

Г. КОГАН

*Работа  
пианиста*

СЕКРЕТЫ ФОРТЕПИАННОГО МАСТЕРСТВА

Классика XXI

УДК 786  
ББК 85.315.3  
К57

Файл скачан с сайта  
**Аperock.ucoz.ru**  
Книги о музыке и рок-  
музыкантах

**Коган Г.**

К57 Работа пианиста — М.: Классика-XXI, 2004. — 204 с.

ISBN 5-89817-080-4

Книга выдающегося отечественного пианиста и педагога — это бесценный источник советов и рекомендаций. Подробный анализ вопросов фортепианной техники, интерпретации и психологии исполнительства дополняют интереснейшие размышления на общеэстетические темы, а ясность изложения сочетается с образностью языка. Издание адресовано исполнителям, педагогам вузов, училищ и музыкальных школ, а также учащимся среднего и высшего звена.

УДК 786  
ББК 85.315.3

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

ISBN 5-89817-080-4

© Дзюбенко Л. А., Дзюбенко М. А., 2004  
© «Классика-XXI», 2004

---

---

## ОТ АВТОРА

Эта книга — плод личного, почти пятидесятилетнего исполнительского и педагогического опыта автора. Как таковая, она носит субъективный характер. Высказанные в ней положения не претендуют на роль общеобязательных правил; за каждым «надо», «следует», «ученик должен», встречающимся на последующих страницах, подразумевается: «мне кажется», «по моему мнению», «на мой взгляд». Но и субъективные выводы из длительного опыта могут представить интерес для других работников той же специальности; быть может, если не все, то некоторые из этих выводов вызовут сочувствие у части педагогов и исполнителей, а кое-что окажется даже имеющим общезначимую, объективную ценность. В надежде на это и выпускается настоящий труд.

Говоря, что данная книга представляет плод практического опыта автора, последний не имел в виду сказать, что она исчерпывает этот опыт, дает его полный итог. Исчерпать опыт целой жизни в искусстве — невозможно, вероятно, не только в одной, но и во многих книгах. Автор к этому и не стремился. Он остановился лишь на том, о чем чувствовал себя в силах высказать нечто продуманное и более или менее новое. В стороне были оставлены многие вопросы<sup>1</sup>, по которым он не мог добавить ничего существенного к написанному другими — в частности,

---

<sup>1</sup> В том числе и такой важный, как педализация. Автор счел излишним повторять уже сказанное по этому поводу в литературе и в то же время не нашел способа зафиксировать *словами* те педальные тонкости, которые он применяет в своей исполнительской практике и показывает — на практике же — ученикам.

Желающих все же восполнить этот пробел автор отсылает к превосходной книге Н. Голубовской «Искусство педализации» (М.-Л.: Музыка, 1967), с которой он солидаризируется почти полностью как в общих положениях, так и в частных примерах.

---

Иосифом Гофманом<sup>1</sup>. Автор не возвращался и к рассмотрению тех проблем, которые были уже освещены им самим в книге «У врат мастерства»<sup>2</sup>, составляющей как бы первую часть того труда, второй частью которого является настоящая книга.

---

<sup>1</sup> См.: Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре (под редакцией автора этих строк). М.: Музгиз, 1961.

<sup>2</sup> Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 3-130.

---

---

## ГЛАВА 1

### С ЧЕГО ДОЛЖНА НАЧИНАТЬСЯ РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ?

«С начала! — ответят многие ученики. — Нужно прежде всего выучить первый такт или первую фразу, затем второй такт или вторую фразу и т. д., не переходя к следующему куску до тех пор, пока не “сел в пальцы” предыдущий».

Такой ответ ошибочен. Никакой труд нецелесообразно начинать с последовательного выковывывания деталей. Художник не пишет на чистом холсте сначала ухо, потом щеку, потом глаз и т. д. Он прежде всего набрасывает общую композицию портрета, намечает основные соотношения, прикидывает на этом эскизе главные детали, раньше чем взяться за их прорисовку. «Раньше чем приступить к созданию художественного произведения, Леонардо обычно исполнял десятки композиционных набросков... Затем мастер приступает к уточнению деталей найденной им композиции»<sup>1</sup>. В этом смысле и говорят, что на мольберте хорошего художника никогда не фигурирует часть картины (самостоятельные этюды к картине, разумеется, не в счет), а всегда — с первых же минут работы — вся картина в целом.

Так же обстоит дело в других искусствах. «Прежде чем решиться написать первую строчку этого произведения, я вынашивал его в себе десять лет, — пишет Ромен Роллан во вступлении к седьмой книге “Жана Кристофа”. — Кристоф только тогда пустился в путь, когда этот путь для меня до конца уяснился...»<sup>2</sup> В первоначальных записях скря-

---

<sup>1</sup> Лазарев В. Великий художник и ученый // Новый мир. 1952. № 5. С. 218. «Как он удивительно работает! — восхищался Л. Н. Толстой скульптором Паоло Трубецким. — У настоящего мастера всегда сразу намечаются главные линии... Уж потом начинаются детали» (рассказано А. Б. Гольденвейзером).

<sup>2</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. IV. Л.: Время, 1931. С. 10.

---

бинских произведений нередко оставлялось незаполненным определенное количество тактов, иногда целые страницы: «не всегда зная, *что* здесь будет, Скрябин твердо знал, что *будет и сколько будет*»<sup>1</sup>.

Во всех приведенных примерах наблюдается одно и то же явление: разработке деталей предшествует более или менее эскизная планировка целого.

Музыканты-исполнители не составляют исключения из правила. Раньше чем приняться за разучивание начальных или каких-либо следующих тактов, пианист, скрипач, виолончелист должен ознакомиться с произведением в целом, проиграть его, создать себе известное представление о его характере и построении, вызвать к жизни первоначальную наметку, «рабочую гипотезу» исполнительского замысла, плана интерпретации. Эту стадию первого соприкосновения исполнителя с намеченным к исполнению произведением можно назвать стадией просмотра. Приступать к работе над каким-либо — безразлично каким — куском произведения, минуя эту стадию, — все равно что начать постройку дома, не располагая его проектом. Конечно, каждая фраза музыкального произведения имеет и свою внутреннюю логику, свои внутренние закономерности, но такие частные закономерности, взятые в отрыве от общих закономерностей всего произведения в целом, не дают достаточного критерия для правильного определения темпа, характера звучания, меры ускорения, замедления, усиления, ослабления, закругления, акцента и прочих особенностей исполнения данной фразы как части целого. Определить все это можно только путем сопоставления разучиваемой фразы с рядом других мест, путем соотнесения ее с целым, установления ее места, роли, значения в этом целом<sup>2</sup>. «Чтобы написать это место, — рассказывает Флобер Луизе Коле, — мне действительно нужно охватить одним взглядом по меньшей мере сорок других»<sup>3</sup>. Фразы, выученные без такого сопоставления с «сорока другими», вне соотношения с логикой целого, могут сами по себе звучать хорошо, логично, красиво; но они не будут ладиться друг с другом, не будут «влезать» в целое. «Если фраза, — говорил ученикам К. Н. Игумнов, — не будет соответствовать сво-

---

<sup>1</sup> Энгель Ю. А. Н. Скрябин // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 86.

<sup>2</sup> «...Чтобы найти ту или иную окраску фразы и степень этой окраски, важна концепция всего произведения», — замечает Л. В. Николаев (Из бесед с учениками. Цит. по: Хентова С. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.-Л., 1966. С. 129).

<sup>3</sup> Флобер Г. Письма. М.: Гослитиздат, 1937. С. 413.

---

им соседям и станет не в меру самостоятельной, то это неизбежно приведет к фальши в общем мелодическом движении и нарушит органическую связь музыкальной речи»<sup>1</sup>. «Собрать» целое из таких «независимых» фраз так же трудно, как собрать автомобиль из разнотипных, одна с другой несоразмерных частей.

---

<sup>1</sup> Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене // Советская музыка. 1949. № 10. С. 51.

---

---

## ГЛАВА 2

### СТАДИЯ ПРОСМОТРА ЧТЕНИЕ С ЛИСТА

Итак, работа исполнителя над произведением должна начинаться не с разучивания по кускам, а с просмотра всего произведения, с проигрывания его целиком. Встает, однако, вопрос: как же это возможно, коль скоро произведение еще не выучено?

Все музыканты знают, что подобное проигрывание вполне возможно; оно носит название *чтения с листа*. Известно, что в музыкальном мире встречаются мастера, доведшие это умение до высокой виртуозности, играющие с листа труднейшие пьесы в больших темпах, с такой точностью и свободой, словно произведение долго разучивалось и тщательно выучено артистом. Выдающимися чтецами нот были, например, в прошлом Лист, д'Альбер, Blumenfeld, Рахманинов; среди современных советских пианистов славился своей игрой с листа профессор А. Б. Гольденвейзер. Конечно, такого совершенства достигают сравнительно немногие; но *удовлетворительному* чтению с листа может научиться каждый пианист: это — *дело наживное*. «Нажить» возможно больший «капитал» в данной области — одна из задач, стоящих перед всяким обучающимся исполнительству<sup>1</sup>: ибо — помимо сопряженных с этим других преимуществ, — чем искуснее читает исполнитель с листа, тем легче и скорее формируется у него ясное представление о произведении, а, стало быть, и замысел, план интерпретации. Из одного этого, оставляя даже в стороне прочие соображения, видно, насколько *практически* важно не только для будущих аккомпаниато-

---

<sup>1</sup> Методы ее решения не входят в круг вопросов, рассматриваемых в настоящей книге. Скажу лишь попутно, что одним из условий хорошего чтения с листа является умение схватывать сразу каждую гармонию в целом, мыслить сменами гармоний, а не нотами фигурации.



---

ров, но и для будущих солистов усердно тренироваться в чтении с листа, вырабатывать и совершенствовать в себе названное умение<sup>1</sup>.

Но и в тех, все еще, к сожалению, нередких случаях, когда последнее не удовлетворяет даже умеренным требованиям, правило о необходимости просмотреть произведение, раньше чем учить его по кускам, сохраняет полную силу. Разница, правда, будет — и не только в том, что музыкант, читающий ноты, так сказать, по *складам*, затратит на разбор произведения гораздо больше времени и труда, нежели бегло играющий с листа; разница скажется и в самом представлении о пьесе, возникающем в результате ее разбора. У исполнителя, читающего «по складам», представление это примет форму значительно более смутную и неточную, испещренную туманными пятнами и ошибками; в ходе дальнейшей работы оно должно будет подвергнуться столь значительным уточнениям, исправлениям, изменениям, что образ выученного произведения окажется иной раз весьма мало похожим на первоначальную «рабочую гипотезу» исполнителя. Тем не менее и такая «гипотеза» полезна для дела: лучше исходить хотя бы из грубо приблизительного представления о разучиваемой вещи, чем не иметь о ней *никакого* представления.

Но не расходится ли все сказанное со взглядами авторитетнейших музыкантов-педагогов? Не требуют ли все они именно тщательной, законченной «отработки» куска за куском — по «несколько тактов», «на первые дни не более полстраницы», как советовала, например, Есипова?<sup>2</sup> Не есть ли это единственно правильный путь? Не поведет ли эскизное, «приблизительное» проигрывание к небрежности, неряшливости исполнения, к тому дилетантизму, который разложил немало дарований и от которого так сурово предостерегала та же Есипова?

Да, поведет — если ограничиться таким методом работы. Он пригоден, в основном, лишь для первой, начальной стадии освоения произведения — стадии, которую, быть может, правильнее было бы назвать предварительной, так как она, собственно говоря, *предшествует* началу настоящей работы. Нельзя не только сводить всю работу над произведением к названной стадии, но и задерживаться на ней сколько-нибудь продолжительное время: поддавшись увлечению, проигрывать раз за разом невыученное произведение — действительно, верный путь к самому беспардонному дилетантизму. Стадия просмотра должна быть совсем короткой; как только исполнитель приобретет самое

---

<sup>1</sup> «Игра с листа вообще необыкновенно важна для обучения...» — справедливо подчеркивает Карл Лаймер (цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. С. 177).

<sup>2</sup> Цит. по книге: *Беркман Т. А. Н. Есипова.* М.: Музгиз, 1948. С. 70–71.

---

общее понятие о характере, построении, главных моментах произведения, получит «вкус» к последнему, почувствует «аппетит» к работе над ним — следует тотчас же прекратить проигрывания и перейти к другим методам занятий. С этой минуты вступает в силу требование Есиповой и других видных педагогов о штудировании по кускам — требование, которое, как только что отмечалось, может показаться противоречащим всему вышесказанному. На самом деле никакого противоречия нет, так как речь идет о *разных* этапах работы. Ни Есипова, ни какой бы то ни было другой хороший педагог никогда не предлагал начинать прямо со штудирования по кускам, без предварительного ознакомления с сочинением в целом. Об этом ясно свидетельствуют, в частности, следующие слова самой Есиповой: «*После уяснения себе художественного замысла произведения, прочтения пьесы с начала до конца, возьмите несколько тактов*» и т. д.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Беркман Т. А. Н. Есипова. С. 70 (курсив мой. — Г. К.). Ср. также: «Как нужно заниматься? Сперва знакомятся с произведением, проигрывая его с начала до конца...» (*Fischer Edwin. Considérations sur la musique. Editions du Coudrier, Paris, 1951. P. 81*); «В начале работы произведение следует рассмотреть как нечто целостное, с определенным стилем и характером. Затем пианист переходит к отделке деталей...» (А. Стоянов; цит. по: *Хентова С. Цит. соч. С. 244*); «Первая задача пианиста после выбора новой пьесы — создать свое общее представление о ней... Артист старается охватить новое произведение в его целостности... В процессе работы первоначальный замысел может значительно перемениться; однако, независимо от этого, артист намечает творческий план еще при самом первом знакомстве с пьесой» (Т. Янкова; цит. по: *Хентова С. Цит. соч. С. 274—275*).

---

---

### ГЛАВА 3

## СТАДИЯ РАЗУЧИВАНИЯ «КУСКИ» И ЦЕЛОЕ

После просмотра работа над произведением переходит во вторую стадию, которую можно назвать разучиванием в собственном смысле этого слова. Стадия разучивания — решающая в рассматриваемом процессе; она поглощает девять десятых всего того времени и труда, которые затрачивает исполнитель на овладение данным произведением. Основное содержание этой стадии — работа над пьесой «по кускам», техническое освоение и художественная отделка каждого из них. Целое тут временно отходит на второй план, заслоняемое поочередно то одной, то другой деталью. Однако при правильно протекающей работе оно ощущается как отдаленный фон, как некий «камертон», с которым мысленно соотносишь шлифуемую деталь<sup>1</sup>. Связь с этим «камертоном» может быть тонкой, гибкой, растяжимой, еле уловимой, минутами целое может совсем пропадать из виду; но ни в коем случае не следует допускать, чтобы она, эта связь, серьезно нарушилась, чтобы «психологическая тональность» целого действительно исчезла из памяти. «Основной тон» произведения должен «звучать» в исполнителе на всем протяжении стадии разучивания; в противном случае утратится «сквозное действие», критерий, направляющий работу над деталями, в результате чего,

---

<sup>1</sup> По мнению А. Б. Гольденвейзера, «исполнитель прежде всего должен почувствовать образ сочинения, его содержание, его архитектонику и, начав работать детально над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой» (О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2. М.: Музгиз, 1958. С. 5). Профессор Т. Янкова также подчеркивает, что и при самых подробных занятиях «исполнитель не может терять представления о целом. Общий план интерпретации, образное видение пианиста руководят им при обдумывании и шлифовке самых мелких составных элементов» (цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 276).

---

---

как мы уже знаем, последние расползутся, станут «не в меру самостоятельными», «психологически атональными», то есть никчемными. Работая над отдельными главами «Степи», Чехов писал Григоровичу: «Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон...»<sup>1</sup>. «Попал ли в тон романа — вот что главное, — говорил Тургенев. — Тут уж частности, отдельные сцены не спасут сочинения...»<sup>2</sup>

Трудно, однако, ожидать, чтобы мысленное представление об «основном тоне», питаемое только памятью и слуховым воображением и все время заглушаемое реальными звучаниями разучиваемых деталей, могло так долго сохранить свою жизненную энергию. Поэтому время от времени, когда образ «камертона» начинает тускнеть и расплываться в памяти, необходимо освежать впечатление, вновь проиграв все произведение или какой-то его кусок в более или менее настоящем темпе.

При этом остается в силе сделанное выше предостережение относительно опасности злоупотреблять подобным образом действий; в особенности на первых порах, пока не выучена большая часть вещи, не следует давать себе волю, проигрывать пьесу часто, без нужды, свыше одного-двух раз подряд<sup>3</sup>.

Необходимо еще принять во внимание, что все эти проигрывания не будут, не могут быть простыми повторениями одно другого, точными копиями «просмотрового» прочтения. Каждый день работы, каждый внимательно разученный кусок не только совершенствует *выполнение* намерений исполнителя, но и непременно вносит нечто новое в самый *замысел*, уточняет, углубляет, в чем-то видоизменяет прежнее представление о *целом* и его внутренних соотношениях. Таким путем первоначальная «рабочая гипотеза», от раза к разу понемногу преобразаясь, постепенно перерастает в законченную интерпретацию, построение которой всегда отличается — в той или иной степени — от исходного «проекта», никогда не бывает совершенно с ним тождественно. Сообразно с этим, по мере увеличения количества освоенных деталей, меняется и значение подобных проигрываний: из сверок с *проектом* будущего исполнительского «здания» они все более становятся пробными «сборками» самого *здания*. Но такое изменение характера и удельного веса проигрываний происходит ближе к концу стадии разучивания, когда уже закончено «изготовление» если не всех, то большей части деталей; до тех же пор главным содержанием названной стадии остается, как уже было сказано, работа над пьесой по кускам.

<sup>1</sup> Чехов А. Полн. собр. соч. и писем. Т. XIV. М.: Гослитиздат, 1949. С. 14.

<sup>2</sup> Письмо к П. В. Анненкову от 25 мая 1853 года (Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем в 28 томах. Письма, т. II. М.-Л.: АН СССР, 1961. С. 159).

<sup>3</sup> «Вредно, изучая пьесу, играть ее много раз с начала до конца» (Николаев Л. Из бесед с учениками. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 127).

---

## ГЛАВА 4

### КАК «ЧЛЕНИТЬ НА КУСКИ»

По какому же принципу производится членение произведения на «учебные куски»?

В основе этого членения лежит музыкальная логика произведения, естественное деление последнего на части, разделы, периоды, предложения и т. д. вплоть до отдельной интонации в мелодической фразе, до отдельной фигуры в быстром пассаже. Ни в коем случае не следует членить сочинение по тактам, начиная или обрывая кусок на тактовой черте, приходящейся посередине музыкальной мысли. С другой стороны, при работе над куском не рекомендуется слишком прочно закреплять его логические границы, так как это приводит к образованию трудно устранимых «швов», мешающих впоследствии исполнению «литься», делающих его «кусочтатым». Во избежание этого нужно время от времени практиковать так называемое наложение, то есть разучивать данный кусок, захватывая конец предыдущего и начало следующего куска. Сторонницей подобного приема была, между прочим, Есипова, советовавшая учить пассаж кусочками по два с половиной такта с таким расчетом, чтобы каждый следующий кусочек начинался с начала того такта, на середине которого закончился предыдущий кусочек<sup>1</sup>. Формулировка Есиповой не вполне удачна и требует известных поправок; в частности, профессор С. И. Савшинский справедливо замечает, что нет никаких оснований возводить указанное Есиповой (да и какое бы то ни было иное) количество тактов в ранг некоей нормы членения, обязательной для любого пассажа<sup>2</sup>. Но вряд ли сама Есипова имела в

---

<sup>1</sup> Беркман Т. А. Н. Есипова. С. 71.

<sup>2</sup> Савшинский С. Леонид Николаев. Л.-М.: Музгиз, 1950. С. 159.

---

виду такую догматическую, буквальную трактовку ее слов; скорее всего, пресловутые «два с половиной такта» взяты знаменитой пианисткой как условная мера, как пример, иллюстрирующий ее мысль (с которой соглашается и проф. Савшинский). Правда, такой оговорки в есиповском тексте нет; но не следует забывать, что формулировка, о которой идет речь, извлечена из черновых записей Есиповой, не успевшей подвергнуть их окончательной редакционной обработке.

## ГЛАВА 5

### В КАКОМ ПОРЯДКЕ ДОЛЖНЫ ПРОХОДИТЬСЯ КУСКИ?

В каком порядке должны проходиться куски? В том, в каком они идут друг за другом в произведении — сперва начальный, потом следующий и т. д.?

Такой способ разучивания обычен; но при достаточной зрелости ученика возможен и иной, более продуктивный образ действий, встречающийся в практике крупных мастеров. Картина не делается «слева направо», главы романа редко пишутся в той последовательности, в которой они будут читаться. «Все свои портреты Репин писал “враздробь”, не соблюдая никакой очередности в изображении отдельных частей человеческого лица и фигуры, — вспоминает К. И. Чуковский, — и той же кистью, которою только что создал мой глаз, вылепил одним ударом и пуговицу у меня на груди, и складку у меня на пиджаке»<sup>1</sup>. Вагнер начинал обычно сочинение оперы со середины или с центральной драматической кульминации. В цитированном выше вступлении к седьмой книге и в послесловии к десятой книге «Жана Кристофа» Ромен Роллан рассказывает, что некоторые главы из пятой книги романа были написаны раньше первой книги и что описание смерти Кристофа (конец романа) было сделано «за месяц до того, как я начал писать первые страницы “Зари”»<sup>2</sup>.

Значит, «отрабатывать» куски нужно безо всякого порядка, берясь за тот кусок, который случайно попадет под руку? Нет, это не так. В кажущейся беспорядочности, с которой работают над кусками многие мастера, есть на самом деле своя закономерность. Художник принимается прежде всего за тот кусок, который его особенно «раздражает», — «раздражает» в том смысле, в каком это понятие употреблялось

<sup>1</sup> Чуковский К. Репин за работой // Советское искусство. 28 сентября 1945 г.

<sup>2</sup> Роллан Р. Собр. соч., т. IV. С. 10; т. V. С. 388. «Заря» — первая книга романа.

---

в книге «У врат мастерства», — который вызывает в нем (в художнике) наибольший рабочий интерес, наибольший «аппетит» к работе. В просмотренном произведении всегда оказывается два-три таких, «лакомых» для пальцев, места, в первую очередь привлекающих внимание, зажигающих воображение пианиста. С них и начинайте; ибо, как известно уже читателям только что названной книги, работа спорится лучше всего тогда, когда она делается с интересом, с увлечением, направляется жгучим желанием овладеть «раздражающим предметом». Куйте то железо, которое горячо, и не ждите, пока оно остынет!

Но не поведет ли такой способ работы к тому, что ученик ограничится разучиванием нескольких заинтересовавших его мест, а все прочее останется недоработанным, будет играть кое-как?

Случалось ли вам чистить испачканный костюм? Грязи на нем, собственно, даже и не видно, счистить бы только эти два очень уж бросающих пятна — и все будет в порядке. Но вот «броские» пятна счищены — и вдруг начинают колоть глаза три других пятна, казавшихся ранее совершенно незаметными. Вы удаляете и эти пятна, но на смену им, откуда ни возьмись, «появляются» все новые и новые, и каждое из них по очереди приобретает раздражающую яркость, «вылезает» на первый план, оглушительно «требует» устранения — вплоть до последнего, совсем уж ничтожного пятнышка, не привлекавшего ни малейшего внимания, пока весь костюм был грязен, но нестерпимо «закричавшего» на чистом фоне.

Схожее психологическое явление имеет место в процессе разучивания, как он протекает у талантливых, квалифицированных исполнителей. При очередных проигрываниях происходит перемещение акцентов в том представлении о произведении, которое направляет дальнейшую работу над последним: рядом с прежними «очагами раздражения», затухающими по мере освоения соответствующих «кусков», вспыхивают новые — и так продолжается до тех пор, пока в пьесе остается хоть одно плохо получающееся место.

Правда, в жизни часто наблюдается иное. Бывают неряхи, отлично «переносящие» грязную одежду, довольствующиеся самой поверхностной, «приблизительной» очисткой — да и то лишь «для людей» — нескольких наиболее заметных пятен. Немало таких нерях и в области музыкального исполнения. Вот почему способ разучивания «в порядке раздражения» пригоден только для тех учеников и самостоятельных исполнителей, художественная зрелость и взыскательность которых достигли достаточно высокого уровня; с остальными же приходится придерживаться обычной последовательности.



---

---

## ГЛАВА 6

### НАЧАЛА И КОНЦЫ ОТДЫХ

Итак, разучивание кусков может происходить в различной очередности: последовательно или «в порядке раздражения». Но так или иначе, тем или иным способом, а произведение, разумеется, должно быть пройдено все целиком, от «а» до «я», во всех своих разделах и подробностях; «раздражает» ли какой-нибудь кусок или нет — все равно он должен быть выучен, не может оставаться недоделанным. Особого, в частности, внимания требуют в этом плане именно «а» и «я» — начало и конец сочинения, значение которых подчас недооценивается не только учениками. Даже в концертах начала и концы многих произведений нередко играют кое-как, и настоящее исполнение пьесы начинается после первых ее звуков (например, после вступительных аккордов *h-moll'*ного скерцо или *b-moll'*ной прелюдии Шопена, после первого *ми* его этюда соч. 25 № 4, после начальных тактов «Кампанеллы» или «Мефисто—вальса» Листа), а заканчивается до того, как берутся последние звуки (например, перед последними двумя аккордами «Лесного царя» Шуберта—Листа или перед заключительным пассажем *g-moll'*ной прелюдии Рахманинова). Между тем, начала и концы играют важную роль в исполнении: произведение, начатое без «дыхания», не в том темпе, ритме, характере, очень трудно перевести на ходу на другие, надлежащие рельсы; с другой стороны, плохо поставленная «точка» способна смазать, разбить, наполовину уничтожить впечатление от хорошо сыгранной пьесы, в то время как удачная концовка может, наоборот, спасти своим «освещением» все исполнение<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Зритель не прощает, если в спектакле нет конца, последней точки, — говорил Станиславский. — Это большое искусство режиссера — делать, находить концы актов и пьесы...» (Горчаков Н. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1951. С. 421).

---

Вот почему при разучивании следует специально и тщательно «отработать» самое начало и самый конец разучиваемого произведения.

Работу над каждым куском нужно доводить до конца, не прекращая ее до тех пор, пока не будет достигнут и прочно закреплен результат, вполне удовлетворяющий исполнителя. Это не значит, конечно, что добиться этого надо непременно в один присест, не вставая с места до полной победы. Нельзя слишком долго подряд работать над одним и тем же эпизодом: влечение к нему гаснет, работа ощутимо заходит в тупик, а насильственное продолжение ее в том же направлении только увеличивает «завал» на путях к овладению данной трудностью, вызывает растущее отвращение к «демянковой ухе», грозящее вовсе погубить все дело. Наступление такой критической точки свидетельствует о необходимости на время прекратить работу над разучиваемым местом, прервать ее на часок-другой, либо до завтра или даже на еще более продолжительный срок, чтобы мозг играющего мог отдохнуть от «смотрения в одну точку», «переварить» то, что наработали пальцы. Однако для этого необязательно приостанавливать работу вообще; если утомление не зашло слишком далеко, достаточно переменить объект. Обычно такая смена происходит не меньше нескольких раз в течение рабочего дня. Таким образом, в работе находится всегда не один, а несколько объектов, и разучивание каждого из них растягивается на большее или меньшее количество дней.

---

## ГЛАВА 7

### ЕЖЕДНЕВНАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ ТИПЫ КУСКОВ

В какой же последовательности должна вестись ежедневная работа над несколькими объектами? С какого из них целесообразнее всего начинать эту работу?

Многие ученики начинают ее с того, что полегче, что требует больше времени, чем напряжения, больше количества труда, чем интенсивности последнего. Они стремятся сначала «разгрузиться» от «мелочей», чтобы потом, «собрав все силы», ничем более неотвлекаемые, «сосредоточиться» на основном. Подобный ученик заполняет первые часы хладнокровными упражнениями, повторением, проверкой, небольшой доделкой выученных уже кусков и целых пьес, неторопливым, «тщательным» проигрыванием еще подлежащих освоению пассажей. Только провозившись часа два с такого рода «вермишелью», истратив на нее лучшие, свежие силы, он приступает, наконец, к тем главным трудностям, над которыми безуспешно бьется уже много дней — и будет еще долго биться при подобном распорядке. Нет, неразумно откладывать трудное «на потом», на то время, когда мозг уже утомлен; с трудного надо начинать рабочий день, а повторения, упражнения и т. п. оставлять напоследок, переходить к ним лишь после того, как хорошо поработаешь над основными объектами.

Быка надо брать за рога. Эта пословица применима не только к тому, с чего начинать рабочий день, но и к тому, как браться за дело. Иной ученик начинает свой день с надлежащих, трудных «объектов»; он только считает нужным предварительно «разыграть» — на гаммах, например, — руки, после чего тотчас же принимается *учить* невыходящее место, то есть играть его медленно, крепкими пальцами, с акцентами и т. п. При таком способе работы длительное время уходит на вялую «раскачку», весьма мало продвигающую ученика вперед, но зато

---

сильно «разбалтывающую» его, разбивающую рабочее настроение. Гораздо целесообразнее, севши утром за рояль, прежде чем продолжать *работу* над пассажем, который изучал вчера, попытаться с места в карьер, без всякого «разыгрывания», *сыграть* разок-другой этот пассаж, сыграть по-настоящему, более или менее в темпе, с исполнительским размахом<sup>1</sup>. *Непосредственные* результаты будут, вероятно, довольно плачевны, но зато вы очень быстро разогреетесь душевно и физически, получите свежий, горячий стимул, зарядку, ориентир для ближайшей работы над данным пассажем, сразу, с разгона войдете в тот живой, энергичный *рабочий ритм*, который является одним из важнейших факторов успешности всякого труда.

Куски, на которые членится то или иное произведение, бывают, разумеется, самого разного характера; однако многообразие их поддается известной типизации под углом зрения содержащихся в них пианистических задач. Исходя из этого, в былое время различали «нетрудные», или «мелодические» и «трудные», или «технические» места. Такую классификацию нельзя признать удачной, так как в области звукоизвлечения, ведения мелодии и т. п. существует своя техника и «мелодические» места могут быть очень трудны для исполнения; кроме того, имеются места, не подпадающие ни под то, ни под другое определение: например, медленные последования аккордов. Более правильным представляется подразделение кусков на такие, в которых отдельные звуки и созвучия следуют друг за другом более или менее *медленно* и которые поэтому трудны только в *звуковом* отношении (качество звучания, фразировка и т. п.), и на такие, где чередование звуков и созвучий происходит *быстро*, вследствие чего к трудностям звуковым (везде сохраняющим свое значение) добавляются трудности *моторного* порядка (быстрота движений, точность попадания и т. д.).

Методика разучивания каждого из этих двух видов фортепианного изложения требует более подробного рассмотрения. Мы начнем это рассмотрение с первого вида — с кусков *медленного* типа.

---

<sup>1</sup> «Оставить привычку непременно разыгрываться на медленных темпах с гимнастическими приемами. Начинать сразу легко и в темпе», — советует Н. К. Метнер (*Зетель И.* Педагогические воззрения Н. К. Метнера и их значение для советской пианистической школы // Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. Научно-методические записки. Выпуск V. Свердловск, 1963. С. 396).

---

## ГЛАВА 8

### РАБОТА НАД МЕДЛЕННЫМИ КУСКАМИ ПИАНИСТИЧЕСКИЕ АВТОРИТЕТЫ О ПЕВУЧЕСТИ ЗВУКА

Как было уже сказано в конце предыдущей главы, работа над кусками медленного типа сводится главным образом к работе над звуком. В свою очередь работа над звуком есть прежде всего работа над его качеством, а первый план этой последней занимает выработка одного из качеств звука — его певучести.

Забота о ней всегда находилась в центре внимания величайших русских пианистов и лучших представителей западноевропейского пианизма классической поры его развития; хорошие певцы являлись для них исполнительскими образцами, на которые они равнялись сами и советовали равняться другим пианистам. Еще Филипп Эммануил Бах рекомендовал «посещать хороших музыкантов, чтобы научиться хорошему исполнению... В особенности не следует упускать возможности послушать искусных певцов, так как от них выучишься мыслить [исполняемое] спетым (*singend denken*). Затем очень полезно для правильного исполнения фразы (*Gedanken*) пропеть ее себе самому. Этим путем всегда большему научишься, чем из пространных книг и рассуждений...»<sup>1</sup>

Такого же мнения держались Гуммель, Калькбреннер, Тальберг: «Что касается хорошего исполнения, исполнения со вкусом, то можно воспитать его и научиться ему, слушая хорошее исполнение и выдающихся мастеров, в особенности же одухотворенных певцов. Вообще говоря, артисты и композиторы, прошедшие в юности основательную вокальную школу, обычно не только правильнее оценивают хорошее исполнение, но и собственный мир чувств у них гораздо живее, подвижнее, богаче и нежнее, — поэтому-то произведения их и исполне-

---

<sup>1</sup> *Bach Karl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (1753). Neudruck von Dr. Walter Niemann. C. P. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1906. I Theil. Ss. 81–87.*

---

ние столь выразительны. Те же, у кого лишь общее, поверхностное представление о хорошем пении, гораздо реже владеют и хорошим выразительным исполнением. Гассе, Науман, Глюк, оба Гайдна, Моцарт и знаменитейшие композиторы всех времен пели в юности»<sup>1</sup>.

«Ускорять группетто и другие украшения — признак плохой школы; лучшее средство хорошо их почувствовать — это спеть их перед тем, как сыграть; человеческий голос — лучший из инструментов; он должен служить образцом при исполнении всех мелодических пассажей. Вы, стремящиеся стать великими инструменталистами, подражайте хорошим певцам! Гара, Крешентини, г-жа Паста и г-жа Малибран (известные певцы и певицы. — Г. К.) выучили меня в области игры на фортепиано большему, чем кто-либо из пианистов»<sup>2</sup>.

«Лучший совет, какой мы можем дать, заканчивая эти общие замечания, лицам, серьезно занимающимся на фортепиано, это — учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо его себе уяснить... Да будет известно молодым артистам, если это может служить им поощрением, что лично мы обучались пению в продолжение пяти лет, под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы»<sup>3</sup>.

Шопен на уроках больше всего добивался того, чтобы рояль «пел» под пальцами учеников и убеждал последних поменьше слушать фортепианных виртуозов, побольше — выдающихся певцов<sup>4</sup>. Антон Рубинштейн многому научился у знаменитого Рубини, пению которого великий пианист, по собственному признанию, «старался даже подражать» в своей игре<sup>5</sup>; в бытность свою директором Петербургской консерватории он (Рубинштейн) заставлял всех учеников-пианистов и других инструменталистов учиться пению, ибо, говорил он, «тот не музыкант, кто не умеет петь»<sup>6</sup>.

Правда, в последние десятилетия кое-кто из западноевропейских музыкантов стал проявлять все большее пренебрежение к певучести звучания, и в настоящее время это качество далеко не в таком почете у некоторых зарубежных пианистов; но в пианизме советской школы оно является и остается одним из важнейших условий хорошего исполнения.

---

<sup>1</sup> *Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel.* Wien bei Tobias Haslinger (1828), III Theil.

<sup>2</sup> *Kalkbrenner Fred. Méthode pour apprendre le Piano-Forte...* Bruxelles (1830). Pp. 8—9.

<sup>3</sup> *Thalberg S. L'Art du Chant appliqué au Piano, préface, § 11.* Цит. по неопубликованной «Хрестоматии по теории пианизма» (вып. I) *А. Алексеева.*

<sup>4</sup> *Kleczynski J. O wykonuwaniu dzieł Szopena.* Warszawa, 1879. С. 65.

<sup>5</sup> *Рубинштейн А. Автобиографические воспоминания.* Изд. ред. журн. «Русская старина». Спб., 1889.

<sup>6</sup> *Майкапар С. Годы учения.* М.-Л.: Искусство, 1938. С. 74.

---

## ГЛАВА 9

### КАК ИЗВЛЕКАЕТСЯ ПЕВУЧИЙ ЗВУК?

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее — нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и — через посредство пальца — всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, «держая» ее на кончике (точнее, на «подушечке») «длинного», словно от локтя или даже от плеча тянувшегося пальца, постепенно усиливать давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» — таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч. (Разумеется, когда процесс освоен и автоматизован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем здесь описано, так что «сперва» и «затем» сливаются в одно мгновенное действие). Этому способа придерживались почти все пианисты, славившиеся своим умением петь на фортепиано. Так, например, Тальберг утверждал, что певучий звук извлекается «не путем жесткого удара по клавишам, а посредством близкого нажатия и глубокого вдавливания их... Нужно как бы месить клавиатуру, обжимать ее рукой, состоящей словно из одного мяса и бархатных пальцев; клавиши в этом случае должны быть скорее ощупываемы, чем ударяемы»<sup>1</sup>. По мнению Гуммеля, звуки приобретают певучесть «посредством рассчитанного давления»<sup>2</sup>. «При исполнении кантилены, — говорил ученикам К. Н. Игумнов, — пальцы следует держать как

---

<sup>1</sup> *Thalberg S.* L'Art du Chant appliqué au Piano, préface, § 2.

<sup>2</sup> *Hummel J. N.* Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel.

---

можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть “подушечкой”, мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой. Нужно слиться с ней, “примкнуть” к ней...»<sup>1</sup> Точно так же и Гизекинг настаивает на том, чтобы «пальцы (перед ударом) находились в возможно меньшем удалении от клавиатуры... а при *pianissimo* оставались вообще как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются собственно лишь посредством переноса тяжести руки на “ударяющие” по мере надобности пальцы»<sup>2</sup>.

Схватыванию этого приема (как и всякого другого вида туше) очень помогает воспроизведение его пальцами учителя на руке ученика.

Применяя описанный способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была «освобождена от всякой скованности» (Тальберг), — особенно в запястье. Ладонь, как советовал Деппе<sup>3</sup>, должна находиться над нажимаемой клавишей (или на линии к этому положению), а не сбоку от нее; этим в значительной мере определяется и характер движений руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, а не растопыренными; в частности, не следует допускать чрезмерного отведения большого пальца. Закругленность пальцев должна быть минимальной, их «дуги» — возможно более пологими, чтобы точка соприкосновения с клавишей и весь упор приходились не на кончик пальца, а на «поду-

---

<sup>1</sup> Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене // Советская музыка. 1949. № 10. С. 53.

Сказанное здесь совпадает и с мнением ряда теоретиков пианизма. «Палец должен обходиться с клавишей так, как если б он ее месил или хотел отпечататься на воске» (*Kullak A. Die Dsthetik des Klavierspiels. 4. Auflage. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, 1905. S. 193*). «...Пальцы и рука должны находиться как можно ближе к клавиатуре. Уверенность туше, притом не только уверенность попадания, но качество звука, лучше всего обеспечиваются пальцами, лежащими на клавишах» (*Leimer K. Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 182*). «Кончик пальца должен как бы срастись с клавишей, ибо только так может возникнуть ощущение, будто клавиша — продолжение нашей руки... Мы мысленно удлиняем руку вплоть до оси клавиш... Наиболее полноценное легато получится тогда, когда пальцы будут извлекать звук, по возможности меньше отрываясь от клавиатуры» (*Гам Й. Техника фортепианной игры. М.: Музгиз, — Корвина, Будапешт, 1961. С. 99, 101*). Ср. также: *Matthay T. The Visible and Invisible in Pianoforte Technique. Oxford University Press. London, 1960* и др.

<sup>2</sup> *Giesecking W. So wurde ich Pianist, S. 91.*

<sup>3</sup> *Каланд Е. Учение Деппе. Рига, 1911. С. 21.*



---

шечку»<sup>1</sup>. Однако в концах пальцев (ногтевых фалангах) необходима крепость, *цепкость*; «умиленные» пальцы непригодны не только для пассажей, но и для кантилены, не только для *forte*, но и для *piano*.

Справедливость требует добавить, что данный способ извлечения «поющего» звука не является единственно возможным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющее здесь главную роль, может быть достигнуто и иным путем. Лешетицкий, например, и многие его ученики добивались этого, соединяя размах, падение, удар руки или пальца с прогибанием запястья («кистевая рессора»). Автор настоящих строк применяет в своей исполнительской практике и тот, и другой прием — первый, вероятно, чаще, чем второй.

---

<sup>1</sup> «...Подушечка пальца обладает решающей важностью для настоящей фортепианной игры. Подушечка пальца — гортань пианиста. Физиологическими исследованиями установлено, что подушечки пальцев рук после кончика языка являются тоньше всего ощущающими частями тела. Только через посредство подушечек можно с уверенностью ощутить те мельчайшие изменения в степени силы, которые являются основой пения на фортепиано» (*Martienssen Carl Adolf. Zur Methodik des Klavierunterrichts. Leipzig, 1951; цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 190.* «...Во всех случаях важно ощущение клавиши пальцевой “подушечкой”» (*Вирсаладзе А.; цит. по: там же. С. 166.* «Да, наибольшая чувствительность — на кончиках пальцев, не вблизи ногтей, а на их (пальцев. — Г. К.) подушечках. Только этой частью пальцев можно создавать тончайшие краски, “звукотени”...» (*Рубинштейн А.; цит. по: Советская музыка. 1966. № 12. С. 130.*)

Игра «вытянутыми», «плоскими» пальцами, осуждавшаяся и запрещавшаяся школьной педагогикой XIX столетия, нашла широкое применение в практике многих современных пианистов. Пальцы Корто «за роялем вытягиваются, выпрямляются — в противоположность принципу “красивых круглых пальцев”, проповедуемому различными профессорами» (*Gavoty B. Alfred Cortot. Kister, Geneve. 1955. P. 6.* «Пальцы предпочтительно держать несколько вытянутыми, — говорит Артур Рубинштейн, — так пальцевые “подушечки” более чутко ощущают клавишу, а это важно для кантилены, для артикуляции» (*Музыкальная жизнь, 1965. № 21. С. 19; перепечатано в назв. сборнике С. Хентовой. С. 296.*)

На той же точке зрения стоит и пианистическая теория XX столетия. См.: *Matthay T. The Art of Touch. London, 1903; Гам И. Техника фортепианной игры; Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. М.: Музыка, 1966, и др.*

---

## ГЛАВА 10

### ФРАЗА. ДЫХАНИЕ. ЛИГИ

Однако все сказанное в предыдущей главе еще не решает проблемы «фортепианного пения». Главное, отчего зависит последнее, — не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько способ сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки. «Владеть звуком — значит владеть законами естественной музыкальной фразы»<sup>1</sup>. За этим, за приобретением умения «мыслить спетой» фразу посылали пианистов к певцам Ф. Э. Бах и Гуммель, Калькбреннер и Шопен; этому учился Рубинштейн у Рубини: «Я, — рассказывал великий русский пианист, — сидел часами за роялем, стараясь уподобить свою фразировку на фортепиано фразировке голоса Рубини»<sup>2</sup>.

Что же лежит в основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу?

В основе его лежит владение тем, что может быть названо *дыханием* руки<sup>3</sup>. «Дышит» ли рука пианиста или нет — в кантилене это сказывается сразу, сказывается уже в том, как он «интонирует» первый же широкий мелодический интервал. Чуткий пианист «вокализирует»

---

<sup>1</sup> *Вирсаладзе А.* Фортепианная педагогика в Грузии и традиции школы Есиповой. Цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. с. 165.

<sup>2</sup> Цит. по: *Кавос-Дехтерева С. А. Г.* Рубинштейн. Спб., 1895. С. 59 (разрядка моя).

<sup>3</sup> А. Б. Гольденвейзер называет «живое дыхание... нервом всякого выразительного исполнения» (О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства, вып. 2. С. 10). О важности «дыхания» кисти, следующей — подобно дыханию певца — «за всеми изгибами фразы», говорит и Артур Рубинштейн (Музыкальная жизнь, 1965, № 21. С. 19–20; цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. С. 296).

---

ет» такие интервалы, то есть берет их не с той механической легкостью, с какой это возможно на инструменте, а с той «подготовкой», с там *внутренним усилием* (иной раз даже с еле приметной придержкой, «что вполне естественно с вокальной точки зрения»<sup>1</sup>), с которыми певец «переносит» голос на далекую ноту, связывая ее дыханием с предыдущей.

Но дело отнюдь не сводится к тому, чтобы «связать дыханием» отдельную интонацию, два соседних (во времени) звука. Рука пианиста должна «дышать» во все время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», *одним* сложным, но целостным движением, *внутренне* «сопереживаемым» *всем организмом, всем телом* играющего — вплоть до мышц живота. *Единство* этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, «освобождающими» подбрасываниями локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища и тому подобными автономными *вставными* движениями, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки. Каждое такое дополнительное движение пальца, руки, корпуса разрывает фразу «...так, как если бы певец после каждого звука... брал дыхание»<sup>2</sup>: «движение сустава руки при игре сравнимо, в известном отношении, с перерывами дыхания при пении», — утверждает в сохранившемся наброске «Методы» Шопена<sup>3</sup>. Возникновение *необходимости* в «освобождающем» движении, то есть в преждевременном «возобновлении дыхания», в «наборе воздуха» в ненадлежащем месте, свидетельствует лишь о «коротком дыхании» рук пианиста, о неумении последнего «размахнуться» на *длинный* «двигательный узор»; иначе говоря, «зажим», «нехватка дыхания» *посредине* движения — в девяноста девяти случаях из ста — следствие того, как это движение *начато*, результат плохих двигательных навыков пианиста, отсутствия у него настоящего *legato*. Выработка такого *legato*, воспитание «дышащей руки» — едва ли не первейшая задача хорошего фортепианного педагога; с самых азов, с простейших интонаций, с последования двух звуков должен ученик учиться «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на

---

<sup>1</sup> Голубовская Н. Искусство педализации. М.-Л.: Музыка, 1967. С. 83.

<sup>2</sup> *Diruta Girolamo*. II Transilvano... . Цит. по: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М.-Л.: Музгиз, 1952. С. 180.

<sup>3</sup> См. *J. Kleczynski*. Chopin's grössere Werke. Leipzig, 1898. S. 5. Цит. по: Кремлев Ю. А. Фредерик Шопен. Л.-М.: Музгиз, 1949. С. 204.

палец» (Игумнов)<sup>1</sup>, словно «вытаскивая» звуки со дна клавиатуры «увязнувшими» в ней пальцами.

Как же строится «двигательный узор» мелодической фразы? И, прежде всего, как определяются границы этого узора, длительность и пределы фразировочного «выдоха»?

<sup>1</sup> Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене // Советская музыка, 1949, № 10. С. 53.

Наличие или отсутствие такого умения особенно явственно сказывается при повторениях одного и того же звука типа:

1 С. Рахманинов. Концерт № 1, ч. I  
Meno mosso

2 С. Рахманинов. «Мелодия» op. 3 № 3  
Adagio sostenuto

3 А. Скрябин. Прелюдия op. 11 № 16  
Misterioso

4 Ф. Лист. «Похороны»  
[Adagio] dolce lagrimoso

5 Л. Бетховен. Соната op. 31 № 2, ч. I  
[Largo]

Detailed description of musical examples: Example 1 shows a piano piece by Rachmaninoff with a 'Meno mosso' tempo, featuring a melodic line with repeated notes in the right hand and a supporting bass line. Example 2 is another piece by Rachmaninoff, 'Melody' op. 3 no. 3, marked 'Adagio sostenuto', showing a similar melodic structure with repeated notes. Example 3 is Scriabin's 'Mysterioso' prelude, showing a more complex rhythmic pattern with repeated notes. Example 4 is Liszt's 'Funeral March', marked 'Adagio' and 'dolce lagrimoso', showing a slow, expressive melodic line with repeated notes. Example 5 is Beethoven's Sonata op. 31 no. 2, first movement, marked 'Largo', showing a very slow melodic line with repeated notes.

Исполнитель, владеющий описанным умением, возьмет оба повторяющихся звука «на одном дыхании» руки, «набрав воздух» — если нужно — *перед* ними:

6

7

Detailed description of musical examples: Example 6 is a continuation of the first piece by Rachmaninoff, showing a similar melodic structure with repeated notes. Example 7 is a continuation of the second piece by Rachmaninoff, 'Melody' op. 3 no. 3, showing a similar melodic structure with repeated notes.

Они, эти границы, определяются естественным членением произведения, общими принципами музыкальной фразировки. Названные принципы достаточно освещены в специальной литературе и настолько известны и ясны, что нет нужды останавливаться здесь на их рассмотрении. Отметим только, что *лиги* в нотах, трактуемые многими как обозначения музыкальных фраз, в действительности далеко не всегда совпадают с последними. Во-первых, лиги нередко применяются для обозначения не целых фраз, а их частей, отдельных мотивов или штрихов *внутри* фразы:

13 *Allegro assai* П. Чайковский. «Вальс»  
(«Детский альбом» оп. 39 № 8)

П. Чайковский. Вариации оп. 19 № 6, 6-я вариация  
14 *Allegro risoluto*

8

9

многие же ученики в таких случаях прибегают к разделительному «вдоху» между повторяющимися звуками, чем вносят нестерпимую фальшь в интонацию:

10

11

12

Во-вторых, при расстановке лиг часто отдается дань предрассудку, согласно которому лига непременно должна начинаться с *сильной* доли такта и заканчиваться на *слабой*, *перед* тактовой чертой («хореическая» лига)<sup>1</sup>; вследствие этого «слабые», затактовые начала и «сильные», послетактовые концы «ямбических»<sup>2</sup> и иных музыкальных мыслей оказываются сплошь и рядом за пределами лиги:

15 П. Чайковский. «Подснежник»  
(«Времена года» op. 37 bis № 4)  
Allegretto con moto e un poco rubato  
*p dolce*

16 П. Чайковский. «Баркарола»  
(«Времена года» op. 37 bis № 6)  
Andante cantabile  
(*p*)

17 П. Чайковский. «Старинная французская песенка»  
(«Детский альбом» op. 39 № 16)  
Molto moderato  
*p*

18 П. Чайковский. «Думка»  
Andante cantabile  
*p*

19 П. Чайковский. Концерт № 1, ч. II  
Andantino semplice  
*p espress.*

<sup>1</sup> Хорей — стихотворный размер, начинающийся ударным слогом и кончающийся безударным:

«Мчатся тучи, вьются тучи...»  
(Пушкин)

<sup>2</sup> Ямб — стихотворный размер, начинающийся безударным слогом и кончающийся ударным:

«Три дня купеческая дочь...»  
(Пушкин)

20 П. Чайковский. Вариации ор. 19 № 6, 12-я вариация  
[Allegro brillante] L'istesso tempo

*p* *mf*

21 П. Чайковский. Ноктюрн ор. 19 № 4  
Andante sentimentale

*p*

22 П. Чайковский. Соната ор. 37, ч. I  
[Moderato e risoluto]

*p*

---

## ГЛАВА 11

### ВОЛНА. КУЛЬМИНАЦИЯ

#### ДВА ПРИЕМА ПРОТИВ «СИДЯЧИХ ВАНН» В НАЧАЛЕ

Вслед за установлением границ фразы нужно разобраться в ее строении. Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающуюся от него. Самое главное — определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой катится, вздымается и о которую «разбивается» мелодическая волна<sup>1</sup>; точка эта приходится обычно ближе к концу фразы и, говоря словами К. Н. Игумнова, образует «влекущий к себе центральный узел», на котором строится все исполнение данного куска<sup>2</sup>.

В определении такой точки, как и строения всей фразы в целом, нередко помогает проигрывание последней в *скором* темпе — с сохранением ритмических *соотношений* подлинника. Подобное *ускорение темпа* производит тот же эффект, что и *удаление на расстояние* при рассмотрении какого-либо здания: в обоих случаях происходит *сжатие* объема целого в восприятии, в итоге чего каждая деталь в отдельности делается менее явственной, но зато целое становится более обозримым, легче охватывается взором или слухом, яснее проступают его очертания, его строение, лучше улавливаются *соотношения* между деталями, *место* каждой из них в общем узоре. Что таким образом «чертеж» фразы, ее гармонического каркаса предшествует работе над отдельными интонациями, а не наоборот, — представляется столь же логичным и целесообразным, как и то, что построение всего произведения в целом подлежит уяснению до того, как приступить к разучиванию «кус-

---

<sup>1</sup> «...для правильного исполнения необходимо сначала обдумать конструкцию музыкальной фразы, ее кульминационный пункт...» (К. Лаймер; цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 174–175).

<sup>2</sup> Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене. С. 51.



---

ков», о чем уже говорилось в первой главе. Можно еще добавить, что более отчетливое представление о схеме данного построения, возникающее в результате «сжатия» темпа, способствует также лучшему, более легкому и скорому *запоминанию* разучиваемого места.

Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической волны, следует так «распределить дыхание» руки, чтоб оно «неслось» к этой «точке тяготения» (Игумнов), все увеличивая затрату «воздуха», наибольшая масса которого должна быть «выпущена» на самую «точку»; последующие же заключительные звуки должны «опась», «выдохнуться» как бы сами собой, «на излете» того же дыхания<sup>1</sup>. Так фразировали и учили фразировать многие выдающиеся русские пианисты и фортепианные педагоги. Именно этот принцип лежал, например, в основе педагогики Лешетицкого и Есиповой, чьи пресловутые «вилочки» обозначали не столько непрерывную смену *crescendo* и *diminuendo*, как полагали некоторые поверхностные критики, сколько «логику мелодического движения, его дыхание, его устремление», указывали, к *какому звуку* стремиться, *через какой звук* «перекатывается» мелодическая волна<sup>2</sup>. Именно это имел в виду Рахманинов, когда объяснял Мариэтте Шагинян, что каждое построение имеет свою «кульминационную точку», к которой надо «уметь подогнать всю растущую массу звуков», и если такая точка «сползет», то «рассыплется все построение»<sup>3</sup>. Аналогичного взгляда держался и К. Н. Игумнов, пришедший к этому убеждению в результате многолетнего опыта: «Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, как бы стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим...»<sup>4</sup>.

Как же добиться того, чтобы «точка» не сползла? Что надо сделать, чтобы донести до нее нерастроченной нужную «массу воздуха»?

Для этого надо правильно «рассчитать» рисунок движения *с самого его начала*, то есть, как было уже сказано, *правильно начать* фразу.

---

<sup>1</sup> И, разумеется, без того толчка на последнем звуке, которым ученики часто — в большинстве случаев не намеренно и сами того не замечая — сопровождают снятие руки с клавиш.

<sup>2</sup> Беркман Т. А. Н. Есипова. С. 123–124.

<sup>3</sup> Шагинян М. Беседы с начинающим автором. Гл. III // Новый мир. 1934. Книга 3, примечание на с. 210. С. В. Рахманинов // Новый мир. 1943. № 4. С. 112.

Правда, речь в данном случае шла не об отдельных фразах, а о произведении в целом, но собственное исполнение Рахманинова, дошедшее в многочисленных записях и до советских слушателей, не оставляет сомнения в том, что великий пианист распространял высказанное им положение на «построения» любых масштабов.

<sup>4</sup> Мильштейн Я. К. Н. Игумнов о Шопене. С. 51.

Одна из частых здесь ошибок состоит в том, что ученик начинает фразу слишком большим взмахом руки, выпускает сразу, на первый же звук, почти весь свой «запас воздуха», берет на данном звуке, по выражению Листа, «сидячую ванну»<sup>1</sup>. Фразу же следует начинать *постепенно-развертывающимся* движением, нередко без «атаки», с места, «с губ», как сказал бы певец. С этой целью, ради устранения «сидячей ванны» на начальном звуке, полезно бывает поупражняться в исполнении *начала фразы* так, как если бы оно было ее *серединой*, то есть так, как если бы первому звуку предшествовало еще два-три звука, например:



Еще полезнее подчас проиграть несколько раз фразу, представляя себе, наоборот, ее *серединой* — *началом*, иначе говоря, не *прибавляя*, а *убавляя*, отсекая первые звуки. Сперва отсекаются все звуки, предшествующие кульминационной ноте или интонации, на которую должен прийти центр «выдоха» руки, так что фраза исполняется, начиная прямо с этого центра; затем отсеченные звуки восстанавливаются один за другим — сначала последний, за ним предпоследний и т. д.:



Таким путем в исполнителе воспитывается важное умение «ступать» не сразу «всей стопой», а «подбегать на цыпочках» — не «присаживаясь» и с каждым разом все более издалека — к кульминационной точке фразы.

<sup>1</sup> Зилоти А. Мои воспоминания о Ф. Листе. // А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1963. С. 48.

## ГЛАВА 12

### ОБЪЕДИНЕНИЕ ФРАЗ

Но дело не только в том, чтобы научиться исполнять мелодическую фразу на одном дыхании. Необходимо еще уметь, с одной стороны, объединить несколько фраз в одну, большего масштаба, с другой — расчлнить ту или иную фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя притом ее единство.

Надобность в первом из этих умений встречается на каждом шагу. Возьмем, к примеру, следующий отрывок:

Ф. Шуберт — Ф. Лист. «Двойник»

25

*Lento assai*

*p acceler.*

*cresc.*

*f*



Фразировка в духе обозначений, заключенных в *круглые* скобки, правильно передавала бы рисунок каждой мелодической волны; но характер, художественный смысл данного места требует, чтобы весь отрывок в целом трактовался как *одна* большая волна, устремленная к *одной*, главной кульминации (в десятом такте). Энергия этого устремления должна превозмочь влияние «попутных» кульминаций частного значения — подобно тому, как притяжение большой планеты перевешивает силу притяжения малых звезд. При такой фразировке, соответствующей обозначениям в *прямых* скобках, «закругляющие» спады второго, четвертого, шестого и восьмого тактов преобразуются в продолжения подъемов, сливающихся таким образом в одно мощное, непрерывное, «сквозное» нарастание, в котором тонут границы отдельных волн.

Подобное умение целно исполнять большие куски музыки, пронизывать их током тяготения к далекой «точке» всегда отличало наиболее выдающихся русских пианистов. Замечательные образцы такого умения содержатся в грамофонных записях игры Рахманинова; напомним хотя бы исполнение мелодии в партии левой руки из as-moll'ного экспромта Шуберта:



Великим мастером по этой части был Антон Рубинштейн. В цитированных выше воспоминаниях С. М. Майкапара описывается «замечательное искусство» Рубинштейна «в построении цельных и грандиозных форм», напоминавших «величественные архитектурные здания». «На меня лично, — пишет автор воспоминаний, — всегда производила

---

сильное впечатление необычайная ширина рубинштейновской фразировки. Огромные построения фраз, при всей ясности входящих в их состав мотивов, мелодий и частей, объединялись Рубинштейном в одно большое неразрывное целое... Большое музыкальное произведение в его исполнении выливалось целиком, как одна цельная, неразрывно объединенная фраза колоссального объема»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Майкапар С. Годы учения. С. 61, 65–66.

---

---

## ГЛАВА 13

### РАСЧЛЕНЕНИЕ И «ПОДТЕКСТОВКА» ФРАЗЫ

Не менее важно второе из названных качеств — умение выявить не только единство фразы, но и ее членение, передать интонационный смысл отдельных «слов». Хорошим подспорьем при этом оказывается во многих случаях примерная подтекстовка разучиваемой мелодии: «мертвая» фраза положительно оживает после того, как подберешь к ней интонационно подходящие слова. Такой способ работы над фразой культивировал еще великий итальянский скрипач восемнадцатого столетия Джузеппе Тартини. Один из его учеников следующим образом разъяснял сущность этого метода знаменитому впоследствии польскому скрипачу Каролу Липинскому: «Он (Маццурана, ученик Тартини. — Г. К.) достал тетрадь тартиниевских сонат с *подписанным под нотами текстом*, который Липинский должен был громко и выразительно прочесть несколько раз подряд. Вслед за тем старик (Маццурана. — Г. К.) заставил Липинского играть это место до тех пор, пока не выразил своего одобрения». Липинский рассказывал, что с того времени он всегда стремился именно так трактовать и «прорабатывать» исполняемые произведения; это нашло особенно яркое выражение в его интерпретации сочинений Бетховена<sup>1</sup>. Да и сам Бетховен порой советовал ученикам «подбирать к спорному месту подходящие слова и пропеть их»<sup>2</sup>. К тому же приему прибегал и Антон Рубинштейн, бравшийся «вписать слова под каждым тактом» одной из бетховенских сонат<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Berühmte Geiger der Vorgangheit und Gegenwart. Herausgegeben von A. Ehrlich. Leipzig, 1893. Verlag von A. H. Payne. Ss. 122—123 (курсив мой. — Г.К.).

<sup>2</sup> Schindler A. Biographie Ludwig van Beethovens. III Auflage. Münster, 1860. B. II. S. 237.

<sup>3</sup> Кавос-Дехтерева С. А. Г. Рубинштейн. С. 211—212.

Приведу несколько примеров подобной «подтекстовки» различных эпизодов в фортепианных произведениях.

В одной из сонат Клементи имеется следующее место:

27 [Presto] М. Клементи. Соната оп. 39 № 3, финал

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The tempo is marked [Presto]. The score includes dynamic markings: *f* (forte) at the beginning, *ff* (fortissimo) in the fourth system, and *p* (piano) in the second and fifth systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and ties.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Музыка данного отрывка, как и многих других сочинений Клементи, производит впечатление сухих, безжизненных формул, не поддающихся никакому «интонированию», бессильных пробудить воображение исполнителя. Так ли это на самом деле? Нельзя ли вдохнуть жизнь в эту унылую страницу?

В одной стародавней комедии повествуется о том, как любимый арапчонок некоего барина забрал такую власть в доме последнего, что никому житья не стало, и как сметливая племянница хозяина ловко избавила семейство от этой напасти, напугав дядю перспективой своего брака с его фаворитом, в которого она прикинулась влюбленной. Представьте себе старинную итальянскую оперу-буфф на этот сюжет, представьте себе комическую сценку из нее на манер диало-



гов между Бартоло и Розиной в «Севильском цирюльнике», прислушайтесь к ворчливому басу озадаченного старика, к лукавым репликам девичьего сопрано:

28 **[Presto]**

*Д.* Ах, не - год - на - я дев - чон - ка! По - лю -

- би - ла а - рап - чон - ка! *П.\** Что же в э - том, дя - дя, вы на -

- хо - ди - те дур - но - го? Я от вас не слы - ша - ла о

нем дур - но - го сло - ва! *Д.* Как ты сме - ешь так сме -

- ять - ся и над дя - дей из - де - вать - ся?

*П.* Са - ми же все вре - мя вы мне так е - го хва - ли - ли!

\* *Д.* — дядя, *П.* — племянница.

---

---

И - ли же вы толь - ко на - до мно - ю зло шу - ти - ли?

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written above the vocal staff.

Музыка словно сбрасывает маску; из-под формальных кадансов проступают образы, не только слышимые, но и видимые — вплоть до насмешливого приседанья девушки на слова «худого слова».

---

---

## ГЛАВА 14

### «ПОДТЕКСТОВКА» ФРАЗЫ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

«Оперные» ассоциации уместны не только при работе над ре-мажорной сонатой Клементи; аналогичные места встречаются и в произведениях более значительных композиторов. Таков, например, пассаж из ля-мажорного концерта Моцарта:

В. Моцарт. Концерт № 23 A-dur, ч. I

29 [Allegro]

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system begins with a whole rest in the right hand and a half note in the left hand. The second system shows the continuation of the eighth-note patterns. The third system concludes the passage with a final note in the right hand and a half note in the left hand.

Воспринимаемый и трактуемый порой как «чисто техническое» последование восходящих и нисходящих гамм, он перестает казаться фрагментом из этюда, приобретает живое выражение, лишь только перенесешь мысленно в атмосферу «Женитьбы Фигаро», «Похище-

ния из серала», «Все оне таковы»<sup>1</sup>. В этом мире влюбленные юноши молят о свидании, а кокетливые девушки притворяются поглощенными другими заботами:

30 [Allegro] Не зна - ю, пра - во, я все вре - мя за - ня та, се - год - ня, зав - тра, то у

гра - фа бал, у кня - зя и - ме - ни - ны, то у тет - ки зав - трак

В ответ раздается нежная жалоба «кавалера»:

31 [Allegro] О, жес - то - ка - я, за - чем вы так су - хи со мно - ю? Вы же

зна - е - те, что я люб - лю вас всей ду - шо - ю!

В. Моцарт. Концерт № 23 A-dur, ч. I

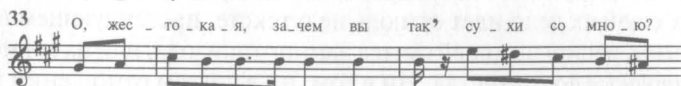
Педагоги знают, как нелегко дается многим ученикам «реплика кавалера» с шестикратным сряду, пунктированным в середине повторением одного звука (сначала *си*, затем *фа-диез*), как эта «барабанная» формула мешает уловить лирический характер фразы, как трудно сыграть последнюю так, чтоб она дышала. «Подтекстовка» облегчает решение проблемы, помогает схватить выразительный смысл данного эпизода, сообщает естественность его интонациям. При этом, в зависимости от того или иного подбора слов и расположения между ними так называемых люфтпауз («пауз для набора воздуха»), возможна большая гибкость и разнообразие интонационного рисунка — разумеется, в пределах, обуславливаемых общим характером фразы. Подобного рода интонацион-

<sup>1</sup> Названия опер Моцарта.

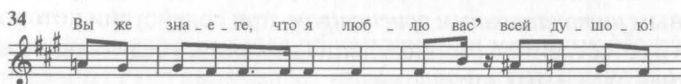
ные варианты придают исполнению свежесть, обогащают его выразительность тонкими оттенками. Так, одно дело «спеть»:



По-иному прозвучит такое исполнение:



Третий оттенок получается при переносе люфтпаузы еще на одну восьмую вперед:



Сказанное в последних строках может показаться противоречащим провозглашенному выше принципу единства фразировочного «выдоха». Однако это только так кажется. «Перерывы дыхания» *внутри* фразы недопустимы лишь в том случае, если они вызваны не художественной целесообразностью, а преждевременной «нехваткой воздуха», то есть *технической* неумелостью исполнителя, но вполне допустимы, когда они *художественно* оправданы и способствуют большей выразительности фразы. И в этом отношении пианисты могут многому научиться у хороших певцов. Несравненным мастером выразительного дыхания был Шаляпин, в руках которого описываемый прием становился могучим орудием художественного воздействия<sup>1</sup>. Вслушайтесь *с этой точки зрения* в пение великого артиста, в граммофонные записи шаляпинского исполнения «Сомнения» Глинки, «Старого капрала» Даргомыжского, «Трепака» Мусоргского и других произведений, обратите внимание на то, где появляются люфт-паузы, прерывается и возобновляется дыхание, как искусно выделяется таким путем нужное слово, оттеняется решающая интонация, какое сильное и неожиданное достигается этим впечатлением, — и вы нащупаете один из «секретов» гениального певца, чье

<sup>1</sup> Работавшая с Шаляпиным в мамонтовском театре певица Н. И. Забела-Врубель говорила: «Этот счастливцев Шаляпин удивительно фразирует, у него в фразировке как будто есть запятые, точки с запятой, восклицательные знаки, и между тем все это в пределах написанной музыки, ничего не изменяя...» (Янковский М. Шаляпин. М.: Музгиз, 1955. С. 41).

---

искусство может по праву рассматриваться, как высшая школа мастерства для исполнителей всех решительно специальностей.

Можно было бы привести для примера еще ряд мест из сочинений Моцарта и Клементи, сонат Бетховена, фуг Баха и произведений других композиторов, «подтекстованных» в «оперном», «песенном», «романсовом» или «хоровом» жанре, но в этом нет нужды. Необходимо лишь подчеркнуть, что как в приведенных примерах, так и во всех подобных случаях дело идет отнюдь не о тексте, претендующем на роль *программы*, раскрывающей смысл данного эпизода, или на какие-либо *литературные* достоинства. Ни в том, ни в другом отношении присочиняемые слова по большей части не выдержали бы никакой критики. Назначение и значение их в другом: служить во время работы вспомогательным *интонационным ориентиром*, при содействии которого легче найти естественное распределение дыхания, убедительное «произношение» отдельных интонаций.

## ГЛАВА 15

### АККОМПАНеМЕНТ

До сих пор речь у нас шла об исполнении мелодии. Но пианисту сравнительно редко приходится иметь дело с «обнаженной» мелодией; обычно последняя выступает «одетой» в гармонию, на фоне аккомпанемента.

Значение такового часто недооценивается. Между тем, он играет важнейшую роль в создании музыкального образа, может во много раз усилить или ослабить художественное впечатление. Глинка, Мусоргский, Рахманинов, Блуменфельд, Бихтер, Рихтер и другие замечательные русские артисты убедительно показали на практике, какая сила воздействия таится в партии сопровождения. Вот почему «пренебрежение фоном — ...огромная ошибка» (Гольденвейзер)<sup>1</sup>; «величайшего внимания требует работа над аккомпанементом» (Л. Николаев)<sup>2</sup>.

В фортепианных произведениях аккомпанемент имеет по большей части аккордовый или фигурационный характер:



<sup>1</sup> О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. С. 5.

<sup>2</sup> Из бесед с учениками. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 142.

36

Andante cantabile

П. Чайковский. Романс ор. 5

37 Andante espressivo

Ф. Мендельсон. Песня без слов ор. 19 № 2

38 [Allegro scherzando]

И. Гуммель. Рондо ор. 11

39 Cantabile

Дж. Фильд Ноктюрн № 5

40

Allegro con fuoco

Ф. Шопен. Этюд ор. 10 № 12



Как видно из последних двух примеров, сопровождение может строиться и на *быстрых* пассажах, сложных не только в звуковом, но и в *моторном* отношении. Трудности такого рода было условлено рассмотреть в дальнейших главах настоящей книги. Поэтому здесь мы остановимся исключительно на звуковой стороне проблемы аккомпанемента, ориентируясь в первую очередь на те его типы, какие представлены в примерах № 35–39.

Первое, о чем следует позаботиться при исполнении сопровождения, — чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «дышать», литься, петь; каждый ее звук должен не только ясно прозвучать, но и *дозвучать* незаглушенным до конца, то есть до начала следующего звука (последнее, разумеется, в том случае, если между этими звуками нет паузы).

Некоторые ученики пытаются добиться этого, изо всех сил «выделяя» мелодию, форсируя ее звучание, заставляя ее продираться сквозь фигурацию на манер человека, стиснутого толпой, что производит неприятное, антихудожественное впечатление. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитой с ним), плавать на волнах последнего, как масло на воде; она должна не подчеркиваться (за исключением эпизодов *marcato* ного характера), не выжиматься, а как бы «освещаться», высветляться — подобно верхушкам деревьев при

---

луне<sup>1</sup>. Это требует образования между нею (мелодией) и сопровождением такой звуковой дистанции, такого «воздушного простора», чтобы мелодия свободно, без усилий «парила в воздухе», а не задыхалась в педали, не тонула в звуковой «давке» и не должна была «работать локтями», дабы выбраться из последней.

В целях упомянутого «высветления» мелодии, более явственного отделения ее от аккомпанемента многие пианисты прибегают к легкому смещению некоторых ее звуков во времени, беря их чуть-чуть позже аккомпанемента. Так поступали порой, например, Лешетицкий, Есипова, Падеревский, Игумнов. Прием этот, допустимый и эффективный в руках большого художника, требует, однако, тончайшей художественной дозировки, без чего он придает исполнению невыносимую манерность, превращает последнее в безвкусную карикатуру.

Уместной оказывается иногда и другая разновидность незначительного разнобоя между мелодией и аккомпанементом, при которой сопровождение *снимается чуть раньше* звука мелодии, на миг переживающего свою гармонию и напоследок вновь «всплывающего» в слухе (см. пример № 4).

---

<sup>1</sup> Иной раз — даже только «выглядывать» из гармонии.

---

## ГЛАВА 16

### АККОМПАНеМЕНТ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Однако рассмотренными соображениями проблема аккомпанемента отнюдь не исчерпывается. Правильное соотношение между степенями громкости мелодии и сопровождения — лишь одна и притом простейшая сторона более общего требования, представляющего главное, основное условие хорошего исполнения аккомпанемента. Это главное, основное условие состоит в том, чтобы левая рука (которой чаще всего поручается сопровождение) «прислушивалась» к правой — подобно тому, как талантливый мастер художественного аккомпанемента прислушивается к солисту, чутко согласует звучание рояля со звучанием главной партии. Дело здесь не только в том, чтобы сопровождение не заглушало мелодии, но и в характере звучания аккомпанемента, в том, чтобы оно не выбивало слушателя из нужного настроения, не нарушало поэтического очарования музыки. Впечатление зависит от звука, каким играется аккомпанемент, не в меньшей мере, чем от звука, которым исполняется мелодия. Будничное, ремесленное исполнение аккомпанемента, прозаическое, таперское звучание сомкнутых или разложенных аккордов сопровождения способно погубить нежную лирическую фразу, «закрыть» от слушателя, лишить обаяния, действенной силы выражения самые тонкие оттенки, самые проникновенные, задушевные интонации, найденные исполнителем. В таких случаях, убеждаясь, что фраза «не дошла», ученик нередко ищет причину в действиях правой руки, в недостатках исполнения мелодии. На самом же деле пение правой руки не про-

изводит впечатления не по ее вине, а из-за левой<sup>1</sup>. Обратите внимание на качество звучания левой руки<sup>2</sup>, попробуйте брать аккорды и гармоническую фигурацию сопровождения не по-таперски, а мягко, так мягко, чтобы момент «удара» становился неощутимым для слуха, чтобы звуки гармонии возникали как бы сами собой, неизвестно откуда, «из воздуха», словно на эоловой арфе, — и, окутанная этой звучащей дымкой, та же мелодия зазвучит совсем по-другому, «заговорит», и от говора ее дрогнет сердце слушателя:

42 *Andante* В. Моцарт. Соната № 15 C-dur, ч. II

*p* *simile*

43 *Allegretto con moto e un poco rubato* П. Чайковский. «Подснежник»  
(«Времена года» op. 37 bis № 4)

*p dolce*

<sup>1</sup> «Окружение ведущей темы — фон — должно быть живым, не просто подыгрывать механически под ведущую линию, — говорит А. Б. Гольденвейзер. — Плохо играющая левая рука обычно портит и художественно и технически все исполнение.

...Самое примитивное сопровождение, шаблонный «аккомпанемент» должен жить своей живой ритмо-динамической жизнью, и только на таком, до конца выясненном и выработанном фоне может ожить ведущая линия...» (О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. С. 5).

<sup>2</sup> В тех случаях, когда аккомпанемент сосредоточен в правой руке, все это, естественно, должно быть передресовано к последней.

44 *Tempo di valse* П. Чайковский. Вальс оп. 40 № 9

45 *Tempo di valse* П. Чайковский. «Сентиментальный вальс» оп. 51 № 6

46 [Adagio sostenuto] С. Рахманинов. «Мелодия» оп. 3 № 3

Опасность «таперской» звучности особенно часто возникает там, где аккомпанемент построен на повторении (примеры № 43, 44, 46) или постоянном возвращении (примеры № 37, 38, 42) одних и тех же звуков. В таких случаях следует использовать репетиционный механизм фортепиано, то есть, взяв повторяющийся или возвращающийся звук (звуки) в первый раз, не отпускать больше данную клавишу (клавиши) и не давать ей полностью подняться во все время исполнения соответствующей фигуры, а нажимать ее (клавишу) все последующие разы «с половины», из полуподнятого положения, прочими же пальцами играть, «зацепившись» рукой за повторяемую клавишу, образующую как бы точку опоры игрового рычага. При чередовании звуков одного аккорда, взятого в тесном расположении, то есть в пределах одной

---

«позиции» руки (примеры № 27, 31), нужно сразу поставить все пальцы на соответствующие клавиши, — как если бы аккорд брался *одновременно*, — а затем только слегка шевелить пальцами, не меняя их положения, не отрывая их от клавиш и не позволяя последним подняться после удара *доверху*, пока длится данная гармония.

Сказанное в настоящей главе нуждается в двух оговорках. Во-первых, мягкое, «безударное» сопровождение представляет лишь *один* тип аккомпанемента, уместный далеко не *везде*. В местах иного склада и звучность аккомпанемента должна быть иной, иметь другую тембровую окраску. Важно лишь, чтоб эта звучность никогда не становилась таперски нейтральной, чтоб ее окраска всегда соответствовала характеру музыки.

Во-вторых, вышеприведенные советы погружать сопровождение в дымку и т. п. не следует понимать так, что аккомпанементу — хотя бы и «эолового» типа — рекомендуется быть почти или даже вовсе неслышным. Ему полагается звучать как угодно мягко и воздушно, но все же *звучать*, вполне явственно и идеально ровно (особые случаи — не в счет) — так, чтоб ни одна нотка не «вылезла» и не пропала. Аккомпанемент — *гармоническая* и *ритмическая* опора мелодии. Мало, если он только не «душит» последнюю; нужно еще, чтоб он прочно *поддерживал* ее парение, как танцовщик поддерживает балерину.

## ГЛАВА 17

### БАС

В этом отношении особенно важна роль баса. Басовый звук — основа гармонии. Поэтому его всегда (опять-таки за исключением особых случаев) надлежит брать пусть мягко, но гулко, достаточно сочно и полнозвучно. Он должен прозвучать не только ясно, но значительно громче строящихся на нем, воздвигаемых на его фундаменте звуков аккомпанемента, а нередко и мелодии, и сохранять эту доминирующую звучность, удерживать звуковое господство на всем протяжении данной гармонии — так, чтобы остальные компоненты последней слышались сквозь «гудение» баса, на фоне этого гудения. Конечно, тут, как и везде, требуется соблюдать меру; бас должен окутывать мелодию и гармонию вуалью, а не чадрой. Надо надеяться, что слух позаботится об этом, не допустит чересчур громогласных басов «из другой оперы», забивающих остальные голоса и вообще не соответствующих характеру исполняемой музыки. С этой оговоркой правило о сравнительно более звучном исполнении басового голоса остается в силе как для громкой, так и для негромкой музыки:

47 [Poco allegro] Più animato, con passione Ф. Лист. «Грезы любви», № 3

The image shows a musical score for piano, measures 47-50. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano accompaniment with a steady bass line and a melodic line in the right hand. The tempo and mood are indicated as 'Poco allegro' and 'Più animato, con passione'. The score is from Franz Liszt's 'Gрезы любви', No. 3.

[Poco allegro] Più animato

Ф. Лист. «Грезы любви», № 3

48

49

Moderato

pp mf

С. Рахманинов. Элегия оп. 3 № 1

50

[Moderato] Più vivo mf

pp

С. Рахманинов. Элегия оп. 3 № 1



51

[Moderato] Più vivo

С. Рахманинов. Элегия оп. 3 № 1

[Moderato] Più vivo

С. Рахманинов. Элегия оп. 3 № 1

[Moderato] Tempo I

С. Рахманинов. Элегия оп. 3 № 1

54

[Adagio sostenuto]

Л. Бетховен. Соната quasi una fantasia оп. 27 № 2, ч. I

55 [Allegro maestoso]

Ф. Шопен. Концерт e-молл, ч. I

56

Lento placido

cantando

Ф. Лист. «Утешения», № 3

В частности, если вы хотите, чтобы какое-либо место прозвучало очень нежно и интимно или призрачно, таинственно, в «паутинном» *pianissimo* — не вздумайте играть таким *pianissimo* все голоса, в том числе и басовый; играйте все — *pianissimo*, а бас — *mezzo piano*, и вы получите желаемый звуковой эффект:

57

[Adagio]

В. Моцарт. Соната D-dur, ч. II

58

[Adagio]

В. Моцарт. Соната D-dur, ч. II

59 Andante Ф. Шопен. Кольбельная оп. 57

*dolce*

60 [Larghetto] Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 9 № 1

*pp sotto voce*

[Presto con fuoco] Molto più lento Ф. Шопен. Скерцо оп. 20

61

*sotto voce*

Ф. Шопен. Скерцо оп. 31

62

*sotto voce*

Ф. Лист. «Гондольера»  
(«Годы странствий», «Италия» № 1)

63 [Quasi allegretto]

*dolcissimo armonioso*

64 [Allegro agitato] Ф. Лист. «Забывтый вальс» № 1

65 [Presto scherzando] Ф. Лист. Этюд «Хоровод гномов»

66 Con moto agitato Ф. Мендельсон. Фантазия fis-moll, ч. I

67 [Presto scherzando] Ф. Мендельсон. Скерцо-каприччио fis-moll

68 Allegro moderato С. Рахманинов. Этюд-картина оп. 39 № 9

69 [Moderato] К. Дебюсси. Прелюдия («Бергамасская сюита», № 1)

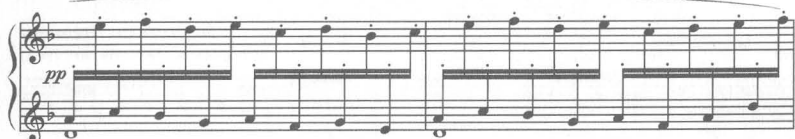
70 Andantino К. Дебюсси. Менуэт («Бергамасская сюита», № 2)

71 Allegretto ma non troppo К. Дебюсси. «Серенада кукле» («Детский уголок», № 3)



К. Дебюсси. «Снег танцует»  
(«Детский уголок», № 4)

72 *Modérément animé*



Проиграйте эти примеры, и вы убедитесь, что умеренное звуковое преобладание баса нисколько не отяжеляет общей звучности, что сквозь басовую «вуаль» ясно слышится все кружево музыкальной ткани, все интонационные тонкости мелодии, весь узор фигурационных арабесок. Снимите эту вуаль, убавьте звучность баса, уравняйте ее с остальными голосами — и звуковая картина *утратит* свою прелесть и прозрачность, все зазвучит *грубее*, слишком реально, голо. И сколько бы вы при этом ни бились над звуковой отделкой такой картины, сколько бы ни оттачивали свое *pianissimo* — голоса будут звучать как-то бедно и пусто, либо слишком слабо, либо чересчур «открыто». Только когда вы «оденете» музыку, накинете на нее легкое басовое покрывало — все сразу станет на место.

Из этого видно, какую роль играет бас в общем звучании и как опасно оставлять мелодию с аккомпанементом без полновесной поддержки нижнего голоса.

---

## ГЛАВА 18

### РИТМ

Освещая проблему аккомпанемента, мы пока что имели в виду лишь его гармонические функции. Но роль сопровождения не ограничивается этой стороной дела. Как отмечалось уже выше, аккомпанемент — не только гармоническая, но и ритмическая опора мелодии; его пульс поддерживает кантилену «в воздухе», явно или тайно сопровождает ее в любом «полете».

Однако поддержка поддержке рознь. У некоторых исполнителей сопровождение из помощника мелодии превращается в *раба*, угодливо поспевающего за любым ускорением или замедлением последней, так что метрические ячейки то рассыпаются, как бусы с порванной нитки, то налезают одна на другую, подобно окнам домов на некоторых детских рисунках. У других сопровождение, наоборот, становится *тюремщиком*, который «поддерживает» ведущую партию, как конвоир — арестованного. Такие исполнители запирают мелодию в метрическую клетку аккомпанемента, раздирают ее живое тело на отдельные звуки, сажаемые в «одиночки» математически точно отмеренной «жилплощади». Музыка мертвоет, перестает дышать, утрачивает самое главное, то, что составляет ее душу, — энергию мелодического тяготения, единство и устремленность мелодической волны.

Художественная игра далека от обеих этих крайностей. Она требует, конечно, ритмического единства мелодии и сопровождения, но единства по большей части сложного, диалектического, *единства противоречий*. В ритмическом потоке музыки мелодия и аккомпанемент сплошь и рядом играют роли как бы положительного и отрицательного электричества, выступают, если можно так выразиться, как явления с *противоположными ритмическими знаками*. Мелодия влечет музыку вперед, к кульминационному пункту; аккомпанемент оттягивает ее назад, отстаивает

---

---

вает метрическую мерность движения<sup>1</sup>. Сдерживаемый конфликт двух противоборствующих тяготений, непрестанно ощущаемый подводный спор между ними и есть то, что придает ритму жизненность, пружинность, силу воздействия; это одна из форм того внутреннего противоречия, без которого нет ни ритма, ни музыки, ни жизни<sup>2</sup>. Именно в подобном конфликте — «секрет» исполнения таких, например, произведений, как ре-бемоль-мажорная прелюдия Шопена или средняя часть «Мелодии» Рахманинова (см. пример № 46). То же, думается, имел в виду Шопен, требуя, чтобы *rubato* правой руки сочеталось с «капельмейстерски»-точным соблюдением метра в левой.

Но если художественный аккомпанемент *сдерживает* тяготение мелодии, то можно ли сказать, что он *поддерживает* последнюю, служит ритмической *опорой* ее взлету?

Да, можно. Вспомните, например, стрельбу из лука.

Как известно, тетива натягивается в направлении, *противоположном* полету стрелы, и этим создает опору последнему. Чем сильнее оттянута тетива, тем дальше и, можно сказать, «ритмичнее» летит стрела; напротив, слабо натянутая тетива лишает стрелу всякой летной энергии.

Нечто подобное имеет место и в музыкальном исполнении. Чем упорнее ритмическое сопротивление аккомпанемента — тем больше распаляется энергия мелодического тяготения. Только в музыке такое воздействие носит также обратный характер. Действие *каждого* из двух борющихся элементов питает противодействие другого, поддает жару последнему, подливает масла в ритмической огонь, яркость которого прямо пропорциональна напряжению обеих «враждующих сторон». Лучший пример — игра Рахманинова. Тугая тетива рахманиновского ритма, гулом гудевшая под напором неукротимо рвущегося вперед мелоса — вот что лежало в основе «ритмической магии», дававшей пиан-

---

<sup>1</sup> По мнению А. Б. Гольденвейзера, аккомпанемент должен не только помогать мелодии, но «нередко и противопоставляться ей» (О музыкальном исполнительстве // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. С. 5). Н. И. Голубовская также говорит о «разнице между устремленностью мелодической линии и устойчивостью басов» (Голубовская Н. Искусство педализации. С. 87).

<sup>2</sup> «Живое тело продолжает оставаться жизненным до тех пор, пока существует его противоречивость» (Халифман И. Пчелы. М.: «Молодая гвардия», 1953. С. 304). «Ритм есть обнажение и раскрытие диалектики хода вещей. Ритм обнаруживается в определенном чередовании противоречий, различий, разностей. Ритм есть всегда борьба, ритм — выражение борьбы, столкновений... Там, где имеется спор... — там есть ритм... Там, где нет противоречий...там нет ритма... Ритм предполагает непрерывное развитие через противоположности, через препятствия...» (Михоэлс С. Статьи, беседы, речи. С. 71, 240).



---

---

нисту такую гипнотическую власть над слушателями. Нельзя забыть искры, сыпавшиеся из-под «заряженных» пальцев гениального артиста, грозовые динамические разряды, которыми взрывалась тормозимая метром поступательная энергия мелодического движения. Нельзя забыть мощные звуковые потоки, ломающие метрическую преграду и стремительной лавиной несущиеся к «точке», как нельзя забыть и стонные акценты, которыми Рахманинов «на всем скаку» останавливал «прорвавшийся» мелос и вновь «вгонял» его в метр. Такое ли ликование, такое ли торжество несло бы в эти мгновения с клавиатуры рахманиновского рояля, потребуй победа мелоса или метра меньшего напряжения сил, не будь так могуча и побежденная стихия?

Вот почему художественное исполнение требует действенного участия *обоих* ритмических начал и возможно большей силы *каждого*. Устраните или ослабьте *любое* из них — и вместо ритмически живой и впечатляющей игры получится либо ремесленное, либо дилетантское исполнение, сухая схема, труп музыки или бесформенная и беспомощная любительщина, «Анна Каренина» без Анны или без Каренина.

Резюмируя эту главу, позволю себе повторить слова, сказанные мною в одной давнишней статье:

«Ритм большого артиста строится как бы на непрестанной борьбе двух тенденций — метросозидающей (равномерная пульсация) и метроразрушающей (эмоциональная динамика). Соблюдение или, наоборот, нарушение метра воздействует тем сильнее, тем ярче, тем «пружиннее», чем больше ощущается при этом сила сопротивления «обузданной» или «прорванной» тенденции. Исполнитель, которому такое соблюдение (или нарушение) ничего не стоит, в 99 случаях из 100 *ничего не стоит* в искусстве»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Гримиш К. Григорий Гинзбург // Сб.: Коган Г. Вопросы пианизма. С. 373.*

---

## ГЛАВА 19

### МЕДЛЕННЫЕ АККОРДЫ

Мы рассмотрели некоторые проблемы, касающиеся соотношения аккордов сопровождения с мелодией. Но аккордовый аккомпанемент представляет частный случай аккордовой фактуры вообще. Поговорим теперь об этой последней, об общих принципах исполнения аккордов, по-прежнему оставляя временно в стороне трудности моторного порядка, возникающие при быстром чередовании различных аккордов.

Первое, что требуется здесь, — это умение взять все звуки аккорда *совершенно одновременно*. Речь идет не о той «одновременности», которая *кажется* таковой недостаточно взыскательному уху и к которой привыкли многие ученики. Речь идет об одновременности без кавычек, об одновременности подлинной, полной, *абсолютной*. Аккорд, взятый *таким* образом, звучит совсем иначе, чем то же созвучие, сыгранное «почти» одновременно. Это не значит, конечно, что все аккорды, встречающиеся в каких бы то ни было произведениях, должны *исполняться* именно так. Но без указанного умения нельзя добиться вполне хорошей звучности даже в *арпеджированных* аккордах.

Некоторые думают, что строго одновременное взятие аккорда требует вертикального удара руки, пальцы которой уже перед началом падения жестко закреплены в нужном положении. По мнению же автора настоящей работы, аккорд берется, как правило, рукой, летящей сверху вниз не отвесно, а несколько сбоку, в направлении от пятого пальца к первому (реже — наоборот), причем рука начинает свой «полет» в мягко собранном положении, со свободно сближенными пальцами, раскрывающимися и *крепко* становящимися на свои места лишь в самый момент соприкосновения с клавиатурой. Подобное движение, напоминающее кошачью хватку, хорошо предохраняет руки от зажима,

опасность которого всегда подстерегает пианиста при исполнении аккордовых эпизодов.

Научившись играть как следует одновременные созвучия, можно переходить к арпеджированным аккордам. Последние также надо брать не кое-как, а развертывая арпеджио звук за звуком, в очень равномерной и отчетливой последовательности.

Второе, что требуется при игре аккордов, — это умение *качественно уравнивать* все звуки аккорда, сделать их совершенно одинаковыми по *силе и тембру*. Встречаются, правда, у композиторов и такие созвучия, которые нужно сыграть неровно, выделив или затушевав какой-либо звук. Но умение сыграть аккорд так неровно, как это нужно, недостижимо, если вы не в состоянии сыграть его ровно: *непреднамеренные* неровности уничтожат эффект *преднамеренно* выделяемого звука.

Выравнивание звучности аккорда достигается путем слуховой тренировки. Одно из упражнений, способствующих этому, состоит в том, чтобы арпеджировать разучиваемый аккорд, внимательно вслушиваясь в звучание каждого звука в отдельности.

Тут необходимо сделать одну оговорку. По соображениям, изложенным в предыдущей главе, басовый звук подлжит только тембровому уравниванию с остальными звуками, по силе же он должен преобладать над ними:

Ф. Лист. «Капелла Вильгельма Телля»  
(«Годы странствий», «Швейцария», № 1)

73 Lento

Più lento

*ff* *mf*

[Profondément calme] Sonore sans dureté

К. Дебюсси. «Затонувший собор»

74

*ff*

8

К. Дебюсси. «Лунный свет»  
(«Бергамасская сюита», № 3)

75 *Tempo rubato*

pp

С. Рахманинов. Баркарола ор. 10 № 3

76 *[Con moto]*

ppp

pp

Умелым использованием звукового «веса» басов очень облегчается исполнение аккордовых эпизодов нижеследующего типа:

II. Чайковский. Концерт № 1, ч. I  
*Andante non troppo e molto maestoso*

77

ff

8-7

8-7

С. Рахманинов. Прелюдия ор. 32 № 10

78 *[Lento]*

mp.p

a.p.

mp.p

А. Скрябин. Концерт ор. 20, ч. I

79 *[Allegro]*

mp.p

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The piece is marked *appassionato* and *rit.* (ritardando). The score features a series of chords in the right hand, with some notes beamed together. The left hand plays a bass line with chords, including some with a first inversion (8-1). The dynamics include *ff* (fortissimo) in the right hand. The score is written in a style typical of a piano method book or a technical study.

В местах подобного рода ученики обычно стараются играть как можно сильнее все аккорды, что приводит к излишнему напряжению и к резкой, форсированной звучности. Между тем, если хорошо взять басы, оставить их на педали и относительно смягчить остальные аккорды — в особенности в *верхнем* регистре, — то затрата сил станет гораздо меньшей, а звучность — *более* внушительной. Объясняется это тем, что мощь общего звучания зависит главным образом от *басовых* обертонов, «развертыванию» которых помогает более или менее мягкая *поддержка* в верхних регистрах, но очень мешает «колотня» в них.

## ГЛАВА 20

### ОКРАСКА ЗВУКА

Техника небыстрой аккордовой игры не ограничивается умением взять аккорд одновременно и ровно по звуку. Нужно еще научиться придавать аккордам различную звуковую окраску. Конечно, уже само изложение, к которому прибегает композитор, выбор регистра, широкое или тесное расположение аккорда, самый состав его определенным образом окрашивают звучание. Так, например, яркая красочность, богатая тембральность листовского фортепианного письма связана, во-первых, с заменой «нейтрального» среднего регистра крайними, более окрашенными в тембровом отношении (вспомните звенящие звучности «Кампанеллы», последних двух частей концерта Es-dur или «ворчащие» интонации «Видения», тарантеллы на темы оперы Обера «Немая из Портичи»); во-вторых, с оголением регистровых противопоставлений посредством устранения гармонических заполнений, связующих различные регистры фортепиано и затушевывающих контраст между ними<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Листу вообще чужда шумано-вагнеровская склонность к сплошным гармоническим «заполнениям», манера названных композиторов (в *этом* Шуман и Вагнер схожи) «комментировать» новой гармонией чуть ли не каждый звук мелодии. Если бы начальные такты «Тангейзера»:

83

Andante maestoso

Р. Вагнер. Увертюра к опере «Тангейзер»  
(переложение Ф. Листа)

*p sostenuto*

80 *Allegretto* Н. Паганини. Каприс № 9

Транскрипция Р. Шумана *p dolce*

Транскрипция Ф. Листа *pp.* *pp.* *pp.* *pp.* *p (imitando i Flauti)*

*f* *(imitando i Corni)*

были сочинены Листом, то, вероятно, они были бы изложены примерно так:

84 *Andante maestoso*

First system of musical notation, consisting of a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below. The music is in A major (three sharps) and 2/4 time. It features a continuous eighth-note accompaniment in the bass clef and a melody in the treble clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) in both the grand staff and the single treble clef staff.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *p* (piano) in both the grand staff and the single treble clef staff.

Н. Паганини. Каприс № 9

[Allegretto]

Fourth system of musical notation, starting at measure 81. It includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), and the tempo marking *marcato*. The notation is more complex, with many slurs and accents.

Транскрипция  
Р. Шумана

Транскрипция  
Ф. Листа



Н. Паганини. Каприс № 9

[Allegretto]

82

Транскрипция  
Р. Шумана

*f* *p* *f*

Транскрипция  
Ф. Листа

*p con bravura*

Однако никаким написанием невозможно предопределить полностью окраску аккордового (как и всякого иного) звучания; большую роль играет тут искусство исполнителя, педализация, характер удара и т. д. Перечислить все подобного рода приемы не возьмется ни один пианист. Ограничусь несколькими примерами.

## ГЛАВА 21

### ОКРАСКА ЗВУКА (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Одним из средств окраски аккорда является тонкая градуировка силы звуков, входящих в него: одни могут слегка или более рельефно выделяться, другие, наоборот, приглушаться, браться только «намеком», коротким и неглубоким прикосновением к клавише. Так, в следующих примерах автор настоящей работы слегка выделяет звуки, помеченные знаком плюс, и приглушает те, при которых стоит знак минус:

85 *Animato quasi corni di caccia* Ф. Лист. «Пляска смерти»

86 [*Adagio*] *Poco a poco più moto* Ф. Лист. «Похороны»

*mf* *sotto voce ma un poco marcato*

87 [Adagio] Poco a poco più moto Ф. Лист. «Похороны»

88 Allegro Р. Вагнер — Ф. Лист. Марш из оперы «Тангейзер»

89 [Lento assai] Р. Вагнер — Ф. Бузони. «Похоронный марш» из оперы «Гибель богов»

Легкий нажим на средние голоса и еле ощутимая их «придержжка» (затяжка длительности) по сравнению с крайними, берущимися коротким и воздушным «щипком» (*arpeggiando*), придают следующим аккордам «гитарный» колорит:

90 И. Ласковский.  
Мазурка

91 А. Даргомыжский. Романс  
«Ночной зефир струит эфир»

Ф.п.

Многое в окраске аккорда зависит от того, *какая рука какой аккомпанирует*, то есть какой регистр фортепиано занимает *первый план*, дает *основной колорит* звучанию, а какой выступает в качестве *звуковой тени* «главной партии». Вот несколько примеров:

92 [Andante maestoso] И. С. Бах — Ф. Бузони. Чакона

*quasi Tromboni dolce*

93 [Presto] Ф. Бузони. Импровизация на хорал И. С. Баха

94 Largo Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 20

*p*

95 Lento assai Ф. Шуберт — Ф. Лист. «Двойник»

*pp* *ppp*

96 Sempre allegro ma non troppo Ф. Лист. «Пляска смерти»

*pesante*

97 К. Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна»  
Très calme et doucement expressif

98 С. Рахманинов. Прелюдия оп. 32 № 4  
[Allegro con brio] Poco meno mosso

Если в этих эпизодах перенести звуковой центр тяжести на левую руку, а партию правой играть теньвым, «серым» звуком, то весь эпизод «потемнеет», приобретет более таинственный характер. То же самое относится к аккордам на второй четверти такта в конце другой рахманиновской прелюдии:

99 С. Рахманинов. Прелюдия оп. 32 № 10

Lento

Примечательно также следующее место:

100 [Lento assai] Р. Вагнер — Ф. Бозони. «Похоронный марш» из оперы «Гибель богов»



Здесь автор настоящей работы играет второй такт в «краске» правой, а третий — «в краске» левой руки<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Как видно из последнего примера, от того, какой регистр выдвигается на первый план, а какому отводится роль «тени», зависит окраска не только аккордовых, но и иных эпизодов — в частности, пассажей, где одна рука удваивает другую на расстоянии одной или двух октав:

101 Presto Ф. Шопен. Соната № 2, финал

102 Allegro Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 14

*p*

103 Tempo di marcia (Grave) Ф. Шопен. Фантазия оп. 49

*p*

104 Prestissimo tempestuoso Ф. Шопен — Ф. Лист. «Жених»

*p* и т. д.

105 Allegro molto Д. Кабалевский. Прелюдия оп. 38 № 6

*p*

Окраска аккорда связана и с его аппликатурой, с постановкой руки и т. п. Бузони в одном из эпизодов сонаты Листа добился великолепной «меди» в звучании, заменив обычную, «естественную» аппликатуру:

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

такой:

108 *pp.*

при *стоячем*, подобно ножкам треножника, положении *всех* играющих пальцев.

Таковы *некоторые* способы окраски аккордовой звучности. Существует еще множество других приемов, и к ним каждодневно прибавляются все новые и новые. В нахождении их ярко сказывается сила звуковой фантазии пианиста, богатство его слухового воображения, деятельности которого открывается в этой области безграничный простор.

106 *Allegro vivace con slancio* Е. Голубев. «Гроза»

---

---

## ГЛАВА 22

### РАБОТА НАД БЫСТРЫМИ КУСКАМИ ЗНАЧЕНИЕ РАБОТЫ В МЕДЛЕННОМ ТЕМПЕ

До сих пор речь шла о работе над кусками медленного типа. Не следует, однако, думать, что то, о чем говорилось в предыдущих главах, касается только таких мест. Музыка остается музыкой и при быстром чередовании звуков — по крайней мере, должна оставаться. А из этого вытекает, что все или почти все, сказанное выше о звуке, фразировке, исполнении аккомпанемента и т. п., относится и к кускам быстрого типа.

Но к трудностям, общим для медленных и быстрых эпизодов, в последних добавляются еще свои, специфические трудности — прежде всего *моторного* порядка. Ведь играть быстро и вместе с тем отчетливо и чисто, попадая в надлежащее мгновение на надлежащие клавиши, значит совершать множество стремительно сменяющихся друг друга движений и совершать их с ловкостью и точностью, достойной спортивной или цирковой арены<sup>1</sup>. Задача — весьма нелегкая; решение ее поглощает, как правило, львиную долю времени и труда в рабочем бюджете пианиста.

---

<sup>1</sup> В этом сравнении нет ничего зазорного. Бытовавшее некогда в известных кругах презрительное отношение к цирку (а порой и к музыкально-исполнительской виртуозности) являлось лишь одним из выражений того разрыва между духовной и физической культурой, который был характерен для буржуазного общества и изживается в нашем.

Другое дело, что «физкультурная», «спортивная» сторона — отнюдь не все в пианизме, и плох тот исполнитель, в чьем сознании она заслоняет основные, музыкально-художественные задачи. Выражаясь языком деятелей театра, можно даже сказать, что в ряде случаев (не всегда!) спортсмен должен «умереть» в художнике-исполнителе; но умереть, накопив и оставив в наследство достаточный «технический капитал», без которого артист недалеко уйдет в своем искусстве. «Желая стать выше виртуоза, нужно сначала быть им... — справедливо замечает Бузони. — Говорят: “он, слава богу, не виртуоз”. Следовало бы говорить: он не только, он — больше чем виртуоз» (*Busoni F. Von der Einheit der Musik... Max Hesses Verlag, Berlin, 1922. S. 144*).



---

---

Как же достигается такое решение?

Издавна считалось, что над быстрыми кусками нужно сначала долго работать в медленном темпе<sup>1</sup>. Правда, лет тридцать-сорок тому назад некоторые теоретики пианизма пытались опорочить эту традицию. Ссылаясь на лабораторные опыты, показавшие, что «строение движений... совершенно меняется при переходе в другой темп» и «механизм быстрых движений на фортепиано» сильно и принципиально «отличается от механизма движений медленных», они приходили к выводу о «неоправданности разучивания в медленном темпе и скандирования трудных пассажей»<sup>2</sup>.

Однако пианисты-практики не пошли в данном вопросе за теоретиками, и, думается, были правы. Хотя «строение», «механизм» движений при смене медленного темпа быстрым действительно меняется, но, во-первых, меняется далеко не одинаково в различных видах техники: в октавах, например, или в скачках — гораздо сильнее, нежели, скажем, в одноголосных<sup>3</sup> или терцовых пассажах, где отличия почти незаметны (особенно если и в медленном темпе не поднимать высоко пальцы). Но ведь не скачки и даже не октавы, а именно одноголосные пассажи представляют основной, наиболее широко распространенный в литературе вид фортепианной техники; именно тут метод медленного разучивания находит свое главное применение. Между тем, в опытах Бернштейна и Поповой этот, в данном случае самый важный, тип фактуры вовсе не принимался во внимание; в них изучались (кимоциклографическим методом) только приемы *октавной* игры (см. тесты испытаний, приведенные на с. 14 названной статьи), то есть как раз та область пианизма, где различия в характере движений при медленном и быстром темпе выражены рельефнее всего. Ясно, что и выводы назван-

---

<sup>1</sup> По словам Маргариты Лонг, Сен-Санс говорил: «Работайте медленно, затем очень медленно, а затем еще более медленно» (Лонг М. Французская школа фортепиано. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 221).

<sup>2</sup> Д-р Бернштейн Н. А. и Попова Т. С. Исследования по биодинамике фортепианного удара // Труды Государственного института музыкальной науки. Сборник работ фортепианно-методологической секции. Вып. 1. М.: Музсектор Госиздата, 1930. С. 46–47.

<sup>3</sup> Этим термином здесь и далее обозначаются пассажи, обычно слишком расплывчато именуемые пальцевыми, как, например, партия правой руки в большинстве этюдов Черни, в финалах бетховенской «Аппассионаты» и обоих концертов Шопена, в шопеновских же первом скерцо, первом экспромте, фантазии-экспромте, четвертом и шестом вальсе, шестнадцатой прелюдии, этюдах оп. 10 № 4, 5, 8, оп. 25 № 2, 11 и т. п.

---

ных авторов имеют силу в лучшем случае по отношению к этому одному, частному виду фортепианной техники, а не к ней в целом, и уж меньше всего к главному ее разделу — однопольным пассажирам.

Во-вторых, смысл медленного разучивания не только, а, на мой взгляд, и не столько в «отработке» нужных движений, сколько в том, чтобы заложить *прочный «психический фундамент»* для последующей быстрой игры<sup>1</sup>: вникнуть в разучиваемое место, взглянуться в его рисунок, вслушаться в интонации, «рассмотреть» все это «в лупу» и уложить в мозг<sup>2</sup>; «надрессировать» нервную систему на определенную последовательность звукодвижений (термин Г. П. Прокофьева), телесно усвоить и закрепить их метрическую схему; развить и укрепить психический процесс *торможения* — необходимейшее условие хорошей моторной техники. Дело в том, что «быстрая, ровная игра есть результат точного соотношения сменяющихся друг друга процессов возбуждения и торможения», а удержать данное соотношение — «наиболее трудная задача», ибо процесс возбуждения «возникает быстрее и вообще устойчивее процесса торможения», последний же, как более слабый и лабильный (подвижной), «очень легко исчезает» при ускорении темпа. Из-за исчезновения (срыва) или даже простого ослабления торможения «работа мышц лишается правильной регулировки»: «...пальцы начинают вступать в работу преждевременно и после работы не приходят уже в спокойное, расслабленное состояние». В результате цепь движений непропорционально сжимается, одни ее звенья «налезает» на другие, игра становится сканной, судорожной, спазматической — беда серьезная и трудно поправимая. Предотвратить (как и излечить) ее можно лишь усиленной, длительной и *постоянной* тренировкой тормозного процесса: «...проблема беглости состоит не в тренировке процесса возбуждения, как казалось бы на первый взгляд, а в *тренировке более слабого и более трудного для больших полушарий* (головного мозга. — Г. К.) *процесса торможения, регулирующего движения*». Вот почему, вопреки Бернштейну и Поповой, необходимо не только начинать разучивание с медленного темпа, но и регулярно «прочитать» — при помощи того же средства — уже выученное произведение, как бы великолепно оно ни выходило при многократ-

---

<sup>1</sup> Равно как и для исполнения на память, в которой прочно закрепляется лишь то, что много раз проигрывалось медленно и внимательно.

<sup>2</sup> В этом отношении медленное разучивание быстрых эпизодов преследует ту же цель, что и его кажущийся антипод — быстрое проигрывание медленных фраз, о котором говорилось в главе 11 (с. 32): в обоих случаях имеется в виду прояснить рисунок, поначалу плохо улавливаемый в «своем» темпе.

---

ном (в том числе концертном) исполнении в предельно быстром темпе: «...медленность движений при воспитании новых навыков необходима, потому что при медленном движении получается ясное ощущение от каждого движения, незаслоняемое ощущением от следующего движения, и легче вырабатывается то предваряющее торможение, которое делает игру свободной и ровной... К медленной игре необходимо возвращаться и после окончательного усвоения музыкального произведения... проигрывание в медленном темпе даже хорошо усвоенных пьес есть одно из важных средств сохранения и дальнейшего совершенствования техники»<sup>1</sup>.

Владение медленным темпом — не только неминуемый этап на пути к техническому мастерству, но и вернейший критерий подлинности, неподдельности последнего. Предложите пианисту, исполняющему что-либо очень быстро, сыграть ту же пьесу (или кусок из нее) в заданных вами более медленных темпах — вплоть до самого медленного. Настоящий мастер (и тот, кто стоит на правильном пути к мастерству) справится с задачей без малейшего затруднения, отчетливо и метрически ровно проस्कандирует как угодно медленно любое место. Если же пианист окажется не в состоянии это сделать, то, значит, его техника — «фальшивая монета»<sup>2</sup>. Не верьте такой «технике»: она построена на песке. Пусть неровности в ней при быстрой игре пока еще, быть может, мало заметны — впереди неизбежное «зabalтывание» и скорый крах.

Заканчивая главу, нужно подчеркнуть, что *не всякая* медленная игра служит залогом успехов в технической работе. Необходимым условием является полная сосредоточенность, максимальная концентрация внимания, без чего «психический фундамент» окажется слепленным из глины. Во время медленного разучивания чрезвычайно важно, чтобы ни одна деталь не прошла мимо сознания: каждый звук, каждое движение пальца должны врезаться, впечатываться в психику, до боли явственно, четко отдаваться в мозгу. Ради этого порой — не всегда и не все время — бывает полезно довольно высоко поднимать пальцы и опускать их с силой, активным, энергичным движением пястно-фалангового сочлене-

---

<sup>1</sup> Данное здесь описание физиологической роли торможения в игре на фортепиано построено на основе статьи *Клещова С. В.* «К вопросу о механизмах пианистических движений» // Советская музыка». 1935. № 4. Оттуда же заимствованы все содержащиеся в этом описании цитаты.

<sup>2</sup> По крайней мере, в данной пьесе. По словам Маргариты Лонг, Лист однажды заметил: «Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть ее медленно» («Французская школа фортепиано». Цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. С. 221).

ния<sup>1</sup>, оставляющим очень отчетливый «след» в нервной системе. Целесообразно играть разучиваемое место в разных степенях силы: сплошным *forte*, сплошным *piano*, с «динамикой» по Лешетицкому (чередую *crescendo* и *diminuendo*), причем во всех случаях следует добиваться абсолютной ровности звучания<sup>2</sup>. Для выработки ее особенно полезно тренироваться в ровнейшем *pianissimo*; в этих целях я не знаю лучшего упражнения, чем следующий этюд Бузони, построенный на основе первой прелюдии первого тома «Клавира хорошего строя» Баха:



При дальнейшем разучивании, переходя (все еще в медленном темпе) от условной динамики этюдного типа к динамическим оттенкам, диктуемым текстом и музыкальным смыслом произведения, рекомендуется *преувеличенно* акцентировать те ноты, которые подлежат выделению или приходятся на слабые пальцы: иначе в быстром темпе «гористые» звуки превратятся в малозаметные холмики, сплошь и рядом теряющиеся среди окружающих равнин, последние же будут изуродованы непредвиденными звуковыми провалами. Иллюстрациями могут служить следующие места:



<sup>1</sup> Сочленение, соединяющее палец с пястью руки.

<sup>2</sup> По справедливому замечанию Гизекинг, ровная игра есть вообще «основа всей техники» (*Giesecking W. So wurde ich Pianist. S. 95*).

[Presto scherzando]  
Un poco più animato Ф. Лист. Этюд «Хоровод гномов»

113 *pp.*

*p giocoso non legato*

Ф. Лист. Полонез № 2 E-dur

[Allegro]

114 *pp.*

*p elegante*

[Allegro]

115 *pp.*

Ф. Лист. Полонез № 2 E-dur

[Allegro]

116 *pp.*

Ф. Лист. Полонез № 2 E-dur

[Vivo]

117 *pp.*

С. Рахманинов. Прелюдия оп. 32 № 8

Их надо учить примерно так:

118

119

120

В быстром темпе от этих подчеркиваний останется только след, который, слегка скорректированный слухом, в итоге и даст как раз нужную меру звучания.

По тем же соображениям следует, наоборот, учитывая сравнительную грузность первого пальца, его тенденцию «выскакивать» из ровной звуковой линии, играть им ближе, легче, тише, чем другими пальцами (это замечание не относится, разумеется, к тем случаям, когда первый палец ведет мелодию, или берет специально выделяемые звуки, или, как в октавах и аккордах, образует основную опору звучания, придавая ему требуемую массивность).

Мы видим, что медленное разучивание — важная и необходимая часть работы над моторной техникой, так сказать, фундамент быстрой игры. Но *фундамент*, как ни велика его роль, все же еще не *здание*. Как построить таковое, как от медленного темпа перейти к быстрому — об этом речь пойдет в следующих главах.

## ГЛАВА 23

### ПОВТОРЕНИЕ И АВТОМАТИЗАЦИЯ

Теоретики двадцатых-тридцатых годов [XX в.], упомянутые в предыдущей главе, отрицали не только медленную игру; некоторые подвергали сомнению также пользу повторений. Но и здесь они были неправы. Пословица недаром утверждает, что «повторение — мать учения». В фортепианной игре повторные проигрывания нужны не только затем, чтобы движения и их последование запомнились, но главным образом для того, чтобы они в значительной мере автоматизовались.

Что означает последнее понятие в применении к фортепианной игре? Поясню это примером. Разучивается, скажем, следующий пассаж:

126    *Allegro ma non troppo*    Л. Бетховен. Соната № 23, ч. III

The image shows two systems of musical notation for a piano passage. Each system consists of two staves. The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand has a few notes in the lower register. The second system continues the same pattern.

Пианист сначала не может сыграть его быстро не только и даже не столько потому, что пальцы не слушаются, сколько потому, что слушаться-то некого: сознание еще не знает, а если и знает, то не успевает вовремя, с нужной скоростью подсказывать рукам, какую клавишу нужно нажать, каким пальцем, с какой силой и т. п. С течением времени, однако,

---

после многократных повторений и иных упражнений, пассаж осваивается (пианисты говорят: «вошел в пальцы») и начинает уверенно и непринужденно исполняться в быстром и даже очень быстром темпе. В результате чего это произошло? Может быть, сознание научилось быстрее подсказывать пальцам? Нет, его возможности в этом отношении хотя и увеличиваются несколько по мере освоения пассажа (что на первых порах действительно способствует некоторому ускорению игры), но далеко не настолько, насколько возрастает быстрота движения пальцев. Сравняться с нею, вести «подсказку» в том головокружительном темпе, в каком сплошь и рядом приходится двигаться пальцам пианиста, не под силу ничьему интеллекту: предельная скорость подсказки, возможная для человеческого сознания, во всяком случае, при всех индивидуальных различиях между людьми, много ниже указанного уровня, да и ее нельзя выдерживать мало-мальски продолжительное время без постоянных запинок и катастрофически нарастающего мозгового переутомления. В этом легко убедиться, попытавшись сыграть пассаж в должном темпе, предваряя взятие каждой ноты соответствующим «приказом» сознания.

Большой темп достигается не тем, что сознание научается с необычайной быстротой «подсказывать» каждое движение, а как раз наоборот — тем, что оно вовсе перестает это делать, что пальцы больше не нуждаются в *непрерывной* подсказке, научаются обходиться без нее. Многократно повторяемая последовательность движений постепенно «слипается» в одно целое, превращается в слитную цепочку («динамический стереотип», по терминологии Павлова), каждое звено которой автоматически — по принципу условных рефлексов — влечет за собой следующее; сознанию же достаточно «включить» первое звено, вернее — дать начальный сигнал, чтобы вся цепочка развернулась «сама собой»<sup>1</sup>. Кроме этого «первого толчка», за сознанием в пределах «цепочки» остается лишь общий, слуховой и проприоцептивный<sup>2</sup>, контроль над исполнением и внесение в случае надобности коррективов («быстрее», «медленнее», «тише», «громче», «с большим *crescendo*» и т. п.); все остальное в «цепочке» происходит помимо него, без его участия — не только в форме волевых актов («приказов»), но и в форме отдачи себе отчета в каждой промелькнувшей детали (какой палец и т. п.). Другими словами, во время игры промежуточные звенья «цепочки» выпадают из сознания играющего: «вошел в пальцы» в этом случае значит «вышел», «ушел» из сознания.

---

<sup>1</sup> Подобно нажатию соответствующей кнопки в кибернетической машине, приводящему в действие ту или иную заложенную в нее программу.

<sup>2</sup> Посредством внутренних ощущений.



---

Этот процесс и называется автоматизацией. В результате его пальцы (вернее — нервные центры, управляющие движениями пальцев и других частей руки) раскрепощаются от мелочной опеки сознания, что позволяет им побежать значительно быстрее, в темпах, недоступных последнему. С другой стороны, интеллект, в свою очередь, освобождается от обязанностей «пальцевой няньки», перестает быть *прикованным* к бегу рук по клавишам. То, что сначала воспринималось как десять тысяч нот, требующих, чтобы быть надлежаще воспроизведенными, десяти тысяч «волеизъявлений»<sup>1</sup>, превращается в несколько сот «цепочек», каждая из которых нуждается лишь в одном — начальном — приказе, включающем сразу все последование составляющих ее звукодвигательных операций. Стало быть, названные «приказы» становятся менее многочисленными и *более редкими*, отделенными друг от друга довольно значительными (сравнительно) промежутками времени. Иначе говоря, сознание управляет движениями без всякой спешки, с частыми передышками, гораздо *медленнее*, чем совершаются самые движения. И чем большего прогресса достигает в моторно-трудных местах автоматизация, чем длиннее «цепочки», чем медленнее, вследствие этого, чередуются сознательно-волевые двигательные импульсы, тем быстрее движутся пальцы пианиста, тем выше его моторная техника.

*Чтобы играть быстро — надо думать* (в части управления моторикой) *медленно*. Не принимайте этого за парадокс. Присмотритесь к тому, как спокойно, внутренне неторопливо играют большие виртуозы. Наоборот, «мышление галопом» порождает только суматошливую, беспомощную суету, ничего общего не имеющую с действительной быстротой, техническим мастерством, виртуозностью<sup>2</sup>.

Из сказанного видно, какое значение имеет автоматизация в фортепианной игре. И не только в ней. Автоматизация — необходимое условие нормального протекания всех совершаемых человеком (и жи-

---

<sup>1</sup> Термин, применяемый в некоторых научных работах для обозначения того, что именовалось выше «приказом сознания».

<sup>2</sup> «...Действия управляющего самолетом летчика кажутся со стороны подчеркнуто медленными, неторопливыми, чуть ли не ленивыми, в отличие, скажем, от действий дамы, в остром цейтноте собирающейся в театр» (*Галлай М.* Испытано в небе // *Новый мир.* 1953. № 4. С. 77).

В данной связи мне всегда вспоминается один мой консерваторский товарищ, усердно пыгавшийся сыграть быстрее этюд Шопена Ges-dur (op. 10 № 5), ускоряя, так сказать, темп «приказов» сознания одному пальцу за другим. Не могу забыть ту жалость, какую вызывала эта технически беспомощная, торопливо-медленная игра.

См. также примечание 2 к с. 92.

---

вотными) движений. Без нее невозможно было бы передвижение, общение, вся жизнь. Как могли бы мы, скажем, ходить и бегать, если бы каждое движение ноги требовало особого приказа сознания? Во что превратилась бы речь, если бы приходилось мыслить слогами, осознавая все движения губ, щек, языка, гортани, нужные, чтобы произнести тот или иной слог?

При этом ошибаются те ученики, которые, путая *автоматизацию* в физиологическом и *автоматичность исполнения* в эстетическом смысле, полагают, что первая, как и вторая, несовместима с творческой свободой, а стало быть, и с художественностью интерпретации. Как раз наоборот. Художественно полноценная интерпретация физически невозможна до тех пор, пока двигательная, моторная сторона исполнения не достигла значительной степени автоматизации. В самом деле, какая уж тут интерпретация, какая творческая свобода, коль скоро сознание поневоле поглощено техническими трудностями, приковано поочередно к каждому из «десяти тысяч» движений?<sup>1</sup> Только освободившись от этого рабства, интеллект играющего обретает возможность уделить все внимание художественной стороне исполнения, творчески управлять последним — управлять не как плохой директор, пытающийся сам все за всех делать, а как полководец, руководящий боем без того, чтобы ежеминутно контролировать действия каждого солдата. Правда, полководец *может*, если нужно, вмешаться и в действия отдельных солдат, поправить или изменить таковые. Но и сознание, как указывалось выше, сохраняет аналогичную возможность по отношению к любому звену автоматизированной «цепочки». Иначе говоря, автоматизация в рассматриваемой нами области (как и вообще у человека по сравнению с низшими животными) носит достаточно гибкий характер, чтобы выбить почву из-под всяких опасений касательно ее влияния на свободу интерпретации.

---

<sup>1</sup> Существуют, впрочем, одаренные исполнители, обращающие главное внимание на художественную сторону интерпретации, *несмотря* на техническое несовершенство своей игры. Но, во-первых, подобное исполнение не может быть названо художественно *полноценным*. А во-вторых, и у таких артистов очень многое в игре все же автоматизовано, иначе они бы вообще не могли играть.

---

## ГЛАВА 24

### ЭКОНОМИЯ ДВИЖЕНИЙ «ТАЙНИЧКИ»

Автоматизация — основной путь к беглости, главное ее условие: без первой невозможна вторая. Из этого, однако, никак не следует, что беглость приходит сама собой, как бесплатное приложение к многократным медленным проигрываниям данного места. Отчасти это, пожалуй, и так, но только отчасти: одной «естественной» автоматизации большей частью недостаточно, чтобы довести быстроту исполнения до принятого уровня, тем более — до возможного (для данного индивидуума) максимума. Естественные процессы нуждаются в активной помощи, дополнительном содействии со стороны играющего; положившись же только на самотек, рискуешь остановиться на полдороге, далеко не исчерпав всех резервов скорости, таящихся в нашем теле и нервной системе.

Вначале, правда (после известного периода медленной работы), темп растет довольно легко и быстро, почти что без усилий с нашей стороны; но постепенно его нарастание замедляется, и наступает момент, когда дальнейшее увеличение темпа никак не дается, кажется невозможным. Не спешите, однако, складывать оружие; присмотритесь сперва хорошенько к тому, как вы играете: не в приемах ли ваших все дело, не в них ли приютились какие-то устранимые помехи вашим стараниям играть быстрее?

Одной из таких, наиболее часто встречающихся помех является недостаточная экономность движений: высокий подъем пальцев, толчки, большие смещения руки при подкладывании первого пальца, поворотах, сменах позиции, без нужды широкие дуги при переносах и т. п. При разучивании в медленном темпе некоторые из подобных приемов могут иногда употребляться по тем или иным соображениям — например, как мы видели, в целях большей рельефности мозговых «отпечатков»; но при быстрой игре каждое лишнее движение — обуза, задерж-

---

---

ка, для него попросту нет времени. Поэтому чем быстрее темп — тем, как правило, меньше, ближе, «ювелирнее» должны быть движения. В другом месте<sup>1</sup> я уже отмечал, что прогресс техники выражается чаще всего не в прибавлении, а в убавлении, в избавлении от лишнего: при ходьбе взрослый совершает куда меньше движений (и меньшие движения), чем ребенок, который, делая первые шаги, «ходит» и руками, и губами, и всем телом<sup>2</sup>. Секрет быстроты — в скупости (не смешивать со скованностью, зажатостью!), *минимальности* движений. Нагляднее всего это обнаруживается там, где скорость сочетается с тихой, «шепчущей» звучностью типа этюда Шопена оп. 10 № 2, «хроматического» этюда Листа и тому подобных сочинений. В *prestissimo leggiero* движения пальцев становятся почти невидными, лишь самые кончики их еле заметно трепещут, подобно крылышкам мотылька.

Конечно, *presto* не всегда соединяется с *leggiero*; бывает, что быстрое место требует в то же время сильной звучности. Но и это не обязательно ведет к сплошному «укрупнению» пальцевых движений. Во многих подобных случаях целесообразнее поступать по образцу того, что говорилось ранее (в главе XI) об исполнении мелодической фразы: начать пассаж «с губ» и пробежать большую его часть легко, «на цыпочках», а не «ступая всей стопой», то есть не нажимая клавиш до дна, а как бы «задевая» их по пути, «по касательной»; постепенно, к середине пассажа, увеличивать «осадку» и лишь в самом конце его сделать яркое, «лихое» *crescendo*, на котором и «въехать» в заключительные ноты. Во все это время рука должна быть слегка повернута и наклонена вбок — по направлению движения, в сторону «адреса», куда устремлен пассаж, что одновременно уменьшает вескость касания слишком тяжелого первого пальца и увеличивает ее у наиболее

---

<sup>1</sup> «У врат мастерства», гл. 3.

<sup>2</sup> Вспомните также купринского Изумруда, чей «бег издали не производил впечатления быстроты; казалось, что рысак меряет, не торопясь, дорогу... чуть при-трагиваясь концами копыт к земле»; наоборот, про неудачливого соперника Изумруда — «светло-серого жеребчика» — «со стороны можно было подумать, что он мчится с невероятной скоростью; так часто топтал он ногами, так высоко вскидывал их в коленях, и такое усердное, деловитое выражение было в его подобранной шее с красивой маленькой головой. Изумруд только презрительно скосил на него свой глаз и повел одним ухом в его сторону» (Куприн А. И. Полн. собр. соч., т. IV. Спб., изд. т-ва А. Ф. Маркс, 1912. С. 13–15).

Сколько учеников походит движениями на такого «светло-серого жеребчика»! Им также кажется, что они «мчатся с невероятной скоростью», в то время как на самом деле они лишь усердно «работают» пальцами, «высоко вскидывают» и «часто топчут» ими — на манер того моего консерваторского товарища, о котором я упоминал в примечании 2 к с. 89.

слабых пальцев — четвертого и пятого<sup>1</sup>. Если при этом правая рука поддерживается педальными звучными аккордами в басу, то создается впечатление с силой и блеском сыгранного пассажа:

Ф. Шопен. Баллада № 1

127 [Presto con fuoco]

*con forza cresc.*

Ф. Шопен. Этюд оп. 25 № 11

128 [Allegro con brio]

*fff*

Ф. Шопен. Прелюдия оп. 28 № 24

129 [Allegro appassionato]

*ff*

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

130 [Vivace]

*ff*

<sup>1</sup> Имеется в виду движение правой руки вверх по клавиатуре — наиболее распространенный вид таких пассажей.

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

131 [Vivace]  $\text{8}^{\text{--}}$

Musical score for measure 131, piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is marked [Vivace] and *f*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes and rests.

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

132 [Vivace]  $\text{8}^{\text{--}}$

Musical score for measure 132, piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is marked [Vivace] and *f*. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active bass line with eighth notes.

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

133 [Vivace]  $\text{8}^{\text{--}}$

Musical score for measure 133, piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is marked [Vivace] and *f*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady bass line with eighth notes.

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

134 [Vivace]  $\text{8}^{\text{--}}$

Musical score for measure 134, piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is marked [Vivace]. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with quarter notes and rests.

Ф. Шопен. Концерт № 1 е-молл, ч. III

135 [Vivace]  $\text{8}^{\text{--}}$

Musical score for measure 135, piano part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The music is marked [Vivace] and *ff*. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand has a very active bass line with eighth notes.

Ф. Лист. «Пляска смерти»

136 Cadenza

В приведенных примерах действительное пальцевое *fortissimo* в начале пассажа только ослабило бы иллюзию.

Однако блеск в быстрых пассажах не во всех случаях может быть достигнут окольным путем, за счет звучного фона. Встречается немало мест, где никак не обойтись без пальцевого *forte*, пальцевого «гороха», а, стало быть, и большего взмаха пальцев. Но, во-первых, быстрота при этом непременно уменьшается: она может казаться предельной (благодаря мощи тона, звуковой и метрической ровности и другим пианистическим достоинствам), но на самом деле никогда не будет такой, какая возможна при *leggiere*. Ибо быстрота и сила — качества противоположные, и увеличение одной обязательно сопровождается уменьшением другой. А во-вторых, принцип минимальности движений и тут сохраняет свое значение — в том смысле, что для достижения максимальной скорости, *какая возможна при данной степени силы*, движения не должны быть ни на йоту больше, чем необходимо в этих условиях.

Часто случается, что корень зла не в приемах, которыми играется пассаж в целом, а в каком-нибудь одном лишнем движении. Вы разучиваете, к примеру, такое место:

П. Чайковский. «Думка»

137 [Con anima] *brillante*

Вам никак не удастся сдвинуть темп исполнения, поднять его выше некоторого недостаточного уровня. Присмотритесь, и вы заметите, что, собственно говоря, весь пассаж, большую его часть вы можете сыграть и быстрее, но есть две-три точки, где вы упорно застреваете, и из-за них-то и приходится снижать темп всего куска. Сосредоточив внимание на этих точках, вы вскоре обнаружите, что все дело в каком-то крохотном «вин-

---

тике» двигательного механизма, например, в чуть большем, чем надо, смещении руки при переходе с *до* на квинту *ля-бемоль* — *ми-бемоль*<sup>1</sup>:



или с *си-бемоля* на *ми-бемоль*:



Неошутимый в умеренном темпе, такой недостаток «вылезает», становится иной раз главным препятствием при попытке перейти к скоростям более высокого, виртуозного порядка; уберите это ничтожное с виду препятствие, найдите способ еще уменьшить, «скрасть» данное движение — и *весь* пассаж пойдет значительно быстрее. Вот почему у больших виртуозов во время работы всякая «мелочь» на счету; они подобны в этом искусным рабочим-рационализаторам, неумоимо изыскивающим малейшие возможности сэкономить на движениях (путем, например, лучшей организации рабочего места, более удобной раскладки инструментов и т. п.). Каждый подлинный мастер знает действительную цену такой, на взгляд профана или дилетанта, «копеечной» экономии и не оставит без самого пристального внимания ни один из тех «тайничков», где могут крыться немалые порой резервы скорости.

К числу подобных «тайничков» принадлежит, между прочим, положение, какое занимает рука *перед началом* быстрого пассажа<sup>2</sup>. Иные учащиеся уже «на старте» последнего широко растопыряют пальцы,

---

<sup>1</sup> Еще больше облегчится в данном случае дело, если попросту снять третью квинту (*ля-бемоль* — *ми-бемоль*) и третью сексту (*соль* — *ми-бемоль*). Но вправде ли исполнитель вносить какие бы то ни было поправки в авторское изложение — спорный вопрос, рассмотрение которого вряд ли уместно в данной книге, — тем более, что он был уже рассмотрен в другой работе автора — книге «О фортепианной фактуре» (М.: Советский композитор, 1961; см., в частности: с. 109 и след.).

<sup>2</sup> Вопрос о так называемой *постановке руки* в его *общей* форме не затрагивается в данной книге не только потому, что относится к более ранней стадии развития пианиста, чем та, о которой идет речь в настоящей работе, но и потому, что автор сильно сомневается в рациональности самого вопроса. «Мое нормальное состояние! — иронизирует герой «Полуночной исповеди» Дюамеля. — То пресловутое состояние, в котором я никогда не бываю...» (*Duhamel G. Confession de minuit. Editions Mercure de France, Paris, 1925. P. 21*). Не то же ли самое можно оказать о «правильной», «нормальной» постановке руки?



как бы стремясь заранее покрыть, охватить рукой возможно бóльшую часть территории предстоящего «пробега». Это только вызывает вредное напряжение в руке и уменьшает, а не увеличивает ловкость последующего исполнения. Наибольшая — при прочих равных условиях — ловкость достигается тогда, когда предварительная «примерка» движения происходит только мысленно и пассаж извергается, как ракета, из *собранный*, а не растопыренной руки (следите в особенности за первым пальцем!). Чем меньше и мягче рука на «старте», тем бóльшую виртуозную «хватку» обнаружит она в «пробеге».

Второй «секрет» связан с использованием в «репетициях», трелях, тремоло и пассажах типа:



репетиционного механизма фортепиано, позволяющего играть по-настоящему лишь часть нот, в отношении же повторяющихся звуков ограничиваться легчайшим прикосновением к задержанной в полуопущенном состоянии клавише. Более подробное описание данного приема читатель найдет выше — в главе 16 (с. 51).

Эти два тайничка — не единственные; существуют и другие. Пусть читатель-пианист поищет их сам: это привлечет его внимание к «секретам ремесла» и изощрит его профессиональную наблюдательность.

---

## ГЛАВА 25

### ЛЕВАЯ РУКА

Содержание предыдущей главы воспринимается, вероятно, как относящееся в первую очередь к правой руке. О левой обычно думают меньше, и, может быть, поэтому она часто сильно отстает в своем развитии, что образует серьезное, хотя и не всегда сознаваемое препятствие моторно-техническому совершенствованию исполнения. Сколько раз доводится слышать учеников даже третьего-четвертого курса какой-нибудь консерватории, у которых, собственно говоря, только правая рука находится на четвертом курсе, левая же застряла где-то на первом, если не в училище: она у них, в сущности, не играет, а лишь с грехом пополам подыгрывает правой, оставшись же одна, тотчас обнаруживает полную беспомощность. Неудивительно, что у таких учеников все не только получается хуже, но просто-напросто не звучит по сравнению с настоящими пианистами: ведь последние играют десятью пальцами, первые же — фактически лишь пятью (а то и того менее, как увидим дальше).

Техническая несостоятельность левой руки — крупнейший недостаток, подлежащий решительному искоренению: у пианиста, — справедливо говорит Ванда Ландовска, — должно быть «две правых руки». Практика больших мастеров (не говоря уже о таких феноменах, как Геца Зичи или Пауль Витгенштейн, которые, лишившись вовсе правой руки, сделались тем не менее известными пианистами-виртуозами) свидетельствует, что это вполне достижимо; Годовский утверждает даже, что после некоторой тренировки левой рукой играть легче, чем правой. Нужно только уделить этой проблеме соответствующее внимание.

Для развития левой руки применяются различные средства. К их числу относятся: разучивание одной левой рукой трудных мест из ее партии; проигрывание таких мест вместе с правой рукой, удваиваю-

шей октавой выше партию левой!; специальные упражнения, этюды и пьесы для одной левой руки.

Из сказанного никак не следует, что при исполнении все без исключения звуки в левой руке должны звучать в полную силу и с равной степенью отчетливости. Наоборот, природное полнозвучие нижнего регистра фортепиано, где обычно располагается партия левой руки, особенно благоприятствует применению звуковых иллюзий наподобие тех, о которых шла речь в предыдущей главе. Исполняются, скажем, пассажи типа:

С. Рахманинов. Концерт № 2, ч. III

141 [Allegro scherzando]

quasi gliss.

ff

С. Рахманинов. Романс «Я был у ней»

142 Vivente

ff

mf

Звук или даже два-три звука, следующие непосредственно за басовым, надо взять не громче последнего и не на одинаковом с ним уровне, а значительно тише и лишь затем вернуться к подлинному *forte* (или *crescendo*). До этого момента впечатление силы (или нарастания) будет

<sup>1</sup> Правая рука играет тут как бы роль дирижера, увлекающего за собой оркестр. Точно так же, когда какой-нибудь палец той или другой руки никак не дает нужной силы звука, стоит иногда взять упомянутый палец другой рукой и энергично ударить им по клавише, как тотчас же вслед за этим он самостоятельно воспроизведет ту же, ранее не дававшуюся ему силу звучания.

---

держаться в ухе вследствие распространения мощной звуковой волны, порожденной начальным звуком, обертоны которого, подкрепленные совпадающими с ними ближайшими звуками пассажа:

143



определяют гармоническое «лицо» последнего; если же первые после басового звуки — и особенно самый первый из них — будут взяты слишком сильно, то они перебьют названную волну, не дадут утвердиться ее обертоному ряду, не подкрепят его, а разрушат чересчур явственным звучанием *своих* обертонов, вступающих в противоречие с основной гармонией.

Точно также в аккомпанементах, основанных на постоянном возвращении к одному звуку (см. пример № 140), последний должен браться еле заметным движением пальца, все время покоящегося на полуопущенной клавише. Об этом приеме уже шла речь в других местах (см. с. 54 и 97); описывать его вновь — излишне.

---

## ГЛАВА 26

### АППЛИКАТУРА

### РАСПРЕДЕЛЕНИЕ ПАССАЖА МЕЖДУ РУКАМИ

Очень многое в деле увеличения темпа зависит от аппликатуры. Учащиеся нередко недооценивают ее значение, полагают, что все равно, какую применять аппликатуру; подчас они даже сами хорошенько не знают, какими пальцами играют то или иное место. Такая позиция ошибочна. Правда, когда речь идет об эпизодах, нетрудных в моторном отношении, или пока виртуозное место исполняется еще в небольших темпах, порой как будто действительно почти безразлично, какой аппликатурой пользоваться. Но по мере того, как скорость увеличивается, дело меняется. Аппликатура, не вызывавшая никаких затруднений в медленном или умеренном темпе, может, подобно неэкономным движениям пальцев, становиться все большей помехой убыстрению игры, а за известным, далеко недостаточным пределом и остановить вовсе названный процесс. Дальнейшие попытки превзойти — при той же аппликатуре — достигнутый уровень скорости обычно оказываются безрезультатными. Но и замена прежней, уже укоренившейся, автоматизовавшейся аппликатуры другой, более удачной, дается на этом этапе с большим трудом. «Кто не знает, как установленные, приобретенные связи известных условий, то есть определенных раздражений, с нашими действиями упорно воспроизводятся сами собой, часто даже несмотря на нарочитое противодействие с нашей стороны?»<sup>1</sup> В ряде случаев инерция «упорного воспроизведения» привычной аппликатуры так сильна, преодоление ее на эстраде требует такого напряжения внимания, связано с таким риском сорвать налаженную автоматизацию, а тем самым и свободу исполнения во всем районе предприни-

---

<sup>1</sup> Павлов И. П. Лекции о работе больших полушарий головного мозга. М.: Изд. Академии медицинских наук СССР, 1952. С. 264—265.

маемой перестройки, что в последнюю минуту у пианиста, что называется, не хватает духу, он возвращается на прежние рельсы, а затем, после нескольких новых, столь же тщетных попыток, окончательно машет рукой на перестройку и до конца дней так и играет данное место заведомо плохой аппликатурой, то есть медленнее и хуже, чем мог бы, если бы своевременно позаботился о качестве таковой.

Теперь понятно, почему опытные пианисты уделяют столько внимания этому вопросу, так тщательно подбирают аппликатуру. Как правило, выбор ее должен предшествовать разучиванию в собственном смысле слова, дабы оно с самого начала пошло по разумно и четко проложенной аппликатурной дороге, не требующей ни ежечасного «ремонта», ни — тем более — капитальной перекладки в пути.

Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько она удобна при медленной игре — как мы уже знаем, это еще не гарантирует ее пригодности при настоящем исполнении; нужно обязательно прикинуть ее и в быстром темпе. Полезно также проиграть пассаж в обратном направлении, с конца к началу: это нередко помогает нащупать скрытые пороки первоначальной наметки.

Существует, в основном, два типа аппликатур: «трехпалая», ведущая свое начало от Черни и его ученика Лешетицкого, и «пятипалая», идущая от Листа и его последователя Бузони. Как видно из названий, отличительный признак первой — стремление обходиться преимущественно тремя сильными пальцами — первым, вторым и третьим, по возможности избегая четвертого и пятого<sup>1</sup>; для второй характерно более равномерное использование всех пяти пальцев. Нижеследующие примеры могут дать представление об этих двух типах аппликатур:

144 *pp.*

и. т. д.

(Таузиг)

145 *Allegro ma non troppo* Л. Бетховен. Соната № 23, ч. III

(Лист)

<sup>1</sup> Речь в данном случае идет об одноголосных пассажах (кроме их концов), а не об октавах и аккордах.

146 [Prestissimo] Ф. Лист. Скерцо и марш

*np.p.* *p* (Лист)

147 Allegro animato Ф. Лист. Испанская рапсодия

*np.p.* *(fff)* (Лист)

148 [Allegro deciso] Ф. Лист. Баллада № 2 h-moll

*np.p.* *rinforzando molto* (Лист)

149 [Allegro vivace] Più mosso Ф. Лист. «Мефисто-вальс»

*np.p.* (Лист)

150 Cadenza Ф. Лист. «Пляска смерти»

*np.p.* (Бузони)

151 Ф. Лист. «Воспоминания о "Дон Жуане" В. А. Моцарта»

*ff* (Бузони)

152 [Più vivo] Ф. Бузони. Опера «Турандот»

*np.p.* (Бузони)



В свое время введение «трехпалой» аппликации было оправданным шагом и сыграло полезную роль в пианистической практике. При тогдашних приемах игры — сочетании легатности с почти неподвижной рукой — оно в значительной мере избавляло пианистов от некоторых неразрешимых проблем («уравнение» четвертого пальца с остальными, подкладывание первого пальца после пятого), погубивших немало исполнительских дарований (достаточно напомнить Шумана). В последующие десятилетия, однако, в пианистических приемах произошли большие перемены: *legato* стало менее «связанным», более иллюзорным, его место частично заняло *non legato*; рука получила свободу движений, в частности, начал широко применяться «собирающий» бросок руки к пятому пальцу посредством большего или меньшего поворота кисти из горизонтального (пронационнного) положения в полувертикальное (по направлению к супинационному).

В этих условиях отпадает необходимость ограничивать количество фактически играющих пальцев: первый палец может не подкладываться, а перебрасываться (движением лучевой кости) через четвертый или пятый, слабость последних двух пальцев компенсируется переносом в их сторону центра тяжести руки при помощи вышеописанного собирательного движения последней. Тогда и приведенные аппликации Листа и Бузони (см. примеры № 145–152) перестают казаться нелепыми (какими они выглядят в свете более или менее отживших представлений о пианистических движениях), обнаруживают свою обоснованность и удобоисполнимость. Наоборот, слишком упорная приверженность некоторых педагогов к игре только (или почти только) первыми тремя пальцами с обязательным — тотчас же вслед за третьим — подкладыванием первого пальца все более утрачивает — во многих, по крайней мере, случаях — разумное основание. Насколько, в самом деле, шоры этой догмы сужают аппликатурный кругозор даже компетентных специалистов, показывает следующий пример (вверху — аппликатура Германа Шольгца, редактора петерсовского издания сочинений Шопена, внизу — аппликатура автора этих строк):

Ф. Шопен. Ноктюрн оп. 72 № 1  
153 [Andante]

*p* (3)

1 2 3 4 5 3



Но дело не только в том, что пятипалая аппликатура не уступает трехпалой в удобоисполнимости; главное то, что первая обладает рядом преимуществ по сравнению со второй и прежде всего, как показала практика, обеспечивает огромный выигрыш в скорости. Это объясняется, в первую очередь, более редкой сменой «позиций», а, стало быть, и «приказов» сознания, волевых импульсов, удлинением автоматизованных «цепочек», охватывающих «возможно большее число нот на одно движение, на одной позиции» (Метнер)<sup>1</sup>: так, в примере № 144 при замене трехпалой аппликатуры пятипалой количество позиций снижается с пяти до трех, в примере № 147 — с пяти до трех, в примере № 149 — с десяти до пяти<sup>2</sup>. Немалую роль играет также менее частое употребление большого пальца (см., в частности, примеры № 144, 149, 150) — этого, по словам Гофмана, «отъявленного заговорщика против точной пальцевой техники»<sup>3</sup>.

Впрочем, вопрос о сравнительных достоинствах названных двух аппликатурных систем еще нельзя считать окончательно решенным: он продолжает вызывать споры в среде педагогов. Да и вообще здесь нельзя опираться на одни лишь общие, пусть и правильные, принципы или просто списывать чужие рецепты. Многое тут зависит от строения руки и других индивидуальных особенностей исполнителя. Наконец — последнее по порядку изложения, но отнюдь не по значению, — помимо технических соображений существуют художественные требования, которым везде, где это возможно, должно принадлежать решающее слово: «неудобное может оказаться и предпочтительнее удобного, если оно точнее выражает, лучше доносит до аудитории намерения автора или исполнителя»<sup>4</sup>. Характер эпизода, задуманная звучность могут продиктовать и оправдать совсем неожиданную, противоречащую всяким «правилам» аппликатуру — вроде, например, игры одним пальцем:



<sup>1</sup> Зетель И. Педагогические воззрения Н. К. Метнера и их значение для советской пианистической школы. С. 392.

<sup>2</sup> В примерах позиции обозначены знаками □ и □.

<sup>3</sup> Гофман И. Цит. соч. С. 110.

<sup>4</sup> Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 21.

Ф. Лист. Фантазия на мотив из опере «Риенци» Р. Вагнера

155 [Moderato eroico] *mp.p.* 2 3 2 2 3 2 2 2 2 2 *molto marcato* 3 2 2 2  
*accelerando* 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 2 3 2 2 2 2 2 3  
 (Лист)

Ф. Лист. Концертные парфразы «Риголетто»

156 *Andante* *mp.p.* 3 3 3 3  
*sf*  
 (Лист)

В. А. Моцарт — Ф. Бузони. Концерт № 9, ч. II

157 *Andantino* *mp.p.* 3 3 3  
*calando*  
 (Бузони)

И. С. Бах — Ф. Бузони. Чакона

158 [Andante maestoso] *Più mosso* *mp.p.* 3 3 3 3  
 (Бузони)

Ф. Лист. «Воспоминания о "Дон Жуане" В. А. Моцарта»

159 *Grave* *mp.p.* 3 3 3 3 3  
 (Бузони)

Изобретательность в данной области, способность находить остроумные аппликатурные решения трудных звуковых или моторно-технических задач — одна из характернейших примет пианистической одаренности и мастерства. Вот еще несколько образцов такой изобретательности:

Л. Бетховен. 32 вариации c-moll

160 [Allegretto] 1 2 4 1 5  
 (аппликатура Х. фон Бюлова)

161 *Molto sostenuto*

И. С. Бах — Ф. Бузони. Хоральная fuga d-moll

(аппликатура Бузони)

(см. также пример № 108 на с. 79).

Хотелось бы, чтобы приведенные примеры послужили не эталонами для копирования, а стимуляторами собственного мышления и творческой фантазии молодых пианистов — читателей этих строк.

Заканчивая разговор об аппликатуре, нельзя не упомянуть о частном, но важном виде таковой, известном среди пианистов под именем распределения рук (правильнее было бы назвать его *распределением пассажа между руками*). Со времен Листа этот прием играет все возрастающую роль в фортепианной технике, часто существенно облегчая преодоление той или иной трудности:

162 [*Allegro scherzando*] И. Гуммель. Рондо ор. 11

И. Гуммель. Рондо ор. 11

163 [*Allegro scherzando*]

Ф. Шопен. Блестящие вариации оп. 12

164 [Scherzo vivace]

*mp.* *l.p.* *l.p.* *ff*

Ф. Шопен. Полонез-фантазия оп. 61

165 [Allegro maestoso]

*mp.* *l.p.* *ff*

Ф. Лист. Легенда № 2

166 [Andante maestoso]

*mp.* *l.p.* *ff*

[Presto impetuoso]

Ф. Лист. Этюд «Ab irato»

167 *pp.* *accelerando*

Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 2

*Andantino capriccioso*

168  
Первая редакция

Вторая редакция

Н. Паганини. Каприс № 1

Оригинал

169 *Vivo*

Транскрипция Ф. Листа



Порой даже трудность словно по волшебству почти совсем снимается:

Cadenza

170 8-

Ф. Лист. Испанская рапсодия  
Оригинал

pp. pp.

Musical notation for Liszt's original 'Cadenza' from 'Spanish Rhapsody'. It is marked 'Cadenza' and '8-'. The score is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked *pp.* (pianissimo).

8-

rit.

Обработка Ф. Бузони

l.p. l.p.

Musical notation for Busoni's arrangement of Liszt's 'Cadenza'. It is marked '8-' and 'rit.' (ritardando). The score is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand. The piece is marked *l.p.* (pianissimo).

[Più vivo]

171 pp.

Ф. Бузони. Опера «Турандот»

Musical notation for Busoni's arrangement of 'Turandot'. It is marked '[Più vivo]' and '171 pp.' (pianissimo). The score is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a series of eighth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.



При распределении между руками, особенно такого типа, как в примерах № 163–165, 167, 169, нужно избегать распространенной среди учеников манеры брать вставные ноты другой руки с размаха, лишь в самое последнее мгновение перебрасывая руку с предыдущей позиции: это задерживает темп, нарушает ровность звучания, создает во многих случаях несправедливую репутацию неудобного, неуклюжего самому способу распределения. Надо и тут следовать принципу экономии движения, и тут, как почти везде при игре, не застревать, не позволять руке «переживать прошлое» на отыгранной уже позиции, а думать вперед, опережать мысль звучание. Применительно к данным конкретным обстоятельствам это значит, что каждая вставная нота должна быть *заранее подготовлена* заблаговременным — тотчас же после выполнения своей обязанности на предыдущей позиции — переносом (на минимальной высоте) руки и *взята легким, близким («на месте») движением*: тогда все произойдет гладко, быстро и удобно.

Само собой разумеется, что, распределяя пассаж между руками, нужно, как и при выборе пальцев в пределах одной руки, прежде всего и больше всего руководствоваться звучанием, категорически отвергая хотя бы и архиудобные распределения, в результате которых искажается художественно-выразительный характер данного места. Что же касается различных *способов* распределения между руками, то они подробно рассмотрены в другой моей работе<sup>1</sup>, к которой я и позволяю себе отослать читателя.

<sup>1</sup> Коган Г. О фортепианной фактуре. М.: «Советский композитор», 1961. С. 8–109.

---

## ГЛАВА 27

### РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ЕДИНИЦА ПУЛЬСАЦИИ МЫСЛЕННАЯ ПЕРЕГРУППИРОВКА

Увеличению беглости содействует не только рационализация движений (включая усовершенствование аппликатуры). Еще бóльшие результаты дает порой то, что можно назвать рационализацией представлений играющего.

Предположим, вы разучиваете «Бульбу» Клумова:

172 *Allegro*



В самом начале вы, вероятно, будете, что называется, «гвоздить» с одинаковой силой каждый аккорд. Фразы, ритма — в смысле чередования ударных и безударных звуков — тут еще нет: все звуки — «ударные», «сильных долей» фактически столько же, сколько аккордов.

В подобном исполнении основная ритмическая ячейка, *единица пульсации* — одна восьмая: вы мыслите восьмыми.

Действуя таким образом, вы не выйдете за пределы весьма умеренного темпа. Чтобы существенно сдвинуть его, вам придется, как мы уже знаем, «разрядить приказы сознания», начать, как говорят дирижеры, считать не на четыре, а на два:

173





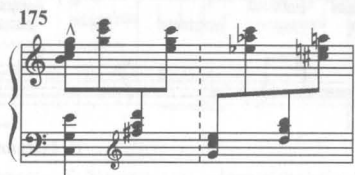
Единица пульсации изменится, увеличится, ею окажется уже, применяя термин поэтики, *стопа* из одной ударной и одной безударной восьмой, то есть одна четверть: вы станете *мыслить четвертями*.

Освоившись, попробуйте через некоторое время пойти дальше по тому же пути — «взять на раз», начать мыслить *целыми тактами* с одной ударной и тремя безударными долями в каждой «стопе»;



Темп вновь сразу ускорится.

Если вы затем еще раз проделаете ту же мысленную операцию и возьмете по *два такта* «на один удар дирижерской палочки» («большой» такт с одной сильной и семью слабыми долями), то добьетесь нового убыстрения игры:



Описанный только что прием последовательного увеличения «единицы пульсации» эффективно применим в очень многих случаях, например:

176 *Allegro scherzando* И. Гуммель. Рондо ор. 11

177 *Allegro sempre legato* Ф. Шопен. Этюд ор. 10 № 2

178 **Vivace** Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5

179 **Vivo** Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 4

[Animato] Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 6, 9-я вариация

181 Allegro Б. Сметана. Полька F-dur

182 Allegro moderato Ф. Шуберт — Л. Головский. «Странствие»

183 Н. Римский-Корсаков — К. Михновский. «Пляска скоморохов» из оперы «Снегурочка»  
[Очень живо]

Чем реже сумеете вы в каждом из этих случаев расставить ритмические акценты, «взмахи дирижерской палочки» сознания, чем больший кусок пассажа удастся вам сыграть «единым духом», «на одном дыхании» — тем значительнее возрастет скорость исполнения<sup>1</sup>.

Конечно, мысленное увеличение единицы пульсации имеет свои, в каждом случае индивидуальные, пределы: в примерах, скажем, № 178,

<sup>1</sup> Описанный только что рабочий прием в известной мере обратен тем, о которых шла речь в главе 22 (с. 80–86). Там — при замедлении темпа, гипертрофии динамики, акцентов, подъема пальцев — разучиваемый кусок рассматривался как бы через *увеличительное* стекло, здесь он смотрится сквозь *уменьшительное*.

180, 182, 183 ее свободно можно довести до четырех тактов на один удар, в других же местах приходится ограничиваться меньшими отрезками. Кроме того, всякое произведение и всякий эпизод в нем имеют свою единицу пульсации, наиболее отвечающую характеру музыки, уменьшение или увеличение которой (единицы) снижает или искажает художественную выразительность исполняемого<sup>1</sup>. Тем не менее во время

<sup>1</sup> Нечто схожее имел, видимо, в виду Антон Рубинштейн, обозначая в заголовках своих произведений «основную метрическую долю», на которую должен равняться исполнитель (см.: *Рубинштейн А. Избранные сочинения для фортепиано*. Т. I. Редакция проф. К. Н. Игумнова. М.: Музгиз, 1945. С. 3, примечание 3). Однако эти два понятия не адекватны. «Единица пульсации» отнюдь не всегда совпадает и с *тактом* (какой был бы смысл просто-напросто дублировать существующий термин?). Она может равняться и полутакту:

184 *Allegro assai* Л. Бетховен. Соната № 23, ч. I

185 *Andantino cantabile* П. Чайковский. «Думка»

и двум тактам:

186 *Allegro* Ф. Давид — Ф. Лист. Каприччио

работы над виртуозным куском полезно иной раз и превысить, если удастся, «нормальную» величину такой единицы, чтобы впоследствии, иг-

187 [Allegro moderato] Р. Лагидзе. Рондо-токатта

и четырем:

188 Sehr feurig И. Граун. Жига

(см. также примеры № 26, 183). Она может *изменяться* на протяжении не только произведения в целом, но и отдельных его построений, как, скажем, в следующих примерах:

189 Moderato alla marcia Словацкая песня «На Дунае»

Я сти - ра - ла на Ду - на - е, шли гу - са - ры  
вдоль Ду - на - я. Вдруг и - дет, ко - го я  
зна - ю, го - во - рит: «Про - шай, род - на - я!»

190 Allegretto Словацкая песня «Аничка-мельничиха»

А - нич - ка, мо - я ду - ся, до - ма ли  
тво - и гу - си, все ли, все ли?  
- Гу - си вти - не на пло - ти - не се - ли, се - ли!

191 Moderato Словацкая песня «Масленница»

Мас - ле - ни - ца крас - на, ты про - шла на - пра - сно,

рая на эстраде, ощущать «за спиной» некий нетронутый запас скорости, без чего невозможна настоящая виртуозная свобода исполнения<sup>1</sup>.

«Психологический» подход к решению технических проблем лежит в основе и ряда других приемов, применяемых в современной

не на - шлось же - ни - ха де - вуш - ке не - счаст - ной,  
не на - шлось же - ни - ха де - вуш - ке не - счаст - ной!

192 Allegro И. Шниров. «Вострушка»

Лишь толь - ко день на - ста - нет, солн - це гля - нет, и весь буль -  
вар по - крыт тол - пой. Су - луб - кой о - чень скром - ной, неж - ной,  
том - ной, про - хо - дит де - вуш - ка до - мой. Вслед за  
не - ю ти - хий ше - пот, вслед за не - ю гром - кий  
вздох. Ах, я пле - нен, ах, я влюб - лен! Как ва - ше  
и - мя? Жду от - ве - та... Мол - чит о - на, ти - ха, скром -  
на, и толь - ко у - луб - ну - лась не - взна - чай.

где смена единиц пульсации (без изменения темпа и метра) сообщает музыке особую жизнь и прелесть, которые иначе остаются скрытыми от слушателя. Вообще, правильно определенная единица пульсации сразу значительно облегчает исполнение, придает ему естественность и убедительность; все становится гораздо более удобным, «само укладывается».

<sup>1</sup> После попытки исполнения в темпе, превышающем нужный, становится заметно легче играть в последнем — подобно бедняку из известной притчи, которому его тесное жилище показалось просторным после того, как он сначала впустил туда дополнительно, а затем выставил вон козла.

педагогической практике, — вроде рекомендованной Бардасом манеры брать далекую клавишу, представляя ее себе находящейся не «на краю» движения, а как бы *внутри* еще большего пространства, свободно охватываемого «мнимой большой рукой»<sup>1</sup>, или известного совета играть трудное место, думая не о нем, а, скажем, о легкой фигуре, исполняемой в это время другой рукой. Так, например, в третьем такте пятой вариации Чаконы Баха-Бузони *си-бемоль* в левой руке:

193



берется куда увереннее, если сделать это «мимоходом», думая не о нем, а о предыдущей и последующей октавах.

Рационализация умственных представлений как путь к совершенствованию моторной стороны пианистического мастерства нашла наиболее яркое выражение в так называемом методе «технической фразировки». Его пропагандист Бузони подметил, что удобство и быстрота исполнения пассажа, образуемого рядом звуков одинаковой длительности, в значительной мере зависят от того, как мы мысленно членим этот ряд, как группируются в нашем представлении звуки, из которых он состоит. Правда, предавая это наблюдение гласности (в приложении к десятой фуге первой части своей редакции «Клавира хорошего строя» Баха)<sup>2</sup>, сам Бузони относил его только к октавным пассажам. В действительности, однако, оно остается справедливым и плодотворным также по отношению к другим видам фортепианной техники и даже за пределами последней (да и музыки вообще). Вообразите, например, что перед вами задача — произнести скороговоркой:

*укбукбукбукбукбукб* и т. д.

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

*укб-укб-укб-укб* и т. д.

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

<sup>1</sup> Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М.: Музсектор Госиздата, 1928. С. 58–59, 80 и след.

<sup>2</sup> См. издание Музгиза (под редакцией автора этих строк). М., 1941. С. 70–71.

(ук)-бук-бук-бук-бук и т. д.

Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются «сами собой» по крайней мере вдвое.

В чем секрет этого? Все в той же автоматизации. Сочетание «бук» требует одного волеизъявления, сочетание «укб» — двух (не только в начале, но и при переходе от «к» к «б»); следовательно, при группировке «укбукб» необходимо *вдвое больше* «приказов сознания», чем при группировке «бук-бук», почему первая и «исполняется» *вдвое медленнее* второй.

Совершенно то же самое имеет место в фортепианной игре. В доказательство напомним эпизод, разыгравшийся в двадцатых годах на показательном уроке, который давал в Московской консерватории известный пианист Эгон Петри — виднейший ученик и последователь Бузони. Петри поставил было в затруднение участвовавших в уроке пианистов, предложив им тут же, без подготовки, сыграть — быстро и часто — ряд ломаных децим, расположенных по ступеням уменьшенного септаккорда:



Вслед за тем, после нескольких малоудачных попыток со стороны «подопытных» пианистов, Петри посоветовал им мысленно перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затаковую<sup>1</sup>, а все остальное — в последование ломаных октав:



Результат эксперимента поразил собравшихся: по свидетельству присутствовавшего на уроке Г. П. Прокофьева, оказалось, что изменение *представления* «*тотчас* дает большую скорость и точность пассажа»<sup>2</sup>.

«Фокус», показанный Петри, вызвал в свое время большой шум и толки в московских пианистических кругах. Однако он не показался бы такой новинкой, будь наши пианисты несколько лучше знакомы с тезисами о «технической фразировке», обнаруженными Бузони за

<sup>1</sup> Подобно тому, как мы поступили со слогом «ук» при перегруппировке вышеприведенной скороговорки.

<sup>2</sup> Прокофьев Гр. Игра на фортепиано. М.: Музсектор Госиздата, 1928. С. 79 (курсив Прокофьева).



тридцать лет до описанного происшествия<sup>1</sup>. Ведь эксперимент Петри, при всей своей бесспорной эффектности, — не более как одно из приложений упомянутой бузониевской концепции. Его психологический механизм аналогичен механизму фокуса со скороговоркой: децима для пианиста — «укб», а октава — «бук», — в этом разгадка того, что произошло на уроке Петри.

Анализ обоих только что рассмотренных примеров позволяет сделать следующий важный вывод: в техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, «запинка», мешающая автоматизации («к — б» в скороговорке), оказывается *не внутри группы, а между группами*, то есть там, где все равно приходится прибегать к «приказу сознания». В фортепианной игре в роли подобных «запинок» выступают: резкая смена позиции (см. ниже, примеры № 198, 201–203), смена направления движения (см. ниже, примеры № 207–216), в особенности частая и непрерывная, когда рука движется все время то в одну, то в другую сторону (примеры № 210–216), скачок (примеры № 202–203); в октавах — вторжение инородного интервала в цепь однородных, особенно если «вторгшийся» интервал шире остальных (примеры № 220–221), смена плоскости движения (по белым — по черным) (примеры № 218–219), в особенности взлет с белых клавиш на черные<sup>2</sup>. Перечисленными соображениями и определяются конкретные принципы «технической фразировки»; иллюстрацией к ним могут служить нижеследующие примеры, часть которых

<sup>1</sup> К сожалению, за прошедшие с тех пор сорок лет дело сравнительно мало изменилось. Бузониевская редакция первой части «Клавира хорошего строя» (где опубликованы названные тезисы) была издана у нас только один раз — в 1941 году, в количестве 800 (!) экземпляров — и больше не переиздавалась. Как видно, мы все еще, по слову Пушкина, во многом «ленивы и не любопытны»...

<sup>2</sup> Не только в октавах, но и в остальных видах «двойных нот» соскальзывание с черных клавиш на белые, наоборот, значительно удобнее (см. примеры № 206, 217). Вот почему, в частности, брейтгауптовская группировка:



представляется мне менее удачной, чем бузониевская:

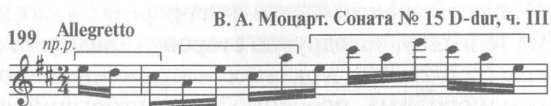


(№ 215–221) заимствована из вышеназванной работы Бузони («фрагменты») обозначены везде знаком  $\square$ ):

198 *Allegro* Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 8  
*mp.p.*  
*f* *veloce*



199 *Allegretto* В. А. Моцарт. Соната № 15 D-dur, ч. III  
*mp.p.*



200 *Vivace e giocoso* Ф. Бузони. Скерцино оп. 33b № 3  
*mp.p.*  
*cresc.* *f* *ff*



201 [Maestoso] Ф. Шопен. Полонез оп. 53, As-dur  
*mp.p.* *tr*  
*f* *sf*



202 *Allegretto* И. С. Бах. ХТК, т. I, прелюдия № 6  
*mp.p.*



203 *mp.p.*



204 **Allegro**  
*pp.* В. Моцарт. Соната D-dur, ч. I

205 **Allegro**  
*л.р.* Ф. Лист — Ф. Бузони. Испанская рапсодия

206 [Non troppo presto] И. Брамс. Вариации на тему Н. Паганини ор. 35, 1-я вариация

207 **Presto agitato** Л. Бетховен. Соната № 14, ч. III

208 [Allegretto] Л. Бетховен. 32 вариации с-молл, 20-я вариация

209 [Allegretto] Л. Бетховен. 32 вариации с-молл, 10-я вариация

210 **Presto** Р. Шуман. «Крейслериана», № 1

211 Presto Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 4



212 [Allegro] np.p. Ф. Давид — Ф. Лист. Каприччио h-moll



213 [Andantino capriccioso] Poco più animato Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 2



214 Alla marcia Ф. Лист — Ф. Бузони. «Женитьба Фигаро»



215 Ф. Лист. «Воспоминания об опере "Норма" В. Беллини» Allegro deciso



216 Presto И. С. Бах — К. Таузиг. Токката d-moll





В некоторых случаях выигрыш, достигаемый благодаря «технической перегруппировке», становится особенно наглядным. Так, в примерах № 202–203 трудные скачки:



в результате перегруппировки просто-напросто «исчезают» для исполнителя, поскольку время, потребное для мысленной подготовки «перелета» руки на далекую позицию, удлинится с одной шестнадцатой:



до трех:



и даже шести шестнадцатых:



Тем самым «скачок» превращается в спокойный *перенос* руки: мысленное расширение временного интервала нейтрализует широту интервала пространственного.

Технические преимущества, создаваемые подобными перегруппировками, очевидны. Тем не менее, применение этого метода возбуждает большие споры в пианистической среде. Некоторые педагоги отвергают «техническую» группировку на том основании, что она противоречит авторской, видоизменяет, «искажает» последнюю. Это обвинение непродуманно и легковесно. О какой, собственно, «авторской группировке» может идти речь? Как известно, ноты, и в особенности восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые, из которых состоят обычно виртуозные пассажи, объединяются в группы не по субъективной воле автора (кроме отдельных, исключительных случаев), а по неким стандартным, для всех авторов обязательным правилам, предусматривающим единственно соблюдение *метрической* ясности и равномерности: любой пассаж, какова бы ни была его действительная — мотивная — структура, непременно (за редкими исключениями) подразделяется на одинаковые группы по 4, 8, 16 (или по 3, 6) нот, причем каждая из этих групп начинается на сильной (или относительно сильной) и кончается на слабой доле того же такта («хореическая» ритмика). Таким образом, именно та группировка, какую мы находим в нотах и именуем обычно «авторской», по большей части как раз противоречит мысли композитора, искажает мелодическую логику пассажа, обрубая тактовыми чертами то «хвост», то «голову» составляющих его мотивов или втискивая последние в прокрустово ложе равнометричных нотных групп. Правда, неопытные ученики, не умея разобраться во внутреннем строении таких, например, мест:

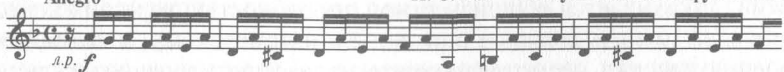
228 Allegro  
*pp.*

И. С. Бах. ХТК, т. I, прелюдия № 6

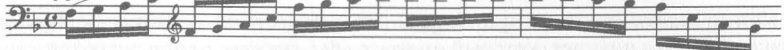


229 Allegro

И. С. Бах — К. Таузинг. Токката и фуга d-moll



Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 8

230 Allegro  
*pp.*

порой наивно отождествляют их метрическую одежду с кроющимся под ней мелодическим телом пассажа; но ни один мало-мальски хороший музыкант никогда не совершит такой грубой ошибки.

Гораздо серьезнее другой вопрос — о соотношении фразировки *технической* и художественной, той, которая, иногда помеченная лигами в нотном тексте, а иногда никак не обозначенная автором, выражает, тем не менее, музыкальный смысл пассажа. Конечно, если «фразировку» *укб-укб-укб* заменить фразировкой *ук-бук-бук*, то смысл фразы не потерпит никакого ущерба: ибо фраза не имеет никакого смысла. Но музыка, настоящая музыка имеет смысл; это не безвыразительная конструкция вроде ломаного септаккорда Петри, это — выразительная речь. А в выразительной, осмысленной речи та или иная «группировка» перестает быть «нейтральной», становится фактором, влияющим на смысл произносимого. Не все равно, как разделить слова и расставить знаки препинания в таких, например, фразах, как «Видримасгор» или «вид Рима с гор», «вперед, — нельзя назад!» или «вперед нельзя, — назад!», «казнить, не надо миловать!» или «казнить не надо, миловать!» (пример Г. Э. Конюса), «детина полуумный на диване лежит» или «дети на полу, умный на диване лежит» (шутка русского шута XVIII века Ивана Балакирева), «и на устах его — печать» или «и на устах — его печать», как читают иногда малограмотные исполнители известного лермонтовского стихотворения («Смерть поэта»). Не то же ли самое имеет место в музыке? Не искажают ли перегруппировки ее художественную логику, ее эмоциональный смысл? Не утрачивается ли он иной раз вовсе вследствие резкого расхождения между фразировкой «технической» и «музыкальной»? Не приобретает ли быстрота и легкость исполнения цены превращения музыкальной *речи* в бессмысленную *скороговорку*?

Предвидя эти естественные опасения, Бузони в своем изложении принципов «технической фразировки» специально оговорил, что за

«музыкальной фразировкой» остаются все ее права, техническое же расчленение «должно быть слыσιμο только для исполнителя и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, только мысленно». Что такая двойственность мышления в принципе возможна, доказывается общеизвестной способностью хороших исполнителей уделять должное внимание *и* метрическому, *и* мотивному строению пассажа, несмотря на резкие подчас противоречия между тем и другим<sup>1</sup>. Но подобное раздвоение внимания дается не всегда одина-

<sup>1</sup> Кстати сказать, такие же противоречия имеют место и в аппликатуре. Вряд ли, однако, найдется пианист, который отказался бы, скажем, от аппликатуры:

[Allegretto] Л. Бетховен. 32 вариации, 29-я вариация  
 231 *pp.* *ff*

[Presto] Ф. Шопен. Скерцо оп. 31  
 232 *pp.*

[Presto con fuoco] Ф. Шопен. Скерцо оп. 39  
 233 *pp.*

Presto Ф. Шопен. Этюд оп. 25 № 2  
 234 *pp.*

Allegro con brio Ф. Шопен. Этюд оп. 25 № 11  
 235 *pp.*

продиктованной явно «техническими» соображениями (строением руки и расположением белых и черных клавиш на клавиатуре), в пользу такой, например, группировки пальцев — соответственно строению музыкальной фразы:

236 *ff*

237



ково легко, свидетельством чему может служить, между прочим, и практика самого Бузони и его школы.

В самом деле, обратите внимание на следующее любопытное обстоятельство. При внимательном рассмотрении приведенных выше примеров бросается в глаза, что в подавляющем большинстве случаев «техническая перегруппировка» приводит к перемещению начала фразы на слабую, конца же ее — на сильную долю такта, что сообщает пассажи большую энергию и целеустремленность.

Такая «ямбическая» фразировка очень родственна духу музыки Баха и Листа; в их произведениях она почти всегда помогает вскрыть мелодический подтекст, внутреннее строение их музыкальных мыслей, то есть, в сущности, *совпадает* с фразировкой художественной (см. примеры № 202, 229 и др.). Но не все композиторы мыслили «ямбично»; музыкальная речь Шопена, например, скорее «хореична». Иначе говоря, при исполнении произведений этого автора фразировка техническая по большей части *приходит в противоречие* с художественной.

Не здесь ли кроется одна из причин того, почему так убедительно, органично звучали в интерпретации Бузони и Петри сочинения Баха и Листа, в то время как от исполнения теми же пианистами многих произведений Шопена, при всем техническом совершенстве, с которым воспроизводились, например, его этюды, неизменно оставалось впечатление какой-то искусственности, «недоверности», какого-то насилия над художественной волей композитора (вспомните хотя бы подчеркнутые концовки пассажей в этюдах оп. 25 № 6 и оп. 25 № 9 у Петри)?

Вывод из всего сказанного напрашивается сам собой. Очевидно, что к «технической фразировке» можно прибегать без всякой опаски

238

239

240

Всякому понятны не только преимущества первой аппликатуры, но и то, что, применяя ее, исполнитель может в то же время *фразировать правильно, то есть не так, как сгруппированы его пальцы*. Подобных примеров можно привести множество.

---

лишь в тех — весьма, впрочем, многочисленных — случаях, когда она совпадает с фразировкой художественной или, по крайней мере, не противоречит ей. В остальных же случаях перегруппировкой нужно пользоваться — если пользоваться — весьма осмотрительно, в очень умеренной дозе, разве только как временным — на определенном этапе работы — и сугубо подсобным средством. Другими словами, «техническая фразировка» — не панацея на все случаи пианистической жизни, применимая без разбору к любому пассажиру, а рабочий прием, который следует пускать в дело к месту, с толком, решая вопрос в каждом случае отдельно, индивидуально. Но разве не то же самое можно сказать обо всех без исключения пианистических приемах?

## ГЛАВА 28

### РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ БЕГЛОСТЬЮ И ВИРТУОЗНОСТЬЮ. ВОСПИТАНИЕ ИМПУЛЬСА

В ряде последних глав речь шла о развитии беглости. Но беглость еще не виртуозность. Можно очень быстро играть на рояле и все же не быть виртуозом. В понятие виртуозности (от латинского *virtus* — доблесть) входят не только быстрота, четкость и точность игры, но и отвага, смелость, увлекательная ловкость «броска»<sup>1</sup>. Виртуозно сыгранное место — это не аккуратная и равнодушная беготня, «прогулка» по клавишам, а стремительный пассаж «с адресом», запущенный, как камень из пращи, в определенную «цель»: хорошие примеры — известное по грамофонной записи авторское исполнение следующих эпизодов из Второго концерта и польки Рахманинова:

С. Рахманинов. Концерт № 2, ч. III

241 [Allegro scherzando]

*quasi gliss.*

*cresc.*

<sup>1</sup> «Я чувствую в его технике, — говорит Г. Г. Нейгауз о Рихтере, — ...отвагу, элемент риска (риск — благородное дело, гласит пословица)... Этот «элемент риска» я особенно люблю в Рихтере; несомненно любит его и публика... Этим свойством, отвагой, обладает всякий большой виртуоз...» (Нейгауз Г. Творчество пианиста. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 74–75).

8- - - - -

*ff dim.*

*f*

С. Рахманинов. Полька «В. Р.»

242 [Allegretto] rit. a tempo

*tr*

*sf*

Выработка такого рода качеств, воспитание виртуозного начала образует особую, почти всегда недооцениваемую, на деле же весьма важную задачу в процессе пианистической подготовки. Она сводится к «сварке» *нескольких* быстро сменяющихся позиций в автоматизованное целое, подвластное одному волевому импульсу. Делается это так. Когда пассаж уже достаточно «отработан» обычными способами и начинает выходить в довольно быстром темпе, попробуйте разок-другой не «пробежать» его, как вы это делали раньше, а, так сказать, «швырнуть» руку сразу на весь пассаж, одним махом прокатить его через всю клавиатуру и «вогнать» в «адрес». При этом, однако, необходимо соблюдение определенных условий. Прежде всего надо сесть спокойно, расслабить мышцы, привести в равновесие нервную систему, изгнав из нее всякие остатки предшествующих возбуждений. Затем хорошенько «собраться», нацелить весь организм на предстоящий «бросок», мысленно проделать его несколько раз, оставаясь в то же время внешне неподвижным (но не напряженным!). Мало-помалу замереть *совершенно*, как кошка перед прыжком, — по-прежнему без мышечного напряжения, но в полной *готовности* к нему, — два-три раза, с небольшими промежутками, дать «пробное включение» («приготовиться» — «отставить») и, наконец, в какое-то мгновение — *прыгнуть*.

Продельвая все это, не торопитесь: не «прыгайте» раньше, чем не почувствуете, что вы спокойны и собраны, что ваша нервная система хорошо подготовилась к прыжку; иначе последний окажется покушением с негодными средствами, поведет только к нервному срыву, к «смелости» дилетантского, а не виртуозного склада.

---

Первый акт — «установка на цель» — закончился; наступает второй, центральный — самый «бросок». Здесь важнее всего: безраздельная устремленность сознания и движения в одну точку — «адрес» пассажи; взрывчатая энергия мгновенного, как молния, «разряда»; главное же — «ринуться» к цели стремглав, очертя голову, без оглядки, не останавливаясь, не поправляясь, не придерживая темпа перед трудными интервалами, и так, с ходу, «влететь» в «адрес», «букнуться» на последние клавиши пассажи — *или куда придется рядом*. И хотя эти слова могут вызвать недоумение (которое я надеюсь разъяснить в следующей главе), я повторяю и подчеркиваю со всей определенностью: *раз начатый «бросок» должен быть доведен — так, как начат — до конца, что бы ни случилось «в пути», то есть куда бы ни съехали и ни «приехали» в заключенные руки*. Иначе вся затея обречена на неудачу. Прерванный или хотя бы где-то чуть придерживанный «бросок» научит чему угодно, кроме... броска: в этом случае «воспитание импульса» не состоялось.

Однако это не все. Чтобы успешно довести дело до конца, нужно еще сыграть — и хорошо сыграть! — третий «акт» (который можно было бы озаглавить как «закрепление итогов»). «Бухнувшись» в заключение на те или иные клавиши, необходимо тут же мгновенно снова (как в начале, перед броском) *замереть* без движения — именно там, куда попал (независимо от того, те ли это клавиши, куда был «адресован» бросок, или другие), и в том точно, без каких бы то ни было поправок, положений рук и корпуса, как это случилось; замереть, не шелохнувшись, не двинув бровью, не то что пальцем (только незаметно расслабив мышцы), — как перед фотографом в момент, когда он говорит: «Снимаю». И лишь через секунду-другую, после того как ваш мозг сделает точный «снимок» заключительного положения вашего тела (положения, нередко ошарашивающе неожиданного для самого играющего — например, почти лежа грудью на верхнем регистре клавиатуры, с рукой, вывернутой чуть ли не наизнанку), можно снять руки с клавиш, сесть «вольно» и поразмыслить над тем, что, собственно, произошло и как вы очутились там, где очутились. Если же изменить даже слегка заключительное положение (учесть которое важно при дальнейшей работе над пассажем) раньше, чем мозг успеет его зафиксировать, то оно «не попадет в фокус», ускользнет от вашего сознания, рассеется, как сон, который мы не успели поймать и закрепить в памяти в самый миг пробуждения.

Что касается «коды» вашего опыта — подытоживающих размышлений, то они, надо полагать, будут невеселыми. Вряд ли вас с первого раза постигнет удача; скорее, очухавшись и разбираясь в том, что вы натворили, вы убедитесь, что «бросок» дался вам ценой изрядных ком-

---

ков и мазни в середине, а то даже и в «адресе» пассажа. Но вы не унывайте, не падайте духом, а, учтя допущенные промахи и немного отдохнув, соберитесь вновь с силами и *повторите* попытку. Только не делайте этого *сразу* по окончании первой попытки; не следуйте примеру учеников, старающихся поскорее замазать неудачу, тут же, немедленно «исправить», «стереть» фальшивые ноты. «Замазать» неудачу нельзя, да и незачем это делать: нужно, наоборот, отдать себе в ней полный и ясный отчет. Поспешность же повторения не только препятствует этому, но и не дает возможности должным образом *подготовить* новую попытку, что, в свою очередь, чревато дальнейшими неприятностями. Сорвавшись вторично, такой ученик по большей части лишь входит в азарт, все лихорадочнее, раз за разом без передышки атакует недающуюся трудность в тщетной надежде взять ее как-нибудь «дуриком» (есть такое ученическое словечко!), «на ура», лихим «приступом»; вместо этого он только в конец истощает свою нервную систему, непрерывными возбуждениями дезорганизует, срывает нормальный ритм психических процессов, закладывает прочное основание... для той суматошливой и грязной лжетехники, от которой автор книги уже несколько раз предостерегал молодых пианистов.

Во избежание этого необходимо, чтобы между повторениями «атаки», точнее — между концом одного и началом следующего броска, пролегал достаточный промежуток времени, в течение которого мышцы оставались бы расслабленными, а двигательные центры нервной системы пребывали в состоянии торможения. Начинать повторную попытку нужно каждый раз *сначала*, с «первого акта», не раньше, чем в «разряженной» предыдущим броском нервной системе накопится новый заряд. Не беда, если на первых порах на все эти сборы будет уходить немало времени: Лешетицкий считал нормальным, если из часа, посвященного техническим упражнениям, пианист фактически играет в общей сложности лишь двадцать минут, отдавая остальные сорок «безмолвной и сосредоточенной умственной работе»<sup>1</sup>. Первоначальная долгота промежутков между бросками впоследствии окупится с лихвой; к тому же по мере освоения пассажа промежутки эти будут все более и более сокращаться, пока не дойдут до нуля, то есть до такого момента, когда вы не только полностью овладеете данным «броском», но и окажетесь в состоянии проделать его несколько раз *подряд*.

---

<sup>1</sup> Jenkins C. Theodore Leschetizky. // The Musical Times, 1930, June. Цит. по: Алексеев А. Русские пианисты. М.-Л.: Музгиз, 1948. С. 195.

---

---

Итак, повторяя разучиваемый «бросок», следует делать это разумно — с достаточными промежутками между «атаками». Но и такими повторениями «бросков» нельзя злоупотреблять. «Сварка» позиций не дается с налету, в один присест: для нее нужно *время*, терпеливое чередование «примерок» и «шитья», «горячей» и «холодной», быстрой и медленной работы. «Примерив» два-три раза воспитуемый бросок, нужно затем вернуться к медленному «шитью» и тщательно поработать над местами, которые не вышли, над исправлением недостатков, обнаружившихся при проверке в темпе. Лишь некоторое время спустя можно отважиться на «вторую примерку», результаты которой снова дадут материал для дальнейшей медленной работы. И так — несколько раз:

....Кипеть, гореть — и погасать,  
И вновь гореть — и снова стыть...

Только при таком сочетании медленной и быстрой игры вырабатывается настоящая, виртуозная техника. Только в нем — противоядие как против техники ремесленной, чурающейся всякого риска, опирающейся на одно лишь медленное штудирование, так и от техники дилетантской, являющейся неизбежным результатом злоупотребления быстрыми «наскоками» и недооценки медленной игры<sup>1</sup>.

Сколько бы, однако, я ни подчеркивал важность тщательной медленной прочистки пассажа от той грязи, какая появится в нем при попытках исполнения «броском», все же, я знаю, найдется немало учащихся и педагогов, которых испугает предлагаемый здесь способ воспитания виртуозных навыков. «Позвольте, — скажут такие учащиеся или педагоги, — но ведь, как ни верти, а все-таки вы советуете время от времени “бросаться” в пассаж, и притом “очертя голову”, то есть заведомо идя на то, чтобы руки “съехали” с нужных клавиш и “приехали” совсем не туда, куда надо: вы прямо так и пишете, что надо, мол, “бухнуть” на последние клавиши пассажа “или куда придется рядом”. Другими словами, вы позволяете, чуть ли не рекомендуете играть грязно, брать фальшивые ноты. Но как же это можно? Ведь вир-

---

<sup>1</sup> По словам Г. Г. Нейгауза, виртуозное мастерство Рихтера «не имеет ничего общего с холодным коммерческим расчетом, принесшим лавры многим исполнителям, особенно в наше время. Но оно также прямо противоположно безрассудному удалству, глупому риску, обреченному на неудачу, на провал» (Творчество пианиста. Цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. С. 74).

Описанный в этой главе способ работы содействует также быстрейшему запоминанию разучиваемых мест: «броски» — лучшее средство «скоростной сварки» пассажа в памяти.

---

туозность, о которой вы так печетесь, это не только беглость и “смелость”, но и *точность*. Что же станет с точностью, если ученик привыкнет играть неряшливо, “как придется”, привыкнет терпимо относиться к фальшивым нотам? Конечно, что греха таить, бывает, что ученик, да и не только ученик, возьмет фальшивую ноту, а то и “смажет” целый пассаж. Но ведь это — несчастный случай, ошибка, которой всякий нормальный пианист боится, как огня, пожалуй, пуще всего на свете. Мы стараемся изживать такие ошибки, *отучать* ученика от нечистой игры, вы же, наоборот, *приучаете* к ней. Мы говорим ученику: “Никогда не играй быстрее, чем можешь; пусть будет медленно, лишь бы чисто”. Вы говорите: “Постарайся играть скорее, чем можешь; пусть будет нечисто, лишь бы быстро». Разумно ли это? Разве ошибка — не то, чего нужно прежде всего и больше всего избегать при работе?”»

Нет, я не думаю, что ошибка такого рода, то есть ненамеренно задетая фальшивая нота — это то, чего нужно при всех обстоятельствах и во что бы то ни стало избегать во время работы. Я думаю, что самый этот взгляд на ошибку — ошибка. Думаю, что преувеличенный страх попасть не на ту клавишу немало вредит ученику во время работы, мешает достигнуть того уровня виртуозности, который ему вполне по силам. Думаю, что *при известных обстоятельствах* такие непопадания в работе не только допустимы, но даже желательны, что на них тогда не только можно идти, но положительно нужно к ним стремиться. Думаю, что это не помешает, а, наоборот, поможет точности последующей игры: ибо *путь к точности лежит через ошибку*<sup>1</sup>.

Почему я так думаю — будет разъяснено в следующих главах.

---

<sup>1</sup> Цитируя и критикуя это место (и аналогичные места из двух следующих глав) в своей книге «Работа пианиста над музыкальным произведением» (М.-Л.: Музыка, 1964. С. 64–66), С. И. Савшинский представляет дело таким образом, будто сказанное здесь относится к периоду «первоначального проигрывания», к стадии *просмотра*. «Стремиться к ошибке» в это время, при *первоначальном* знакомстве с пьесой действительно нелепо, но приписывание названной нелепости мне основано на явном недоразумении. Речь в данном случае идет только о воспитании «броска», то есть о более высокой, *виртуозной* ступени овладения *уже тщательно выученным* и бегло исполняемым быстрым эпизодом, что, разумеется, не имеет *никакого отношения* к стадии просмотра. Последней в моей книге посвящены лишь первые две главы, в главах же с 3-й по 33-ю исследуется *стадия разучивания* — в основном работа над медленными (главы 8–21) и быстрыми (главы 32–33) «кусками». Странно, что проф. Савшинский не заметил этого.



---

## ГЛАВА 29

### УЧИТЬСЯ НА ОШИБКАХ

Что лучше — удача или неудача? Станный вопрос! — пожмет плечами читатель. Однако в действительности вопрос этот не так ясен, решается не так просто, как кажется с первого взгляда. Хорошо известно, например, что щедрая удача часто чревата опасными последствиями — зазнайством, «головокружением от успехов»; человек внутренне демобилизуется, забывает, что «слава — это постоянное усилие» (Жюль Ренар), делается менее требовательным к стилю своей работы, начинает слишком верить в себя, в свою «звезду». Поэтому в удаче сплошь и рядом таится зародыш будущего поражения: достаточно напомнить классический пример Наполеона.

Наоборот, неудача нередко так встряхивает, подтягивает человека, пробуждает в нем такие дремлющие силы и способности, что становится источником блистательных побед: вспомните тост Петра Великого «за наших учителей» в шведской кампании, вспомните ход Отечественной войны с немецкими фашистами.

Народная мудрость испокон веков предостерегает: удача — враг, неудача — друг человека. Китайский мудрец Лао Цзы еще две с лишним тысячи лет назад утверждал: «В несчастье живет счастье, в счастье таится несчастье». «За благом вслед идут печали, печаль же радости залог», — поет Баян в «Руслане и Людмиле». Эллинская боязнь постоянных удач выражена в легенде о поликратовом перстне. «Пошли нам бог беду для нашей пользы» — гласит итальянская пословица, любимая Бенвенуто Челлини.

Эти кажущиеся парадоксы находят подтверждение в опыте многих умных людей, больших мастеров самых различных специальностей. «...Я не боюсь неудач и несчастий ... я боюсь успехов и счастья...» — пишет в романе «Кто виноват?» Владимиру Вельтову его воспита-

---

тель<sup>1</sup>. «Ничто не обессиливает художника, полководца, носителя власти больше, чем постоянный успех», — заявляет Стефан Цвейг<sup>2</sup>. «Позвольте сказать вам вот что, — пишет одному из своих корреспондентов А. М. Горький, — лучший друг и учитель человека... именно — неудачи... Это я говорю совершенно серьезно, с полным убеждением... Тут нет рисовки, нет и позы: это простое и ясное сознание факта». «Неудачи — это ангелы-хранители писателя», — повторяет он же в другом письме.

К тем же выводам приходят представители двух, можно сказать, противоположных полюсов культуры — ученые и спортсмены; и те, и другие чуть ли не радуются неудачам и ошибкам, во всяком случае, видят в них лучшую школу мастерства. Академик Павлов «ценил неудачный эксперимент наравне с успешным»<sup>3</sup>; правильно понятая ошибка, — утверждал он, — вернейший путь к открытию. «Ошибка? Это хорошо! Это очень хорошо!» — восклицает Мичурин в одноименном фильме Александра Довженко. «Ошибаться надо, понятно? — уговаривает своих сотрудников инженер Платонов в пьесе С. Алешина “Одна”. — Что вы все боитесь ошибаться? Так мы ничего путного не сделаем»<sup>4</sup>. По мнению известного узбекского математика-педагога Рушана Хабиба, ученик не только «имеет право на ошибку», но даже «должен ошибиться! Когда он ошибется, он начнет искать»<sup>5</sup>. «Трамплином для будущих успехов» называет поражение знаменитый бегун Владимир Куц: «Неудача мобилизует, заставляет оттачивать мастерство»<sup>6</sup>. Для прославленного шахматиста М. М. Ботвинника проигранные партии всегда были «хорошей школой», наилучшим материалом для анализа, «самыми ценными уроками для совершенствования в шахматной игре»; плодотворнее всего — «учиться на собственных ошибках»<sup>7</sup>.

Буквально то же самое твердила своим ученицам актриса В. В. Самойлова-Мичурина: «Не бойтесь ошибок! На ошибках-то мы и учимся»<sup>8</sup>. «Драгоценны только ошибки, — вторит ей в одном письме композитор Лядов, — только они накапливают мудрость»<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup> Герцен А. Избранные сочинения. М.: Гослитиздат, 1937. С. 47.

<sup>2</sup> Цвейг С. Жозеф Фуше. Собр. соч., том IX. Л.: Время, 1932. С. 89.

<sup>3</sup> Шварц А. Шифр жизни // Знамя. 1962. № 3. С. 147.

<sup>4</sup> Театр, 1956. № 8. С. 19.

<sup>5</sup> Савченко Г. Урок без отметок // Литературная газета. 25 января 1967 г.

<sup>6</sup> Литературная газета. 13 сентября 1958 г.

<sup>7</sup> Левин К. Михаил Ботвинник // Физкультура и спорт. М., 1951. С. 9, 14, 21, 37.

<sup>8</sup> Цит. по: Глама-Мещерская А. Я. Воспоминания. М.-Л.: «Искусство», 1937. С. 25.

<sup>9</sup> Письмо Н. Г. Корсакевичу от 30 июля 1907 года // Ан. К. Лядов. Пг., 1916. С. 88.

---

Среди приведенных цитат нет высказываний музыкантов-исполнителей. Однако их опыт в этом отношении не расходится с опытом писателей и композиторов, шахматистов и полководцев, ученых и актеров. В доказательство можно сослаться хотя бы на широко популярную в исполнительской среде примету, согласно которой удачная репетиция сулит неудачу в концерте, неудачная же репетиция позволяет, наоборот, надеяться на успешность последующего выступления. Надо отметить, что это наблюдение не лишено некоторого основания. Удачная репетиция порой не только ослабляет рабочую бдительность исполнителя, вселяет в него опасную самонадеянность; еще хуже то, что она неправильно ориентирует его перед началом и во время выступления. «От добра добра не ищут», — гласит распространенная поговорка; а поскольку репетиция прошла «добро», то исполнитель только и мечтает, как бы вечером, на концерте *повторить* утреннее исполнение, сыграть именно так, как на репетиции. Иными словами, цель, которая должна быть всегда *впереди* художника, оказывается *позади*; исполнитель на эстраде вместо того, чтобы устремиться душой в манящую даль, все время как бы оглядывается через плечо на то, «как это было». А так как повторить то, что было, поймать за хвост вчерашний день в искусстве, как и в жизни, невозможно, то чем старательнее тщится концертант припомнить и воспроизвести все детали прошлого исполнения, тем вернее обрекает он себя на заслуженное творческое поражение.

Все это говорится, однако, отнюдь не в защиту ученических суеверий или мистических теорий о фатальной неизбежности неудач после удач и наоборот. Удача вовсе не обязательно роковым образом влечет за собой неудачу; она лишь таит в себе такую *потенциальную* опасность. Реализация последней зависит от склада человека, от его *отношения* к «постигшему» его успеху. Кто недооценит эту опасность, поддастся, подобно гоголевскому Чарткову, соблазну легкой жизни в искусстве, тот действительно рискует тем, что удача протечет у него меж пальцев, поставив его в незавидное положение той Бьёрнсоновской героини, которая в ответ на недоуменные слова отца: «У нас ведь было намерение ехать дальше», — саркастически замечает: «Намерение — да! *Намерение* поехало дальше, а мы остались в Копенгагене»<sup>1</sup>. Кто же, наоборот, понимает, что успех требует удвоенного внимания, удвоенной требовательности к себе; кто и после успешного выступления не

---

<sup>1</sup> Бьёрнсон Б. Когда цветет молодой виноград. Действие второе. Собр. соч., т. I. М.: Современные проблемы, 1910. С. 246.

почивает. на лаврах, а принимается кропотливо и беспощадно «чистить» свою игру, как это делали Рахманинов, Бузони и другие крупные мастера пианизма; кто, памятуя, что «хорошее — враг лучшего», не держится трусливо за всякое обретенное «добро», а мужественно ломает, если надо, любое достигнутое «хорошее» в вечном стремлении вперед, в постоянных поисках «лучшего» — тому не страшны никакие «приметы», для того *безопасна удача*.

С другой стороны, и не всякая неудача сулит последующую удачу. Это тоже обуславливается прежде всего тем, как относится человек к своему неуспеху, какой урок он извлекает из допущенной ошибки. В одном она рождает *уныние*, в другом — *умение*. Первое, разумеется, бесплодно: что проку в опускании рук? Лишь проанализировав неудачу, разобравшись в ее причинах, добираться до меда «мудрости», по слову Лядова, питающего грядущий успех.

Возьмем пример. Предположим, вы учите скачки в сонате Скарлатти A-dur:



Десять раз подряд вы пытаетесь попасть с *ля* малой октавы на *до* третьей и каждый раз промахиваетесь. В сердцах вы готовы бросить работу над проклятым местом: видно, скачки — не ваша стихия. Почему вы так решили? — Потому, — отвечаете вы сердито, — что ничего не получается: все время не попадаю. — Не попадаете? А куда вы попадаете? — Станный вопрос! — скажете вы опять с досадой. — Говорят же вам: не туда, куда надо — не на *до*. А уж на *ре* ли, на *фа*, или на *си-бемоль* — не все ли равно? — Нет, не все равно. Так куда же вы все-таки попадаете вместо *до* — на *ре*, на *фа* или на *си-бемоль*? — Не знаю, — недоумеваете вы, — не заметил, не обратил внимания. Наверно, в самые разные места. — Нет, тут вы ошибаетесь, ошибаетесь именно потому, что не обращали на это внимания, полагая, — опять-таки по ошибке, — что это не имеет значения. Присмотритесь хорошенько к своей игре, и вы с удивлением обнаружите, что из десяти раз попали, скажем, семь раз на *ре*, один — на *ми*, два — на обе эти клавиши одновременно. Стало быть, ваши непопадания носят не столь случайный, как вам казалось, а довольно закономерный характер, в них есть своя

---

*система*: вы попадаете вовсе не «в самые разные места», а каждый раз в один и тот же сравнительно узкий район, расположенный *правее, дальше* цели (левее, ближе нее — например, на *ля* или на *си-бемоль* второй октавы — вы не попали ни разу), но *близко* от нее (*фа* или *соль* третьей октавы ни разу не встретились в ваших непопаданиях); мало того, вы и в пределах названного района попадаете по большей части (семь раз из десяти) в одну определенную точку. Другими словами, вы, в сущности, *попадаете*, — и довольно точно попадаете, — только не на *до*, а на *ре*. Значит, дело не в том, что вы якобы не умеете попадать рукой в цель, то есть лишены прочного чувства расстояния (ваше стойкое попадание на *ре* свидетельствует об обратном), а в том лишь, что самое расстояние «отсчитано» в данном случае неверно и «проекция» его в двигательных центрах вашей нервной системы требует небольшой поправки в расчете. Проще говоря, движение вашей левой руки немного *шире*, чем надо; слегка *сузьте* его — и вы решите задачу.

Впрочем, решите не сразу. Возможно, что вы поначалу сузите движение *недостаточно* — и начнете попадать на *до* и *ре* одновременно. Еще более вероятно, что вы сузите его *чрезмерно* — и начнете попадать, скажем, на *си*. В обоих случаях не огорчайтесь: ваша новая неудача — на самом деле успех, шаг вперед в надлежащем направлении. Это то, что артиллеристы называют «пристрелкой»: вы берете цель «в вилку» и, сменяя «перелет» «недолетом», постепенно сужая амплитуду первого и расширяя амплитуду второго, в конце концов «накроете» нужную клавишу.

Скачки в сонате Скарлатти — лишь один из многих примеров того, как из яда ошибки добывается побеждающее его противоядие. Точно так же — в принципе — обстоит дело и в других видах техники. Работая над неудающимся пассажем, мало сокрушенно констатировать, что он «не выходит», «не звучит», «смазывается», «комкается», пальцы «заплетаются», руки «съезжают» и т. п. Надо точно установить, *почему* не выходит, *что* не звучит, *из-за чего* комкается, *где* «заедает», *какие* пальцы заплетаются, в *каком именно месте* съезжают руки, и, в зависимости от выяснившегося, перенести точку «включения» импульса, изменить аппликатуру, прием, положение руки, уменьшить ее поворот, сгладить «подачу» первого пальца, усилить или ослабить удар других пальцев, вернуться к медленному проигрыванию «заболтанного» звена или принять иные нужные меры. При этом может оказаться, что причина анализируемой ошибки коренится глубже, чем вы ожидали — в каком-либо незамеченном вами *общем* недостатке вашей техники вроде слабости пальцев, неэкономности их движений, неуклюжести подкладывании первого пальца и т. п.; тогда работа над устранением данной частной ошиб-

ки естественно перерастает в работу по выкорчевыванию обнаруженного «корня», то есть по совершенствованию вашей техники вообще.

«...Единственный способ избежать ошибки — это найти ее»<sup>1</sup>. Сделать это, однако, подчас не так легко, как кажется. Вспоминаю, например, как я в молодые годы учил шестой этюд Паганини—Листа («Тему с вариациями»), финал которого начинается следующим пассажем:



Я некоторое время никак не мог справиться с этим пассажем. В умеренно-скором движении он у меня выходил, но как только я пытался взять более быстрый, по-настоящему виртуозный темп, повторялась одна и та же история: первая половина проходила благополучно, но во второй половине, когда движение вверх сменялось движением вниз, я где-то регулярно «слетал», и все заканчивалось страшной мазней на соседних клавишах. Почему я «слетал»? Где это происходило? В разных местах или каждый раз на одном и том же месте? Мои попытки подсмотреть это довольно долго оставались безрезультатными. Играя пассаж в темпе, «броском», я оказывался уже внизу — на соседних клавишах — раньше, чем успевал сообразить, как это получилось; мое ухо регистрировало только, что при движении вниз я играю вначале чисто, а «потом» грязно, но где именно, с какой ноты чистота сменяется грязью — уловить этот момент никак не удавалось. Если же я при «возвращении» пассажа сверху вниз хоть чуть-чуть, самую малость придерживал где-то темп, чтобы получше разглядеть, что там происходит, то... ничего не происходило, и я «благополучно» доводил злокозненный пассаж до конца, не взяв ни единой фальшивой ноты. Иначе говоря, в первом случае ошибка появлялась, но ухитрялась промелькнуть так быстро, что ускользала от моего внимания; во втором же случае ничто не ускользало от моего внимания, но зато ошибка и не появлялась на сцене. Хрен редьки не слаще! Бился я, бился над этой задачей немало. Уж стала мне неуловимая ошибка представляться чуть ли не живым существом, маленьким,

<sup>1</sup> *Оппенгеймер Дж. Р.* Наука и свобода исследований // Америка. № 84. С. 3.

но коварным, которое играет со мной в кошки-мышки, сидит в засаде и следит, выглядывает; пока я настороже — не показывается, а чуть ослаблю внимание — она тут как тут, мелькнет перед носом и снова спрячется, посмеивается, поддразнивает: поди — поймай! Что ж, играть так играть. Начал я сам с собой хитрить, «обманывать» ошибку, — то есть, по существу, свое собственное «подсознание», — ставить ей ловушку: не буду мол, сейчас играть пассаж быстро, сыграю его медленно, только медленно — и вдруг как «брошусь» в него со всего размаха! И что же вы думаете? Прodelал я это два-три раза, каждый раз внезапно, «неожиданно» для самого себя — и застиг-таки, наконец, ошибку «на месте преступления», «накрыл», «прихлопнул» ее прежде, чем она успела «убежать со сцены». Оказалось, все дело было в одном повороте руки с



на



Я все время не попадал на эту терцию (*до — ми*) и тем *смещал исходный пункт всего следующего отрезка*:



который я «катил» в сущности (то есть в смысле движений, чувства расстояния) правильно, но, так сказать, по *сдвинутым рельсам*. Стоило мне только обратить внимание на упомянутый поворот, «отработать» его, наловчиться попадать на терцию *до — ми*, и *все* остальное само собой прочно стало на место.

На этом примере видно, до чего «увертлива» иная ошибка, как трудно ее поймать, какая для этого нужна острота слухового внимания, изощренная аналитическая «ловкость» сознания. Тренировка этих качеств — один из важных побочных результатов ловли ошибок методом «броска».

---

## ГЛАВА 30

### УЧИТЬСЯ НА ОШИБКАХ (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Описанные только что трудности — неизбежный спутник «охоты на ошибки». Однако они составляли бы еще полбеды, не будь у ошибки могучего союзника, всячески помогающего ей ускользнуть от нашего внимания. Этот союзник — мы сами, присущий каждому из нас защитный рефлекс, инстинкт самосохранения, нередко, как известно, действующий во вред человеку, вводящий его в заблуждение. Это та же сила, которая обманывает летчика в слепом полете, подбивая его поступать вопреки показаниям приборов, а у велосипедиста-новичка вызывает ощущения, столь картинно и забавно обрисованные великим американским юмористом:

«Для того чтобы усидеть на месте, от меня требовалось очень многое и всегда что-нибудь прямо-таки противное природе... Например, если мне случалось падать направо, я, следуя вполне естественному побуждению, круто поворачивал руль налево... Закон требовал обратного: переднее колесо нужно поворачивать в ту сторону, куда вы падаете. Когда вам это говорят, то поверить бывает трудно. И не только трудно — невозможно, настолько это противоречит всем вашим представлениям. А сделать еще труднее, даже если веришь, что это нужно. Тут не помогают ни вера, ни знание, ни самые убедительные доказательства...»<sup>1</sup>

Нечто схожее испытывает и взращенный в строгих правилах молодой пианист, которого уговаривают отважиться на дерзкий «бросок». «Поверить трудно, а сделать еще труднее». Паническая боязнь «смазать», «не попасть» настолько владеет психикой такого пианиста, что, даже решившись, он в последнее мгновение — перед самым «толчком»,

---

<sup>1</sup> Твен М. Укрощение велосипеда // Твен М. Знаменитая скачущая лягушка и другие рассказы. М.: Гослитиздат, 1943. С. 84.



---

---

а то и уже «в полете», приближаясь к опасному месту, — невольно дрогнет, «повернет руль налево», в страховочных целях на какую-то долю секунды придержит темп. И действительно, как мы видели выше, на примере пассажа из этюда Паганини—Листа *a-moll*, этой доли секунды бывает порой достаточно, чтобы «попасть». Пианист доволен: пассаж вышел, прозвучал чисто. Бедный юноша! Ему и невдомек, что радоваться нечему, что такое попадание — не более как самообман. Он избежал меньшей ошибки ценой гораздо большей. Он не спас себя от ошибки — он спас ошибку от себя.

«Если боишься сделать ошибку, ничему не научишься»<sup>1</sup>. Это общее правило действительно и для данного частного случая. В самом деле, в чем состояла задача? В том, чтобы поймать, а поймав, «убить» ошибку. Удалось ли это? Нет, не удалось. Ошибка осталась непойманной, так как из-за придержки темпа вовсе не «явилась на сцену». Но раз не поймана, то и не убита, А не убита — значит, продолжает жить «в засаде», готовая в любой момент «выскочить» оттуда. Эта потенциальная угроза постоянно висит над исполнителем и в час выхода на эстраду способна погубить не только данное место, но и всю пьесу, а нередко и весь концерт в целом. Ибо как бы ни храбрился тут исполнитель, сколько бы ни уверял себя, что это место или эти места ему нипочем — ведь вышли же, и не раз, дома! — все же где-то в глубине души он смутно ощущает, что сам себя обманывает (выходили-то они только в придержанном темпе!), что на самом деле он чувствует себя в означенных местах неуверенно, несвободно, боится их. Страх, в свою очередь, рождает волнение (Гофман справедливо усматривает одну из частых причин последнего в «нечистой совести» играющего), не дает сосредоточиться на том, что требуется в данный момент: мысль все время в тревоге «бегает» к маячащим впереди опасным пунктам. Исполнение становится неполноценным, чересчур осторожным по темпу и характеру; оно сильно теряет в яркости, блеске, виртуозной увлекательности. Если же исполнитель, раззадорившись, ускорит темп и рискнет «броситься» в пассаж, то девять шансов из десяти, что такой бросок не удастся: играющий споткнется о ту самую ошибку, которой он «счастливо» избежал, когда работал над этим местом. Ошибка, не «убитая» пианистом во время работы, «убивает» его во время выступления. Она не только портит, а иной раз — в особенности если она не одна — положительно губит исполнение, о котором идет речь; много хуже, что публичный срыв, «провал», по большей части жестоко и надолго, а то и навсегда *травмирует* концертанта, ли-

---

<sup>1</sup> *Первомайский Л.* Дикая мед // Октябрь. 1964. №3. С. 83.

---

шает его смелости, необходимой на эстраде уверенности, веры в себя, вселяет в него боязнь данного пассажа, данной пьесы, а то и эстрады, публичного исполнения вообще. Возможное — изредка — случайное попадание ничего тут не меняет: одного его недостаточно, чтобы играющий перестал бояться данной трудности, проникся уверенностью в том, что овладел ею; буде же такой и найдется, ближайшее повторное исполнение неминуемо собьет с него спесь.

Как же предотвратить все эти беды? Как сделать, чтобы исполнение, *оставаясь виртуозным*, было вместе с тем *уверенно точным*? Чтобы каждый «бросок» выходил не только смело, но и чисто?

Для этого есть только один, указанный выше, путь: «убить» ошибку, убить заранее, в зародыше, убить самую возможность ее появления. Но чтобы убить ошибку, надо ее поймать, а чтобы поймать — дать ей явиться, обнаружиться. Вот почему я в конце главы 28 призывал молодых пианистов *при работе* над трудными местами не бояться ошибок, фальшивых нот, непопаданий, а, наоборот, искать их, не давать им «спрятаться», всячески «выманивать» их из «убежищ» — на манер того знаменитого летчика, который, «готовясь к полету... не только не гнал от себя мысли о возможных осложнениях, отказах и неисправностях, а, напротив, активно шел им навстречу, сам старательно выискивал их и заранее намечал наиболее правильные действия в любом самом неблагоприятном варианте»<sup>1</sup>. Летчик этот поступал так, потому что был выдающимся мастером своего дела и, как всякий истинный мастер, знал, что каждая невыявленная ошибка — вечная потенциальная угроза<sup>2</sup>, каждая же выявленная — устраненная опасность. «Путь к безопасности лежит сквозь опасность...»<sup>3</sup> «Конечно, — говорит конструктор Бережков в романе Александра Бека «Жизнь Бережкова», — не очень приятно, когда на испытаниях в твоей машине что-нибудь ломается, но я в таких случаях всегда говорю: «Если бы здесь не треснуло сегодня, то завтра развалилось бы в полете. А теперь нам видно, что у нее болит»»<sup>4</sup>. «Понять, в чем заключается ошибка, значит навсегда от нее избавиться», — убеждала своих учениц уже упоминавшаяся выше актриса Самойлова-Мичурина<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Галлай М. Через невидимые барьеры (Из записок летчика-испытателя) // Новый мир. 1960. № 6. С. 155.

<sup>2</sup> «...Скрытая ошибка останется ошибкой и будет углубляться и приносить вред», — замечает в цитированной выше статье знаменитый физик Роберт Оппенгеймер.

<sup>3</sup> Галлай М. Испытай в небе // Новый мир. 1983. № 5. С. 140.

<sup>4</sup> Новый мир, 1956. № 2. С. 121.

<sup>5</sup> Цит. по: Глама-Мещерская А. Воспоминания. С. 25.

---

Итак, «чтобы убить ошибку, надо ее поймать, а чтобы поймать — дать ей явиться, обнаружиться». Обнаруживает же она себя (мы не говорим здесь об ошибках грубых, элементарных, заметных и при медленном проигрывании) лишь в условиях игры «всерьез», как на эстраде, то есть в настоящем темпе, с виртуозными «бросками» и т. п. Значит, работая, надо создавать такие условия, время от времени устраивать «горячие примерки» трудного места. Чтобы научиться плавать — нужно плавать. Катаясь все время «с креслом», не станешь конькобежцем. Уча ребенка ходить, мать в какой-то момент отнимает поддерживавшую его руку. Так же обстоит дело и у нас, пианистов. Хочешь научиться виртуозно «прыгать» — *прыгай*, прыгай так, как описывалось в главе 28, — смело, «очертя голову», отбросив в сторону все и всяческие «машины руки», «кресла», костыли придержки, страховки, оглядки. Не дай страху побороть тебя — побори его! Не дай инстинкту перехитрить тебя — перехитри его! «Метнись» в пассаж, упади на «адрес», как лев на добычу, повтори это (с промежутками) дважды, трижды, четырежды, сколько надо, каждый раз *внезапно* для твоего инстинкта — и ты в конце концов поймаешь врасплох самого себя, *то есть ошибку*. Да, отважиться на это, пойти наперекор инстинкту трудно, как, впрочем, многое в искусстве: недаром говорят о муках творчества. Вдобавок, с «поимкой» и даже с «убиением» ошибки дело не кончается. Не сразу верьте достигнутому, ищите дальше, *старайтесь* ошибиться, ставьте себя в нарочито невыгодные условия (неудобно сел, рука «стала» не так как нужно, сознание не вполне «собралось»), испробуйте «самые неблагоприятные варианты» — мало ли с какими обстоятельствами доведется столкнуться на эстраде. За такой работой проходят часы; но проходят они иначе, чем у учеников былых времен. В старину ученикам говорили: учи это место час, два часа, пять часов ежедневно, повторяй его сорок, пятьдесят, сто раз подряд. Теперь задача меняется, внимание ученика фиксируется не на количестве, а на качестве: учи не столько-то часов, повторяй не столько-то раз, а «без лишнего счета» (Брюсов), до тех пор, пока не выйдет как надо. Скука отсчета исчезает; целеустремленность каждой «атаки» поддерживает неослабный интерес к работе. Время летит незаметно: с удивлением узнаешь, что ты уже три часа «долбишь» разучиваемое место.

Наконец, после сотен подобных проб, чередующихся с медленной «правкой» обнаруженных «опечаток», наступает момент, когда задачу можно считать решенной: бросок «выходит» без всяких ошибок, выходит не случайно, «дуриком», а раз за разом, и сегодня, и завтра, в любом настроении. С удивлением и радостью вы убеждаетесь в собственной

---

ловкости, проникаетесь доверием к своему телу, перестаете бояться опасных мест, приобретаете ту *уверенность*, которая отличает «короля на эстраде» (выражение Ф. М. Блуменфельда) от незрелого ученика, способного, быть может, сыграть разок то или иное место не хуже известного виртуоза, но не обладающего прочным мастерством последнего и никогда потому не знающего, как пойдет дело в следующий раз.

Верный признак подлинного овладения «броском» — это когда последний настолько автоматизован, что ошибиться при его исполнении становится гораздо труднее, чем не ошибиться. Существует рассказ о цирковом артисте, номер которого состоял в том, что артист с молниеносной быстротой забрасывал жену, стоявшую у стены, множеством маленьких копий, совершенно не задевавших женщины, но попадавших настолько вплотную к ее телу, что, когда она отходила, на стене оставался обрисованный копьями точный силуэт артистки. Но вот последняя изменила мужу, и тот задумал ее убить, инсценировав несчастный случай на арене: маленькая неточность в движении руки — и копьё попадет в сердце изменницы. Однако мстителю не удалось осуществить свой план: копьё легли как всегда, рука *не сумела* сойти с проторенной дорожки.

Приведенный рассказ, если отвлечься от моральной стороны дела, дает хорошее представление о том, что такое мастерство в области движений. *Удалось не ошибиться* — это еще отнюдь не мастерство, а скорее всего опасная помеха ему или счастливая случайность. *Удалось ошибиться* — это уже более высокая ступень, некоторое достижение, шаг по пути к виртуозной технике. *Не удалось ошибиться* — вот высшая точка, знак того, что пианист действительно овладел данной моторной трудностью.

Тут, однако, напрашивается еще одно возражение. Допустим, что, работая описанным способом, мы действительно выявим и «убьем» некоторое количество возможных ошибок. Но разве можно предусмотреть все мыслимые ошибки? Разве они не возникают случайно, в самых непредвиденных местах?

Слов нет, бывают и случайности: палец может соскользнуть в неожиданном, совсем нетрудном месте. Но такие ошибки редки и по большей части не очень серьезны; к тому же, будучи в полном смысле слова случайными, они почти никогда не повторяются и, стало быть, не травмируют исполнителя, не рождают в нем боязни за данное место. Выше разумелись не эти, малосущественные, а более опасные промахи, имеющие тенденцию повторяться. Появление подобных ошибок всегда закономерно и предвидимо заранее; предположение, что оно носит случайный характер, — еще одна распространенная ошиб-

---

ка в вопросе об ошибке. При этом, что особенно важно, повторная неточность может появиться — если не говорить об элементарно невыученных пассажах — *только в некоторых определенных* (хотя индивидуально различных) и *сравнительно немногих точках*, так что «вылавливание» всех потенциальных ошибок означенного рода — вполне осуществимое дело. Так, например, в приведенном выше пассаже из этюда Паганини—Листа (пример № 244) мне сначала *казалось*, что я ошибаюсь во многих местах; *оказалось* же, что я допускаю, в сущности, лишь *одну* ошибку, а все остальные являются производными от нее и автоматически отпали вместе с ней. С тех пор прошло уже сорок лет, я сотни раз играл в концертах этот этюд и *ни разу* не столкнулся в указанном месте с какой-либо другой, «случайной» ошибкой.

## ГЛАВА 31 ТЕРЦИИ

Сказанное в последних девяти главах (22–30) относилось к моторной технике вообще, но прежде всего и главным образом к одnogолосным пальцевым пассажам. Другие виды техники затрагивались лишь мимоходом. Однако тут имеются свои специфические трудности. Некоторых из них я коснусь в настоящей и двух следующих главах.

В пассажах терциями самое важное выбрать хорошую аппликатуру. Когда я учился, в консерваториях и музыкальных училищах терции игрались такими пальцами:



Эта аппликатура довольно распространена и сейчас. Между тем она непригодна для виртуозного исполнения. У нее невысокий «темповый потолок», то есть, играя ею, нельзя достигнуть *очень* большой скорости. Этому мешает в особенности неудобный перенос 3-го пальца, участвующего в двух терциях подряд, причем в первой — в нижнем, а во второй — в верхнем голосе:



Более целесообразной представляется мне аппликатура Бузони:



Логика ее улавливается не сразу; в действительности, однако, она проста и становится ясной, если выписать отдельно верхний и нижний голоса:

251

3 4 5 3 4 5 3 4 5 3 4 5

pp.

252

1 2 1 2 1 2 1 2

pp.

The image shows two musical exercises, 251 and 252, on a single treble clef staff. Exercise 251 consists of a sequence of 12 eighth notes with fingerings 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5. Exercise 252 consists of a sequence of 8 eighth notes with fingerings 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2. Both exercises are marked 'pp.' (pianissimo).

То обстоятельство, что каждый палец нижнего голоса сочетается здесь поочередно с *различными* пальцами верхнего, а не всегда с одним и тем же, может затруднить только тех пианистов, у которых слабо развита так называемая «независимость пальцев». Это серьезный технический недостаток, и исправлению подлежит именно он, а не «конфликтующая» с ним аппликатура. Указанный недостаток не физического, как часто думают, а психического происхождения, что весьма наглядно вскрывается на примере известных упражнений из первой главы «Новой формулы» Сафонова — великолепной лакмусовой бумажки для обнаружения названного недочета. Последний, в сущности, есть одно из проявлений более общего недостатка — неумения мыслить полифонно, за несколько голосов одновременно. Хорошее исполнение терцовых пассажей требует как раз «полифонного» мышления — представления о пассаже не как о ряде терций, а как о двух идущих в терцию *голосах*. На такое представление и рассчитана аппликатура Бузони, и не случайно ученики, которым она трудна, которые привыкли мыслить «терциями», обычно плохо справляются не только с последними, но и с полифонической музыкой.

Иногда аппликатуре Бузони ставят в вину якобы физически неудобное сочетание пальцев (например, 1-го с 5-м или 2-го с 3-м на расстоянии терции). Но подобные сочетания неудобны, только если играть по старинке — «неподвижной» рукой (то есть при всегда одинаковом положении горизонтальной пясти и закругленных пальцев). Между тем так теперь уж никто не играет. У современных пианистов положение руки в процессе игры все время меняется, пясть то поднимается, то опускается; в первом случае рука становится почти вертикально, и концы 1-го и 5-го пальцев сами собой сближаются до расстояния терции; во втором случае вся рука расплывается почти горизонтально, и расстояние между 2-м и 3-м пальцами также само собой расширяется до уровня терции. Разбираемый упрек тем более странен, что про-

шло уже свыше ста лет с тех пор, как сужения и расширения интервалов между пальцами прочно вошли в пианистическую практику: достаточно напомнить всем известную и широко популярную шопеновскую аппликатуру хроматических гамм малыми терциями (см. пример № 253).

Наконец, еще одно возражение, выдвигаемое против аппликатуры Бузони, состоит в том, что распорядок пальцев повторяется не через каждые семь, а через каждые шесть терций, вследствие чего на первую и следующие терции второй октавы приходится иная аппликатура, чем в первой октаве. Но пианист готовится не к тому, чтобы играть *гаммы* в терциях, а к тому, чтобы исполнять терцовые *пассажи* в пьесах. Пассажи же эти — по большей части не законченные гаммы в две, три или четыре октавы, а отрезки гамм, начинающиеся и кончающиеся на любой ступени и редко охватывающие больше одной-полутора октав; понятно, что по отношению к таким пассажирам вопрос о том, где повторяется одна и та же группа пальцев, имеет лишь чисто схоластическое значение.

За всем тем, я вовсе не считаю бузониевскую аппликатуру терций единственной возможной или наилучшей для всех обстоятельств и для каждого пианиста. Сам Бузони варьировал ее и в некоторых случаях применял иное последование пальцев. Думаю, что и каждый вдумчивый и умелый пианист, встречаясь в пьесе с трудным терцовым пассажем, должен не слепо следовать той или иной схеме, а, пораскинув собственным умом и изобретательностью, сконструировать свою, индивидуально целесообразную «пальцовку» данного места.

Само собой разумеется, что это положение относится к терциям не только диатоническим, но и хроматическим — большим и малым. Применительно к последним, помимо прекрасной аппликатуры Шопена:



с поправкой Мошковского:



укажу еще на оригинальное предложение Годовского, нашедшего аппликатуруный «философский камень» пианистов — способ обойтись в хроматической гамме малыми терциями без двукратного подряд употребления какого бы то ни было пальца:





Аппликатура эта, как и вышеприведенная бузониевская (для диатонических терций), может с первого взгляда показаться нелепой, неудобноисполнимой. Не спешите, однако, с выводами. Вспомните, что за ней стоит опыт одного из величайших в истории чародеев фортепианной техники, в частности, терцовой.

Все дело и здесь — в характере движений. Аппликатура Годовского рассчитана на «шепчущую», «скользящую» игру «бескостными» пальцами *при наклоне руки по направлению движения*, то есть в данном случае — вправо, к пятому пальцу. Такой наклон — второе (после аппликатуры) важное условие хорошего исполнения терций; на этом условии в один голос настаивают такие мастера, как Годовский и Бузони.

Третье условие — «концентрация всей энергии на верхнем голосе»<sup>1</sup> (Бузони) при облегченном звучании второго голоса, ноты которого додерживаются не до самого конца, то есть снимаются *чуть* раньше верхней ноты той же терции<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Имеется в виду движение вверх.

<sup>2</sup> «Впечатление *legato* при исполнении пассажей двойными нотами обычно в большей мере зависит от звуковой ровности одного из голосов, нежели от строго точного звукового соотношения обоих голосов. Рекомендуется слегка выделять верхний голос в движении терций. Облегчая нижний голос, мы придадим мелодической линии большую рельефность, добьемся лучшей связности игры, поскольку пальцы, исполняющие нижний голос, не будут долго задерживаться в клавишах» (Корто А. О фортепианном искусстве. М.: Музыка, 1965. С. 276). И по мнению Л. В. Николаева, в терциях «удобней обычно играть *legato* в верхнем голосе при восходящем движении, в нижнем — при нисходящем» (Из бесед с учениками. Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 139).

## ГЛАВА 32

### ОКТАВЫ

При исполнении октав первое требование — «крепкое» звучание обоих пальцев. Однако это не значит, что запястье должно быть все время фиксированным, жестко закрепленным, а удар — вертикальным, строго перпендикулярным клавиатуре. Скорее октавы нужно брать так, как советовал д'Альбер, — чуть сбоку, словно арпеджируя, превращая верхний (в правой руке) звук октавы «как бы в кратчайший (неразличаемый ухом) форшлаг перед нижним звуком октавы»<sup>1</sup>:



В быстрых гаммообразных октавных последованиях этот прием (нетрудно заметить его родственность, но *не тождественность*, тому способу исполнения аккордов, о котором говорилось в главе 19) порождает непрерывное легкое колебательное движение предплечья и кисти от пятого пальца к первому и обратно, напоминающее приветственное покачивание крыльев самолета и создающее то впечатление словно «вытряхиваемых из рукава» октав, которое складывалось, например, у слушателей Антона Рубинштейна.

Большой помехой хорошему исполнению октавных пассажей с чередованием белых и черных клавиш является манера держать руку по воз-

<sup>1</sup> Прокофьев Гр. Игра на фортепиано. С. 132.

<sup>1</sup> Этот нотный пример заимствован мною из книги Рудольфа Брейтгаунта «Die natürliche Klaviertechnik» (Band I, Fünfte Auflage, C. P. Kahnt, Leipzig, 1927. S. 224), первым описавшего этот прием в литературе.

---

возможности на уровне первых, то есть *белых*, клавиш: октавы на них играют при «нормальном», горизонтальном, а иногда и более низком положении пясти, с небольшим наклоном от *пальцев к запястью*, при переходе же на черные клавиши предплечье и запястье *поднимаются*, а кисть (пясть и пальцы) приобретает довольно крутой наклон вниз (в обратном направлении — от запястья к пальцам). Таким образом, на протяжении пассажа приходится непрерывно то поднимать, то опускать *всю* руку, что, естественно, затрудняет и задерживает исполнение. Поэтому в таких пассажах гораздо целесообразнее ориентироваться, наоборот, на *черные* клавиши, на их уровне установить и *держат все время* руку; тогда, в соответствии с советом Бузони и в противоположность обычной ученической манере, пясть оказывается в нормальном, более или менее плоском положении при игре на *черных* клавишах, переход же на *белые* достигается одним только *опусканием* кисти, увеличением крутизны ее наклона *без всякого изменения в положении запястья и предплечья*.

Многие ученики не обращают должного внимания на то, куда, в какую точку клавиши ударяет палец, играют октавы на белых клавишах у самого края клавиатуры, далеко от черных; при переходе на последние таким ученикам приходится делать неэкономно большое движение — сильно подав вперед локоть, вдвинуть руку вглубь клавиатуры, что вызывает толчки, замедляющие игру и нарушающие ее плавность. Во избежание этого октавы на белых клавишах нужно «ставить» возможно ближе к черным, а на черных — возможно ближе к белым; в сочетании с рекомендованной только что постановкой руки это сведет смещение последней при переходе с черных клавиш на белые и обратно к еле заметному минимуму.

Какой аппликатурой играть октавы — не имеет особого значения. При достаточно большой руке лучше, пожалуй, применять не только 5-й палец, но и 4-й (а если возможно, то и 3-й) — в особенности на черных клавишах и в октавах *legato* (типа средней части этюда Шопена оп. 25 № 10).

Октавы — один из тех немногих видов фортепианной техники, в работе над которыми, как указывалось в главе 22, медленное разучивание приносит мало пользы. Оно применимо тут только при первоначальном освоении текста и время от времени в целях проверки, «прочистки» игры, ее успокоения; в основном же работать над октавами приходится в *быстром* темпе — сначала короткими, а затем все более длинными «бросками». Однако между ними необходимо делать *частые перерывы* для отдыха. Да и вообще октавами *нельзя заниматься долго подряд*: стойкое отведение крайних пальцев вызывает такое напряжение мышц, при

---

котором можно легко переутомить, «переиграть» руку<sup>1</sup> — предостережение, в еще большей степени относящееся к ломаным октавам.

При разучивании октавных пассажей большую пользу приносит «техническая фразировка»; по этому поводу отсылаю читателя к тому, что сказано на сей счет в главе 27.

Что касается специальных упражнений и этюдов для выработки октав, то лучшее, что я могу рекомендовать, — это выучить несколько двухголосных инвенций Баха, исполняя оба голоса октавами (к звукам партии правой руки добавляется верхняя, к звукам левой — нижняя октава)<sup>2</sup>. Прodelав эту работу, в особенности если у вас хватит усердия распространить ее на все пятнадцать инвенций, вы несомненно и заметно двинете вперед вашу октавную технику.

---

<sup>1</sup> Большинство повреждений рук у пианистов связано с неумеренной работой над октавами.

<sup>2</sup> По свидетельству проф. Б. М. Рейнвальд, так занимался Гилельс (*Рейнвальд Б.* Как я обучала Эмиля Гилельса. Цит. по: *Хентова С.* Цит. соч. С. 152).

## ГЛАВА 33

### БЫСТРЫЕ АККОРДЫ СКАЧКИ ГЛИССАНДО

Переходя от «двойных нот» (терций, октав) к тройным и четверным, то есть к аккордам, следует прежде всего напомнить то, что было сказано о них ранее — в главах 19–21. Добавлю к этому очень немного.

Наиболее часто встречающийся тип аккордов — так называемые «октавы с начинкой»:

257 **[Allegretto] Più mosso** Ф. Шопен. Баркарола op. 60

*pp* *ff*

258 **[Maestoso]** Ф. Шопен. Полонез op. 53, As-dur

*ff*

259 **[Quasi Presto]** Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 6, 6-я вариация

*pp* *f con brio*

[Quasi Presto] 8 Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 6, 6-я вариация

260

Animato Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 6, 8-я вариация

261 *mp.p.*

*f* *più rinforzando*

[Allegro pomposo] 8 Ф. Лист. Полонез № 2 E-dur

262

[Allegro] Р. Вагнер — Ф. Лист. Увертюра к опере «Тангейзер»

263

*(fff)* 8-7 8-7

Ф. Лист — Ф. Бузони. «Дон Жуан»

264 Prestissimo

*(mf) cresc.* *ff*

Allegro risoluto И. Брамс. Рапсодия ор. 119 № 4

265 *mp.p.*

*f*

## 266 Allegro brillante e molto vivace

П. Чайковский. Концерт № 2, ч. I

Musical score for measure 266, featuring piano and bass staves with chords and a melodic line. The tempo is *Allegro brillante e molto vivace*.

## 267 Moderato e risoluto

П. Чайковский. Соната оп. 37, ч. I

Musical score for measure 267, featuring piano and bass staves with chords and a melodic line. The tempo is *Moderato e risoluto*. Dynamics include *ff* and *mf*.

Musical score for measure 267, featuring piano and bass staves with chords and a melodic line. The tempo is *Moderato e risoluto*. Dynamics include *pesante* and *poco a poco cresc.*

## 268 Allegro moderato

А. Глазунов. Вариации оп. 72, финал

Musical score for measure 268, featuring a single staff with chords and a melodic line. The tempo is *Allegro moderato*. Dynamics include *np.p.* and *f pesante*.

## 269 [Allegro moderato] Più animato

А. Глазунов. Вариации оп. 72, финал

Musical score for measure 269, featuring a single staff with chords and a melodic line. The tempo is *[Allegro moderato] Più animato*. Dynamics include *np.p.*, *(f)*, *mf cresc.*, and *f*.

## 270 Maestoso (Alla marcia)

С. Рахманинов. Концерт № 2, ч. I

Musical score for measure 270, featuring piano and bass staves with chords and a melodic line. The tempo is *Maestoso (Alla marcia)*. Dynamics include *ff*.

271 [Allegro] *8* *accel.* С. Рахманинов. Концерт № 3, ч. I

272 [Alla breve] *8* С. Рахманинов. Концерт № 3, ч. III

273 [Maestoso] С. Рахманинов. Прелюдия ор. 23 № 2

274 *Appassionato* С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 39 № 5

С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 39 № 7  
[Lento lugubre]

275 *np.p.* *ff*



С. Рахманинов. Равсодия на тему  
Н. Паганини оп. 43, 8-я вариация

276 *[Allegro vivace]* 8-

Нередко в таких аккордах звучат только края, а не середина, октава, а не «начинка», что дает в итоге «пустую», крикливую звучность. Во избежание этого нужно обратить особое внимание на «начинку»: именно на нее должна опираться рука как в «ползучих» аккордах, сцепленных общими звуками (примеры № 261, 266, 267, 274, 276), так и в аккордовых прыжках (примеры № 260–264, 271–273, 275).

От прыжков аккордовых естествен переход к вопросу о скачках вообще. Самое важное об этом уже было сказано в главе 29. Однако оно нуждается в некоторых дополнениях.

Начнем с самого простого. Всегда ли ясна вам задача, то есть то, *откуда и куда* нужно прыгнуть? Вопрос кажется абсурдным, но задан не без причины. В нижеследующих примерах всякий, конечно, сразу заметит скачки, обозначенные прямой скобкой:

277 *Agitato* Ф. Шопен. Этюд оп. 25 № 4

278 *а.р.* Д. Скарлатти. Соната А-дур

Но всякий ли отдает себе отчет в наличии здесь и других, быть может, более трудных скачков:

279 *а.р.*

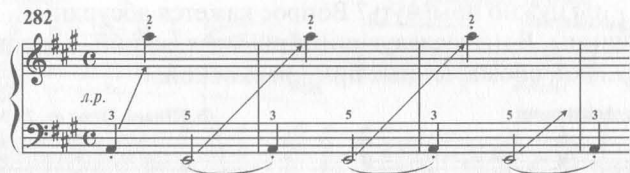


Всякий ли работает и над этими скачками?

В их сокрытии повинны законы нотного правописания; «мысленная перегруппировка» может и тут помочь делу. Она же облегчает исполнение и в некоторых других случаях. Так, например, следующие скачки в «цитированной» уже сонате Скарлатти A-dur:



целесообразнее мыслить так<sup>1</sup>:



Часто попаданию мешает ненужная задержка руки на «станции отправления», над уже отпущенной клавишей, то «последующее переживание», о котором говорилось в главе 26. Преодоление этой дурной привычки нередко позволяет выгадать столько времени, что рука оказывается над «станцией назначения» даже чуть раньше, чем нужно, и берет клавишу фактически уже не скачком, а спокойным и уверенным ударом «на месте». Так, в частности, обстоит дело и в классических скачках сонаты Скарлатти (см. пример № 278).

<sup>1</sup> Необходимо добавить, что при скачках дело часто не только в них самих. Бывает, что скачок сам по себе, играемый отдельно, выходит, а в тексте, после предыдущих тактов, не получается. Это происходит потому, что подготвиться к скачку, «настроиться» на него рука должна *заблаговременно* — в какой-то определенной точке за полтакта, такт или несколько тактов до скачка. Поэтому скачок нужно учить и с известного расстояния до него — чтобы приучить руку к *своевременному* «переключению».

Сказанное в этом примечании относится не только к скачкам, но и к другим видам трудностей.

Некоторые ученики пытаются помочь руке глазами, предварительно зафиксировав взглядом то место, куда надлежит попасть. Такая страховка иногда уместна и оправдана; но по большей части от нее мало проку, да и не всегда она возможна. В частности, в той же сонате Скарлатти (пример № 278) она приводит лишь к смешному мотанию головой налево и направо, столь же утомительному, сколь и бесцельному. Надо и здесь пересилить себя, побороть инстинкт, довериться телу; надо тренироваться с отведенными или закрытыми глазами, заставить себя не смотреть в «ту» сторону (в сонате Скарлатти, например, смотреть только направо), научиться попадать не глядя, что, как мы знаем, вполне возможно. Без этого нельзя достигнуть настоящего мастерства в технике скачков.

Необходимо еще указать, что в некоторых случаях трудный скачок может быть просто снят удачным распределением рук. Примерами могут служить следующие места из этюдов Паганини—Листа:

Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 3 («Кампанелла»)

283 [Allegretto]

[Animato]

Н. Паганини — Ф. Лист. Этюд № 6 («Тема с вариациями»), 9-я вариация

284

в переработке Бузони:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 285, is marked [Allegretto] and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody in the right hand consists of eighth-note patterns with slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system, starting at measure 286, is marked [Quasi Presto] and continues the piece with similar rhythmic patterns and articulation.

В заключение раздела скажу несколько слов еще об одном специфическом виде фортепианной техники — *глиссандо*. Подобно скачкам и отчасти октавам, он также не допускает тренировки в медленном темпе. Работа над этим видом техники крайне затруднена тем, что обычно связана с болью: достаточно два-три раза сделать глиссандо, чтобы у основания ногтя проступила кровь, и исполнитель оказывается вынужденным прекратить разучивание данного места. Вследствие этого в ученических кругах сложилось даже мнение, будто над глиссандо вообще нельзя работать: либо оно получается сразу, само собой, либо нет, и тогда уж ничего не поделаешь.

Это мнение ошибочно: над глиссандо можно работать, так же, как и над всеми остальными видами фортепианной техники. Кровотечение и боль при этом вовсе не обязательны; они появляются только как результат неправильного приема.

Возьмем для примера наиболее распространенную разновидность глиссандо — глиссандо вверх в правой руке. Ученик обыкновенно начинает с «сидячей ванны» (Лист) — ставит стоймя второй или третий

---

палец и погружает его до дна начальной клавиши, затем, наклонив палец в сторону движения, ведет его по следующим клавишам, стараясь нажимать их так же глубоко, как и первую. При такой постановке пальца он сталкивается с ребрами клавиш самым нежным и чувствительным участком своей кожи, что и вызывает описанные выше последствия. Дело можно несколько поправить, меньше наклоняя палец, держа его почти вертикально на протяжении всего пассажа — с тем, чтобы подставлять ребрам клавиш не мякоть пальца, а его ноготь; но это даст должный эффект не при всякой руке и только на инструментах с мелкой клавиатурой, там же, где последняя глубже (например, на роялях Блютнера или Петрофа), ноготь все равно уйдет под «кромку» клавиш.

Гораздо целесообразнее при тренировке начинать скольжение (*glissando* по-итальянски — скользя) не снизу, со дна начальной клавиши, а сверху, с воздуха, издавек (то есть раньше, левее начальной клавиши), плавно опускаясь, «планируя» на клавиатуру. В известный момент рука с лету войдет в соприкосновение с клавиатурой, *беззвучно* «сядет» на нее и заскользит дальше, постепенно погружаясь в клавиши, пока те не зазвучат; это произойдет, когда они опустятся примерно наполовину. *На данном уровне, не глубже, и должно быть выполнено все глissандо — легким нажимом пальца, погруженного в клавиши не больше чем частью ногтя.*

С описанным приемом связана, правда, одна опасность — неточного начала глissандо. На первых порах вы, вероятно, действительно не сумеете рассчитать «планирующий спуск» руки таким образом, чтобы глissандо зазвучало с той ноты, с какой нужно, не раньше и не позже. Но пройдет немного времени, и вы овладеете этим нехитрым умением. А затем мало-помалу отпадет надобность в предварительном разбеге в воздухе и беззвучном пробеге по клавиатуре, расстояние между началом движения и началом звучания сократится до нуля, и вы научитесь начинать глissандо с места половинным погружением пальца.

Рассмотренный способ исполнения глissандо — не единственно возможный. Некоторые крупные пианисты (например, Г. Р. Гинзбург) достигали и достигают прекрасного результата иным путем. Употребляя различные пальцы, — только третий, второй и третий, второй, третий и четвертый вместе, — они держат руку *в обычном игровом положении*, то есть *ладонью вниз, а не вверх*; только кисть повернута вправо, к пятому пальцу, и *сплющена, как в старину*, так что первые фаланги пальцев оказываются в одной плоскости с пястью, а последние фаланги *подогнуты под первые*.

---

## ГЛАВА 34

### СТАДИЯ СБОРКИ

Вслед за разучиванием по кускам наступает очередь третьего, заключительного этапа работы над произведением — сборки. Резкой грани между этими двумя этапами нет, они частично накладываются один на другой: как отмечалось уже в главе 3, сборка фактически начинается еще задолго до окончания работы над кусками, которая, в свою очередь, не прекращается не только во время сборки, но часто и много позже, когда пьеса уже готова и неоднократно исполнялась в концертах.

Тем не менее сборка все же может и должна рассматриваться как особая, самостоятельная стадия работы. В процессе последней приходит день, когда чувствуешь, что частные трудности в основном преодолены, все куски более или менее выходят и можно попытаться сыграть всю пьесу, от начала до конца, сыграть «всерьез», без остановок, по-настоящему. С этого времени акценты смещаются: работа над кусками хотя и продолжается, но принимает характер *доработки*, доделок, на первый же план выступают проигрывания произведения целиком, *пробные исполнения*. Они и составляют основное содержание сборочной стадии.

Стадия эта в известной мере похожа на первую — стадию просмотра, представляет как бы своеобразное возвращение к ней: в обоих случаях произведение мыслится, трактуется целостно, *синтетически*, а не *аналитически*, как в период разучивания по кускам. Но синтез сборочной стадии иного качества, чем синтез просмотровой: первый строится на базе «анализа», проделанного в

---

средней стадии, выражаясь философски — включает его в себя «в снятом виде»<sup>1</sup>.

Сходства и различия между названными тремя стадиями работы можно охарактеризовать и по-другому. Если принять, что пианист — это, так сказать, и дирижер, и оркестр в одном лице (не напоминают ли, в самом деле, некоторые пианисты талантливого дирижера с плохим оркестром, другие же — отличный оркестр без дирижера?), то можно сказать, что на первой стадии дирижер смотрит партитуру, на второй — оркестранты учат свои партии, на третьей — дирижер репетирует с оркестром.

Как известно, дирижеру на репетициях приходится немало потрудиться, как бы хорошо ни разучили оркестранты свои партии. «Дирижерская», сборочная стадия в работе пианиста также имеет свои специфические особенности и трудности. Одно дело справляться с кусками поодиночке, хорошо, с блеском воспроизвести каждый из них, другое — сыграть их подряд, «выдержать» пьесу в целом (третье — исполнить большую концертную программу, четвертое — многократно повторить ее, пятое — дать несколько концертов с различными программами и т. д.). Сколько ни заботиться о «камертоне» в период усиленной работы над тем или иным «куском», как ни увязывать этот кусок с соседними, при первых же пробных «исполнениях всерьез» непременно обнаружится немало неполадок. Тут проступает «шов», там возникает заминка, не выходит переход от куска к куску; этот эпизод получается в отдельности, а после всего предыдущего не получается или получается не в том темпе, «кричит» или, наоборот, «пропадает» рядом с соседними; в одном месте фразировка или нюансировка оказываются не вполне согласованными с аналогичными местами, в другом — слишком увлекаешься, влетаешь в дальнейшее с чересчур большого разгона; где-то раньше времени истощаются силы, зажимается рука, пальцев «не хватает» на остающиеся страницы. И т. д., и т. д.

---

<sup>1</sup> На такие же три стадии (о которых говорилось еще в книге «У врат мастерства»: см.: Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 29–30) членит работу пианиста над произведением Корто. По его словам, исполнитель — «как бы авиатор, озирающий местность с высоты полета, и одновременно странник, пешеход, видящий мельчайшие детали и особенности местности. В работе над произведением интерпретатор должен проделать три действия. Сначала подняться ввысь, чтобы увидеть местность, ее рельеф, общие контуры, затем спуститься и исколесить вдоль и поперек местность, чтобы все увидеть, почувствовать и запомнить, и, наконец, вновь подняться ввысь, чтобы в момент передачи произведения, воплощая общую картину, выполнить мельчайшие характерные особенности сочинения. Детали занимают интерпретатора лишь во второй стадии работы. В начале же и итоге работы — охват целого» (Корто А. О фортепианном искусстве. С. 208–209).

Устранение выявившихся недочетов, идеальная притирка всех «кусков» друг к другу, их слияние в одно целое, в пьесе единого дыхания требует известного времени, неоднократных пробных проигрываний разучиваемого произведения как целиком, так и по частям, образуемым соединением нескольких кусков. Проигрывания эти должны происходить не только в темпе, но и в полную душевную силу, словно на концерте, как бы в присутствии воображаемых слушателей; иначе многие недостатки так же спрячутся, ускользнут от играющего, как те ошибки в нотах, о которых шла речь в главах 29 и 30<sup>1</sup>.

Раз пробные исполнения должны, как только что было сказано, происходить словно на концерте, то играть при этом надо, естественно, без нот, на память. Как запомнить произведение, выучить его «наизусть» — об этом здесь нет нужды особенно распространяться, поскольку основное по данному вопросу уже было сказано мною в книге «У врат мастерства»<sup>2</sup>. К тому же, произведение — если не все, то в большей своей части — запоминается обычно само собой, без усилий, еще в ходе разучивания<sup>3</sup>. Специально учить наизусть приходится — и то не всегда — разве только два-три места, идущих по преимуществу в *медленном* темпе (техническое освоение, автоматизация быстрых пассажей требует такого количества повторений, что, как правило, эти пассажи закрепляются в памяти раньше, чем в пальцах); в случаях, когда подобные места никак не запоминаются, полезно иногда поступить

---

<sup>1</sup> Проф. Савшинский вновь ошибается, приписывая мне в названной своей книге выделение «увязывания», «притирки» кусков в «особую, самостоятельную стадию работы», *отличную* от стадии «исполнения всерьез» (Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. С. 105–106). Как видно из сказанного выше, «увязывание кусков» происходит именно в процессе пробных «исполнений всерьез», составляющих основное содержание третьей, «сборочной» стадии работы.

<sup>2</sup> Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 121–123.

<sup>3</sup> «...Не слишком сложные произведения остаются большей частью в памяти без того, чтобы это потребовало специальной работы» (Gieseking W. So wurde ich Pianist. S. 94).

Следует добавить, что встречающаяся при этом иной раз неспособность начинать играемое на память произведение «с любого места» чаще всего отнюдь не является доказательством непрочности запоминания; наоборот, подобные случаи свидетельствуют скорее о *чрезмерной, избыточной прочности* памяти исполнителя (ср.: Гофман И. Цит. соч. С. 48–49). Хорошая память держит *текст в контексте*; при гипертрофированном развитии, за известным пределом это *достоинство*, как обычно, превращается в *недостаток*.



---

так, как описывалось в главе II, то есть проиграть их в *скором* темпе, чтобы схема их строения проступила рельефнее<sup>1</sup>.

Пробные исполнения — главное, что способствует «сборке» произведения. Никак нельзя, однако, чтоб они следовали одно за другим подряд или после небольшого промежутка; их нужно чередовать с медленными «прочистками» того, что было исполнено в темпе. Такие периодические прочистки обязательны и тогда, когда проигрывание (или два-три проигрывания) прошло вполне успешно и «чистить» как будто нечего; почему обязательны — ясно из предыдущего изложения.

Чередование быстрых проигрываний с медленными «прочистками» — условие необходимое, но редко достаточное, чтобы довести сборку до конца. С какого-то момента дело обычно замедляется, каждый шаг дается все с большим трудом; вы бьетесь, бьетесь, а улучшения почти не видно: что не выходило, то и продолжает не выходить. Вы застряли на месте, вы — в тупике. Упорством тут не возьмешь: чем больше нажимать, тем больше *утрачивается* естественность исполнения, зарождавшееся было ощущение целого, и даже то, что уже было достигнуто по части «собираания» последнего, начинает рассыпаться. В таких случаях помогает лишь одно: надо на время прервать работу над данным произведением и, занявшись другими, дать ему «отлежаться» в душе исполнителя. Это нужно не только для того, чтобы не «заиграть» произведение, вернуть себе свежесть чувств. «Отлеживаясь», произведение как бы само дозревает внутри нас, результаты проделанной ранее работы «сами собой» синтезируются (Гофман сравнивает данный процесс с тем, что происходит с фотоснимком в «ванночке»). Тогда наступает минута, психологически точно и ярко описанная в статье Б. В. Шукина «Моя работа над Булычевым»:

«И вот в одну из ночей мне показалось, что ряд черт, которые я начал, ощущал, порознь находил и пытался развить, вдруг во мне соединились... Это похоже на тот неуловимый момент, когда «пирог поспел», когда тесто превратилось в хлеб... Я не могу найти точных слов, чтоб объяснить,

---

<sup>1</sup> Иной раз приходится прибегать и к сознательному запоминанию определенной ноты или гармонии, количества повторений какого-нибудь оборота, порядка чередования эпизодов (например, куплетов в пьесах французских клавесинистов) или «поворотов» одной и той же фразы (первый раз — туда-то, второй раз — туда-то).

Особенно значительную роль играет сознательное запоминание в произведениях полифонического характера, которые вообще укладываются в памяти с большим трудом, чем другие сочинения.

---

что это такое, этот момент “поспевания пирога”, соединения всего, изготовляемого в отдельности, в живой образ... Но... этот момент — соединение всех черт и элементов образа в себе — для меня незабываем»<sup>1</sup>.

Пьеса «отлежалась», «пирог поспел» — это ощущение знакомо всем исполнителям.

---

<sup>1</sup> Мастера театра об искусстве актера. М.: Госкультпросветиздат, 1953. С. 128—129.

---

## ГЛАВА 35

### ПРОБНЫЕ ПРОИГРЫВАНИЯ ПРОТИВ ЧРЕЗМЕРНОЙ АВТОМАТИЗАЦИИ

Когда «пирог поспевает» и исполнение начинает более или менее удовлетворять самого исполнителя, полезно перейти к творческому общению с аудиторией не только воображаемой, но и реальной. Это нужно прежде всего для того, чтобы создать более близкое подобие концертной атмосферы, приучаться играть при людях, посмотреть самому, как все выходит при них. Для этой цели годятся любые слушатели вне зависимости от того, насколько они сведущи в музыке: играйте родным и знакомым, домашним и гостям — всем, кто согласится вас слушать.

Но не ограничивайтесь такой, обыкновенно расположенной к вам аудиторией. Поставьте ваше исполнение и под огонь критики более компетентных слушателей — товарищей-пианистов, музыкантов других специальностей. Не подбирайте одних только друзей-доброжелателей; не избегайте и тех, кто отличается придирчивостью, кто вас недолюбливает и даже, как вам кажется или на самом деле, заведомо к вам несправедлив. Наоборот, *ищите* случая поиграть именно таким людям и внимательно прислушайтесь к их мнению. Во-первых, враг, именно потому, что он враг, слушает более «сторожко» и оттого слышит нередко острее, чем друг. Во-вторых, самая злобная и пристрастная критика почти всегда содержит какое-то «рациональное зерно». Зерно это, то есть действительно присущий вам недостаток, враг, конечно, непомерно *раздует*, всячески в то же время умаляя, а то и вовсе замалчивая ваши, быть может, гораздо более крупные достоинства; но *зерно* или, допустим, *зернышко-то* все-таки есть? Чтобы *раздуть*, надо иметь *что* раздувать; за всю мою жизнь я почти не припомню случая, когда гора самых недобросовестных упреков оказалась бы воздвигнутой на абсолютно ровном месте. Недруги Петри доходили до того, что сводили чуть ли не к нулю художественную ценность его искусства, недруги Нейгауза толь-

---

ко и знали, что кричать на всех перекрестках о его технических промахах; но и злейший завистник не решался отрицать в первом выдающемся виртуоза, во втором превосходного музыканта. Так не лучше ли вместо того, чтобы сердито отмахиваться от недружественной критики, постараться вышелушить то зерно, которое ее питает, и, уничтожив это зерно в *своей игре*, тем самым заставить названную критику, выражаясь фигурально, умереть голодной смертью? «Из всякого свинства можно вырезать кусочек ветчины» — гласит немецкая пословица. Зато какое для вас окажется торжество, если вы сумеете сыграть так хорошо, что и недругу не останется к чему придраться, и он должен будет — пусть даже нехотя — признать вашу победу. Вынужденная похвала обезоруженного врага — что может быть милее, слаще сердцу взыскательного артиста! Насколько она дороже лицеприятного восторга иных друзей, которому вы сами в глубине души придаете так мало веса!

Но прислушиваться к критике — отнюдь не значит слепо следовать всему, что скажут. Вдумчиво взвешивайте чужие мнения, решайте же *сами*. А чтобы ваше решение было профессионально обоснованным, а не капризом дилетанта, оно должно опираться на умение слушать и *слышать* свою игру со стороны, как игру другого человека: без этой ариадниной нити вы не выберетесь из лабиринта разногласных суждений о вашей интерпретации.

Выработка названного умения так же важна, как и трудна; хорошим подспорьем в этом деле может служить звукозапись. Запишите ваше исполнение на магнитофонную ленту или граммофонную пластинку; при первом прослушивании вы будете поражены тем, как плохо вы себя, оказывается, слышали, насколько разнится действительное звучание исполняемой вами пьесы (при всех поправках на тембровое и динамическое искажение, вносимое записью) от того, каким вы его себе представляли. Запись, если можно так выразиться, откроет ваши уши на многое неожиданное для вас в вашей игре: тут — на грязную педаль, там — на «вылезавший», заглушающий главное, второстепенный голос и т. п. Вам придется потратить немало усилий, пока вы научитесь слышать себя не хуже, чем «слышит» вас звукозаписывающий аппарат.

Как уже указывалось, при пробных проигрываниях исполнитель должен ставить себя — сначала мысленно, а затем, если удастся, то и

---

<sup>1</sup> «Попробуйте научиться видеть в своих научных противниках полезных сотрудников, используйте их критику для того, чтобы продвинуться дальше вперед...», — советует молодежи в статье «Что зовет меня в дорогу» Тур Хейердал (*Хейердал Т. Что зовет меня в дорогу // Комсомольская правда. 11 февраля 1965 г.*).

---

реально — в условия, насколько возможно близкие к концертным. Но как бы старательно он ни проделывал это, все же настоящий концерт всегда вносит в исполнение что-то новое, неожиданное для самого играющего. Только там, в настоящем зале, при настоящей публике пьеса «сваривается» полностью, окончательно — притом нередко не совсем так (а случается, что и совсем не так), как планировал исполнитель. Иначе говоря, работа над произведением, подготовка его к «показу» завершается *не дома, а на эстраде, в самом процессе первых публичных исполнений*, и сборку нельзя считать вполне законченной, пока пьеса не прошла хоть два-три раза через настоящий концертный «обжиг»<sup>1</sup>. Вот почему, между прочим, многие исполнители не решаются выступать с новой пьесой в ответственных концертах раньше, чем не обыграют ее в нескольких менее ответственных.

Итак, разучиваемое произведение выносится на эстраду фактически не вполне готовым и «доводится» уже на самой эстраде. Впрочем, некоторые исполнители и педагоги полагают, что дело обстоит или во всяком случае должно обстоять иначе. Они стараются до встречи с публикой настолько все закрепить, заавтоматизовать в исполнении, отлить его в такую несокрушимо прочную форму, чтобы во время выступления ничто в ней не шелохнулось; тогда, надеются они, будет сведена до минимума опасность эстрадных сюрпризов, которых они боятся едва ли не больше всего на свете. Подобный образ действий кажется мне неправильным. Во-первых, он не оставляет места не только вдохновенным импровизациям на эстраде, но и той творческой свободе, без которой, по справедливому замечанию Гофмана, исполнение не живет, не дышит и не может быть названо художественным. Во-вторых, он не облегчает, а затрудняет положение выступающего: исполнитель оказывается беззащитным перед лицом той самой опасности, от которой тщетно пытался застраховаться.

Дело в том, что «сюрпризы» на эстраде — вещь неизбежная, оберечься от них — такая же утопия, как оберечься на улице от ветра. Выступления протекают в различных условиях, каждый раз в иной обстанов-

---

<sup>1</sup> «...Спектакль на премьере никогда не бывает готов, и не потому, что мы “не успели”, а потому, что он “доспевает” только на зрителе. По крайней мере, за свою практику я не видел спектаклей, готовых к премьере. Сальвини говорил, что он понял Отелло только после двухсотого спектакля» (Гладков А. Мейерхольд говорит // Новый мир. 1961. № 8. С. 219). «...Я рассчитывал, что образ Юсова дозреет у меня в процессе дальнейшей работы. Но дозреть он не успел, потому что я сыграл эту роль только пятнадцать раз...» (Монахов Н. Ф. Повесть о жизни. Л.-М.: Искусство, 1961. С. 235; курсив мой. - Г. К.).

---

ке, да и сам артист — не машина: акустика зала, характер и качество инструмента, его особенности и дефекты, состав публики, ее поведение и реакция, физическое и душевное состояние исполнителя, его настроение в данную минуту, всякого рода непредвиденные случайности — все это так или иначе влияет на исполнение, на его темп и ритм, динамику и окраску, звучность и педализацию, требует все время каких-то коррективов, мгновенного приспособления к изменившимся обстоятельствам. Кто «всегда готов» к подобным изменениям, у кого хорошо развиты быстрота реакции, находчивость, фантазия — тому не страшны никакие случайности, они могут даже сослужить ему хорошую службу, зазечь воображение, стать источником замечательных творческих находок<sup>1</sup>: так дети тут же включают в игру любой случайно подвернувшийся предмет; так Сальвини в «Отелло» использовал и «оправдал» допущенную им ошибку — руки, которые забыл окрасить в темный цвет; так Шаляпин в «Фаусте» симпровизировал во время спектакля гениальную мизансцену, вдохновенную... оплошностью помощника режиссера, подавшего артисту гитару не из той кулисы, из какой следовало.

Как видите, эстрадный сюрприз — вовсе не всегда зло; он враг лишь тем, кто не умеет с ним справиться, обратить его себе на пользу. Такие исполнители, наткнувшись на неожиданность, конечно, теряются и сходят с рельс<sup>2</sup>. Но это значит только, что подготовку к публичным выступлениям надо вести не в надежде избежать «сюрприза», а в расчете на встречу с ним<sup>3</sup>. Привычка жить в тепличной атмосфере и не выходить из дому иначе, как закутавшись в дюжину одежд, — плохой способ предохранить себя от простуды. Столь же неразумно искать гарантий от эстрадных неожиданностей в том, чтобы накрепко «зашить» свое

---

<sup>1</sup> «Часто какая-нибудь случайность может подсказать совершенно непредвиденный эффект, и надо уметь это использовать. В моей практике такие вещи бывали постоянно» (*Гладков А.* Мейерхольд говорит // *Новый мир.* 1961. № 8. С. 233).

<sup>2</sup> Так растерялась, например, в «дуге» со свободной, импровизационной игрой Смоктуновского, у которого «краски рождались мгновенно и естественно», одна из его партнерш, привыкшая чувствовать себя уверенно, «лишь когда знала, что каждый кусочек ее роли *сделан*» (*Эфрос А.* Об актерской игре // *Советская культура.* 2 июня 1962 г.).

<sup>3</sup> «Очень недоволен бывал Рубинштейн, когда ученик, позабыв какое-нибудь место или запутавшись, останавливался, прерывал свое исполнение и, не умея владеть собой, обнаруживал полную растерянность... Когда же ученик в таких случаях не терял присутствия духа и не останавливался, так или иначе выходил из затруднения, либо симпровизировав что-нибудь от себя, либо перескочив через забытое место... Антон Григорьевич тут же выражал ему свое одобрение, как всегда громко, на весь зал, возгласом: «Молодец! Хорошо выкрутился!» (*Майканар С.* Годы учения. М.-Л.: Искусство, 1938. С. 77).

---

исполнение. Целесообразнее оставить *интерпретацию* в состоянии «полуфабриката», завершительная «подготовка» которого осуществлялась бы на каждом концерте заново — в соответствии с обстоятельствами момента<sup>1</sup>.

С. И. Савшинский в названной книге, полемизируя со мной, протестует против вынесения на эстраду «полуфабрикатов-недоносков», требуя доведения подготовительной работы пианиста «до полного созревания концепции исполнения, до последнего чекана частностей и до бескомпромиссного владения техникой воплощения» («Работа пианиста над музыкальным произведением». С. 133). Насчет «недоносков» я с ним *полностью согласен*; но неужели проф. Савшинский не понимает разницы между «недоношенным» и не «накрепко зашитым» исполнением? Неужели из контекста данной главы и всей моей книги ему не ясно, что только в этом последнем смысле употреблен мною термин «полуфабрикат»? Ведь и сам Савшинский признает, что произведение «дозревает на эстраде, на публике» (цит. соч. С. 156). Стало быть, до эстрады исполнение еще не получает окончательной формы? Как же примирить это с тем, что сказано двадцатью страницами ранее тем же Савшинским относительно «полного созревания концепции» и «последнего чекана частностей»? И о чем в таком случае спор? Не кажется ли проф. Савшинскому, что в данном случае мы с ним говорим об одном и том же, только разными словами?

---

<sup>1</sup> «Актер не должен свою роль заклепывать наглухо, как и строитель моста свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы... для импровизации» (Гладков А. Реплики Мейерхольда // Театральная жизнь. 1960. № 5. С. 19).

---

---

## ГЛАВА 36

### ПРЕДКОНЦЕРТНЫЙ РЕЖИМ (ИГРОВОЙ) ПОСЛЕДНЯЯ РЕПЕТИЦИЯ

Мы приближаемся к решающему моменту — к выступлению, к публичному «показу» проделанной работы. Наступают последние дни перед концертом. Пьеса «готова» (настолько, насколько это возможно до выступления), не раз опробована, делать в ней как будто больше нечего или почти нечего (на данный момент; позже — и неоднократно — обнаружится еще много такого, что требует доработки и допускает возможность улучшения). Чем заниматься, как провести остающиеся дни и часы?

Вопрос этот важен, важнее, чем иногда думают. От того или иного его решения в значительной мере зависит состояние исполнителя на эстраде, а от этого состояния, в свою очередь, — качество исполнения. Можно очень хорошо приготовить пьесу или ряд пьес и провалить их на концерте исключительно из-за неправильного режима последних дней. Примеры тому общеизвестны.

Каков же должен быть предконцертный режим?

День всякого музыканта-исполнителя складывается из двух неодинаковых частей: во-первых, игра и то, что к ней относится, во-вторых, все остальное. Начнем с первого. Играть в последние дни перед выступлением, конечно, нужно, но меньше, чем раньше, и не с таким внутренним напряжением: необходимо беречь силы для предстоящего. Когда пьеса или программа выучены, то решающее условие на концерте — чтобы руки и, в особенности, голова были свежими, не утомленными: тогда остальное или, во всяком случае, многое приложится, в то время как несоблюдение названного условия может погубить даже отлично пройденное произведение. Поэтому большую ошибку совершают те, кто в последние дни работает до изнеможения, стараясь напоследок еще крепче затвердить исполняемое или исправить какую-то обнаружившуюся поделку: в погоне за второстепенным они упускают главное.



---

Вдобавок и второстепенное это оказывается по большей части недостижимым. То, что доделывается наспех, в последний момент, либо вообще не поспекает к сроку, либо — в лучшем случае — скрепляется на живую нитку, не «вросшую» еще в автоматизованную ткань целого; естественно, что оно почти никогда не получается на эстраде<sup>1</sup>, а лишь портит, разлаживает исполнение всего куска (а то и всей пьесы).

Как же поступать в тех случаях, когда перед самым концертом вдруг обнаруживается какая-либо недоделка?

Прежде всего надо сказать, что такие происшествия — ненормальность, свидетельствующая о небрежности, невнимательности предшествующей работы над данным произведением: в противном случае недоделка была бы давно замечена, если не в период разучивания по кускам, то при пробных проигрываниях. Если при этом недоделка настолько серьезна, что без ее исправления исполнитель считает невозможным публичное исполнение пьесы, то пусть он перенесет дату концерта или откажется от показа в нем этой пьесы и тщательно, а не второпях, поработает над неблагополучным местом; если же недостаток не столь существен (но требует, однако, основательной работы) или отсрочка выступления, а также замена произведения невозможны, тогда исполнителю не остается ничего другого, как закрыть временно (по день концерта) глаза на указанную недоделку и играть пьесу так, как есть. На худой конец это все же разумнее, чем накануне концерта до одурения зубрить злосчастное место: ибо на эстраде лучше уж, чтоб исполнитель был «в форме», а пьеса — не совсем, нежели наоборот.

Вообще, выступая, надо *верить* в себя, в свое исполнение — иначе играть нельзя. Во время работы будьте суровы к себе, беспощадно критикуйте свою интерпретацию, ищите и добивайтесь лучшего. Но когда подготовка закончена, дата концерта назначена и до него остались считанные дни, играющий должен проникнуться убеждением, что его исполнение превосходно, не требует и не допускает никаких изменений и улучшений. Если это и не так (а это, конечно, не так — не только потому, что ваше исполнение наверняка безупречно, но и потому, что возможности совершенствования безграничны), то нужно, применяя известную формулу Станиславского, играть как *если бы* было так, поверить в это, отстраняя от себя — в указанный период — все, что может подорвать подобную веру.

---

<sup>1</sup> Г. Г. Нейгауз рассказывал автору этих строк, что однажды в юности, оказавшись случайно соседом Падеревского по гостинице, слышал, как тот целый день учил одно место из сонаты Бетховена оп. 53; вечером в концерте вышло все, кроме этого места.

---

А потом, после концерта, отбросьте иллюзии, трезвым глазом измерьте дистанцию между фантазией и действительностью, между «если бы» и «на самом деле» и возьмитесь вновь за придирчивейшую работу над всем, что покажется вам неудовлетворительным в вашем исполнении.

Вернемся, однако, к вопросу о количественной стороне предконцертного игрового режима. Если в последние дни перед выступлением рекомендуется несколько ослабить интенсивность занятий, сберегая силы для концерта, то это тем более относится к самому дню такового. В день выступления нужно играть совсем немного, а еще лучше, на мой взгляд, вовсе не подходить к роялю<sup>1</sup>. Знаю, что последний совет до смерти испугает если не постоянно концертирующих виртуозов<sup>2</sup> (которым нередко волей-неволей так и приходится поступать в гастрольных поездках), то новичков в этом деле и уж, конечно, большинство учеников. В их среде бытует предрассудок, будто если день не поиграешь, то вечером и руки «не пойдут», и пьеса частично выпадет из памяти и пальцев. Как показывает опыт всех концертантов мира, и то, и другое — совершенный вздор. Техника, если она есть, и если она настоящая, за один день не пропадает; ощущение, что руки плохие, «деревянные», вызывается совсем иными причинами (прежде всего, волнением) и может возникнуть даже после нескольких часов прилежной работы. Точно так же ничего не случится за день, да и за несколько дней, с пьесой — не только одной, но и с целой концертной программой, — при условии, разумеется, что та и другая хорошо выучены. Выученное не так легко забывается, как думают: попробуйте как-нибудь дома, для себя одного сыграть какую-нибудь давно не игранную, но в свое время тщательно пройденную пьесу — и вы с удивлением обнаружите, что помните ее гораздо лучше, чем полагали<sup>3</sup>. Случается,

---

<sup>1</sup> «Разумнее, — говорит профессор А. Стоянов, — делают те, кто не упражняется в течение дня концерта, а немного разыгрывается перед ним» (цит. по: Хентова С. Чит. соч. С. 259). И по мнению Гизекина «совершенно непрактично упражняться перед самым выступлением» (*Giesecking W. So wurde ich Pianist. S. 95*).

<sup>2</sup> «В день концерта я не подхожу к инструменту...», — говорит Владимир Горовиц (цит. по: Клейн Х. Творческий путь Горовица // Америка. 1966. № 112. С. 13).

<sup>3</sup> «...Произведения, однажды хорошо усвоенные, не так скоро снова забываются» (*Giesecking W. So wurde ich Pianist. S. 95*).

Автору этих строк доводилось несколько раз играть экспромтом в концертах («на бис») пьесы, к которым он не притрагивался пятнадцать-двадцать и больше лет; не было случая, чтобы при этом память «отказала» исполнителю.

Вспомните также, как быстро и крепко вкореняются в память ошибки, текстовые неточности, неправильные приемы игры.

---

конечно, что исполнитель на концерте где-то напутает; но это происходит опять-таки от волнения и других посторонних причин (о которых речь пойдет ниже) и притом чаще всего именно с теми, кто этого больше всего боится и двадцать раз на дню проверяет свою пьесу. Такие исполнители, дай им волю, повторяли бы упомянутую пьесу вплоть до самого выхода на эстраду — им бы все казалось, что за двадцать минут, истекших со времени последнего повторения, они уже успели что-то забыть. Но и это, увы, не гарантия от провалов в памяти на концерте; скорее наоборот<sup>1</sup>.

Если все же молодой пианист не решается идти на эстраду с «неразыгранными» руками, не порепетировав в день концерта, пусть эта репетиция состоится не позже, чем за несколько часов до выступления, и будет не слишком продолжительной. Предполагая, что концерт вечером, я бы советовал поиграть минут сорок — час, максимум полтора где-то между двенадцатью и двумя часами дня.

В чем смысл такой «репетиции»? Меньше всего — в *репетиции*, то есть в еще одном (или не одном) повторении назначенной к исполнению пьесы (или программы). Как уже говорилось, в подобном повторении нет нужды, оно лишь самообман нервных людей. В утро автомобильных гонок ни один разумный гонщик не предпримет новой поездки по хорошо изученному предварительно маршруту; он ограничится проверкой и приведением в порядок машины. Пианисту также незачем лишний раз ездить по езженному-переезженному «маршруту»; достаточно проверить состояние «машины», прогреть «мотор», посмотреть, хорошо ли он «заводится». Я в день концерта, как правило, не играю ничего, ни одной ноты из вечерней программы; подготовку ее (включая «репетиции») я стараюсь закончить не позже, чем за неделю до концерта, и последние дни перед ним работаю уже над следующей программой, даже не притрагиваясь за *роялем* к тому, что предстоит играть в *ближайший вечер*<sup>2</sup>.

Тем, кого все сказанное не убедит или у кого просто не хватит духу появиться перед публикой с ни разу в тот день не проигранной пьесой, я настоятельно рекомендую во время означенной «репетиции» по край-

---

<sup>1</sup> «Некоторые ученики, — замечает проф. А. Стоянов, — имеют привычку повторять пьесы, которые им предстоит исполнять, до самого концерта. В большинстве случаев это оказывается не только бесполезным, но и вредным» (цит. по: *Хенцова С.* Цит. соч. С. 259).

<sup>2</sup> Иногда, впрочем, репетиция нужна для того, чтобы освоиться (хотя бы слегка) с незнакомыми инструментом и акустикой зала, попытаться немного *приспособиться* к ним. Но я и в этом случае предпочитаю проделывать это в *основном* не на тех произведениях, какие предстоит играть вечером в концерте.

---

ней мере *не учить* отдельные места пьесы, не повторять ее *несколько раз*, в особенности, не играть ее быстро, с увлечением, в полную силу — словом, *не исполнять ее по-настоящему, как на концерте*. В противном случае вы выпустите весь «заряд» раньше времени и вечером будете играть без должного подъема; с вами произойдет примерно то же, что с героем анекдота из повести Куприна «Поединок»:

«Знаете известный случай, как два ротных командира поспорили, чей солдат больше съест хлеба? Выбрали они оба жесточайших обжор... Вот один солдат съел семь фунтов и отвалился, больше не может. Ротный сейчас на фельдфебеля: “Ты что же, такой, разэтакий, подвел меня?” А фельдфебель только глазами лупает: “Так что не могу знать, вашескородие, что с ими случилось. Утром делали репетицию — восемь фунтов стрескал в один присест...”»<sup>1</sup>

Во избежание подобного конфуза сыграйте вашу пьесу (или наиболее тревожащие вас места из программы) *не больше одного раза*, спокойно, внятно, в умеренном темпе, в средней силе, с приглушенными эмоциями — «под модератором» в физическом и душевном смысле слова. Затем «прогрейте мотор», то есть поучите как следует, с азартом, несколько раз включая и выключая «зажигание», какое-нибудь трудное место из другой пьесы, находящейся у вас еще в работе; таким путем вы разыграетесь скорее и лучше, чем на гаммах, упражнениях или этюдах, как это обычно делается. Подобного рода работа — то же, что закуска перед обедом: она предназначена *раздразнить*, а отнюдь не *утолить* «аппетит»; поэтому учить упомянутое место нужно *недолго* — минут пятнадцать-двадцать, иначе «закуска» помешает обеду. В оставшееся время можете повторить что-либо из вашего репертуара, то есть сыграть одну-две небольшие и неутомительные пьески из числа тех, что вам удаются: это придаст вам бодрости, доверия к себе<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Куприн А. И. Избранные сочинения в одном томе. М.: Гослитиздат, 1947. С. 144.

Вред «настоящей» репетиции в день концерта еще и в том, что она останавливает плодотворное творческое брожение в душе исполнителя, в последний момент слишком «закрепляет» интерпретацию, загораживает дорогу импровизации, тем приспособительным находкам, о которых говорилось в главе 35 (стр. 307–310).

<sup>2</sup> Уже после того, как было опубликовано первое издание этой книги (1963 г.), я имел удовольствие прочесть следующее признание Артура Рубинштейна: «В день концерта я... включенных в программу вечера произведений не повторяю. Меня не покидает боязнь потерять свежесть чувства, непосредственность и “радость первого открытия”... Вот почему иногда перед концертом, удивляя своих детей, я играю то, что давным-давно не играл... Вчера я играл в концерте “Карнавал” Шумана. Поверьте, я не повторил ни одной ноты этого сочинения...» (Музыкальная жизнь. 1965. № 21. С. 19).

---

---

## ГЛАВА 37

### ЗАБЫВАНИЕ ТЕКСТА И ЕГО ПРИЧИНЫ ОПАСНОСТЬ ВОЗВРАТА ОТ СИНТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗА К АНАЛИТИЧЕСКИМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯМ

Исполнительская работа над произведением происходит не только во время игры. Она (работа) продолжается — частью сознательно, частью бессознательно — и тогда, когда пианист отходит от рояля и берется за другое дело, или сидит, «ни о чем не думая», или спит. «Один мой друг, — рассказывает Гофман, — путешествуя со мной, увидел однажды, как я положил голову на руку и закрыл глаза. “Что, решил вздремнуть, Иосиф?” — спросил он. — “Нет, — отвечал я, — я занимаюсь”»<sup>1</sup>.

В последние дни перед «показом» пианист начинает особенно много думать о пьесе (или пьесах), которую ему предстоит сыграть; мысли его невольно возвращаются к ней, все время вертятся вокруг нее.

Плохого в этом нет ничего; наоборот, именно так пьеса дозревает, «отлеживается», закрепляется в мозгу. Все дело в том, *как думать* о ней.

К сожалению, многие исполнители в это время больше всего думают об одном: как бы *не забыть* на эстраде. Одержимые почти маниакальным страхом перед этой опасностью, они непрерывно, нота за нотой, кусок за куском, проверяют свою память. Ночью они просыпаются в холодном поту, ловя себя на том, что не могут вспомнить какой-нибудь детали, которая, казалось, уже так прочно «сидела в пальцах». С ужасом кидаются они к нотам, к роялю, чтобы еще и еще раз посмотреть, повторить, закрепить в сознании проклятое место.

Такая забота о произведении не приносит пользы исполнению; она приносит ему лишь вред, и вред значительный. Страх по большей части открывает дверь твоего дома именно тому, чего ты боишься. Проверять и «укрепляя» перед выступлением свою память способом, описанным в

---

<sup>1</sup> Гофман И. Цит. соч. С. 217. Ср.: Чэзинс А. Говоря о пианистах... // Советская музыка. 1960. № 3. С. 106.

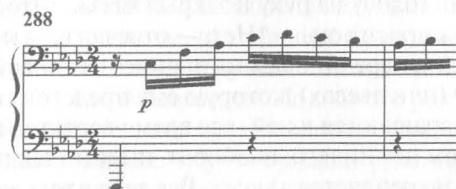
предыдущем абзаце, исполнитель не только не спасает себя от забывания на эстраде, но деятельно способствует таковому, провоцирует его.

В самом деле, *где, в каких местах* обыкновенно забывают на эстраде? «Что за наивный вопрос? — вновь улыбнется читатель. — Разве на него можно ответить? Эх, если б это было возможно! Знал бы, где упадешь, подстелил бы соломки — говорит пословица. В том-то и дело, что знать этого заранее нельзя, что память на эстраде может споткнуться, изменить везде, в любом месте».

Нет, не везде, нет, не в любом месте. Приходилось ли, например, вам когда-либо слышать, чтобы в финале «Аппассионаты»:



пианист остановился бы вдруг в следующем месте:



не зная, что дальше?

Мне никогда не доводилось присутствовать при таком случае; убежден, что и вам тоже.

Почему же в указанной точке, равно как и в любой другой, расположенной в пределах пассажной фигуры, приведенной в примере № 287, пианисты, как правило, не забывают? Потому что эта фигура *автоматизована*, то есть выполняется — после начального «включения» — за счет «памятливости пальцев», без участия сознания. Играя данную и ей подобные фигуры, мы не помним, какие ноты берем и какими пальцами: поэтому мы в таких местах и *не забываем*. Иначе говоря, *прочнее всего мы помним то, чего «не помним»*.

Последняя фраза звучит как парадокс; но это не единственный случай, когда истина выглядит парадоксально. Достаточно немного вдуматься в вопрос, чтобы убедиться, что в упомянутом «парадоксе» не только отражено действительное положение вещей, но, будь он неверен,

---

исполнение на память являлось бы делом абсолютно непосильным даже для гения из гениев. Недаром в пианистической среде бытует анекдот о некоем аббате, который, следя по нотам за игрой большого виртуоза, воскликнул в изумлении: «Столько шестьдесятчетвертых! Неужто вы каждую из них помните?» И действительно, играя, держать в памяти «столько шестьдесятчетвертых» не смог бы и Лист. Исполнение без нот только потому и возможно, что подавляющее большинство «шестьдесятчетвертых» сливается в автоматизованные «цепочки» и пианисту остается помнить лишь о сравнительно небольшом количестве «пунктов включения», переходов от цепочки к цепочке, промежуточных эпизодов и т. п.

Как же выглядит в этом свете образ действий исполнителя, заполняющего последние дни (нередко и ночи) перед концертом лихорадочной проверкой своей памяти? Что, собственно, он проверяет? Помнит ли он, *то есть держит ли все время в сознании*, все детали, каждую ноту назначенного к исполнению произведения. Очень скоро он убеждается, что это не так, и что хотя *не думая, он только что сыграл без запинки проверяемое место*, но подумав, он не может многого в нем припомнить. Исполнителю невдомек, что ничего страшного тут нет, что это — естественное последствие автоматизации. Он пугается и пытается выгащить назад в сознание и возможно тверже закрепить там каждое звено каждой автоматизованной цепочки. Тем самым он, с одной стороны, непосильно перегружает сознание, задает ему неразрешимую задачу, с другой — старательно разлаживает напоследок с таким трудом налаженную автоматизацию, то есть подрывает собственными руками самую прочную основу игры «наизусть». Такой исполнитель похож на автомобилиста, который перед самыми гонками, из страха, что какая-нибудь деталь подведет, разобрал бы свою машину на части и «выехал» на старт, вцепившись одной рукой в колесо, другой — в кузов, а зубами — в корбку скоростей. Далеко ли уехал бы сей незадачливый гонщик?

*Страх забыть*, в плену которого пребывают многие исполнители, — психологический двойник *страха ошибиться*, о котором шла речь в главах 29–30. Оба порождают инстинктивное стремление «застраховаться» способом и ценой, идущими но вред делу. Побороть первый так же важно, как и второй. В последние дни перед концертом, когда произведение выучено и, как показали неоднократные проверки, «идет» без запинки, нужно стойко противостоять все время возникающему искушению «демонтировать» его. В это время пьеса должна покоиться в *глубине* сознания, в «собранном», *синтезированном* виде; вытаскивание ее снова на *поверхность* сознания, возврат к *аналитическому* ее восприятию только вредит делу, разрушает главную опору

---

предстоящего исполнения. Поэтому перед выступлением не поддавайтесь тревожной тяге к «анализу», не позволяйте себе задумываться над тем, какая нота или какой палец в таком-то месте, гоните от себя подобные мысли<sup>1</sup>. Доверьтесь больше *моторной* памяти, рукам: они в данном случае надежнее головы.

---

<sup>1</sup> «Не нужно в предконцертные дни “отглаживать” отдельные пассажи, — говорит проф. Т. Янкова, — не “раздробляйтесь”, не тормозите свое сознание мыслью об отдельных трудных эпизодах» (Цит. по: Хентова С. Цит. соч. С. 280).



---

## ГЛАВА 38

### ПРЕДКОНЦЕРТНЫЙ РЕЖИМ (ВНЕИГРОВОЙ)

Переходя к вопросу о внеигровом режиме последних дней перед выступлением, следует прежде всего предостеречь от резкого изменения привычного распорядка и от всякого рода крайностей. Нужно, например, хорошо, нормально выспаться — особенно в ночь перед концертом; в день последнего можно и даже желательно поспать дополнительно полчаса-час в середине дня (в предыдущие дни прибегать к этому незачем, если только вы не привыкли делать это ежедневно). Сон — лучший восстановитель физических и духовных сил, первый гарант «свежей головы», которая, как уже указывалось, едва ли не существеннее всего на концерте<sup>1</sup>.

Однако не злоупотребляйте этим средством, не думайте, что чем больше спать — тем лучше. «Переспать», особенно в день концерта, не менее вредно, чем недоспать. Лишний сон не дает глубокого торможения, настоящего покоя, пропускает в нервную систему всевозможные «ферменты возбуждения». После такого сна вы почувствуете себя не отдохнувшим, а разбитым; игра ваша будет нервной и в то же время лишенной «нерва», ритм — вялым, острота слуха понизится.

Не перебарщивайте и в отношении других видов отдыха. Конечно, хорошо идти на концерт усталым. Поэтому в эти дни, особенно в день выступления, избегайте всего, что вызывает *чрезмерное* утомление — тяжелой физической и напряженной умственной работы, длительного хождения (если вы к нему не привыкли, не натренированы в долгой ходьбе), трудно-го или слишком продолжительного чтения, возбуждающих развлечений, пустопорожней болтовни часами. Не забывайте и отдохнуть как следует — полежать, погулять, посидеть на свежем воздухе, повозиться с чем любите —

---

<sup>1</sup> По мнению Гизекинга, перед концертом «отдохнуть и выспаться важнее и полезнее всякого технического упражнения...» (*Giesecking W. So wurde ich Pianist. S. 95*).

---

с цветами, с нарядами, с домашними животными. Но не отдыхайте весь день или слишком долго, не бойтесь и поработать над чем-нибудь, и почитать, и сделать что-либо по дому; не разыгрывайте тяжелобольного, которому противопоказаны малейшее напряжение, всякое лишнее движение. Помните, что чрезмерный отдых расслабляет тело и волю, снижает энергию, что сплошное безделье утомляет еще больше, чем работа; кроме того, оно способствует заселению «пустующего» сознания ненужными, вредными мыслями о себе, в которых, как было показано в книге «У врат мастерства», таится основная причина волнения<sup>1</sup>. Во избежание этого необходимо, чтобы голова не «пустовала», была все время занята каким-нибудь не слишком сложным делом. Чередуйте одно занятие с другим (как известно, разные виды труда служат хорошим отдыхом друг для друга), перемежайте их с полным, но не затянутым отдыхом — и время пройдет незаметно.

Мера отдыха и другие черты поведения в день концерта, способствующие свежести и бодрому самочувствию во время последнего, определяются не только соображениями общего порядка, имеющими силу для всех исполнителей; эти черты зависят также от конституциональных особенностей, характера и других типовых и индивидуальных свойств артиста. Так, например, концертантам, отличающимся повышенной возбудимостью, легко теряющим контроль над собой во время исполнения, следует проводить этот день совершенно спокойно, всячески избегая будоражающих впечатлений и происшествий; тем же, чья похвальная уравновешенность оборачивается порой на эстраде недостаточной яркостью игры, полезно бывает слегка «взвинтить» себя в последние часы перед концертом. Известный певец Фигнер, например, в таких случаях выходил иногда на улицу и искал ссоры с прохожими. Большинство исполнителей довольствуется, впрочем, более невинными средствами — скажем, маленькой домашней сценой то по поводу запропастившихся запонок и т. п.

Однако «взвинчиванием» надо пользоваться крайне осторожно, дабы не перейти опасной грани; в частности, ни в коем случае не следует прибегать к алкоголю, оказывающему разрушительное влияние на нервную систему — в особенности, на столь важный для исполнителя процесс торможения.

В заключение этой главы остается сказать несколько слов о режиме питания в день концерта. Обращение к столь прозаической теме вызовет, вероятно, улыбку у некоторых читателей. Однако вопрос этот важнее, чем думают многие; выдающиеся артисты недаром придают ему большое значение. «Если есть вообще нечто на свете, интересующее Ме-

---

<sup>1</sup> Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 75–91.

---

нухина больше, нежели игра на скрипке и возвышенные идеи, то это вопросы питания...» — пишет биограф знаменитого скрипача У. Сарджент<sup>1</sup>. Великая певица Мариан Андерсон рассказывает в своей автобиографии, что ее учитель Богетти «читал мне лекции о правильной процедуре питания» и «дал мне точные инструкции насчет того, что и когда съесть»<sup>2</sup>.

Основное правило здесь одно: не играть в концерте сытым, на полный желудок<sup>3</sup>. Сытость вообще вредна для организма; врачи, как известно, советуют никогда не наедаться досыта, так, чтоб уж, как говорится, кусок в горло не лез. Плотнo поев, трудно делать *любое* дело; тянет только «соснуть». Искусству сытость особенно противопоказана; это самое, можно сказать, антиэстетическое качество. Сытый человек настроен сонливо, благодушно, мало способен к тому напряжению (духовному и физическому), к той *злости*, какой непременно требует эстрада; в нем все притуплено — желания, темперамент, находчивость, ритм, слух.

Указанным правилом руководствуются все или почти все опытные исполнители. Некоторые доходят даже до крайностей: Падеревский, например, в день концерта совсем ничего не ел с утра. Так же поступал Альфред Корто. Большинство концертантов, однако, не заходит так далеко, да в этом, думается, и нет нужды: весь день *голодать* многим было бы трудно и уж не помогло бы, а скорее помешало им играть.

Разумнее всего, пожалуй, в этот день позавтракать как обычно, но пообедать пораньше — не позже, чем часа за четыре до начала концерта — и не слишком плотно, избегая жирного, острого, большого количества мучного и сладкого. После обеда — уже ничего не есть до после концерта (в *крайнем случае* можно перед выходом из дому съесть кусочек хлеба с маслом и выпить полстакана чаю, а в антракте концерта съесть яблоко или апельсин). Такого режима придерживается, как кажется, большая часть исполнителей, в том числе автор этих строк. «Есть я стараюсь по возможности задолго до начала концерта», — сообщает в своей упоминавшейся уже автобиографии Мариан Андерсон; она ест последний раз в четыре часа дня, причем в концертных поездках предпочитает готовить себе сама на электрической плитке в номере гостиницы из опасения, что обслуживание в ресторане может чуть опоздать против установленного артисткой распорядка<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Сарджент У. Менухин // Америка. № 27. С. 13.

<sup>2</sup> Андерсон М. Господи, какое утро! // Америка. № 27. С. 30, 33.

<sup>3</sup> «Дирижеру, как и почти всякому музыканту или актеру театра, разумеется, не следует много есть перед выступлением. Надо съесть лишь что-нибудь легкое...» (Мюниш Ш. Я — дирижер. М.: Музгиз, 1960. С. 88).

<sup>4</sup> См. Америка. № 27. С. 30, 32-33.

---

## ГЛАВА 39

### В АРТИСТИЧЕСКОЙ И НА ЭСТРАДЕ

Отправляться из дому на концерт лучше всего с таким расчетом, чтобы прийти к самому началу и возможно меньше ожидать в артистической. Длительное пребывание в последней — ни к чему: оно только рассеивает и нервнрует<sup>1</sup>. «Собраться» же за это время, как надеются некоторые исполнители, все равно не успеваешь: когда зовут на эстраду, всегда кажется, что еще бы минута — и все в тебе стало бы на свое место; но увы! — этой минуты никогда не хватает...

В артистической незачем ни «репетировать» за инструментом, ни смотреть в ноты. Последние вообще не нужно брать с собой в концерт (я оставляю их дома и тогда, когда *уезжаю* в концертную поездку). Все эти нервные поступки, совершаемые в надежде еще немножко подготовиться, еще раз проверить себя, дополнительно застраховаться в самую последнюю минуту — чистейший самообман, еще больший, чем те «доделки» и «проверки» предшествующих дней, о которых говорилось в главах 36 и 37. Вдобавок, сознание того, что ноты тут же рядом, в артистической, *вредно* действует на психику исполнителя во время выступления, вызывая при малейшей заминке соблазн сходить за ними.

По приезде на концерт случается, что от волнения<sup>2</sup> или других причин руки холодеют, становятся «как лед». Вместо того, чтобы разогреть их разыгрыванием (это и долго, и малоэффективно), гораздо луч-

---

<sup>1</sup> Горовиц приезжает на концерт «в самую последнюю минуту, чтобы не ждать за кулисами и не волноваться» (*Клейн Х.* Творческий путь Горовица // Америка. 1966. № 12. С. 13).

<sup>2</sup> Важная проблема эстрадного волнения не рассматривается в данной работе, поскольку была уже освещена в книге «У врат мастерства» (*Коган Г.* У врат мастерства. Работа пианиста. М.: Музыка, 1969. С. 73—91).

---

ше три-четыре раза хлопнуть себя с размаху (от плеча) «в обнимку», «по-извозчицьи» или проделать несколько других энергичных гимнастических движений, убыстряющих кровообращение во всем теле.

Перед выходом на эстраду, еще более, чем во все предшествующие часы и дни, нужно стараться помешать «выскакиванию» в сознание разрозненных кусочков произведения, которое идешь играть. Для этого необходимо особенно упорно «держаться» мысленно за три спасительных образа — «камертон», то есть ощущение основного настроения, общего характера произведения, правильно установленную «единицу пульсации», определяющую ритм движения, и *начальные интонации* имеющей быть сказанной «музыкальной речи». Иначе говоря (пользуясь вышепримененным сравнением), идти на эстраду должен «дирижер», собирающийся *управлять* исполнением, а не беспорядочная толпа «оркестрантов», думающих каждый о своей «партии».

Самое «страшное» наступает, однако, тогда, когда ты уже вышел на эстраду и сел за рояль. Аплодисменты замолкли, в зале тихо (или почти тихо), все уставились на тебя и ждут начала игры, того, что ты им скажешь музыкой. В эти мгновения вся твоя умственная и душевная подготовка грозит полететь кувырком. Дело в том, что время на сцене и на эстраде ощущается совсем по-другому, чем в жизни. В паузах, особенно пока ты еще не овладел им, оно несется, как обезумевшая лошадь, буквально вырывается из рук. Исполнитель внезапно «вылетает из седла» и в мучительном испуге «бежит за временем», судорожно пытаясь ухватить выскользнувший из рук «повод». Состояние это хорошо знакомо всем артистам, в особенности дебютантам. «В вечер премьеры заработал полным ходом чудовищный механизм страха. Холодный пот, желание удрать... наконец, время, которое мчится все скорее и скорее, так что за ним не угнаться. В особенности время. Оно летит слишком быстро, это экспресс, с которого падаешь и ломаешь себе ногу, разве его поймашь теперь, оно уже далеко, оно на сцене, публика ждет, ты пропал...»<sup>1</sup>

Эти мгновения — решающие. Необходимо во что бы то ни стало «поймать» время, «успокоить» его, замедлить, ритмизовать его бег — иначе ты действительно пропал: растеряешь все, что «собрал» в себе к выступлению, «вскочишь» в пьесу где-то «на ходу», не поспев как следует «сесть в седло», и она «понесет» тебя прямой дорогой к провалу.

Чтобы избежать этого, «затормозить» время, заставить его вновь «пойти шагом», исполнители в эти минуты (вернее, секунды) прибегают к различным «приспособлениям». Я, например, будучи еще

---

<sup>1</sup> *Монтан И.* Солнцем полна голова // Иностранная литература. 1956. № 6. С. 238.

---

---

учеником консерватории, заставлял себя припоминать в порядке опусов сочинения Рахманинова; на каком-нибудь седьмом-десятом опусе время и я приходили в норму, и я начинал играть. Немного позже я заменил это приспособление другим: стал выходить на эстраду в пенсне (я играю без него и ношу его только для дали), затем, уже сидя за роялем, неторопливо доставал из кармана фрака футляр, снимал пенсне, аккуратно укладывал его в футляр, а футляр — в карман. Этих немногих рассчитанных движений оказалось достаточно для того, чтобы овладеть собой и временем и спокойно «сесть в седло» пьесы. Описанная манера выхода на эстраду превратилась у меня в привычку, сохраняющуюся и по сей день, хотя длительный эстрадный опыт давно, собственно, устранил *нужду* в ней.

Заканчивая эту серию советов относительно предконцертного (включая приход на концерт и выход на эстраду) поведения пианиста необходимо оговорить, что, наблюдая практику известных виртуозов, читатель не раз столкнется с нарушением того или иного из изложенных выше «правил». Он сможет даже поймать на противоречиях самого автора этих строк, уличив его в том, что он однажды репетировал в самый день концерта, в другой раз доучивал в последние дни какое-то место, в третий раз отправился играть через два часа после довольно плотного угощения. Действительно, условия концертных поездок вынуждают подчас артиста отступать поневоле от перечисленных правил; бывает и так — что греха таить! — что подобные отступления совершаются и не поневоле, а по слабости воли, по небрежности, по самонадеянности. Верно и то, что такие нарушения проходят нередко безнаказанно или почти безнаказанно — *если только они не происходят слишком часто и не входят в систему*. Но это объясняется тем, что они совершаются артистами опытными, чувствующими себя на эстраде уверенно, способными и там («за доской», как сказали бы шахматисты) выбраться из трудного положения. Начинаящего же исполнителя пренебрежение к режиму может так подвести на концерте, причинить такую жестокую травму, от последствий которой он долго — а то и никогда — не оправится. Поэтому для начинающего исполнителя крайне опасно подражать тем вольностям в режиме, какие позволяют себе иногда известные артисты. *Quod licet Jovi, non licet bovi*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Что дозволено Юпитеру, то недозволено быку (лат.)

---

## ГЛАВА 40

### ИСПОЛНЕНИЕ ДОГМАТИЧЕСКОЕ И ТВОРЧЕСКОЕ. РОЛЬ ИМПРОВИЗАЦИОННОГО НАЧАЛА

Пианистическое исполнение как таковое, содержание, вкладываемое в него артистом, эстетические принципы, руководящие последним, интерпретация различных стилей, композиторов, отдельных произведений — весь этот круг вопросов выходит за намеченные рамки данной работы. Он должен был бы составить предмет особой книги, материал для которой мною собран; но не знаю, успею ли я ее написать. Хотелось бы поэтому, раньше чем расстаться с читателем, поделиться с ним в заключение хотя бы некоторыми наблюдениями и соображениями также и по этой проблеме.

Успехи советского пианистического искусства общеизвестны; о них писалось уже много и справедливо, и здесь нет нужды распространяться вновь на эту тему. Общеизвестна и та роль, какую сыграла в упомянутых успехах так называемая московская пианистическая школа. Заслуги ее велики и бесспорны. Она приучила исполнителей и слушателей ко многому хорошему — к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста.

Но самые хорошие качества хороши лишь в меру: иначе они грозят перейти в свою противоположность. Недостатки человека часто являются продолжением его достоинств, — гласит любимая Лениным французская поговорка. Превращенные в культ, несомненные достоинства, перечислением которых заканчивался предыдущий абзац, начали за последнее время обнаруживать свою оборотную сторону. Все чаще доводится слышать молодых пианистов, засушенных слишком многочисленными запретами, не столько играющих, сколько осторожно скользящих по узкой тропке академически дозволенного, боязливо озираясь на ежетапные «по газонам не ходить». Все чаще на концертах попадаешь в атмосферу этакого Лейпцига времен Рейнеке,

---

некоей нотариальной конторы, где снимаются копии с искусства и все озабочены главным образом одним — чтоб было «с подлинным верно». По радио, из Большого и Малого зала Московской консерватории льется поток «хороших», «правильных», но трафаретных исполнений, до того безликих, трудноразличимых, что, не зная, и не догадаешься, кто играет, в памяти же все эти исполнения сливаются, без зазоров «накладываются» одно на другое. «...Приезжают один за другим несколько скрипачей, за ними — ряд пианистов... Посещая эти концерты, диву даешься, сколь они бывают похожи друг на друга...», — жалуются слушатели<sup>1</sup>.

В основе такого положения дел лежит, думается, неправильное отношение к проблеме интерпретации. Многим нашим молодым исполнителям кажется, по-видимому, что никакой тут и проблемы нет, что она проблема выдуманная формалистами, что надлежащее понимание и толкование всех классических произведений давно уже установлено советской исполнительской школой; остается лишь, не мудрствуя лукаво, придерживаться этого толкования, возможно лучше выполняя его технически, — и дело с концом: произведение само за себя заговорит!

Подобный подход к вопросу — принципиальная, теоретическая ошибка. В искусстве, а, стало быть, и в художественном исполнении, истина никогда не лежит «в кармане»; ее приходится каждый раз добывать заново, своим умом. И, найденная, она всегда непохожа на прежнюю, ту, что была найдена твоим предшественником: «в понятии “творчество” содержится понятие “новое”» (Бузони). «С подлинным верными» бывают только копии; а копии — не искусство.

Из этого не следует, разумеется, что художник должен *искать новое*; искать надо истину, правду выражения, но искать *самостоятельно*, не боясь нового, а тогда новое в найденном окажется само собой. Нарочитость же в этом, оригинальничанье не ведет к созданию подлинных художественных ценностей: «умышленным обходом законов нельзя подделать, еще менее — породить творческую силу» (Бузони).

При настоящем, творческом подходе к делу новое является не только в ходе подготовительной, домашней работы, в процессе предварительного обдумывания интерпретации; оно рождается и на самом концерте — иногда как вынужденное обстоятельствами «приспособление» (вспомните приведенные в главе 25 случаи из творческих биографий

---

<sup>1</sup> Известия (московский вечерний выпуск). 7 января 1961 г.



Шляпина и Сальвини), иногда как свободный взлет фантазии<sup>1</sup>. Об этом свидетельствует опыт не только гениальных артистов, как Лист, Рубинштейн, Изаи, Бузони, но и ряда исполнителей меньшего масштаба. В частности, в моем исполнении многое было найдено именно на эстраде. Помню, например, как я однажды играл в Ленинграде Пятый сарказм Прокофьева. Произведение это исполнялось мною публично далеко не в первый раз. Но в тот вечер оно «задевало» меня как-то особенно остро. Наконец, дело дошло до следующего места:

289

Andantino

PPP ten.

L'istesso tempo

pp

mp

Тут я вдруг, неожиданно для самого себя, почувствовал потребность перейти из верхнего регистра в нижний совсем иным движением, чем всегда: не «распустив» во время ферматы и паузы тело, а, наоборот,

<sup>1</sup> «...Всякое истинное исполнение пронизано импровизацией... Истинный концерт — всегда импровизация... иначе теряется творческий элемент», — утверждает Артур Рубинштейн (Музыкальная жизнь. 1965. № 21. С. 19 и назв. сборник С. Хентовой. С. 294). По словам Рене Клера, Жерар Филип, «подобно оратору, чувствующему свою аудиторию, почти каждый вечер менял, сообразно внушению минуты, сотню деталей своей интерпретации...» (Philippe G. Souvenirs et temoignages recueillis par Anne Philipe et presentés par Claude Roy. Gallimard, Paris, 1960. P. 401).

---

взяв последний аккорд верхнего регистра, тут же застыть, как парализованный, в том самом положении рук и пальцев, в каком застиг меня «паралич», и, «зафиксировав» телом это положение, *ничего* в нем не меняя, медленно и осторожно перенести его *всем телом*, словно до краев полную чашу, в басы. Никогда не забуду необычайного ощущения, испытанного в эти мгновения. Ритм молчания (ферматы с паузой) сразу стал другим, удивительно явственным, почти слышимым, как удары пульса под пальцем. Странная скованность моя мгновенно передалась аудитории, как будто околдовала ее. Замер я — замерла и публика; установилась особенная, полнейшая тишина, и в этой тишине весь зал, затаив дыхание, словно нес вместе со мной таинственную чашу. И когда, наконец, я взял первый басовый аккорд и оцепенение рассеялось, по залу, показалось мне, пронесся какой-то вздох, и этот вздох отдался в моей крови громче самых гулких аплодисментов.

«Сарказм» имел в тот раз большой успех; особенно осталась в памяти реакция сидевшего в публике Ивана Васильевича Ершова, на необыкновенном лице которого словно изваялось скульптурное отображение сыгранной пьесы. С тех пор я всегда именно так играю указанное место, хотя, надо признаться, это удастся мне не всегда одинаково убедительно и никогда настолько, как в описанный вечер<sup>1</sup>.

Импровизация в концерте может коснуться не только деталей, отдельных мест произведения. Всякий хороший музыкант обладает — в большей или меньшей мере — той способностью, высшее выражение которой связывается обыкновенно с именем Моцарта, способностью представить себе произведение в его главных пропорциях целиком, как здание, окинуть его единым взором. Но тот, кто способен увидеть мысленно как бы все произведение разом, так же способен иногда *увидеть его иначе*. Отсюда — те мгновенные «озарения», которые побуждают иной раз исполнителей (особенно славился этим Антон Рубинштейн) перестроить экспромтом чуть ли не всю трактовку, весь план исполнения — и притом настолько стройно и логично, что слушатель порой

---

<sup>1</sup> О схожем случае во время публичного выступления рассказывает известный советский актер Борисов: «...Я сделал большую паузу и, говоря актерским языком, почувствовал, что пауза звенит, что она стала действенной, игровой, необходимой. Между тем, работая над монологом дома, я и не думал о том, что мне предстоит сделать эту паузу, — она пришла сама во время чтения, вызванная той внутренней жизнью образа и тем чувством непосредственного контакта со слушателями, которое я ощутил... В перерыве мою паузу оживленно обсуждали, знатоки вспоминали в связи с ней самые прославленные паузы знаменитых актеров...» (Борисов А. Ф. Из творческого опыта. М.: Искусство, 1954. С. 69).

---

и не догадается, что имеет дело с импровизацией<sup>1</sup>. Не могу не вспомнить тут забавный случай из собственной практики. Критика обыкновенно относит меня к числу тех исполнителей, кто выступает перед публикой не иначе, как «просмаковав вперед» каждый оттенок исполнения. Один из таких критиков услышал однажды в моем концерте «Аппассионату», «совершенно непохожую» на ту, какую он слышал у меня же года за два перед тем; естественно, он объяснил это «тщательно продуманным», заранее подготовленным изменением замысла. Не скрою, я был весьма польщен такой оценкой трактовки, явившейся в действительности плодом импровизации, которая не приходила мне в голову еще за десять минут до начала исполнения...<sup>2</sup>

Импровизироваться может не только трактовка отдельного эпизода или произведения в целом, но и текст последнего, самая музыка. Тут, однако, мы уже выходим из области творчества исполнительского и переходим в область творчества композиторского. Последняя находится за пределами темы данной книги и компетенции ее автора, почему я и оставляю в стороне вопрос об этой, самой высокой, категории импровизаторского искусства. Можно, впрочем, пожалеть о тех временах, когда творчество и исполнение составляли единое, слитное искусство и исполнители умели «говорить» с аудиторией не только *чужими словами*.

Разумеется, импровизации описанных выше типов возможны только в том случае, если исполнение не слишком заавтоматизовано при предварительной подготовке, то есть если исполнитель сохраняет достаточную свободу распоряжения им. Этим в значительной мере продиктованы те возражения против «закрепления» всех нюансов, с которыми читатель встретился в главе 35. «Зашив» наглухо свое исполнение, артист лишает себя самых больших радостей на эстраде и самого впечатляющего средства воздействия на аудиторию.

Тем же, кто полагает, будто все сказанное в этой главе находится в противоречии с основными установками советской исполнительской школы, я позволю себе напомнить слова виднейшего представителя этой школы — Константина Сергеевича Станиславского:

---

<sup>1</sup> По мнению Артура Рубинштейна, «заранее намеченные трактовки могут кардинально меняться на эстраде». «Вчера, — рассказывает он, — я играл “Арлекина” (из “Карнавала” Шумана. — Г. К.) иронически, в предыдущих концертах по-иному» (Музыкальная жизнь. 1965. № 21. С. 19; перепечатано в назв. сборнике С. Хентовой. С. 297).

<sup>2</sup> Изменение трактовки затронуло, главным образом, первую и вторую части «Аппассионаты». Помню, в частности, что вторая часть была исполнена медленнее и «просветленнее», чем я играл ее раньше, и прозвучала как своеобразное «предвестие» ариетты с вариациями из сонаты ор. 111.

---

«Техника последовательно, логично следит и любит, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно; кроме того, красиво, так как все заранее рассчитано...

Все согрето и оправдано изнутри. Чего же больше? Большое наслаждение смотреть и слушать таких актеров. Какое искусство, какое совершенство!..

О них и об их игре хранишь в памяти чудесные, стройные, эстетические, тонкие, красивые воспоминания, как о чем-то до самого конца выдержанном и законченном.

Достигается ли такое большое искусство одной выучкой и внешней техникой? Нет, это подлинное творчество, согрето изнутри человеческим, а не актерским чувством. Это то, к чему надо стремиться.

Но... мне не хватает в подобной игре лишь одного: потрясающей, оглушающей, осеняющей неожиданности! Она вырывает почву из-под ног и вдруг подводит другую, на которой смотрящий зритель никогда не стоял... Это потрясает, поработает и берет в плен целиком всего человека.

Рассуждать и критиковать нельзя — это несомненно, так как это неожиданно пришло из самых глубин органической природы. Сам актер, потрясен, поработан неожиданностью... Забыть этого нельзя — это событие в жизни...

Хорош актер первого типа, техника его блестяща, красива, но разве сравнишь ее с этой? Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью, ритмична аритмичностью... Она нарушает все обычные правила, и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя. В следующий раз будет совсем другое...

О таком творении не скажешь, что оно хорошо. Не скажешь, “зачем это так, а не так”. Оно *так*, потому что оно *есть* и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца?..»<sup>1</sup>

Этими прекрасными словами великого мастера я заканчиваю книгу о работе пианиста.

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Работа актера над собой. Ч. II. М.-Л.: Искусство, 1948. С. 318–320.

---

---

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### ГАММЫ

### УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ

### ТЕХНИЧЕСКИЕ ВАРИАНТЫ

В книге, которая только что прошла перед глазами читателя, рассматривалась в основном последовательность работы пианиста над художественным произведением. Учебные материалы иного рода в книге не затрагивались, если не считать двух-трех беглых упоминаний. Возникает, однако, вопрос: достаточно ли пианисту работать только над художественными произведениями? Нет ли необходимости для развития техники изучать также гаммы, упражнения, этюды?

В отношении гамм существуют различные мнения. Одно время (главным образом, в двадцатых годах) имелась сильная тенденция изгнать гаммы из пианистического обихода. Некоторые пианисты и по сей час держатся такого мнения.

Я думаю, что это неправильно. Гаммы нужны не только для выработки основ техники, но и для свободной и уверенной тональной ориентировки на клавиатуре. Пианисты, не ощущающие теперь необходимости в гаммах, упускают, думается, из виду, что они вряд ли достигли бы «степени высокой» в своем искусстве, если бы когда-то, в детстве, не занимались усердно гаммами.

Другой вопрос, нужно ли играть гаммы всю жизнь. Здесь я склонен примкнуть к мнению тех пианистов (Петри, Гизекинг), которые полагают, что в этом нет надобности и что пианист, уже развивший себе хорошую технику, может в дальнейшем обойтись без ежедневного разыгрывания гамм.

Что касается других разновидностей тренировочного материала, то иногда бывает полезно поработать над двумя-тремя этюдами или каким-нибудь специальным упражнением для того, чтобы подогнать тот или другой отстающий вид техники. Но я не считаю целесообразным разыгрывание этюдов и упражнений пачками, на протяжении часов, дней, месяцев.

На мой взгляд, техника пианиста больше и лучше всего развивается в работе над трудными местами художественных произведений. Если же

---

возникает неустраняемая необходимость в дополнительной работе над этюдами, то их целесообразнее конструировать на основе тех же трудных мест из произведений (так называемый «метод технических вариантов»).

Впрочем, в последние годы метод этот встретил резкое осуждение со стороны некоторых педагогов и теоретиков пианизма. Так, например, во вступительной статье к редактированному им сборнику «Мастера советской пианистической школы» профессор Московской консерватории А. Николаев, правильно отмечая, что «работа над музыкальным произведением является главной частью фортепианно-педагогического процесса»<sup>1</sup>, пишет далее:

«Ставя так вопрос, советские педагоги, однако, не пошли по пути превращения музыкальных произведений в чисто технический материал для развития исполнительских навыков, как это делал, например, Бузони, используя прелюдии Баха для выработки разнообразных технических приемов и искажая с этой целью баховский текст»<sup>2</sup>.

Несколько ниже, на той же странице, А. Николаев вновь утверждает, что «...лучшие советские педагоги в своей практике далеко ушли от старых методов работы над техническими трудностями в произведениях путем механической долбежки пассажей и применения разнообразных фактурных вариантов...»

Таким образом, А. Николаев связывает применение «фактурных вариантов» в технической работе пианиста с именем Бузони и высказывается против такого способа работы, «искажающего» текст разучиваемого произведения.

Заметим, прежде всего, что сторонником метода так называемых «технических вариантов» является не один Бузони. Разработкой подобных вариантов усердно занимались Годовский, Корто, Гофман и в «Фортепианной игре», и в «Ответах на вопросы о фортепианной игре» настойчиво рекомендует «подвинутым ученикам» строить свои собственные упражнения из материала, доставляемого «хорошими произведениями». Лист советовал ученикам «варьировать» встречающиеся в пьесе трудности, создавая на основе последних «новые сочетания».

Из этого следует, что речь тут должна идти не об одном Бузони, а о ряде крупнейших западноевропейских пианистов от Листа до наших дней.

Впрочем, не только западноевропейских. «Технические варианты» — вещь обиходная и в практике русской пианистической школы, включая виднейших советских фортепианных педагогов. За доказательствами ходить недалеко: достаточно обратиться... к названному сборнику под редакцией А. Николаева. Так, например, на с. 134 этого сборника, в статье А. Николаева «Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера» приводится следующий совет последнего: «Если исполнитель»

---

<sup>1</sup> Мастера советской пианистической школы. М.: Музгиз, 1954. С. 37.

<sup>2</sup> Там же. С. 38.

пианист встретился с каким-нибудь пассажем, который у него сразу не выходит, то по поводу этого пассажа может быть изобретено то или иное упражнение, которое должно заключаться в том, чтобы выделить основную сущность встретившейся трудности или усугубить ее, например...» и т. д. На с. 143 той же статьи А. Николаев сообщает: «Другой, иногда практикуемый А. Б. Гольденвейзером способ технической работы над этюдами или соответствующей трудностью в любом произведении (курсив мой. — Г. К.), — это ритмические варианты фигурационных пассажей». На с. 144 мы находим примеры «фактурных вариантов» А. Б. Гольденвейзера к f-moll'ной фантазии Шопена. На с. 223 и 227 напечатаны примеры различных вариантов (с досочинением симметричной фигурации в другой руке), рекомендуемых С. Е. Фейнбергом при разучивании «Аппассионаты» Бетховена и G-dur'ной прелюдии Шопена.

Правда, А. Николаев пытается провести принципиальную грань между вариантами Бузони и вариантами советских педагогов: грань эту он видит в том, что последние рассматривают варианты «не как основное средство технической работы, а как прием, помогающий усвоить структуру технического рисунка» (с. 38). Но и для Бузони, равно как для Листа, Гофмана и других, варианты никогда не были *основным* средством технической работы, а лишь вспомогательным приемом таковой. Что же касается существа самих вариантов, то, не руководствуясь какими-либо *побочными* соображениями, трудно усмотреть *принципиальную* разницу между, скажем, гольденвейзеровским приемом «фактурного варьирования», при котором «фигурация из квартолей заменяется секстолями»:

К. Черни. Этюд ор. 740 № 11  
[Molto allegro] Оригинал

290 *pp.*

Вариант А. Гольденвейзера

(с. 143—144 названного сборника) и следующим бузониевским вариантом к c-moll'ной прелюдии Баха:

291 *pp.* Оригинал

Вариант Ф. Бузони

или между «зеркальным вариантом Фейнберга к G-dur'ной прелюдии Шопена:

292 [Vivace] Оригина́л

*leggermente*

*p*

Вариант С. Фейнберга

(с. 227 названного сборника) и аналогичными вариантами Бузони к той же прелюдии:

293 Варианта́ Ф. Бузони

или к C-dur'ному этюду Шопена:

294 Allegro Оригина́л

*f legato*

8--

Варианта́ Ф. Бузони

8--



---

Известны ли эти совпадения А. Николаеву? Если да, то каким же образом он ухитряется хвалить у Гольденвейзера и Фейнберга то самое, что так резко порицает у Бузони?

Будучи последовательным и принципиальным в своих высказываниях, А. Николаев должен был бы осудить и «фактурные варианты» А. Б. Гольденвейзера и С. Е. Фейнберга. Мало того: он должен был бы объявить «порочными» и такие общепринятые в фортепианной педагогике и *рекомендуемые в названном сборнике* (см. с. 84, 176—178 и др.) приемы, как, например, разучивание в замедленном темпе, с преувеличением силы звучания, многократное повторение вычлененных кусков, а также игра с акцентами, без оттенков, в одной степени силы и т. д. Ведь при всем этом тоже «искажается» как буква, так и выразительный смысл разучиваемого произведения!

Что же получается? Выходит, стало быть, что и Лист, и Бузони, и Гофман, и советские педагоги — все работали не так, как надо, придерживались «порочной» пианистической методики? Как говорит один из персонажей купринского «Поединка»: «Уся рота, ч-чорт бы ее побрал, идет не в ногу. Один п-подпоручик идет в ногу»<sup>1</sup>...

Так ли это? Разумеется, не так. Вся суть в том, что есть искажение и «искажение». Одно дело — искажение действительное, то есть извращенное толкование и исполнение произведения; другое — «искажение» мнимое, *временное* преобразование текста, предпринимаемое *в процессе разучивания, в рабочих целях* и, как показывает опыт, в той или иной мере неизбежное при самом правильном, реалистическом подходе к методам исполнительской работы.

«Технические варианты» — не обязательный и не единственный из таких методов. Но нет никаких оснований «принципиально» опорочивать этот прием работы, с пользой применяемый многими пианистами и педагогами<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Куприн А. И. Избранные сочинения. Цит. изд. С. 188.

<sup>2</sup> Подробнее о методе «технических вариантов» см. в книге автора этих строк «Ферруччо Бузони». М.: Музыка, 1964. С. 107-124.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> .....	3
Глава 1. С чего должна начинаться работа над произведением? ...	5
Глава 2. Стадия просмотра. Чтение с листа .....	8
Глава 3. Стадия разучивания. Куски и целое .....	11
Глава 4. Как членить на куски .....	13
Глава 5. В каком порядке должны проходить куски? .....	15
Глава 6. Начала и концы. Отдых .....	17
Глава 7. Ежедневная последовательность работы. Типы кусков	19
Глава 8. Работа над медленными кусками. Пианистические авторитеты о певучести звука .....	21
Глава 9. Как извлекается певучий звук? .....	23
Глава 10. Фраза. Дыхание. Лиги .....	26
Глава 11. Волна. Кульминация. Два приема против «сидячих ванн» в начале .....	32
Глава 12. Объединение фраз .....	35
Глава 13. Расчленение и «подтекстовка» фразы .....	38
Глава 14. «Подтекстовка» фразы (продолжение) .....	43
Глава 15. Аккомпанемент .....	47
Глава 16. Аккомпанемент (продолжение) .....	51
Глава 17. Бас .....	55
Глава 18. Ритм .....	63
Глава 19. Медленные аккорды .....	66
Глава 20. Окраска звука .....	70
Глава 21. Окраска звука (продолжение) .....	74
Глава 22. Работа над быстрыми кусками. Значение работы в медленном темпе .....	80
Глава 23. Повторение и автоматизация .....	87
Глава 24. Экономия движений. «Тайнички» .....	91
Глава 25. Левая рука .....	98
Глава 26. Аппликатура. Распределение пассажа между руками	101
Глава 27. Рационализация представлений. Единица пульсации. Мысленная перегруппировка .....	112
Глава 28. Различие между беглостью и виртуозностью. Воспита- ние импульса .....	131
Глава 29. Учиться на ошибках .....	137

Глава 30. Учиться на ошибках (продолжение) .....	144
Глава 31. Терции .....	150
Глава 32. Октавы .....	154
Глава 33. Быстрые аккорды. Скачки. Глиссандо .....	157
Глава 34. Стадия сборки .....	166
Глава 35. Пробные проигрывания. Против чрезмерной автоматизации .....	171
Глава 36. Предконцертный режим (игровой). Последняя репетиция .....	176
Глава 37. Забывание текста и его причины. Опасность возврата от синтетического образа к аналитическим представлениям ..	181
Глава 38. Предконцертный режим (внеигровой) .....	185
Глава 39. В артистической и на эстраде .....	188
Глава 40. Исполнение догматическое и творческое. Роль импровизационного начала .....	191
Приложение. Гаммы. Упражнения и этюды. Технические варианты .....	197