношение к инструменту по дистанции, ровность кисти, выравненную силу удара пальцев (теперь пятый и первый палец становятся ведущими пальцами мелодии, басов), упругость кисти, сообщающей силу пальцам (у И. Мошелеса – «стальная кисть», у Т. Лешетицкого – «кистевая рессора»). Таким образом, в центре внимания оказывается работа пальцев и обеспечивающие её позиции различных частей руки и корпуса.

В основе техники звукоизвлечения лежат такие двигательные основы природы рук, как опорный рефлекс, пространственно ориентировочный рефлекс, тактильные ощущения (осязание), охватные жесты-рефлексы.

Существующая уже более сотни лет критическая установка, порицающая практику общеобязательной постановки рук и «выработки» пальцев, о которой говорила «романтическая» педагогика, может быть отнесена или к теоретическим заблуждениям, или к саморекламе новых открытий в области пианизма, якобы имеющих единственно правильное решение технических задач исполнения. Объективный исторический и научный подход должен помочь нам оценить важность открытий эпохи романтизма и научить использовать эти открытия, учитывая новые достижения в исполнительской теории.

Следует в то же время констатировать и другую заслугу эпохи романтизма в области фортепианной педагогики. Именно тогда сложился комплексный подход к формированию музыкального мышления ученика через освоение полифонического репертуара (издание Черни «Хорошо темперированного клавира» и «Инвенций», Греппенкерлем «Маленьких прелюдий и фуг» Баха, редакторская работа Баховского общества второй половины XIX века), через игру этюдов как обязательной части развития ученика через воспитание образного мышления («Альбом для юношества» Шумана и другие его сочинения для детей), через классический сонатный репертуар и, наконец, через игру упражнений. Закономерным итогом развития педагогической мысли стало создание сборников упражнений, которые публикуются начиная с 1880-х годов. Здесь мы опять отдаем дань первенства Ференцу Листу (12 тетрадей упражнений, написанных на склоне лет в 1880-е годы и сборники упражнений, предложенные учащимся учениками Листа – Карлом Таузигом и Рафаэлем Иозефи).

Конец XIX века следует видеть в свете бурных перемен во всех областях человеческой деятельности. Мощный разворот Новой промышленной революции, связанный с механизацией, электрификацией, широчайшими транспортными связями в производстве определяет новые горизонты научного мышления. Как уже говорилось, учение Дарвина о происхождении видов живых существ, систематизация всех природных элементов Менделеевым, позже открытие сложного строения атома, символизируют научную революцию Нового времени. Наука вооружается изучением самого человека через психофизиологию и психологию. Педагогика становится на службу всех слоёв общества. Научные знания, достижения культуры и искусства определяются как гуманитарное достояние каждого человека, независимо от его происхождения.

На этом фоне можно правильнее оценить новый процесс взаимодействия музыкального искусства и науки. Специфическая музыкальная наука многие века сопровождает академическое музыкальное искусство, начиная со времён Пифагора и до него. Композиторское творчество без теоретических знаний не могло приобрести общественной значимости, ограничиваясь народной устной традицией. Тем не менее, наука и искусство всегда обособливались как интеллектуальная деятельность, имеющая разную смысловую основу. Наука оперировала логическими понятиями, исключая личный интерес, искусство опиралось на образное восприятие мира, исходящее из субъективных переживаний и оценок событий жизни.

Считалось и считается по сей день, что логическое конструирование в области художественного творчества может уводить от живого образного мышления. При этом новое время диктует вторжение науки во все области человеческой деятельности. Не отвергая определяющего места интуитивных поисков и откровений в искусстве, мы сегодня понимаем, что процесс художественного мышления имеет такие же серьёзные научные дефиниции, как и мышление в областях науки. Не имея еще возможности установить точные закономерности участия науки в художественном творчестве, мы в то же время вынуждены активно осваивать все стороны музыкальной науки, будь то традиционные теоретические и композиторские знания или закономерности работы художественной мысли, закономерности технологии художественного или исполнительского процесса.

РОЖДЕНИЕ НАУКИ ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

1880-е годы можно определить как время рождения первых научных работ, связанных с фортепианным исполнительским творчеством. Интересно, что среди этих первых опытов находятся исследования Матиса Люси «Теория музыкального выражения», в которой автор пытается установить закономерности музыкального произношения. Вопрос о законах музыкальной выразительности к тому времени был отнюдь не нов. Во времена Баха и до него рождаются учения музыкальной риторики и теория аффектов, где связь мелодических построений и других выразительных средств музыки с заданным музыкальным содержанием, с художественной идеей, с творческой программой автора сочинения. В русской национальной музыкальной традиции того же времени (XVII век и ранее) тоже существует знаменитый распев-крюки, где запись музыкального текста имела образные определения («голубчик борзый», «два в челне»). Одновременно с Люси Хуго Риман пишет теоретический трактат «Катехизис пианиста», где тоже стремится установить законы исполнительского творчества. И здесь мы можем опять обратиться к прошлому.

Шуман в 1848 году пишет свои знаменитые «Жизненные правила юного музыканта», содержащие 64 тезиса. Как ни странно, но в дальнейшем, в эпоху расцвета научного мышления XX века этот поиск рационализации художественного, исполнительского творчества в области содержания музыки не получил развития. В основном, работа научной музыкальной мысли была направлена на опре-

деление двигательных механизмов, обеспечивающих инструментализацию творческих процессов. Первой ступенью такого исследовательского поиска в области пианизма стала «натуральная» школа, поставившая перед собой задачу проанализировать физические составляющие двигательных процессов исполнителя. Теоретиков заинтересовали, казалось бы, издревле известные механизмы работы суставов и мышц. Правда, к этому времени работа мышечного аппарата стала известна медикам в новых качествах. Появились понятия двигательных и силовых мышц (поперечно-полосатых, продольно-полосатых), сгибателей-разгибателей, управляемость мышечными процессами из центральных областей нервной системы (рефлексология у Сеченова, условный и безусловный рефлекс у Павлова).

Новые уровни научного мышления в области психофизиологии двигательных процессов заставили теоретическую мысль в области исполнительства искать точные научные позиции, мотивирующие, определяющие рациональность, природную естественность приёмов игры пианиста. Опирались исследователи на живую исполнительскую практику романтизма, которая в лице Листа, Шопена, Гальберга, Алькана и многих других виртуозов, использовавших все возможные игровые приёмы и достигавших поразительных результатов технического мастерства, утвердила на практике важность и даже господство в мире фортепианного исполнительства крупной техники, лётно-размаховых движений, участие в игре не только пальцев, как культивировалось классической традицией, но и всех звеньев руки, плечевого пояса, корпуса исполнителя.

Важнейшим практическим открытием нового теоретического направления было определение значимости в звукоизвлечении весовой игры, игры с опорой на «дно» клавиатуры. Такая установка открывала путь к теоретическому обоснованию искусства пения на инструменте.

О важности пальцевого чувства «дна» клавиатуры говорилось давно, со времён Томаса де Санта Мариа. В 1854 году ученик Черни С. Гальберг в своём трактате «Искусство пения на фортепиано» говорил о том, что палец («поющий палец») погружается в клавишу как в тугое тесто, преодолевая сопротивление. Фактически то же самое говорит Бетховен, когда в письме к фабриканту роялей Штрейхеру высказывает своё требование сопротивляемости клавиатуры его физическим усилиям. Тем не менее, чёткое теоретическое определение этого игрового ощущения удалось достигнуть только в теории естественно-натурального исполнительства.

Наряду с такой теоретической базой певучего звукоизвлечения, наверное не меньшее значение для прогресса теории исполнительской техники имела установка на свободу, пластику и целостное ощущение игровых движений, определяемых как «лётно-размаховые», а противниками новшеств – как «фортепианная авиация». В то же время, сегодня странно видеть чертежи теоретических работ этого направления, где обрисовываются траектории пальцев, кисти, предплечья, плеча или фиксируются датчиками процессы игровых движений опытного пианиста в виде фототраекторий.

Стремление к точности научного знания увело теоретическую мысль от той простой истины, что все человеческие физические действия базируются на сложной рефлекторной системе работы организма, формировавшейся тысячами, миллионами лет и работающей в сложных комплексах, которые нельзя расчленить без ущерба для природной естественности движений. Эти двигательные комплексы отчасти имеют индивидуальную окраску, но в основе своей есть природная данность, которую надо оценить, понять и использовать в практических целях.

Таким образом, ценнейшие теоретические положения, вытекающие из практики романтического искусства и более ранних времён (игра с опорой, целостное ощущение и участие в игре всего игрового аппарата, пластика движений, как особое качество человеческой деятельности), достаточно быстро были подвергнуты критике. Эта критика, как мы уже видели, имела достаточные основания. Точные научные знания не могут заменять интуицию художественного творчества или господствовать над ней. В то же время и обойтись без этих знаний сегодня уже невозможно. Критиками естественно-натурального направления («анатомо-физиологическая школа» по терминологии Г. М. Когана) провозглашено безраздельное господство в художественном творчестве (в частности, в фортепианном исполнительстве) эмоционально-образного настроения, который должен и способен вывести исполнительское действие на верные решения через идеомоторные реакции. Возможность подсознательного нахождения нужного исполнительского или художественного действия утверждалась и ранее. Художник И. Крамской говорил: говорят – поезду, обогащусь техникой. На самом деле великие художники думали не о технике, а прежде всего заботились о художественной идее, которая не давала им спокойно жить. Станиславский тоже говорит о том, что образная задача подсказывает актёру верные действия.

Музыкальная герменевтика – новое направление теории исполнительства, введённая в обиход музыкальной науки Г. Кречнером

(1902 г.), не смогла ответить на запросы исполнительской практики, решающей задачи «правильной» трактовки – верного понимания художественного смысла музыкального сочинения (так же как в прошлом музыкальная риторика и теория аффектов). Продолжающиеся сегодня теоретические разработки в области музыкальной семантики имеют новое и более практическое, полное продолжение в исследованиях проблем исполнительской интерпретации авторского текста. Ближе всего к исполнительской практике оказалась интонационная теория Б. Асафьева (см.: «Музыкальная форма как процесс», ч. 2).

К. Мартинсен, ведущий теоретик эмоционально-образного направления («психотехнического» по терминологии Г. М. Когана), определяет комплекс вундеркинда как главный источник художественного творчества. Он говорит об интуитивном постижении искусства. Продолжением этой установки у Мартинсена являются понятия звукотворческой воли, линейволи, ритмоволи, воли к форме. То есть, речь идёт не о практике как источнике знаний и как критерии истины, а о таинственных процессах образного отражения духовного мира человека, о его самовыражении, не зависящем от внешних обстоятельств.

Данное теоретическое направление в условиях Советской России приобрело характер государственной установки. Это было связано с тем, что «вождизм» стал определяющим требованием при решении всех вопросов общественной жизни, из чего вытекала единственно верная позиция во всех областях знаний. В то же время новое направление хорошо вписывалось в теорию революционного романтизма, отвергающую буржуазное наследие прошлого. Запрет на изучение упражнений, просуществовавший в России в 20–50-е годы XX века, привёл к утере традиций творческой работы исполнителей в этой области мастерства. И сегодня попытки восстановить эту утрату не дают тех результатов, которые мы имели в начале XX века.

УПРАЖНЕНИЯ КАК ЖАНР ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Об определённых правилах звукоизвлечения говорили и Томас, и Дирута в XVI веке, и Бах, и Рамо в XVIII веке. Конец XVIII века – эпоха классицизма – рождает практику выработки определённых игровых приёмов, что мы видим в этюдах Клементи (пятинотки, октавы, двойные терции, гаммы, арпеджио). С именем Листа мы связываем практику ежедневных многочасовых тренировочных

занятий – упражнений, вырабатывающих приёмы работы рук – пальцев исполнителя. Эта практика утверждается эпохой романтизма. Но только в конце XIX века, в 1880-е годы, появляются особого рода пособия, в которых для достижения исполнительского мастерства, виртуозности предлагаются комплексы различного рода упражнений, не связанных с музыкальным текстом. Таковы «Ежедневные упражнения для фортепиано» К. Таузига, «Школа виртуозной фортепианной игры» Рафаэля Йозефи и 12 тетрадей «Упражнений пианиста» их учителя, Ф. Листа. Ещё большую популярность приобретает пособие Шарля Ганона «Пианист-виртуоз». Если у Таузига и Йозефи разрабатываются различные технические формулы (пятинотки, хроматические, гаммаобразные, арпеджированные движения, октавы, тремоло, трели, двойные терции и сексты) в самых различных комбинациях, то Ганон ставит задачу разнообразного комбинирования аппликатурных последований в одной позиции с переносом этих комбинаций секвенциями от разных ступеней и в разные тональности.

В 1894 году великий композитор и исполнитель Иоганнес Брамс незадолго до смерти создаёт своё знаменитое пособие «51 упражнение для фортепиано». Родается новый подход к процессу двигательной тренировки, связанный со способностью исполнителя комбинировать и координировать свои двигательные усилия и представления в связи с определённой звуковой задачей. Используется полиритмия, переключка партий рук, полифонические задачи, осуществляемые одной рукой и множество других комбинаторных приёмов игры. Продолжением этого нового направления в области упражнений стали упражнения Ф. Бузони: его три тома (10 тетрадей) «Путь к фортепианному мастерству» коренным образом меняет мыслительную работу исполнителя в области аппикатур и позиционной техники. Стремление к нахождению новых игровых и аппикатурных приёмов подсказывает неожиданные способы расширения позиций и, в то же время, делает акцент на развитии полифонического мышления. Пособие Бузони создавалось им в последние годы жизни (1918–1924) и сегодня может оцениваться как высшее достижение в области тренировки технической мысли исполнителя.

Завершают этот процесс развития жанра фортепианных упражнений работы Лонг и Корто. Эти сборники упражнений, написанные в 1930-х годах, можно определить как энциклопедии упражнений, суммирующие достижения прошлых лет. В России после реабилитации упражнений как жанра исполнительского творчества (в 1950-е годы восстанавливается практика учебной работы над гаммами, арпеджио, аккордами, а в 1973 году О. Ф. Шульпяков в книге

«Техническое развитие музыканта-исполнителя» определяет самостоятельную художественную и смысловую значимость исполнительской техники) появляются новые отечественные сборники упражнений, созданные Е. Тимакиным и Ю. Левиным (1980-е гг.).

ВИДЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Исполнители со времён Клементи начинают фокусировать внимание на особых видах фортепианной техники. У Клементи и Черни, а потом у Шопена, технические задачи кристаллизуются. Мы не находим общепризнанные классификации этих «технических формул» (по выражению Ф. Листа). Шопен называет 4 основных раздела техники, Нейгауз – 8, Корго – 5. В то же время в практике утвердилась игра гамм в разных видах, арпеджио коротких, длинных, октав, терций. Можно предложить следующий перечень базовых технических приёмов, которые постоянно и широко используются исполнителями, но не имеют своего систематизированного описания.

1. Дыхание руки. По аналогии с дыханием певца, духовика, дыханием смычка, у пианиста есть ауф-такт – обращение к звуку. Такой дирижёрский жест, с одной стороны, является психологическим посылом «к музыке», а с другой – действительно даёт вдох, направляющий вес руки к звуку. Этот приём игры сложный, комбинированный, требующий мысленного озвучивания предстоящего звука.

2. Взятие звука связано с ощущением звуковой атаки, с опорой на дно клавиши, с мысленным и физическим протягиванием звука, несмотря на его оторванность от воли исполнителя.

3. Снятие звука. Особый приём, дающий выдох, уход звука без толчка, взятие из клавиатуры или от себя.

4. Парная лига. Два звука соединяются легато и происходит взятие-снятие, которое может быть жестким-крепким, как у Бетховена в первой части сонаты соч. 31 № 2, а может быть мягким-тающим, как в «Осенней песне» Чайковского.

5. Пятинотки в прямой позиции. С них начинают свои пособия Клементи, Черни. Ровная квартольная игра от первого к пятому пальцу помогает в выработке ровного пальцевого удара.

6. Фигурации в одной позиции. Как правило, происходит секвенционное перемещение позиций по ступеням тональностей или в разных тональностях. Образцом реализации такой задачи являются упражнения Ганона.

7. Аккорды из трёх звуков. Дают собранную узкую позицию руки, требуют ансамблевой выровненности звучания и ориентировки на один из звуков, обычно на верхний голос.

8. Аккорды из четырёх звуков. Дают широкое положение ладони и имеют те же ансамблевые звуковые задачи, что и трезвучия. В обращениях четырёхзвучных аккордов особой трудностью является соблюдение аппликатуры, связанное со сменой третьего и четвёртого пальцев. Здесь воспитывается чуткое ощущение максимального удобства руки, работы пальцев при растяжении.

9. В аккордах, будь то трезвучия или четырёхзвучия, особой проблемой является игра обращений, т. е. ведение аккордовой мелодической линии, состоящей из трёх или четырёх звуков. При этом важно не только иметь ведущий голос, но и ритмическую группировку, дающую определённую последовательность ритмо-интонации.

10. Арпеджио короткие из трёх звуков. Они имеют спокойную, узкую позицию руки и требуют слышания верхнего и нижнего голоса в этой фигурации. Опять-таки необходимо выбрать определённую ритмо-интонационную основу движения.

11. Арпеджио короткие четырёхзвучные несут в себе те же полифонические задачи ведения верхнего и нижнего голоса и требуют того же ритмо-интонационного построения (по два, по три, по четыре аккорда).

12. Арпеджио ломаные. Здесь четырёхзвучный аккорд разбирается на два самостоятельных мотива – нижний и верхний, что опять-таки требует полифонического слышания и ритмо-интонационного построения общего движения.

13. Октавы кистевые. Октавная хватка, дающая ощущение связности первого и пятого пальцев, сочетается с лёгким кистевым вибрато, ударом кисти без напряжения, передающимся в концы первого и пятого пальцев. Кистевые октавы могут быть стаккато, а могут быть легато. В первом случае кисть даёт ударную работу, во втором возникает необходимость сохранять контакт с клавиатурой при переходе в новую октаву и находить особое скользкое движение кисти и руки.

14. Октавы от руки. Говорят о «вытряхивании» октав «из рукава» с помощью движения всей руки в клавиатуру, от корпуса.

15. Октавное тремоло. Требуется использование вибрации кисти вокруг своей оси (пронации-супинации). Важно активное звукоизвлечение и верхнего, и нижнего голоса в определённой ритмической группировке. Нечётная группировка (три, пять) даёт перемещение опорных точек от пятого к первому пальцу и обратно, что способствует

равномерности игрового ощущения и нахождению удобной позиции. Ломаные октавы в гамме имеют свойство при движении вверх от себя сужаться до септимы и ощущение движения делается более лёгким. При движении вниз к себе октава расширяется до ноны и ощущения руки более натянутые, требуют дополнительного усилия.

16. Тремоло фигураций. Альбертиевые басы. Тремоло аккордовых построений ясно обозначает верхний и нижний голос движения. В большинстве случаев речь идёт о трезвучиях, узком положении руки, удобной и лёгкой работе пальцев.

17. Гаммы диатонические. Они существуют в разных видах: отдельно каждой рукой, в унисон, в интервалы (терцию, сексту) в расходящемся движении. Новая техническая проблема здесь – переход из позиции в позицию, связанный с подведением первого пальца или переключением через него второго, третьего, четвёртого, пятого пальцев. Для выработанности ровного хода гаммы необходимо достаточно высокое положение запястья, его спокойное горизонтальное движение без «нырков», но в то же время и с гибким скольжением из позиции в позицию. Пальцы при этом могут быть более раскрыты и более подобраны. В одном случае звук более плотный, в другом – более лёгкий, приближающийся к нонлегатному. Ритмо-интонационная структура по четыре или по три звука способствует выровненности и мелодической выразительности звучания. Укрупнение ритмических групп (4+4 или 3+3) делают исполнение гаммы более интонационно значимым. Игра гамм воспитывает аппликатурное мышление исполнителя и способствует свободной ориентировке во всех тональностях.

18. Гаммы хроматические. Они также играют в унисон и в интервал (терция, секста), в расходящемся движении. Расходящееся движение представляет трудную задачу самостоятельной работы рук в разном аппликатурном движении. В то же время при игре расходящегося движения от *ре*, от *соль-диеза* и от *терций соль-бемоль – си-бемоль* и *до – ми* мы имеем синхронную аппликатуру. Есть несколько аппликатур хроматической гаммы: стандартная игра в позиции первый – третий пальцы может расширяться широкими позициями. Интересной задачей является игра хроматической гаммы третьим-четвертым-пятым пальцами (этюд Шопена, соч. 10 № 2), что будет являться хорошей подготовкой к игре двойных терций.

19. Арпеджио длинные с обращениями. Задача подведения первого пальца в длинных арпеджио приобретает по сравнению с гаммами новый вид увеличения расстояния перехода из позиции в по-

зицию, требует более высокого положения кисти и особой её работы, связанной с переключением руки в новую позицию. Тут необходимо специально работать над выравниванием звука при подведении с тем, чтобы первый палец не был опорным, не давал акценты. Мягкая кисть, чуткий первый палец и ритмо-интонационная выстроенность движения способствуют созданию стройного мелодического хода в арпеджио. Трёхзвучные длинные арпеджио в квартальном движении имеют перемещение счётной доли на новый звук в каждой следующей позиции, что надо слышать и реализовывать в ясном произношении, безакцентном, но интонированном в ритме. Там, где в арпеджио есть белые клавиши, первый палец ставится на белую клавишу рядом с чёрной при подведении пальца с чёрной на белую клавишу.

20. Особый вид тренировки арпеджио – «одиннадцать аккордов», которые правильнее было бы именовать как «двенадцать аккордов», потому что последования мажоро-минорных трезвучий с обращениями (шесть аккордов) и четырёх обращений септаккорда (в итоге одиннадцать аккордов) естественнее воспринимаются слухом, если есть завершение этой последовательности мажорным тоническим трезвучием. Из сказанного должно быть понятно, что названные двенадцать арпеджио («аккордов») играют от одного белой клавиши. Таким образом, у нас в области тренировки арпеджио существует семь таких построений по диатонической гамме до мажора.

Последовательная игра разных арпеджио тренирует умение приспособливаться к разной топографии аккордов и использовать при этом верную аппликатуру. Тем не менее, все варианты «одиннадцати аккордов» решают одну общую задачу выработки скользкого безакцентного перехода руки-кисти из одной позиции в другую с помощью подведения первого пальца – переключивания через него третьего, четвёртого пальцев и трудно объяснимой скользкой, волнообразной мягкой работы кисти-запястья.

К сожалению, этот вид упражнения разучивается двумя руками вместе, хотя очевидна исключительная польза тренировки каждой руки в отдельности. Ещё раз следует напомнить, что выравнивание звуковой линии, её мелодизирование в решающей степени зависит не только от звуковой ровности, но и от ритмической организованности движения. В частности, квартальное движение связано с перемещением в трезвучиях интонационного акцента с одной ступени на другую, и с одного пальца на другой, а в септаккордах, имеющих квартальную структуру, преодоление тяжёлого

первого пальца можно осуществлять, опираясь на середину квартоли, на третий палец позиции аккордов.

21. Трели всеми парами пальцев. В период расцвета технической мысли во времена романтического искусства и в конце XIX века работа над трелями считалась обязательной частью технического развития. Сегодня эта традиция утрачена и мы принимаем как данность, что у одних существует «природная трель», а у других хорошей трели нет. Работа над трелью, так же как и отработка самостоятельного удара отдельного пальца является наиболее отвлечённым типом технической тренировки, который труднее интерполировать в музыкальное представление. Тем не менее, эта работа – прямой путь к развитию беглости пальцев. Из наставления прежних методик нам известно, что трель хорошо тренировать в медленном темпе, нечётным ритмом (триоли, квинтоли), с перемежающимися акцентами с одного на другой звук – палец. В то же время, ритмическая группировка может быть краткой и укрупнённой, дающей путь к быстрому движению (по восемь, по шестнадцать, по шесть, по двенадцать звуков и т. д.). Кроме соседних пальцев, можно и полезно тренировать трель «через палец» (первый – третий, второй – четвёртый) и со сменой пальцев.

Существуют двойные трели, когда в одной руке трель играют второй-первый и четвёртый-пятый пальцы, и даже учетверённая трель, исполняемая двумя руками, как в Полонезе-фантазии Шопена. Существует понятие «считанной» и «несчитанной» трели. Несчитанная трель может рассматриваться как природный дар пальцевой беглости, когда исполнитель включает какой-то двигательный механизм, и пальцы осуществляют самопроизвольное вибрато. Однако в музыкальном тексте предпочтительна считанная трель, в которой ясны ритмические группы. Пальцевое вибрато может дополняться помощью вращательного движения лучезапястного сустава (особый вид кистевого вибрато), что придаёт трели большую силу звучания.

22. Трели с выдержанными звуками. Особый вид трели – это игра трели в одном из голосов, когда другой голос выдерживает крайний палец (обычно первый или пятый). Такая трель, как правило, считанная, ритмизованная и, как правило, короткая, хотя в Ариетте, в финале 32-й сонаты Бетховена, в последней вариации многотактовая длинная трель в одной руке идёт с одновременным исполнением мелодии. Тренировка трели с выдержанным звуком способствует спокойному положению руки и активизации самостоятельности работы пальцев.

23. Форшлагги. Как известно, они бывают двух родов: до счёта и после счёта (форшлагг и нахшлагг). С утратой традиций технических упражнений знакомство с упражнениями на форшлагги в старинных сборниках упражнений (Таузиг, Иозефи) воспринимается как не слишком содержательная работа. При этом во времена барокко и раннего классицизма мелизмы, в том числе и форшлагги, представляли собой одно из главных средств выразительности («киебрю», «глоссы», «манеры»). Virtuозное и интонационно-точное, внятное исполнение украшений, в частности форшлаггов, было и должно быть одним из показателей виртуозности и слуховой чуткости. Нужно уметь встроить форшлагг в предыдущую длительность или в основную длительность так, чтобы он звучал выразительно, не нарушая ровного движения в любом быстром темпе.

24. Мордент. Старинный мордент, так же как и классический мордент, играется за счёт основной длительности. То есть начинается с опорного, счётного звука. В то же время, двигательная природа пальцев предпочитает опору на последнюю ноту из трёх в морденте. Там, где педагог недооценивает важности интонации классического мордента, ученик-школьник привыкает к игре мордента за счёт предыдущей длительности и эту привычку бывает очень трудно преодолеть. Так же как и в форшлагге, мордент должен играть вне счёта, то есть достаточно быстро и, в то же время, внятно проинтонированно, с особой ритмической акцентировкой. Следует помнить, что мелизмы (любой из них), украшая конкретный звук, отмечают его, преподносят слушателю, что всегда связано с особым рода интонационной активностью, своеобразным углублением, акцентированием основного звука (хотя это не акцент). Мордент иногда называют пратриллером. Он порой символизирует короткую трель, то есть может быть двойным мордентом и т. д. Морденты бывают перечёркнутые и неперечёркнутые, то есть восходящие и нисходящие. Кроме того, они, так же как и трели, могут иметь верхний или нижний вводный звук.

25. Группетто. Из распространённых украшений группетто – наиболее мелодизированная фигура. Она как бы объединяет в себе мордент верхний и нижний. Такое украшение, как правило, вписывается в ритмическую линию как мелодический ход. Группетто, кроме того, обычно имеет квинтольную структуру: проходя верхний и нижний вспомогательные звуки мелодическая фигурация возвращается к основной ноте. Соответственно и рука в своём движении образует своего рода петлю-кольцо, вращение вокруг основного звука.

26. Репетиции на одном звуке. Здесь мы имеем дело с особого рода «прыгающей» техникой пальцев и руки. Палец даёт удар-подскок с моментальным повторением этого удара. Ему должна помогать пульсация кисти, которая действует непреднамеренно, совершенно свободно и, в то же время, активно, естественно. Классические репетиции всегда предполагают смену пальцев на одном звуке в разной последовательности в зависимости от входа в репетицию и выхода из неё. Естественно, что, как правило, сменяются соседние пальцы. Однако Бузони говорит, что он убедился в целесообразности репетиции одним пальцем. Это требует меньше движений самого пальца и кисти, большей фиксированности и усилия от локтя (от предплечья). В то же время такая репетиция жёстче, менее мелодизирована, чем репетиция разными пальцами.

27. Октавные репетиции. Мы уже говорили о кистевых октавах, но раньше шла речь о мелодизированных октавах, создающих гаммаобразные или, реже, арпеджированные ходы. Там всегда присутствовала задача технической группировки, предлагаемая Бузони, связанная с перемещением руки по ритмо-интонации или по топографии клавиатуры. Репетиция октавами на одном звуке тоже требует кистевого вибрато и ритмической группировки, но в этом случае у нас менее ощутима мелодическая подоснова движения. Главное здесь ритмическая группировка.

28. Аккордовые репетиции. Этот вид репетиций редко имеет чисто техническое наполнение. Чаще повторяющаяся аккордовая фактура символизирует многоголосный хорал, в котором один из голосов (чаще верхний, а иногда нижний) ведёт, то есть играет как каким-то особым звуком. Такого рода аккорды требуют умения пропевать их приёмом дотягивания и передачи в следующий аккорд с помощью «предыхания» кисти и с обязательной ясной ритмической интонацией (по два, по три, по четыре и т. д.). Такая фактура широко применяется в классических сонатах, в романтической медленной музыке («Патетическая» соната Бетховена, II ч., первый эпизод; Четвертая прелюдия Шопена). Быстрые аккордовые репетиции аналогичны октавным репетициям. Существует использование таких параллельных аккордов, как, например, в финале 3-й сонаты Бетховена.

29. Фигурации с задержанными нотами. Здесь имеется в виду особого рода фактура в одной руке с полифоническим наполнением, когда имеется удержанный голос и фигурация на его фоне. Задача, сходная с трелями, имеющими выдержанные звуки, о чём шла речь выше. Один из характерных вариантов такой техниче-

кой задачи – фигурированный бас, когда басовый звук выдерживается пятым или четвёртым пальцем, а басу противостоит арпеджирование аккорда другими пальцами левой руки. При воплощении такой полифонической задачи важно, чтобы тянущийся звук и движущаяся фигурация завершали своё звучание одновременно. То есть, чтобы длинные ноты не укорачивались. С этой целью, дающей ансамбливость голосам, можно тренировать такое двухголосие с одновременным снятием тянущегося звука и фигурации, что активизирует слышание двух голосов и переход их в следующую полифоническую фигуру.

30. Двойные терции – диатонические гаммы (мажоры и миноры). Очевидно, что любые двойные ноты, а особенно терции, представляют собой особого рода двухголосие, где каждый голос должен быть произнесен, пропет, услышан. Двойные терции связаны со специфическими техническими навыками в работе пальцев и кисти. Осуществляя «пальцевое легато», пальцы должны находить движение голоса при перекладывании третьего через четвёртый, третьего через пятый пальцы при подведении в другом голосе первого пальца. В результате кисть имеет поворот в сторону движения, способствующий пальцевым передачам. При этом кисть должна быть одновременно и гибкой, и свободной, и активной. Тут нет возможности предписывать какие-то жесты. Техника игры вырабатывается путём приспособления к звуковой задаче.

Важное значение имеет рациональная аппликатура. В подавляющем большинстве гамм мы можем и должны избегать положение первого пальца на чёрной клавише. Существует два типа терцовых аппликатур. Одна из них трёхпозиционная, содержит чередование двух-двух и трёх терций. Здесь мы стремимся к максимальной связности передачи пальцами линии движения. Другая аппликатура двухпозиционная – скользящая, где в одной позиции три терции, а другая позиция – широкая, состоит из четырёх терций, одна из которых играется первым и вторым пальцами, а следующая затем терция играется первым-третьим с соскальзыванием первого пальца с одного звука на другой (с белой клавиши на белую). И та и другая система аппликатур требует длительного освоения и учит сложной ориентации в аппликатурных композициях.

31. Двойные терции – хроматические гаммы (малые и большие терции). Этот вид техники тоже имеет два варианта аппликатур. Одна из них – шопеновская – скользящая, в которой второй и третий палец попадает на *ля-диез* – *до-диез* и на *ре-диез* – *фа-диез* в малых терциях, а в больших терциях эти пальцы

(второй-третий) попадают на *фа-диез* – *ля-диез*. Это двухголосие играется двумя группами пальцев одной руки. Один голос играется третьим, четвёртым, пятым пальцами, а другой – первым; вторым пальцами со скольжением первого пальца с белой на белую клавишу (*си* – *до*, *ми* – *фа*).

32. Двойные сексты. Этот вид упражнений можно считать наиболее неудобным, требующим особой пальцевой и кистевой приспособляемости. В XIX веке те, кто претендовал на звание виртуоза, изошряли свою тренировку всеми возможными способами, в том числе и игрой двойных секст. Очевидно, что в этой технике нужно добиться такой же ясности ведения двух голосов, ритмической фразировки и достаточной связности, хотя достижение этих задач значительно сложнее, чем в октавах. В то же время следует помнить, что техника пассажей двойных нот везде имеет родственные установки, связанные с гибкой ориентировкой кисти и пальцев.

33. Двойные арпеджио, то есть игра арпеджио интервалами одной рукой в два голоса. Это тоже редко встречаемая трудность, которая практически не используется в упражнениях, но, безусловно, полезна для развития технической ориентировки.

34. Техническая группировка. Это понятие употребляют, главным образом, в крупной технике – в октавах, в аккордовых пассажах. Данное понятие связано с именем Бузони, а в отечественной литературе его пропагандирует Г. М. Коган. Техническая группировка связана с учётом топографии пассажей на клавиатуре (рисунок чёрных и белых клавиш) и сочетанием этого рисунка с ритмической группировкой. Достаточно часто, может быть всегда, приходится корректировать чертёж движения руки с ритмической и ладовой интонацией. Такое сочетание нескольких представлений в одном действии нами было названо «полиплановостью» мышления. Об этом же мыслительном процессе мы говорим в гаммах и арпеджио в связи с взаимодействием аппликатур, ладовых тяготений и ритмоинтонаций в разных октавах.

35. Скачки: однозвучные, интервальные, аккордовые. Их использование в большинстве случаев несистемно, одноразово. Например, в «Революционном» этюде Шопена (соч. 10, № 12), в первой аккордовой теме вступления. В то же время существуют пьесы, где переброс руки через руку определяет и техническое, и художественное содержание произведения. Такие задачи мы встречаем достаточно часто в сонатах Скарлатти, в Жиге из первой партиты Баха, в этюде «по Паганини» ми минор, № 4 Листа. Можно говорить о том, что переносы могут быть прямолинейны-

ми, как в «Революционном» этюде Шопена, и дугообразными. Однако дугообразность опять-таки должна быть по возможности лишённой замаха, а как бы продолжающей один звук в другом в процессе перелёта.

36. Полиритмия. Упражнения Брамса начинаются с такой полиритмии (три на четыре, четыре на пять). Широко используется полиритмия в русской фортепианной музыке, особенно у Лядова и Скрябина. Значительный интерес к полиритмии проявляют Шопен и Лист (в этюдах). Математический расчёт может что-то прояснить тут только в простейшем сочетании два на три. В более сложных случаях приходится опираться на устойчивость метра и на самостоятельность в двух ритмо-интонационных построениях. При этом следует иметь в виду, что основой полиритмической комбинации следует иметь более мелкий ритм, подстраивая под него более крупный. Полезно использовать предварительное графическое изображение ритмических взаимодействий, где можно увидеть – осознать возникающие биения между разными долями ритмов. Такое осознание приближённости долей ритмических фигур на первых порах может помочь услышать эти биения между долями. Конечным результатом преодоления этой полиритмической трудности должна быть полная интонационная самостоятельность каждой ритмической линии.

37. Координация работы двух рук в их разном исполнительском и двигательном задании. Все сборники упражнений, как правило, концентрируют внимание на одинаковых задачах, поставленных перед той и другой рукой и чаще всего это унисоны, синхронные движения. В то же время в музыкальных текстах всегда возникает проблема координации партий двух рук, двух планов музыкального движения. Такая координация как бы переключается с полифоническими задачами, но в то же время имеет и чисто двигательную проекцию. Впервые, как нам представляется, теоретически и практически поставил эту задачу в упражнениях Брамс. Продолжил эту идею Бузони. Характерным примером такой тренировки может быть игра гамм одной рукой в одной тональности, а другой рукой – в другой тональности. Можно считать, что эта проблема координации работы двух рук в разных игровых задачах теоретически ещё не разработана, тем не менее её повседневная важность, применяемость очевидна и обращать внимание ученика на эту проблему всегда целесообразно (например, во всех пьесах с вальсовыми аккомпанементами).

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ

Мы начинали перечень самостоятельных технических проблем с дыхания руки, взятия звука и его снятия. Эти проблемы символизируют азы «постановки» руки. В то же время существует понятие способов звукоизвлечения, традиционно их три: стаккато, нон легато и легато с их различными вариантами. Кроме того, существуют и такие понятия, как удар, нажим, толчок и скольжение руки по клавиатуре.

1. Техника стаккато. Мы говорим об отскоке руки, толчком руки в клавиатуру, от себя, или ударом кисти с отскоком, или таким же ударом пальца. Каждый из этих видов стаккато имеет свою техническую обусловленность. Наиболее специфическим (не природным) видом техники стаккато является пальцевое стаккато. Оно требует особой чуткости, лёгкости, активности пальцевого удара.

2. Техника нон легато. Здесь существует целый ряд приёмов звукоизвлечения. Тенуто требует погружённости, дослушивания, дотягивания отдельного звука. Портаменто – особого рода перенос звука в звук без связи, но интонационно объединяя звуки. Взятие звука от себя или к себе. В одном случае звучание более острое, жёсткое, в другом – более мягкое, напевное.

3. Техника легато. Этот вид звукоизвлечения многими великими педагогами и исполнителями рассматривался как главное средство воспитания музыкального слуха. Такая установка связана с тем, что в основе музыкального слуха лежит чувство пения, то есть перетекания звука в звук и, в то же время, на клавиатуре пальцы (рука) должны это звуковое движение воспроизвести связано, неразрывно, но и не склеенно. Пианист не может ощущать этот переход, как другие музыканты, физически осознанно, поскольку механизм клавиатуры с работой молоточков и демпферов не может быть в поле зрения исполнителя. Необходимо пробудить, найти «чувство» легато. Высшим его проявлением является кантабиле, которое тоже трудно поддаётся словесной характеристике, но предполагает особую сочность, глубину, текучесть звучания и особое туше, о котором Вик говорил: «вкладывание руки в клавишу», Тальберг – «погружение пальцев в густое тесто», Рахманинов – «прораствание пальцев сквозь клавиши», Николаев – «вокальная опёртость звука». В то же время существует понятие *rosso legato*, *quasi legato* и *sempre legato*.

В легато особым образом проявляется техника скольжения руки по горизонтали клавиатуры. Рука как бы гладит клавиши, выводя

мелодический рисунок по топографии музыкального текста. Каждый звук дотягивается и передаётся в другой звук. Происходит перетекание веса руки по линии движения мелодии. Для реализации этой задачи пения на фортепиано необходимо психическое и физическое ощущение характера движения мелодии, которое зависит в равной степени и от слуховой-художественной образованности, и от природной музыкальной одарённости. Особой задачей такого движения является ход от первого пальца к пятому «по низу», без повышения запястья, и обратный ход от пятого к первому «по верхней дуге». При соединении эти два движения образуют кистевую петлю. В легато существует ещё одно понятие «кистевое предыхания», когда, не нарушая слитности мелодического движения, нужно обозначить интонационную точку мелодического хода весом кисти – взятием пальца.

4. Работа пальцев. Во времена формирования фортепианной техники в начале XIX века всё внимание при тренировке было направлено на активизацию работы каждого пальца. За сто лет до этого данную задачу определил Рамо (1732 год) как механику пальцевого удара. К началу XX века исполнительское мышление перестраивается в направлении целостного двигательного исполнительского акта всей рукой. Пальцы передают усилие руки в клавишу. В то же время мы должны признать, что старинная пальцевая игра имела самые серьёзные основания, о которых следовало бы думать и сегодня. Томас и Бах тренировали взятие звука пальцем «в ладонь». Для того, чтобы палец ударил по клавишам или взял звук, необходим активный замах – импульс движения. Пожелание минимизировать это усилие (экономия движения) не означает отказа от активной работы пальца, от его аффтакта при атаке. Особое чувство пения на инструменте связано с пальцевым нажимом, с тактильным ощущением дна клавиши и через это ощущение тянущегося звука.

5. Теория не рассматривает двигательного феномена «удара руки». В то же время удар, будь то удар кулака или даже молотка, кисти или пальца является особым рода феноменом, при котором движение мгновенно заканчивается освобождением энергии без усилия. Это относится не только к руке, но и к удару камня, молотка и т. д. В руке этот феномен даёт механизм свободы, так называемой релаксации. При этом такого рода свобода сохраняет собранность, организованность руки для дальнейших действий. Особенно сложно отработать такое усилие-освобождение в легато-кантилене, когда удар пальца переходит не в отскок освобождения, а в нажим, символизирующий дальнейшее движение звука.

Мы знаем, что некоторые великие мастера фортепианной игры определяли какой-то исходный круг технических задач, который был базой для всей остальной техники игры. Об этом говорили Шопен, Лист, Гофман, Корто, Нейгауз. Названные выше виды техники всем хорошо известны, но их систематическое изложение как особого рода комплекс инструментов фортепианной техники (Гофман) может помочь изучающему практику и теорию фортепианного исполнительства более свободно ориентироваться в комплексе технических задач исполнителя.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Назвать причины необходимости нового подхода к технической тренировке при переходе исполнителя от игры на клавесине-клавикорде-органе к фортепианному исполнительству.
2. Как фортепианное творчество Бетховена повлияло на изменение звуковых качеств фортепиано при его производстве?
3. Кто из композиторов впервые определяет особые виды фортепианной техники и создаёт для их выработки инструментальные этюды (назвать сборник)?
4. Композиторы-романтики – основоположники современной системы формирования пианиста-исполнителя (образность-программность, полифоническое мышление, виды техники в этюдах и упражнениях, сонатная форма): Черни, Шуман, Лист, Шопен. Назвать их учеников и продолжателей.
5. Рассказать о видах фортепианной техники – «технических формулах». Лист и его ученики (Иозефи, Таузиг).
6. Как формировалась наука об исполнительстве: естественные природные основы игровых приёмов (дыхание, взятие, снятие, опора-нажим, гибкость-пластичность, безударность, пальцевая атака, скольжение, круговое движение кисти, удар-толчок)
7. Что такое координационное мышление и метод вариантов?
8. Кто является реформаторами жанра упражнений?
9. Сделать обзор сборников упражнений Листа, Таузига, Иозефи, Ганона, Брамса, Бузони, Корто, Лонг, Тимакина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апарина И. Ю.* Роль технической работы в фортепианной педагогике. – [Электронный ресурс]: ([articles/596386/2010-2011](#) уч.г.).
2. *Баренбойм Л. Л. В. Николаев* – основоположник ленинградской пианистической школы // *Л. В. Николаев. Статьи, воспоминания, письма. К 100-летию со дня рождения.* – Л.: Сов. композитор, 1979. – С. 12–60.
3. *Брамс И.* 51 упражнение для фортепиано. – М.: Музгиз, 1961.
4. *Бузони Ф.* Путь к фортепианному мастерству. В 3-х томах. – М.: Музыка, 1968; 1973; 1985.
5. *Ганон Ш.* Пианист-виртуоз. – Л., 1988.
6. *Гофман И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 224 с.
7. *Игумнов К.* Мои исполнительские и педагогические принципы // *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / под ред. Я. Мильштейна.* – М., 1966.
8. *Иозефи Р.* Школа виртуозной фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1967.
9. *Корто А.* Рациональные принципы фортепианной техники. – М., Музыка, 1966.
10. *Левин Ю.* Ежедневные упражнения юного пианиста. – М., 1978.
11. *Лонг М.* Фортепиано. Школа упражнений. – Л.: Музгиз, 1963.
12. *Мильштейн Я.* Лист. – Т. II. Основы пианистической техники. – М.: Музгиз, 1956. – С. 90–152.
13. *Писаренко Ю. Г.* Фортепианная педагогика. Ч. 1. – Магнитогорск: Магнитог. дом печати, 2015.
14. *Савишинский С. И.* Работа пианиста над техникой. – Л.: Музыка, 1968. – 108 с.
15. *Таузиг К.* Ежедневные упражнения на фортепиано. – М.: Музгиз, 1962.
15. *Тимакин Е. М.* Воспитание пианиста: метод. пособие. – М.: Сов. композитор, 1989. – 144 с.
16. *Цытин Г. М.* Исполнитель и техника. – М., 1999. – 192 с.
17. *Цытин Г. М.* Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
Исторический обзор	4
Формирование и развитие жанра технической тренировки пианистов в упражнениях	7
О жанре упражнений	10
Рождение науки об исполнительстве	13
Упражнения как жанр исполнительского творчества	16
Виды фортепианной техники	18
Звукоизвлечение	28
<i>Вопросы для самоконтроля</i>	30
<i>Литература</i>	31