

С. Савшинский
С13 Пианист и его работа. — М.: Классика-XXI, 2002. — 244 с.
ISBN 5-89817-049-9

Книга выдающегося музыканта, профессора Ленинградской консерватории С. И. Савшинского входит в золотой фонд методической фортепианной литературы наряду с трудами Г. Нейгауза, С. Фейнберга и Г. Когана. Автор подробно рассматривает важнейшие вопросы профессиональной подготовки пианистов: от природных данных начинающего музыканта и режима занятий до развития памяти и воспитания артистических навыков. Метода знаменитого педагога заставляет читателя задуматься о том, что же на самом деле необходимо учащимся, чтобы подняться к вершинам подлинного исполнительского мастерства.

УДК 786
ББК85.315.3я7

2

1. ОТ АВТОРА

За последние десятилетия наблюдается возрастающее стремление осмыслить и критически проверить многовековой опыт пианизма. И все же нельзя еще считать выясненным, что в этом опыте истинно, а что — привычное заблуждение.

При современном состоянии науки о пианизме преждевременно было бы ставить себе задачей отыскать неведомые и чудодейственные методы игры на фортепиано и обучения пианиста. Никак не претендуя на окончательное решение задач, я делаю еще одну попытку исследования явлений.

Предлагаемая читателю книга — лишь часть написанного труда, в котором анализируются суть и отчасти методы работы пианиста над его природными данными, над освоением музыкальных произведений, а также режим и гигиена занятий.

Здесь же речь идет о важнейших предпосылках — о психических и физических свойствах человеческой природы, необходимых для того, чтобы стать пианистом.

Равным образом рассматриваются свойства инструмента — послушного слуги, со своей стороны ставящего пианисту ряд условий творчества. Разбираются также некоторые свойства фактуры фортепианных произведений, сложившейся под влиянием потребности человека выразить свой беспредельно богатый идейно-эмоциональный мир, но ограниченной возможностями рук пианиста и свойствами инструмента. Уделено внимание и артистизму — способности воздействия на слушателей.

Мою книгу прочтут разные читатели. Вижу я склоненного над нею юного пианиста или пианистку, наивно ожидающих чудесной подсказки, волшебного «ключика», который откроет ларчик с секретами высших достижений. Такой читатель готов всему верить на слово.

Представляется мне и другой читатель — бывалый педагог. Многое он перепробовал на своем веку; что-то нашел, во что-то верит, в чем-то сомневается, чего-то ищет. Он отнесется к моим высказываниям критически. Тем лучше для дела.

Обсуждаемые в книге вопросы и их постановка в значительной части не специфично пианистические. Они важны для музыканта-исполнителя любой специальности и могут быть любопытны для каждого, интересующегося трудом

Следует предупредить, что моя книга¹ — не методика фортепианной игры. В ней нет рецептов, дающих возможность без труда овладеть тем, на что гениальные пианисты отдают все жизненные силы. Я не обещаю откровений, которые служили бы панацеей от всех бед и избавили бы от не имеющей конца борьбы за идеал. Книга не может научить играть, но она учит пристально всматриваться в практику, вникать в суть задач, учит думать. Здесь она — советчик и даже учитель. Читая мысли других, мы сами учимся думать!

В книге встретится немало цитат, заимствованных из высказываний музыкантов, мыслителей, художников, ученых. Я руководился не только желанием воспользоваться удачными характеристиками, точными формулировками, значение которых усиливается признанной компетентностью их авторов. Для меня важно было подчеркнуть, что различные виды искусства и науки имеют общий источник: все они — отражение жизни.

Я не претендую на оригинальность высказываний. Но все же, казалось бы, уже известное может для многих читателей быть новым, и часто оно необходимо для логичности изложения трактуемой темы. Возможно, что некоторые страницы книги могут показаться затруднительными. Это относится к рассмотрению тем, в которые привлечены данные физиологии и психологии. Но непонятное при первом чтении будет понято при повторном. В кругозор пианиста — мыслящего музыканта, должно войти все, что может способствовать прогрессу пианизма. Знание закономерностей пианистической техники заметно возросло в наше время. Возросли и технические возможности. Если нельзя сказать, что кто-либо из современных пианистов превзошел в техническом отношении Листа, то можно утверждать, что технические трудности, преодолимые раньше лишь немногими виртуозами, сегодня доступны рядовому студенту консерватории. При этом лишь немногие работают над техникой столько, сколько работали в былые времена, хотя сложность и трудность задач возросла непомерно, по сравнению с тем, что стояло, скажем, перед Клементи.

А Клементи, как известно, строго соблюдал восьмичасовую норму ежедневных занятий и требовал того же от своих учеников. Сравнение прошлого с настоящим говорит, что при определенных условиях время и труд пианиста могут быть сэкономлены, а эффективность работы повышена.

В науке идет процесс смыкания областей, недавно казавшихся далекими друг другу. Несомненно, плодотворным будет и контакт искусства с наукой. Многое из того, что постигается художником интуитивно и доступно лишь избранным счастливым, станет вопросом техники воплощения. Зная ее закономерности, каждый сможет овладеть ею, разумеется, в той или иной степени.

В заключение вступительного слова хочу выразить благодарность всем вдохновлявшим меня на работу и помогавшим ее оформить.

Должен вспомнить своих коллег. Наблюдение за их работой и их критические замечания о моей работе не проходили для меня бесследно. В первую же очередь благодарю своих непосредственных учителей — незабвенного Леонида Владимировича Николаева и многочисленных учеников, которых я не только учил, но на опыте которых я учился.

¹ Текст печатается по изданию: Савшинский С. Пианист и его работа. — Л.: Сов. композитор. 1961.

ВСТУПЛЕНИЕ

Воплощая свои идеи в образах, художник встречает сопротивление материала, из которого творится произведение. Преодоление возникающих трудностей требует кроме таланта специальных знаний, умения и навыков. В этом смысле говорят о технике художника, понимая под ней искусство воплощения им своих замыслов¹.

В музыкально-исполнительском искусстве имеются особые трудности — это трудности моторики, то есть той части техники, которая относится к игровым движениям. Работа над ними пожирает огромную, едва ли не большую часть времени и сил исполнителя. Они требуют, чтобы обучение начиналось с раннего детства. С этого же возраста становится необходимой ежедневная и, вскоре, уже многочасовая тренировка. Даже зрелый мастер, постигший, казалось бы, все предпосылки, необходимые для творчества, все же нуждается для поддержания своего искусства на должной высоте в постоянной, ежедневной тренировке. Рассказывают, что А. Рубинштейн говорил, что если он не проработал день, то сам замечал это; если не занимался два дня, то это замечали близкие; когда же он пропускал три дня, то это слышала и публика.

Словно преграда стоит техника между замыслом исполнения и его воплощением. Многим кажется, что только недостаток техники мешает им стать выдающимися исполнителями: вот будь у них техника Гилельса, и они играли бы не хуже. Но так ли это? Вопросы о том, какова суть и природа техники, каковы ее связи с содержанием художественного творчества, кажутся ясными лишь при поверхностном подходе. Но стоит ознакомиться со взглядами художников, как обнаруживается, что в них нет ни ясности, ни единомыслия.

Спорят о сути, природе техники, о возможности рассмотрения ее как особой и в какой-то степени независимой стороны творческого акта. Дискутируют о возможности обучения технике и целесообразности построения ее теории.

Когда выдающийся дирижер Отто Клемперер впервые в Ленинграде потряс слушателей исполнением симфоний Моцарта, Брамса, Бетховена, нашлось не мало скептиков, особенно из числа оркестрантов и молодых дирижеров, которые утверждали, что у него совсем нет техники. Греческое слово «техника» обозначает искусность.

5

ники. И это было в то время, когда оркестр был послушным и чутким «инструментом», подчинявшимся творческой воле дирижера, с энтузиазмом выполнявшим его намерения. Но ведь такое отсутствие видимой техники и есть высшая техника в искусстве. Французский скульптор Огюст Роден, сам выдающийся техник, говорил: «Вы смотрите на картину или только что прочли страницу: вы не заметили ни рисунка, ни колорита, ни стиля, но вы потрясены до глубины души. Не бойтесь ошибки: техника рисунка, колорита и стиля безупречна»¹.

Воззрения художников и теоретиков искусства на суть техники — различны. Л. Тик устами Рафаэля говорит: «Я сам дивлюсь, как удалось мне так хорошо сделать; это совершилось в каком-то приятном сне;

во время труда я больше думал о предмете, нежели о том, как его изобразить... Я нимало над этим не трудился; этому никакими усилиями научиться невозможно»².

Казалось бы, так рассуждать может лишь романтик, для которого художественное творчество — процесс сверхсознательный, не поддающийся рассмотрению. Но почти те же мысли мы находим в высказываниях великих русских реалистов — писателя Льва Толстого и живописца Крамского. Alter ego Толстого — художник Михайлов полемизирует с теми, кто под словом техника понимает механическую способность писать и рисовать совершенно независимо от содержания, возможно даже противоположную внутреннему достоинству произведения: «Если бы малому ребенку или его кухарке также открылось то, что он видел, то и она сумела бы вылущить то, что она видит. А самый опытный и искусный живописец-техник одною механической способностью не мог бы написать ничего, если бы ему не открылись прежде границы содержания»³.

Словно сговорившись с Михайловым — Толстым, И. Крамской в одном из писем к В. Стасову писал: «Говорят, например: "Поеду, поучусь технике". Господи, твоя воля! Они думают, что техника висит где-то, у кого-то, на гвоздике в шкафу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в карман, и, по мере надобности, взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на плотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой»⁴.

И наконец, в согласии с писателями и художниками находятся взгляды Балакирева и его кружка. Ими, как писал Римский-Корсаков, отвергалась «консерваторская рутина, под которой подразумевались

1 Роден О. К молодым художникам // Мастера искусств об искусстве. Т. 3. М.; Л., 1939. С. 383.

2 Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком. М., 1826. С. 29.

3 Толстой Л. Анна Каренина // ПСС. Т. 19. М., 1935. С. 42.

4 Крамской И. Письма. Т. 2. Л., 1937. С. 43.

6

общие технические приемы контрапункта и гармонии, общие выводы из практиковавшихся музыкальных форм... Не надо подготовки: надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве»¹.

Перейдем к соображениям музыкантов-исполнителей, которые, естественно, интересуют нас больше всего. Может быть, к ним неприемимо то, что правильно для писателей, живописцев или композиторов. Л. Шпор в свой школе скрипичной игры писал: «Если ухо учащегося испытывает потребность в хорошем звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему те механические способы ведения смычка, какие требуются для получения такого звука»².

Аналогичное утверждал И. Гофман: «Придайте четкость звуковой картине в вашем представлении — пальцы должны и будут повиноваться»³.

Еще более решителен ставший анекдотическим афоризм А. Рубинштейна: «Играйте хоть носом — лишь бы хорошо звучало»⁴.

И, наконец, совсем «нигилистично» высказался д'Альбер: «Фортепианной игре нельзя научиться. Это умеют или не умеют делать! Я не учитель — о технике ничего не могу вам сказать, я совсем не знаю, как ее делают!»⁵

Нельзя не удивляться этим скептическим высказываниям, ведь они решительно расходятся с практикой воспитания и обучения художников любой специальности, исключая, может быть, писателей и поэтов. И, разумеется, приведенным взглядам решительно противостоят практика и теоретические высказывания не менее выдающихся художников. В области композиции можно сослаться на пример С. Танеева и Н. Римского-Корсакова.

Сочинению произведения Танеев предпосылал многочисленные упражнения в обработке тематического материала, намеченного к использованию. Так, для струнного квартета было написано 340 страниц эскизов. Эта «кропотливая и сухая работа» предшествовала художественному творчеству, и обосновывал необходимость такой работы Танеев тем, что если без вдохновения нет творчества, то все же, «не надо забывать, что в моменты творчества человеческий мозг не создает нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что в нем уже есть, что он приобрел путем привычки... Игра Рубинштейна в минуты вдохновения тоже творчество. Между тем какое громадное значение имеют для этой игры те механические упражнения, которые делали эти пальцы, те гаммы, которые они твердили»⁶.

1 Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 20.

2 Шпор Л. (1784—1859) — выдающийся скрипач, композитор и педагог.

3 Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. М, 1938. С. 27.

4 Гофман И. Там же. С. 42, 54, 62. Подобное говорил своим ученикам Уистлер: «Делайте чем угодно, кистью, языком, чем хотите». Бенуа А. и Эрнест С. Остроумова-Лебедева А. П. М.;Пг. С. 35.

5 См. Bach E. Die Vollendete Klaviertechnik. Berlin, 1929. S. 412.

6 Чайковский П. И. С. И. Танеев. Письма. М, 1951. С. 60.

7

В пианистической практике Танеев, встречаясь с технической трудностью, поступал так же: он создавал серию «механических упражнений», в которых трудность разлагалась на элементы и «обрабатывалась» различными способами¹.

Наряду с Танеевым мы назвали Римского-Корсакова. Он так рассказывает о переломном моменте в своем творчестве: «...Отсутствие гармонической и контрапунктической техники вскоре после сочинения "Псковитянки" сказалося остановкою моей сочинительской фантазии, в основу которой стали входить все одни и те же заезженные уже мною приемы, и только развитие этой техники, к которой я обратился, дало возможность новым, живым струям влиться в мое творчество и развязало мне руки для дальнейшей сочинительской деятельности»².

Почувствовав, что он, как определил Чайковский, «шел по тропинке, которая никуда не ведет», Корсаков в одно лето написал бесчисленное множество контрапунктов и 64 фуги. «Все это такой подвиг для че-

ловека, уже восемь лет тому назад написавшего "Садко", — восклицает Чайковский в письме Корсакову, — что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к вашей артистической личности...»³. Да и сам Чайковский своим «Руководством к практическому изучению гармонии», «Кратким учебником гармонии», переводом книги Геварта «Руководство к инструментровке» и, наконец, множеством высказываний в музыкально-критических фельетонах и письмах недвусмысленно выразил огромное значение, которое он придавал работе над техникой.

Что же касается музыкального исполнительства, то техника и в оценке исполнения слушателем, и в процессе воспитания исполнителя, и в процессе работы исполнителя над произведением — каждый раз выступает, как особый, четко сознаваемый объект рассмотрения и как особо выделяемая задача.

Как же разрешаются противоречия, возникающие при сопоставлении приведенных полярных точек зрения на технику?

Рассмотрим, какие предпосылки необходимы, чтобы увидеть то, что «открылось» Михайлову, что стояло перед «умственным взором» Крамского, Рафаэля, или что нужно для того, чтобы «ухо учащегося испытывало потребность в хорошем звуке» (Шпор) и, наконец, то, что необходимо для «четкости звукового представления» (Гофман)?

Маркс пишет: «Лишь благодаря предметно развернутому богатству человеческого существа развивается, а частью и впервые порождается, богатство субъективной человеческой чувственности: музыкальное ухо, чувствующий красоту формы глаз, — короче говоря, такие чувства, ко-
1 Примеры подобных упражнений можно найти в статье С. Хентовой: С. Танев — пианист // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 1. М., 1958. С. 64.

2 Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 7-е изд. М., 1955. С. 70.

3 Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского, Т. I. М., 1901-1903. С. 468.

8

торые способны к человеческим наслаждениям и которые утверждают себя как человеческие сущностные силы... Образование пяти внешних чувств — это работа всей до сих пор протекшей всемирной истории»¹. Там же имеется важное положение: «...только музыка пробуждает музыкальное чувство человека...».

Понадобились жизни и опыт бесчисленного множества поколений для того, чтобы выработать, углубить и дифференцировать музыкальные способности человека. В жизни каждого отдельного человека необходима большая работа для воспитания и развития зачатков этих способностей. Способность видеть то, что видит художник, способность слышать то, что слышит музыкант, подобно всяким другим способностям, определяется и оформляется не иначе, как в процессе практики.

История изобразительных искусств рассказывает, с каким трудом завоевывалось искусство плоскостного изображения: линейная перспектива — завоевание европейского искусства на его уже высокой стадии развития; воздушная же перспектива — достижение сравнительно недавнего прошлого, закрепленное в творчестве импрессионистов.

Долог и труден был путь к современному полифоническому и гармоническому мышлению. Он шел через абстракции органума, диафонии, фобурдона и дисканта. И не только творчество, но уже восприятие произведений искусства требует специальной для каждого вида искусства подготовленности.

«Без приготовления, без страсти, без труда и настойчивости в развитии чувства изящного в самом себе искусство никому не дается»², — писал В. Белинский в одном случае, а в другом — еще более ясно: «Эта же наука, та же ученость, потому что для истинного достижения искусства, для истинного наслаждения им нужно много и много, всегда и всегда учиться, и при том учиться многому такому, что, по-видимому, находится совершенно вне сферы искусства»³.

Тем более необходимо «приготовление» для восприятия сложных музыкальных произведений. Разве не был прав Б. Асафьев, утверждая, что «музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную... Под инструментальную музыку принято мечтать. Слышать так, чтобы ценить искусство, — это уже напряженное внимание, значит и умственный труд, умозрение»⁴.

«Слышание музыки» — задача не простая даже для профессионала-музыканта. Музыка непрерывно движется. Каждое ее мгновение, прозвучав, исчезает. Оно должно быть охвачено слухом на лету, на лету же проанализировано и оценено. Охват целого произведения или даже его кусков, сопоставление отзвучавшего со звучащим в настоящее мгновение — все это совершается на основе запоминания.

1 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1957. Т. 7. С. 141 — 142.

2 Белинский В. ПСС. Т. 9. М. 1955. С. 91.

3 Там же. С. 159.

4 Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. М.; Л., 1947. С. 8

9

Предчувствие, предугадывание того, куда и как музыка движется, требует улавливания логических связей. Только сопоставляя слышимое со слышанным раньше и узнавая его как точное, подобное или же в основном новое, устанавливая, в чем заключаются отклонения от уже встречавшегося, мы начинаем «понимать» музыку. Без этого восприятия музыка становится рядом смутных эмоций, приятных для одних и безразличных для других.

Музыкальный слух, особенно тембровый и гармонический, а также чувство метроритма как чувство симметрии, т. е. мерности следования акцентируемых (сильных) долей такта и акцентируемых тактов, обычно развиваются лишь в процессе обучения и в процессе слушания многочисленных музыкальных произведений. Обязательное условие при этом — активное воспроизведение музыки: ее инструментальное исполнение, напевание или хотя бы маршировка или танец под музыку. Дети постоянно и с увлечением проделывают все это.

Нельзя забывать, что дело не в способности слышать музыкальные звуки, а в способности воспринимать музыку в ее логических связях, переживать ее, наслаждаться ею. Для этого надо слышать смысловые музыкальные интонации, выражающие тот или иной характер музыки; надо воспринимать не метроритмы, а ритмическую мерность движения, его танцевальность, маршеобразность, или же плавную на-

певность.

Итак, когда речь идет о видении художника и слышании музыканта, то имеется в виду отнюдь не физиологическая способность слуха и зрения, т. е. восприятие и различение высоты, тембра и длительности звуков, видение линий, форм и красок предметов внешнего мира, а их связи и отношения.

Говорят же «не заметил» в отличие от «не видел». Этим отличают физическое «видение» от психического «увидения», которое связано с осознанием и эмоциональной реакцией на видимое. То же относится и к слушанию. Осознание и переживание воспринятого — не пассивное отражение. В них включается и играет едва ли не решающую роль весь жизненный опыт человека и установка восприятия. Смотря на картину, изображающую природу или сельский труд, горожанин и крестьянин увидят в ней не совсем одно и то же и отреагируют на нее по-разному. Мы можем видеть в картине сюжет, композицию или краски; можем видеть или не увидеть (не заметить) ошибок в перспективе, пропорциях, изображении. Педагог-музыкант обычно слышит в исполнении ученика те качества, над которыми в данный момент с ним работает. На многое он не реагирует. Происходит это потому, что он слушает и воспринимает слышимое целенаправленно и избирательно. Слушая исполнение музыки на органе, можно не заметить нехватку динамической гибкости и подвижности (*crescendo* — *diminuendo*). Мы не замечаем ударного и угасающего звука рояля. Мелодия под пальцами умелого пианиста воспринимается нами как непрерывная звуковая линия, в то время как она пунктирная. «Воспринимая, человек не только видит, но и смотрит, не только слышит, но и слушает, он часто выбирает уста-

10

новку, которая обеспечивает адекватное восприятие предмета...» — пишет психолог¹.

Итак, процесс восприятия — не пассивный акт. Воспринимает явления человек всей своей сущностью, и в восприятии сказываются особенности его натуры, культуры и даже случайные ассоциации с событиями его жизни.

Это значит, что само видение художника или слышание музыканта складываются во взаимодействии с техникой изображения и музицирования. Живописец видит свой объект несколько иначе, чем скульптор, а пианист слышит и представляет себе музыкальный образ не так, как скрипач или органист.

Увидеть то, что видит художник или услышать то, что слышит музыкант, можно лишь в результате бесчисленных попыток воплощения художником сперва видимой, затем воображенной натуры, музыкантом — музыки, сперва воспринятой извне и потом рождающейся во внутреннем представлении.

Думать о предмете художественного творчества тоже надо уметь. Совсем не просто думать о предмете изображения так как это требуется художнику. И далеко не легкая задача — придать четкость звуковому представлению, как настаивают музыканты. Для того чтобы лучше думать, надо и много знать, и много понимать не только в музыке, но и в том произведении, которое слушаешь, а над которым работаешь — тем более. Лишь в той мере, в которой художник мыслью и чув-

ством сроднился с произведением, «освоил его», он может рассчитывать, что им будет найдена техника, необходимая для исполнения произведения, и что оно «выйдет» технически.

Теперь яснее становится смысл слов Тика и Михайлова, Шпора и Гофмана. Для того чтобы видеть, как видел Рафаэль, надо иметь его художественный гений, его внутреннее содержание и его практический опыт. Для того чтобы потребность в хорошем звуке и четкость слуховых представлений были способны рождать технику музыканта-исполнителя, недостаточно доброго желания, недостаточно и одного лишь дарования. Необходим долгий, настойчивый и тяжелый искус. Только он рождает искусность, в которой слиты художественное и техническое совершенство.

Следовательно, ряд приведенных ранее негативных соображений о технике надо понимать не как ее отрицание, а как утверждение единства видения, слышания, творческого представления и техники воплощения живописцем на полотне, музыкантом на инструменте.

В начале главы мы иронизировали по адресу тех, кто наивно думает, что им не хватает только техники Гилельса для того, чтобы играть не хуже этого замечательного пианиста. Но что было бы, если бы с техникой Гилельса вдруг проснулся один из таких выдающихся пианистов, как Игумнов, Софроницкий, Петри, Шнабель? Произошла бы катастрофа: они разучились бы играть.

1 Рубинштейн С. Основы общей психологии. М., 1946. С. 241

11

Потребовалось бы много труда, чтобы установить единство между новой, чуждой им техникой и особенностями сложившегося мира чувствования, мышления и мира слуховых представлений, воли, эмоций. Здесь сказалось бы и обратное воздействие средств выражения, техники на выражаемое — на музыкальный образ.

Значит не сперва представление, затем техника его воплощения, а в самом представлении музыка должна явиться воплощенной в характере, в эмоциональном тоне и в конкретной звучности — фортепианной или клавесинной, педализированной или беспедальной, насыщенной или прозрачной и т. п.

Чайковскому музыкальная мысль являлась не иначе, как «в соответствующей ей внешней форме»¹. Однако же при инструментации у него иногда изменяется первоначальное намерение². Звуковые и игровые свойства музыкального инструмента направляют работу воображения композитора и исполнительский замысел. О подобной зависимости пишет в одном из своих мудрых «Советов» Микеланджело:

Когда искусство в осененье свыше
Задумает живой дать некий образ,
То замысел родит первоначально
Модель простую в материале скромном.
Но есть еще рождение второе.
Оно свершится молотка работой
Над горным камнем, и тогда тот образ
Затмит идеал предвечный³.

Как это ни странно, Г. Нейгауз утверждает, что для крупного музыканта проблема работы над образом сводится «почти к нулю». Вся его «работа» (кавычки Нейгауза. — С. С.) состоит фактически в том, что вещь «выучивается» (под словом «выучивается» музыканты обычно подразумевают запоминание и техническую выучку произведения). Но дальше, в непонятном противоречии, Нейгауз пишет, что «именно здесь-то и начинается та огромная работа, углубленная и страстная работа, которая недаром известна в жизни больших художников под названием муки творчества»⁴. В пример приводится Врубель, сорок раз переписывавший голову Демона. Возникает вопрос: разве Врубелю трудно было «написать» то, что он ясно видел в представлении? Разумеется, нет! В муках рождался образ Демона. И найти его художник смог только при воплощении образа кистью на полотне.

Одного воображения, как бы сильно оно ни было, недостаточно даже гениальному художнику. Могут возразить: а как же творил глухой Бетховен? Ответ на это будет дан в последующих главах — «Слух» и «Рука пианиста». Здесь коротко скажу, что у Бетховена сохранились

1 Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. М. С. 235-236.

2 Там же. С. 374.

3 См. Дживелегов А. Микеланджело. М., 1957. С. 137-138.

4 Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 13.

12

две трети его музыкального слуха: слуховое представление и «слышащие руки».

Потребность же физически услышать музыку, рождавшуюся в представлении, была у Бетховена так сильна, что он не только продолжал играть на рояле и после потери слуха, но и изобрел способ слышать звучания инструмента минуя ухо (см. главу «Слух»).

Особо подчеркиваю значение игровых ощущений. Они не только усиливают «материальность» восприятия, но и способны музыканту-исполнителю «раскрыть» в содержании произведения то, что могло быть не замечено слухом¹.

Итак, мы приходим к заключению, что техника воплощения — не пассивная «слуга» творческого воображения. Она его ограничивает, но одновременно обогащает и направляет. Именно этим Римский-Корсаков объяснял описанный выше драматический эпизод в истории своего творчества². Вот почему нельзя согласиться с нигилистическими утверждениями Моне, д'Альбера, а также и с соображениями Г. Нейгауза.

Педагогический вывод отсюда значительно сложнее того, который делают Крамской и его единомышленники, будто технике вообще учить нельзя. Учить нужно, но не абстрактной технике, которая, как иронически пишет Крамской, «висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкафу», не технике, подобной «молотку, которым можно вбить любой гвоздь», как думает теоретик пианизма Эрвин Бах, а той технике, которая по образному выражению Листа, «рождается из духа», но сама она — отнюдь не «дух».

Техника пианиста и «дух», т. е. идейно-эмоциональное содержание исполнения, находятся в диалектическом единстве: руки сообщают голове данные, добытые в труде, и этим «учат» голову, обогащая ее сведе-

ниями и опытом; голова же осознает, обобщает полученный опыт и подчиняет себе руки, которые становятся все более верными, все более искусными исполнителями ее велений.

1 Подробнее об этом см. в главе «Рука пианиста»

2 См. с. 8 настоящей главы.

2. ПРИЗВАНИЕ

*Музыкальное искусство, как и
всякое другое, требует, чтобы тот,
кто им занимается, приносил ему
в жертву все мысли, все чувства,
все время свое.
А. Рубинштейн*

Исполнение музыки требует ряда качеств. Они не существуют порознь, но легко различимы при анализе и проявляются у каждого исполнителя по-разному, в различных соотношениях друг с другом, с различной акцентировкой того или другого. Слушателем они воспринимаются как качества художественные и технические.

Художественные качества — это проникновенность, содержательность, артистичность, эмоциональность исполнения, богатство, благородство, тонкость его интонаций.

К техническим качествам относят виртуозность преодоления любых трудностей; беглость пальцевой техники, блеск пассажей, безупречную точность и чистоту игры и т. п.

То к художественным, то к техническим относят такие качества исполнения, как тембровое богатство и красоту звучаний, тонкость и разнообразие нюансировки, которые можно определить как эстетические качества.

Следовательно, к категории технических качеств относят все то, что явно поддается выучке, к категории художественных — то, что представляется природным талантом.

В основе всех качеств лежат способности, для каждого качества особые. Их называют чувством ритма, темпа, динамики, тембра, хорошими руками и т. д. В начальном периоде обучения нередко те или другие качества вычлняются из комплекса, точнее говоря, особо акцентируются в специфически направленной работе. На последующих этапах к этому приходится прибегать лишь в редких случаях.

Материалом для развития того или другого «технического» качества служит множество специальных упражнений, этюдов и пьес.

Для развития же художественных качеств специального инструктивного репертуара нет. Их часто рассматривают как результат саморазвития

14

в процессе долголетнего обучения всем видам исполнительской техники. В случаях большой одаренности художественные качества проявляются как бы сами собой — спонтанно. На самом же деле техническое развитие существенно зависит от природных способностей, а художественное — от воспитания и работы.

Нами были указаны способности, действительно необходимые для профессиональной музыкальной деятельности. Но их еще недостаточно для высших достижений в исполнительском искусстве.

Плодотворная деятельность в любой области — будь она практическая, научная или художественная — возможна лишь тогда, когда имеется склонность к ней. В тех же случаях, когда эта склонность проявляется как страстное влечение и сочетается со способностями,

требуемыми профессией, говорят о призвании к деятельности.

Призвание иногда обнаруживается уже в раннем детстве. История знает немало случаев, когда дети пробиваются к излюбленной ими профессии с удивительной настойчивостью, целеустремленностью, даже вопреки неблагоприятной обстановке и против воли родителей.

Что за сила толкала юного Баха выкрадывать по ночам из библиотеки брата ноты любимых сочинений, которые ему было запрещено брать, и тайком, губя свое зрение, переписывать их при лунном свете? Что подсказало чудо-мальчику Глинке замечательные слова: «Музыка — жизнь моя»?

Таких поразительных примеров рано выраженного призвания известно очень много. Я мог бы привести немало трогательных случаев из практики своих занятий с детьми. Вот один из них. Его «героем» был шестилетний мальчик. Это было в конце первого года занятий, на последнем уроке перед каникулами. Отец спросил меня, чем и как надо заниматься летом? Я ответил, что летом нечего думать о занятиях; летом мальчик должен гулять, шалить, играть не на рояле, а в подвижные игры. Услышав это, малыш, сидевший за роялем, обнял клавиатуру: «Здесь для меня и прогулки! Здесь для меня и игрушки!» — с горячностью сказал он.

Бывает и так, что призвание определяется лишь в ходе обучения, при благоприятных условиях. Особое значение имеет встреча с талантливым руководителем, понявшим своего ученика и пробудившим в нем страсть к музыке.

Большая любовь нужна, чтобы преодолеть любые препятствия и посвятить жизнь неустанному труду, которого требует музыкально-исполнительское искусство, если не довольствоваться малым, легко дающимся.

Говоря о признаках, характеризующих призвание к деятельности пианиста, безразлично исполнителя или педагога, нельзя не вспомнить такое качество, как взыскательность — неумное стремление к высшему совершенству. «Всех строже оценить сумеешь ты свой труд. Ты им доволен ли, взыскательный художник?» (А. Пушкин).

Взыскательность неотрывна от чувства ответственности за свое творчество. Как определить, перед кем художник ощущает эту ответст-

15

венность — перед слушателем, перед самим собой или перед искусством, которому служит? Даже после триумфального исполнения артист видит, как оно далеко от того, что ему представлялось в идеале. Казальс рассказывает, что он не может уснуть после концерта без взыскательного и мучительного пересмотра, без того, чтобы мысленно не проиграть всю программу, не пропуская ни одной ноты¹.

Как о нравственном подвиге говорит С. Цвейг² о жизни и деятельности А. Тосканини. Без меры и конца работал дирижер над партитурой даже десятки раз публично исполненного им произведения. Тосканини обладал плохим зрением, и ему приходилось выучивать партитуру наизусть и без нот обдумывать до тонкости все, что сокрыто в записи. Работая по ночам, он отдавал сну лишь три часа в сутки.

Итак, мы видим, что «в борьбе художника за совершенство нет конца, а есть одно непрерывное начало» (С. Цвейг)³. Творческие поис-

ки все более глубокого понимания гениальных произведений и совершенного выражения их в исполнении, необходимость постоянно держать в полной готовности значительное число ранее выученных пьес и пополнять их запас, стремление непрерывно оттачивать технику, которая, как правило, быстро притупляется, если о ней забывают — вот что не дает покоя подлинному художнику, делает его величайшим тружеником.

Недаром Римский-Корсаков указал, что «если с понятием о высших музыкальных способностях, которые мы согласились назвать музыкальным дарованием, мы связываем склонность к музыке, то с понятием таланта возникает представление о любви к искусству, которая с гениальностью таланта возрастает до страсти»⁴.

Когда другие дети тех же лет играют в игрушки, дети-музыканты с упорством профессионалов систематически работают за инструментом. Об этом рассказывает Ауэр, ссылаясь на биографии выдающихся скрипачей. То же можно повторить и о детях-пианистах⁵.

И на протяжении всей своей жизни музыкант-исполнитель работает, не зная успокоения. В пору расцвета своей виртуозной карьеры Лист писал своему другу: «Уже 14 дней мой ум и мои пальцы работают, как двое каторжников. Гомер, Библия, Платон, Локк, Байрон, Гюго, Ламартин, Шатобриан, Бетховен, Бах, Гуммель, Моцарт, Вебер — все вокруг меня. Я изучаю их, я думаю о них, я проглатываю их с быстротой огня. Кроме того, я играю по 4—5 часов в день упражнения (терции, сексты, октавы, тремоло, репетиции, каденции и т. д.)»⁶.

Искрометный виртуоз — Рахманинов на вершине своей славы, в 52-летнем возрасте рассказывает: «Во Франции сажусь опять за рояль и за упражнения для 4-го и 5-го пальцев. Как-то лет пять тому назад

1 См. Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. Л., 1960. С. 262.

2 Цвейг С. Избранные произведения. Т. 2. М., 1956. С. 573.

3 Там же.

4 Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 5.

5 Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Л., 1933. С. 59-60.

6 Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956. Т. 1. С. 104.

16

Гофман мне сказал, что второй палец у нас "ленивый"! Я обратил на него внимание и стал "подтягивать"! Вскоре заметил, что и третий палец обладает тем же недостатком. И вот, чем дольше живу, тем все более убеждаюсь, что и 4-й и 5-й недобросовестно работают. Остается только первый, но и тот, вероятно "временно"! Так что и на него стал коситься»¹. Казальс рассказывает, что над изучением одного из речитативов Баха он работает уже несколько недель. «Так трудно найти желанную форму во всех звуках, в их соотношениях между собою и со всем целым. Какой нужен труд, чтобы поставить все это на свое место!»² — говорит он.

Но если труд способен доводить художника до иступления, до слез, и полон мук, то это — сладостные муки. Разве мыслимо было бы то, что мы рассказали о работе Листа, Рахманинова, Казальса, Тосканини, если б она не рождалась и не сопровождалась любовью, неумным стремлением к совершенству, страстью к труду?

Отсюда неослабный интерес к работе, дисциплина и любовь к пре-

одолению трудностей. Трудности не отвращают, а привлекают творчески одаренного человека. Пока задача не решена, не находит покоя ни ученый, ни художник, если он талантлив и работает по призванию. Победа над трудностью, решение задачи приносят радость.

«Художник, независимо от цели его труда, находит удовольствие уже в самом процессе творческого труда, процессе овладения материалом своего оформления, словом — самый процесс творчества является для него деятельностью, которая рассматривается им как наслаждение и удовлетворение, а не как труд»³.

И самочувствие увлеченного работой пианиста порой приближается к восторженному состоянию, при котором она «утрачивает вполне характер труда: это сплошное наслаждение. Пока пишешь, не замечаешь, как время проходит, и если бы никто не являлся прерывать работу, просидел бы целый день не вставая»⁴.

Такое упоение работой присуще, разумеется, не только музыкантам и не только художникам. Секретарь Д. И. Менделеева рассказывает о работе великого химика над «периодической системой элементов»: «Бывало, заходишь к нему утром, а он сидит, согнувшись, пишет, потом откинется в кресле и скажет: "Здравствуйте, а я всю ночь не спал; интересно, очень интересно"»⁵.

В приведенных примерах страстное отношение к работе выражено особенно сильно. Но оно отнюдь не привилегия избранных.

Л. В. Николаев учил тому, что как ни важны дисциплина и усердие, все же работа окажется бесплодной, если не будет интереса и любви к ней. Человек, который только силой воли заставляет себя высиживать

1 Рахманинов С. Письма. М., 1955. С. 503.

2 Казальс П. Об интерпретации // Сов. музыка. 1956. № 1. С. 92.

3 Вагнер Р. Избранные статьи. М., 1935. С. 64.

4 Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Т. 1. М.; Л., 1934. С. 247.

5 Цит. по: Лукьянова В. О сохранении здоровья и работоспособности. М., 1952

С 20.

17

у рояля долгие часы, добьется немногого. Стремление искать все время что-то новое, неиссякаемое желание идти вперед — обязательные условия успеха. Итак, талантливости в искусстве как особый компонент сопутствует талант к работе. Он специфичен и представляет собой сложное явление.

Талант к работе требует прежде всего такой нервной системы, при которой легко и прочно устанавливаются требуемые музыкальным исполнительством навыки. Можно в данном случае говорить о памяти организма на внешние восприятия и на производимые действия.

Один должен повторить десятки раз то, что другой осваивает после нескольких проб. Один помнит освоенное долгое время и легко его восстанавливает даже после длительного перерыва, другой в таком же случае нуждается в беспрестанных повторениях. Возвращаясь к забытому, он вначале ощущает его так, как будто встретился с ним впервые.

Анализируемые способности можно определить как органические. Лишь в некоторой мере они могут быть компенсированы рациональной методикой занятий. То же надо сказать и о выносливости в работе. Она, конечно, зависит от

состояния здоровья и тренированности. Но в ее основе лежит тип нервной системы, сильный или слабый. Не менее необходимое качество нервной системы — ее пластичность. Проявляется она в способности с относительной легкостью переделывать выработанные навыки. Вместе с силой нервной системы она обеспечивает возможность оперировать противоречивыми навыками¹.

В элементарных случаях при противоречивых двигательных навыках сталкиваются возбуждение и торможение, в более сложных — стереотипы движений и действий. Наглядно такие столкновения выступают при смене «школы», когда приходится, скажем, «рассыпчатую» ударную пальцевую технику заменить техникой плавных, объединяющих движений руки, кистевую октавную технику — техникой игры «от руки» или иное — когда детализированную фразировку закругленными фразами сменяют игрой широкими планами, или когда, будучи воспитаны на произведениях романтиков, борются с импульсивным темпераментом при игре классиков и т. п.

* * *

Нужно ли подчеркивать значение, которое имеет при работе наблюдательность? Рассказывают следующий поучительный случай.

¹ И. Павлов различал типы нервной системы по признакам силы процессов возбуждения и торможения нервных клеток, уравновешенности этих процессов и их подвижности. Сила нервной системы проявляется в ее способности к большим и длительным напряжениям; уравновешенность — в гармоничном соотношении обоих процессов, что обеспечивает ровность и спокойствие в работе; подвижность предполагает способность к беспрепятственной смене одного процесса другим (последнее, в частности, дает себя знать при перестройке установленных навыков, когда приходится тормозить привычные стереотипы действий и на их месте строить новые, в большей или меньшей мере им противоречащие). Различно комбинируясь, эти признаки дают типы, известные как типы холерика, сангвиника, флегматика и меланхолика.

18

К Н. Пирогову, великому русскому хирургу, пришел студент с просьбой принять его под свое руководство. Дело происходило в прозекторской, где Пирогов анатомировал труп. Он выслушал студента и пытался отговорить от трудной профессии хирурга.

— Я на все готов! — горячо воскликнул юноша.

— Ну, что ж, попробуем. Смотрите и повторите, — предложил Пирогов. В зияющий разрез трупа он опустил палец и затем взял его в рот. Студент, не колеблясь, стал повторять то, что проделал хирург, и он уже готов был взять палец в рот, но Пирогов схватил его за руку.

— Что вы делаете! Нет, не годитесь вы для нашей работы. Брезгливость вы поборолите, но смотреть и видеть вы не умеете. Ведь трупа я коснулся указательным пальцем, а в рот взял третий. Врач должен быть наблюдательным. Вот этого, молодой человек, вам и не достает!

Наблюдательность пианиста должна быть особенно изощренной. Учиться следует не только в классе у педагога, многократно повторяющего одни и те же действия, но и на быстротечном исполнении артиста, на звукозаписях. Пианист, желающий не только отдалиться непосредственному переживанию, должен уметь дать себе отчет в том, какими средствами артист добивается того или другого результата. Почему у не-

го так по-особому звучит рояль — благодаря ли особой педализации или, может быть, благодаря необычному распределению звучности правой и левой руки? Почему у него так певуча мелодия — потому ли, что он играет ее сочным звуком, а аккомпанемент — прозрачным или же благодаря рельефной и гибкой филировке звука?

Надо слухом и глазом подмечать и то, как работает рука, и то, как при этом и в зависимости от этого звучит рояль. Надо отдавать себе отчет и в том, как пианист фразирует, и в том, как формует произведение. Все это не должно ускользать от внимания. Следовательно, объем внимания, его подвижность и гибкость должны обеспечивать охват сложной и непрерывно изменяющейся структуры наблюдаемых явлений. Обычно привлекает внимание лишь то, что более всего бросается в глаза. Направленность же действий и их мера остаются незамеченными.

Для того чтобы убедиться в том, как трудно быть наблюдательным, стоит задать ученику после концерта несколько узко профессиональных вопросов о том, что и как делал артист. Чаще всего ученик теряется и не умеет ответить. «Не заметил», — говорит он. А известно, что подражание чужому образцу, с одной стороны, имеет большое воспитующее значение, с другой же — при недостаточно умелом наблюдении и, конечно, соображении, приносит лишь вред. (Кстати, чрезвычайно обостренная наблюдательность в неразрывной связи с переимчивостью лежит в основе фантастически быстрого освоения детьми речи и различных действий. На них же опирается освоение детьми фортепианной игры.)

Но это еще не все. Наряду с наблюдением за внешними объектами и явлениями пианисту необходима способность к самонаблюдению. Речь идет о наблюдении не только за внешней стороной своих движений, но и за игровыми ощущениями — за кинестезией, за распределением внимания, эмоциональными и другими психическими процессами.

19

Без того, чтобы отдавать себе отчет в этих скрытых от глаз явлениях, невозможен контроль над исполнительским переживанием и исполнительскими действиями, невозможен отбор правильного, невозможны поиски лучшего. Без самонаблюдения нет самопознания.

Особая трудность самонаблюдения в том, что объект наблюдения и наблюдающий субъект совмещены в одном организме, в одной психике.

Нередко бывает так: учащийся уверен, что добился показанного ему педагогом, в то время, как продолжает играть по-старому, а если и по-новому, то непохоже на то, чему его учили. Увлеченный музыкой и своими исполнительскими задачами, он утрачивает способность слышать и объективно устанавливать, что у него получается в действительности, а что остается только в переживании, как доброе намерение. Воздавая должное умению руководителя и способности ученика использовать советы учителя, Л. Ауэр подчеркивает: «Но еще более важно культивировать привычку к самонаблюдению и приучать себя самого направлять и контролировать свои усилия, ибо эта умственная работа есть истинный источник всякого прогресса...»¹. «Я совершенно уверен, — пишет он дальше, — и всегда говорю это своим ученикам, что когда они упражняются без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют свои ошибки, поступая хуже, чем если

бы просто зря тратили время»².

С наблюдательностью тесно связано другое необходимое качество — переимчивость. Наблюдательность и переимчивость как некое двуединство лежат в основе развития. Иначе было бы невозможно освоение столь трудного, тонкого и сложного искусства, как пианистическое. Мы учимся думать, осваивая мысли других людей; мы учимся делу, осваивая действия других людей; так же мы учимся понимать музыку, слушая и наблюдая игру мастеров-исполнителей и т. д.

В детстве или позднее при первом знакомстве с новой для нас областью мы почти автоматически повторяем наблюдаемое, усваивая его, разумеется, сквозь призму своей индивидуальности и накопленного опыта.

Но чем больше мы овладеваем изучаемым, тем глубже осознаем наблюдаемое и уже сознательно варьируем его, приспособляя к своим особенностям и к задачам, которые ставим перед собой.

Следовательно, наряду с переимчивостью, необходимо развитие еще одной важнейшей способности — к активной переработке воспринятого и к обобщениям, которая определяется как инициатива.

* * *

Мы говорили о некоторых качествах, характеризующих дарование пианиста. Каждому они даны от природы в разной степени и обычно нуждаются в воспитании. Но в особо благоприятных случаях эти каче-

1 Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. 2-е изд. Л., 1933. С. 32.

2 Там же. С. 33.

20

ства проявляются самопроизвольно. Казалось бы, они характеризуют общие свойства личности, однако практика говорит, что они могут ярко проявляться лишь в определенной области. Здесь человек горит и продуктивен, а в других видах деятельности он остается холодным, равнодушным и заурядным.

К сожалению, одаренность музыкальная и пианистическая не обязательно сопровождается талантом к работе. Бывает, что одаренный человек все же остается дилетантом: он любит наслаждаться фортепианной игрой, но хотел бы получить сразу готовый результат. Отдать искусству, как оно этого требует, всю жизнь он не способен.

Замечательную характеристику дилетантов дал Гете: «Дилетанты всегда боятся основательного, минуют приобретение необходимых познаний, чтобы подойти к исполнению... Они ищут фокус манер, способов обработки, секретов, потому что они большей частью не могут подняться над понятием механического умения и думают, что если б они владели приемами, то для них не было бы больше никаких трудностей»¹.

Бывает обратное: человек безмерно трудолюбив, вкладывает в пианистическую работу массу энтузиазма, но у него не хватает специфического дарования, и все усилия не дают ему подняться выше ординарного уровня.

К группе «рабочих» способностей, которые обычно легче поддают-

ся развитию и воспитанию, надо отнести дисциплинированность, организованность, сосредоточенность на предмете работы, умение распределять внимание, расчетливость в труде. Здесь то, что называется хорошей школой, не говоря о хорошем воспитании с детства, может сделать многое. А это «многое» обеспечивает природным способностям полное развитие.

Было время, когда можно было слышать, что музыканты — люди, которые ничем кроме музыки не интересуются, да для своего творчества не нуждаются ни в чем. На этом заблуждении можно было бы и не останавливаться, если бы так думали только профаны. Но вот у Гете, человека гениального ума и всесторонней эрудиции, мы читаем, что «музыкант может без вреда для себя игнорировать ваятеля, и наоборот»². (Ваятель здесь приведен как пример одного из возможных представителей иного вида искусства.) Видимо, великий мыслитель мало знал музыкантов. Во всяком случае лучшие из них думали иначе, они никогда не отмежевывались ни от других видов искусства, ни от философии.

Бетховен в ответ на упрек в односторонности музыкантов писал: «Нет такого трактата, который был бы слишком сложен для меня. Я ни в какой мере не притязую на ученость, но с детства я пытался постигать смысл сказанного лучшими умами и мудрецами моего времени», и добавляет: «Позор музыканту, который не считает это своим долгом. не пытается делать это хотя бы в меру своих сил!»³

1 Гете И. В. Статьи и мысли об искусстве. Л.; М., 1936. С. 363-364. 326-327.

2 Там же. С. 326-327.

3 Цит. по: Роман Р. Собр. соч. М., 1957. Т. 12. С. 282.

21

Лист в приведенном ранее письме, рассказывая о том, как фанатически он работает над собой, называет рядом «двух каторжников» — ум и пальцы. Вместе с перечнем изучаемых технических упражнений и композиторов он называет множество философов, писателей и поэтов, «проглатываемых с быстротой огня». И как многозначительны его заключительные слова: «Ах, если я не сойду с ума, ты найдешь во мне художника... каким он теперь должен быть»¹.

В другом письме, адресованном Берлиозу, Лист останавливается на смежном вопросе — вопросе об универсальности и единстве искусства (формулировка Листа). «Рафаэль и Микеланджело помогли мне в понимании Моцарта и Бетховена; у Иоанна из Пизы, Фра Беато, Франча я нашел объяснения Палестрине, Аллегри, Марчело; Тициан и Россини показали мне созвездием с одинаковым спектром»².

К этому вопросу неоднократно обращался Шуман. Он также считал, что «образованный музыкант может с такой же пользой учиться на рафаэлевской Мадонне, как художник на симфонии Моцарта... Для художника стихотворение превращается в картину, музыкант воплощает картину в звуки»³.

Все эти романтические высказывания находят деловое изложение в обстоятельном письме Римского-Корсакова к отцу юноши, мечтавшего стать композитором.

«Спросите его самого, — пишет Корсаков. — Если различные внешние явления, например природа, различные душевные впечатления, почерпнутые из жизни, радость, огорчения и т. п. или чтение хоро-

ших литературных произведений возбуждают в нем музыкальные мысли и охоту к творчеству, то можно сказать почти наверно, что из него будет более или менее хороший композитор. Если же его увлекает только одно умение и технический интерес, тогда вряд ли разовьется в нем и впоследствии истинно художественное чувство»⁴.

Не буду утверждать, что такая разносторонность интересов присуща всем крупным музыкантам. Известно, что Римский-Корсаков и Скрябин серьезно увлекались изучением философии, но о широте кругозора Шопена мы знаем мало. Его жизнь, казалось бы замкнутая в кругу музыки, дает основание видеть в нем тип «чистого» музыканта, о котором писал Гете. Но его тесное общение с Жорж Санд, Листом, Делакруа, Гейне и другими выдающимися представителями ума и культуры и их отношение к нему, полное глубокого уважения и даже преклонения, говорит об его высокой интеллигентности.

Итак, мы приходим к выводу, что призвание к тому или иному виду деятельности отнюдь не означает одержимости одной идеей, при которой все остальное становится ненужным. Музыкальные способности, при всей их специфичности, не могут развиваться только из самих себя.

1 Мильштейн Я. Ф. Лист. М, 1956. Т. 1. С. 104.

2 Лист Ф. Избранные статьи. М.. 1959. С. 150.

3 Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М, 1956. С. 273.

4 Римский-Корсаков Н. Письмо к Шванвичу И. Д. (цит. по: Гнесин М. О русском симфонизме // Сов. музыка. 1950. № 1.

Они тем богаче содержанием, чем шире круг интересов, чем содержательнее жизнь художников.

3. ПАМЯТЬ

*Tantum scimus, quantum memoria
tenemus1.*

Музыка существует в звучаниях. Произведение, рождаясь в творческом воображении композитора, оформляется и фиксируется в нотной записи, где замирает, как растение в семени. Уже или еще не живое, оно только готово жить. Для того чтобы стать сущим, оно должно пройти через творческое воображение исполнителя. Исполнитель должен прочесть нотную запись, услышать, понять, пережить ее, запомнить и воплотить в звучаниях инструмента.

Прочтение текста музыкального произведения — творческий процесс. Прочесть — значит услышать и понять. Услышать музыкальное произведение — значит почувствовать, понять функциональное и выразительное значение каждого элемента музыки, логику развития, смысл и значение каждого «события» в ней и отсюда понять смысл, содержание произведения в целом. Понять — значит связать со всем своим опытом, со всеми своими знаниями, сделать своим. Н. Гоголь говорил, что прочесть как следует произведение вовсе не безделица, что для этого его нужно долго изучать. Сказанное писателем тем более верно, если иметь в виду не литературное, а музыкальное произведение, в котором неразрывны в своем единстве смысл и его эмоциональное выражение.

Уже для того чтобы нотный текст «прозвучал» в музыкальном представлении и обратился музыкальным переживанием, нужны и развитый музыкальный слух, и понимание музыкального языка композитора, и эмоциональный отклик на музыку. Для того же чтобы нотный текст был воплощен в звучаниях инструмента, требуются ко всему исполнительские способности и умение исполнять.

Для рассмотрения такого сложного явления, как музыкальное дарование, придется разлагать его на составляющие компоненты. Иначе поступить невозможно. Но при анализе нельзя забывать, что каждый из компонентов — лишь сторона единой и неделимой способности воспринимать и воссоздавать музыку. Как части целого все компоненты взаимосвязаны и взаимозависимы.

Начнем с «кладовой» знаний и навыков — с памяти, которая сохраняет слуховой опыт, знание музыки и сведений о музыке. Память — это свойство нервной системы сохранить реакции на полученные организмом восприятия. Но она — не патефонная запись, не фотографическая пластинка, с которой можно воспроизвести стереотипные отпечатки.

Память не только сохраняет, но и преобразует воспринятое. Уже при 1 Столько знаем, сколько помним (лат.).

слушании музыки происходит наложение вновь воспринимаемого на фон всего жизненного и музыкального опыта, а также и слияние с ним. Слушая музыку, мы отдаемся не только непосредственному переживанию. По ходу восприятия произведения мы узнаем повторно встречающееся как знакомое, узнаем и то, что нам знакомо по другим произведениям, устанавливаем тождество, сходство и различия в вос-

принимаемой музыке и всплывших воспоминаниях. Мы подсознательно и сознательно анализируем выраженные в произведении и вызванные им эмоции, оцениваем конструктивные и эстетические свойства произведения, форму его построения, тональный план, фактуру и т. п. Мы дополняем восприятие музыки попутными ассоциациями, непосредственно связанными со слушаемым произведением, а также случайными и весьма отдаленными.

Музыкальное произведение живет во времени. Каждое мгновение музыки, прозвучав, акустически безвозвратно исчезает, но в слуховой и эмоциональной памяти человека оно продолжает жить.

Установка психики при слушании произведения бывает каждый раз несколько иной. Это делает восприятие избирательным. В нем выделяются одни стороны музыки, остаются в тени и часто приобретают иные качества другие. Таким образом, уже в процессе первичного слушания музыкального произведения происходит как диссимиляция — разложение на элементы, так и ассимиляция — усвоение услышанного, слияние его со всем жизненным опытом, что сообщает воспринятому индивидуальные качества воспринимающего субъекта.

Не только при исполнении музыки, но уже при ее восприятии память играет роль большую, чем в любом другом виде искусства. Даже произведение, построенное по элементарной формуле $A—B—A'$, рассчитано на то, что при восприятии повтора музыки в репризе A' слушатель пусть бессознательно, но обязательно вспоминает тему A . Исполнитель же, играя A , необходимо должен заранее учитывать предстоящее A' . Ведь при всем их сходстве, а иногда даже внешней стереотипности, они по смыслу не тождественны: A' может звучать как воспоминание об A . Может быть, пройдя через переживания или события, выраженные в музыке B , сказанное в A' может зазвучать как утверждение того, что в A лишь неуверенно намечалось. (Вспомни простой случай — до-диез-минорную прелюдию Скрябина из ор. 11, и сложные — его же Четвертую сонату, финалы концертов Чайковского b -moll, Рахманинова c -moll и т. п.)

Сложнее требования к памяти при восприятии произведения типа рондо и в еще большей степени при восприятии сонатного аллегро и с характерными для него сложными взаимосвязями, с разработкой тем. Услышанная музыка связывается с прежним музыкальным опытом множеством ассоциаций, сравнений, сопоставлений. Темы произведения, продолжая жить в разных обличьях, в разных состояниях, узнаются, сопоставляются с тем, какими они были раньше и какими становятся при столкновении с новыми темами, «переживая» различные модификации. Только так воспринятое произведение может быть поня-

24

то. (К этому придется вернуться, когда речь пойдет о чувстве музыкальной формы.)

Насколько же усложняются требования к памяти исполнителя! Если память слушателя все время опирается на восприятие только что сыгранного, то пианист уже до начала исполнения должен представить себе, то есть оживить в памяти, букву и дух произведения в его целом и в существенных деталях. Иначе и интонации и все пропорции окажутся в исполнении случайными. Это не значит вспомнить всю музыку

дословно. (О способности представлять музыку обобщенно см. главу «Архитектоническое чувство».) Каждый исполнитель знает, что, играя музыку наизусть, он чувствует ее иначе, чем при исполнении по нотам. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память», — писал Шуман¹. Аналогичное утверждали Ф. Бузони и И. Гофман: «Я, старый концертант, пришел к убеждению, что игра на память придает несравненно большую свободу исполнению². «Играть на память необходимо для свободы исполнения», — вторит Гофман³. Но было время, когда концертирующий пианист ставил на пюпитр ноты, и это считалось нормой. Так поступают органисты всегда, а пианисты — только при исполнении ансамблей. Еще при Шумане игру без нот на эстраде рассматривали как «нарушение традиций», как «ненужный писк», и даже как «шарлатанство»⁴. Исполнение наизусть в ту пору считалось подвигом, посильным лишь для большого таланта. Нельзя думать, что прежние музыканты имели худшую память, чем современные. Ставя ноты на пюпитр, часто играли наизусть. Описывая первое публичное выступление А. Рубинштейна, мемуарист особо отмечал: «казалось, он не смотрел вовсе на лежащие перед ним ноты, листы которых переворачивал стоящий у рояля Виллуан, а играл по вдохновенью»⁵.

То же рассказывает И. Гофман: «Некоторые известные пианисты ставят перед собою ноты, но тем не менее играют на память. Ноты они имеют перед собой лишь для того, чтобы усилить чувство уверенности и преодолеть недоверие к своей памяти — род нервозности». Так, до последнего времени поступало и большинство дирижеров. Но все больше и больше входит в практику дирижирование наизусть, хотя многие из выдающихся мастеров — Ф. Вейнгартнер, Г. Рихтер, П. Казальс, — считают это «бесполезным подвигом».

И все же на вопрос: абсолютно ли необходимо для хорошего пианиста играть на память? — Гофман отвечает: «Играть на память необходимо»⁶. Это условие, в наше время обязательное даже для заурядных учеников, укоренялось не без затруднений. Ведь не «в открытую дверь ломались» Гофман и Бузони еще в 900-х годах, настаивали на игре наизусть.

1 Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 254.

2 Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 81.

3 Гофман И. Цит. изд. С. ИЗ.

4 Шуман Р. Цит. изд. С. 254.

5 Мартыанов П. Дела и люди века. Т. 3. Спб., 1896. С. 217.

6 Гофман И. Цит. изд. С. 113.

Концертный пианизм требует, чтобы у слушателя рождалась иллюзия того, что он, исполнитель, играет не чужую музыку, а «свою», что ее подсказывает «не память робкая, а чувство!» (А. Пушкин). Игра по нотам нарушает такую иллюзию.

Возникает вопрос: не чрезмерно ли требование исполнять музыку обязательно на память? Отнюдь нет, не чрезмерно. Бузони прав, когда пишет, что каждый подвинутый пианист подтвердит тот факт, что «сколько-нибудь значительное сочинение скорее внедряется в память, чем в пальцы и в сознание. Исключения — очень редки»¹.

То же говорил и советский педагог Леонид Николаев.

Наблюдения за многими сотнями и тысячами учащихся любой ступени музыкального образования подтверждают, что неспособных к запоминанию музыки и к ее исполнению на память — ничтожный процент. Обычно это говорит о недостаточной музыкальной одаренности, и даже непригодности к музыкально-профессиональной деятельности.

Если вспомнить, что каждый ребенок, даже дошкольного возраста, как правило, поет, а иногда и играет по слуху ряд песенок, танцев, а порой и отрывков из так называемой серьезной музыки, то должно быть ясно, что музыкальная память присуща людям как норма².

Итак, различается двоякое проявление памяти: как способности сохранения и узнавания, и как способности воспроизведения. Эти способности иногда различают как пассивную и активную память. О них можно говорить и как о различных уровнях запоминания.

Слушая произведение, мы можем опознать его как ранее уже слышанное, но еще не в состоянии заметить изменения, которые случайно или преднамеренно вносит в него исполнитель. На следующем уровне запоминания мы воспринимаем эти изменения как нечто сыгранное или спетое «не так», хотя еще не знаем, что именно было изме-

1 Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 81.

2 Еще в недавнее время педагоги считали игру по слуху проявлением дилетантизма. Советская же педагогика высоко оценивает ее воспитательное значение, и обучение игре по слуху включено как обязательное в программу музыкальных школ. Приходится сожалеть о том, что дело сводится лишь к кратковременным и несистематизированным занятиям. Игра по слуху развивает способность музыкальных представлений и создает единство слуховой и моторной памяти, взаимно подкрепляющих друг друга.

Правильное воспитание должно привести к тому, что играя пьесу наизусть, пианист как бы «подбирает» по слуху. Свободное, без затруднений, воплощение на рояле музыки, звучащей в воображении или памяти — показатель того, что пианистическая речь стала родной речью. При наличии некоторых композиторских способностей игра по слуху развивает способность к импровизации.

Если игра по слуху является одним из постоянных методов занятий и доведена до умения «подбирать» не только песенки, но и относительно сложные музыкальные произведения или хотя бы отрывки из них; если метод повседневной работы над этюдами и пьесами тоже таков, что работа ведется по кускам, легко запоминаящимся на память, и, следовательно, тоже играемым как бы по слуху, то этим систематически воспитываются способности и умения, необходимые для уверенной игры наизусть сложных произведений.

26

нено. Далее мы уже слышим, что именно «не так», и в то же время мы еще не в состоянии не только сыграть его правильно, но хотя бы представить себе мысленно, как оно должно быть. Следовательно, узнавание дается значительно легче воспроизведения. Но получив «подсказку», скажем начало фразы, мы можем продолжить ее — пропеть и даже сыграть до конца. Так дети на втором и третьем году от роду любят рассказывать сказки и говорить стишки. Взрослый начинает: «Жили-были» — ребенок продолжает: «дед и баба»; взрослый говорит: «У них была...» — ребенок продолжает: «курочка ряба» и т. д. И, наконец, оттолкнувшись от подсказанного, речь легко, как санки с горы, катится

до некоего «камня преткновения». Аналогичное можно наблюдать и при пении детьми песенок.

Проявлением нового качества памяти будет способность припоминания. От воспоминания, возникающего произвольно, свободно, иногда навязчиво преследующего нас, припоминание отличается тем, что требует волевого усилия и иногда бывает даже мучительным,водя по ложным следам — ассоциациям. Эти муки чудно описал А. Чехов в «Лошадиной фамилии».

Различные уровни запоминания связаны со степенью забывания, которая является оборотной стороной степени запоминания. Но нередко наблюдаются «капризы» памяти: то, что никак не мог вспомнить, через минуту всплывает в памяти с большой отчетливостью, и наоборот — вдруг забывается на время то, что знаешь безусловно твердо.

Такие «капризы» памяти учащаются в более поздние годы жизни. Зависят они также от болезненного состояния и утомления. С. Рахманинов, обладающий гениальной музыкальной памятью, рассказывает о таком случае: «Вчера, в концерте, впервые в моей жизни, на какой-то фермате позабыл, что дальше делать, и, к великому ужасу оркестра, мучительно долго думал и вспомнил, что и как дирижировать дальше». Описанию этого случая предшествует горькая жалоба: «Я просто устал — очень устал и живу из последних силенок»¹. (Это было в 1912 году, когда Рахманинову было 40 лет.)

Припоминая музыку, мы пытаемся вызвать в представлении звуковой образ забытого куска. Когда это не дается осуществить непосредственно, мы прибегаем к музыкально-логической памяти, и, в частности, к подсобным музыкально-теоретическим соображениям. Иногда выручает помощь подсознательных слухо-моторных автоматизмов. Вернувшись несколько назад от забытого места, удастся «с разбегу» преодолеть преепятствие и двинуться дальше. Если и это не помогло, может выручить чья-либо подсказка. Она может быть словесной, например: арпеджио вверх, ре мажор, секстаккорд, хроматическая модуляция, терция Их п. Она может заключаться и в напетом или сыгранном отрывке мелодии или только гармонии. Но бывает, что и этого мало. Положение спасает «подглядка» в нотный текст: достаточно бегло взглянуть в ноты, и исполнительский процесс вновь мгновенно налаживается.

¹ Рахманинов С. В. Письма. М., 1955. С. 434.

27

Память не сводима к ассоциациям по смежности. Человек не только запоминает, но и осмысливает запоминаемое. Мысль запечатлевается не обязательно в ее дословном выражении: запоминание смысла доминирует над запоминанием речевых ассоциаций — слов. Явление или образ также фиксируется памятью лишь в избранных чертах, в зависимости от установи восприятия. Это имеет значение и для музыкальной памяти. Но специфика памяти исполнителя заключается в том, что она должна закрепить смысл в его текстуально точном выражении. Что касается запоминания пианистических движений, то надо помнить, что оно должно допускать некоторую вариантность, необходимую каждый раз для несколько иного технического приспособления. Но относится это только к тонкостям движений, основной же «абрис» движения сохраняется незыблемо.

Восприятие звуковой картины произведения не бывает неизменным. С каждым разом, особенно если повторение имеет место через некоторый промежуток времени, та же музыка воспринимается несколько по-иному. По-иному осмысливаются логические связи, музыка начинает звучать в ином эмоциональном тоне, к непосредственному музыкально-слуховому представлению присоединяются всякого рода музыкально-теоретические соображения, различные ассоциации, образные сравнения; глубже и по-иному осознаются и словесно определяются связи главного и второстепенного, характеристика деталей и т. п.

Все это уясняет и одновременно усложняет содержание запоминаемого. Но осмысливая и систематизируя его, мы разветвляем корни и тем самым делаем запоминание более прочным и детализированным.

В музыке имеет место и парадоксальное явление реминисценции, под которым психологи подразумевают то, что воспроизведение воспринятого материала оказывается более полным и совершенным непосредственно после его восприятия, а спустя некоторое время.

Различают память моторную, то есть память на игровые движения и действия; образную — зрительную и слуховую; память на слова и мысли — вербальную и логическую; память эффективную — на чувства, переживания. Точнее следует говорить о них не как о видах, а как о компонентах единой памяти. Отличаются люди лишь тем, что в запоминании преобладающую роль могут играть различные компоненты.

Хорошим примером могут служить характеристики двух в свое время знаменитых «счетчиков» — Иноди и Диаманди, обладающих изумительной памятью на цифры. Иноди представлял себе цифры, как бы слыша их произнесенными им самим. Он не любил, чтоб ему их писали, и сам их не записывал. «Зрение мне не помогает, я не вижу цифр... я предпочитаю их слышать» — говорил он. Диаманди же, напротив, видел цифры, как бы написанные его собственной рукой.

Итак, один запоминал цифры на слух, другой зрительно. И, что важно отметить, каждый в собственном воспроизведении — один голосом, другой — ру-

28

кой¹. Следовательно, память каждого была комплексной: слухо-речевой у одного и зрительно-двигательной у другого.

Память пианиста комплексна: она и слуховая, и зрительная, и мышечно-игровая.

В музыкально-слуховой памяти можно различать способность запоминать мелодию, гармонию, тембр и ритм. Следует говорить и об интонационной памяти, т. е. памяти на музыкальные интонации.

Музыкально-ритмическая память — также сложное явление. Как это будет разъяснено в следующей главе, в ней слиты слуховое и мышечное запечатление. Соединение этих компонентов способствует остроте восприятия и силе запечатления.

Хотя мелодия, тембр и ритм существуют в единстве, но нередко можно наблюдать, что человек, легко запоминающий мелодию, с трудом и не очень точно запоминает гармонию или ритм. Еще чаще выпадает способность запомнить тембр. Нередко слушатель, даже музыкант, не помнит, какой инструмент оркестра играл понравившуюся ему и хорошо запомнившуюся тему.

Запоминание пианистических движений опирается на мышечную память. Но без музыкально-слухового компонента пианистические движения едва представимы: они воплощают звуковое представление. В восприятии играющего доминирует слуховой компонент памяти, мышечные же ощущения могут быть обнаружены лишь в специальном анализе. Однако двигательная память иногда спасает пианиста: когда он вдруг забывает, «что идет дальше», руки играют помимо сознания, как бы «сами».

На это обратил внимание Бузони: «Есть и другой род памяти в отличие от зрительной памяти — "пальцевая память". Пальцы бегут по знакомой дороге... и я могу сделать ошибку, если вмешается сознание»². Но в этом случае прозвучавшее под пальцами, как подсказка суфлера, восстанавливает порвавшуюся было нить музыкально-слухового запоминания, и рука действует уже в единстве с музыкальным сознанием.

Слухотворная память — специфически исполнительская, игровая память. Если вместе с запоминанием музыки слухом рука не будет «запоминать» те движения, которыми она воплощает музыку на инструменте, то исполнитель окажется неполноценным. Причем речь идет не только о запоминании, необходимом для исполнения наизусть. Даже при исполнении по нотам, как это принято при игре ансамблей, произведение должно быть «выученным». Это означает, что оно должно быть, как пианисты говорят, «в руках» или в «пальцах». Аналогичное имеет место и тогда, когда композитор, сам исполняющий свои произведения, готовится к концерту. Несмотря на то что произведения у него «в голове», то есть осознаны и запомнены, он должен выучить их также, как учит чужие, то есть закрепить их «в пальцах». Об этом говорят мно-

1 Рубинштейн С. Цит. изд. С. 317.

2 Бузони Ф. Письма к жене. Лондон; Арнольд. С. 211. Цит. по: Сов. музыка. 1938. № 12. С. 103.

гие композиторы — Л. Николаев. С. Прокофьев. С. Рахманинов, А. Скрябин, посвящавшие такой работе большой труд.

Рука должна запоминать в движениях их направление, размер и скорость, а также кинестезические ощущения: длительность, последовательность и меру напряжения мышц, субъективно ощущаемую, как степень затрачиваемых усилий и как манера «туше». По-иному, скрытно, под покровом музыкального переживания, мышечная память сказывается в запоминании ритмической стороны музыки.

Зрительная память сказывается в способности запоминать картину как нотного текста, так и пианистических движений, поскольку они связаны с представлением клавиатурного пространства и клавиатурной «топографии». (Здесь под «топографией» подразумевается расположение белых и черных клавиш в пассажах и аккордах.)

Обычно зрительные компоненты памяти пианиста играют побочную роль. Существенно они сказываются в относительно редких случаях. Однако есть специфически одаренная группа людей, у которых зрительные восприятия словно фотографируются памятью и во время исполнения нотный текст стоит перед глазами так живо, как будто они играют по нотам. Представителем этого типа был выдающийся дирижер Тосканини. Он страдал настолько сильной близорукостью, что на нор-

мальном расстоянии не видел нот в партитуре. В то же время ему достаточно было просмотреть партитуру пару раз для того, чтобы знать ее наизусть. Ф. Бузони рассказывает, как Тосканини, только что познакомившись с партитурой Дюка «Ариадна и Синяя Борода», на следующее же утро назначил первую репетицию «наизусть». Тосканини говорил, что его память главным образом зрительная, он почти автоматически запоминает зрительный образ партитуры и хранит в мозгу как бы фотоотпечаток. Но ошибочно было бы думать, что его феноменальная память была только зрительной. Читая глазами ноты, Тосканини видел и запоминал не график нотных знаков, а нотное изображение слышимой музыки, которое понимал и переживал соответственно ее содержанию и выразительности. Запоминание было для него не только получением «фотоотпечатка в мозгу», как для эйдетика¹. Оно было освоением музыкального содержания текста, через зрительно-слуховое восприятие. Можно сказать, что Тосканини слышал глазами.

Нами были разобраны слуховая, зрительная и моторная память пианиста. Остается сказать о памяти эмоциональной и интеллектуальной. Эмоциональная память фиксирует характер самой музыки, ее эмоциональный строй, характер и степень интенсивности переживания музыки, а также ощущений, связанных с игровыми действиями, как особого рода выразительными действиями.

Все это относится к чувственной области. Но свои восприятия пианист осознает и определяет словами. Поскольку это относится к словесному выражению содержания непосредственно самой музыки, оно¹ Эйдетик запечатлевает зрительные восприятия во всех подробностях так живо и детально, что при представлении они как бы реально стоят перед его взором.

30

оказывается задачей, удовлетворительно решить которую не удастся ни писателям, ни самим авторам произведений. Чайковский на вопрос о программе его Четвертой симфонии писал: «Программа эта такова, что формулировать ее словами нет никакой возможности. Не должна ли она выразить все то, для чего нет слов?»¹ Шостакович о своем виолончельном концерте сказал: «Сообщить что-либо определенное о его содержании затрудняюсь. Подобные вопросы, несмотря на их внешнюю естественность и простоту, мне всегда кажутся очень трудными»². Чрезвычайно интересно высказался Мендельсон: «То, что мне говорит любимая мною музыка — это для меня мысли не то что слишком неопределенные для того, чтобы охватить их словом, а, наоборот, слишком определенные для этого. Поэтому-то во всех попытках выразить эти мысли... чего-то недостает»³.

Словесные характеристики мало могут дать человеку, который не знает музыкального произведения досконально (Боже упаси от сюжетного пересказа). Даже у выдающихся писателей он уводит в сторону от подлинного музыкального содержания произведения и его адекватного переживания. Хорошо знакомому с произведением они кое-что дадут. Сам же исполнитель с каждым словом тесно связывает конкретное переживание музыки. Ему слова, даже если они только намек, говорят многое. Это гениально отображено Пушкиным в «Моцарте и Сальери». Напомню: Моцарт знакомит Сальери с только что сочиненной музыкой. «Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня — немного помо-

ложе; влюбленного — не слишком, а слегка, с красоткой или с другом — хоть с тобой.— Я весел... Вдруг: виденье гробовое, незапный мрак, иль что-нибудь такое...Ну, слушай же (играет)». Моцарту безразлично: «красотка» или «друг». Аллегорическое же «виденье гробовое, незапный мрак иль что-нибудь такое» с еще большей ясностью вскрывает смысл сопоставления музыки и слова: в них важно не внешнее сходство, а общий эмоциональный тон. Таковы же образы цветка и ветра или параллельные им — девушки и рыцаря, которыми А. Рубинштейн характеризует Вторую балладу Шопена и листовский образ цветка между двумя пропастями, поясняющий характер и значение второй части «Лунной».

Интересующихся вопросом взаимодействия музыки и слова, адресую к статьям Шумана и Листа, первого — «Гектор Берлиоз. "Фантастическая симфония"» и второго — «Берлиоз и его симфония "Гарольд"», а также — «Роберт Шуман»⁴.

Общая словесная характеристика пьесы не исчерпывает всего того, в чем надо дать себе отчет. Важны характеристики эмоционального строя каждого из значительных моментов, например: здесь статика сме-

1 Чайковский П. И. С. И. Танеев. Письма. М., 1951. С. 29.

2 Творческие планы Дмитрия Шостаковича // Сов. культура. 1959. № 70 (939).

3 Цит. по: Теплое Б. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947. С. 13.

4 Шуман Р. Избранные статьи. М., 1956. С. 145. Лист Ф. Избранные статьи. М., 1959. С. 271 и 350.

31

нилась динамичностью, возбуждение — успокоением; там просительные интонации стали требовательными, властными, протест уступил место смирению и т. п.

В поисках определений не следует бояться того, что найденное слово окажется недостаточно метким и даже ошибочным. Таким оно будет для другого, сам же исполнитель может при этом слышать верное содержание музыки.

Пушкинский Моцарт при попытке рассказать музыку прибегает для каждой характеристики к нескольким образным сравнениям. И Пушкин прав. Ведь почти невозможно найти слово, которое проникло бы в самую сущность музыки. Приходится довольствоваться тем, чтобы «ощупывая» словами музыку с разных сторон, ограничить круг рождаемых ею представлений, ограничить ее некоторые плоскости и создать родственный эмоциональный строй. В силу большого числа ассоциаций музыка лучше запоминается. При этом рождается чудесная возможность одновременного представления кусков музыки и даже всего произведения в целом: тема, переход, разработка, тот или иной прием изложения, тот или иной элемент ткани, могут быть охвачены и характеризованы одним-двумя словами.

Интеллектуальная память имеет дело с понятиями и логическими категориями, относящимися к материалу, структуре произведения и к технике его исполнения. Тональности, модуляции, динамическая, драматургическая планировка, свойства фактуры, голосоведение, игровые особенности — все это и им подобное, будучи замеченным и осмысленным, служит материалом для запоминания.

Для исполнителя, претворяющего музыкальное переживание в иг-

ровые действия, эмоционально-интеллектуальная память является как бы дирижером и суфлером, подсказывающим слуху и рукам, что предстоит сыграть и как оно должно быть сыграно. А в случаях, когда слуховая и моторная память отказывают, и подсознательно текущий процесс исполнения нарушается, интеллектуальная память помогает налаживать его наново.

Наиболее полное описание метода понятийного запоминания дал учитель В. Гизекинга — К. Леймер. Леймер считает, что «еще до начала штудирования пьесы необходимо полностью овладеть ее нотным материалом», то есть «иметь его полностью в голове». Необходимую для этого работу он предлагает проделать методом «рефлексии», который разъясняет как «систематически-логическое продумывание». Этот метод, по его словам, при хорошей памяти и длительной тренировке дает возможность подготовить без всяких упражнений за инструментом даже техническую сторону исполнения.

В своей книге Леймер приводит несколько примеров того, как должна проделываться такая работа, начиная с этюда Леберта, кончая сонатой Бетховена соч. 2, № 1.

Уже после недели занятий над простейшими этюдами он считает возможным перейти к изучению двух- и трехголосных инвенций Баха, а через 3—4 недели к работе над сонатой Бетховена, f-moll соч. 2. При-

32

вою пример изучения первых восьми тактов сонаты. «Соната начинается разбитым фа-минорным аккордом от с первой октавы до аs второй, за которым во втором акте следует группетто на f. Затем идет доминант-септаккорд (от g до b), с последующим группетто на g. Дальше — повторение 2-го и 4-го тактов, после чего следует фа-минорный квартсекст-аккорд и за ним гаммаобразные нисходящие восьмые до e. В левой руке аккорды основного трезвучия сменяются доминантовым септаккордом: их легко запомнить.

Эти первые восемь тактов главной партии легко осваиваются рефлексией при прочтении текста и должны играть наизусть, а затем и заучиваться»¹.

По утверждению Леймера, этому методу Гизекинг обязан своим огромным репертуаром и безотказной памяти. И даже рядовые ученики Леймера якобы поражают легкостью и прочностью запоминания. При этом, по словам педагога, у них постепенно развивается способность слуховых представлений музыки, записанной в нотном тексте, т. е. данные «рефлексии» озвучиваются.

Итак, ни один из видов памяти не встречается в чистом виде. Нет пианистов, которые, играя, не связывали бы представляемое слухом с мышечными ощущениями (пусть и не осознаваемыми), как нет пианистов, которые играли бы, руководясь только мышечной памятью, не представляя играемой музыки и никак не реагируя на представления эмоционально и интеллектуально. Только глухой от рождения человек мог бы играть пьесу, которую запомнил лишь зрительно в ее нотном изображении, мышечно или зрительно-мышечно. Но ведь во всем этом отсутствует музыка.

Следовательно, все перечисленные свойства памяти — стороны некоего целого, развивающиеся во взаимодействии².

* * *

Несложная пьеса, не представляющая трудности при разучивании, чаще всего запечатлевается памятью непосредственно, без специальных усилий. Более сложные случаи требуют для запоминания специальной работы — заучивания на память. Но указывать определенную границу между непосредственным запоминанием и заучиванием было бы нелегко.

Уже при слушании, поскольку оно сопровождается каким-то анализом впечатлений, образными сравнениями, пояснениями, установ-

1 См. *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*. Schotts Sohns, 1930, 26. Достоин внимания опыт работы ленинградского педагога О. В. Рафалович. Методом, сходным с леймеровским, она с легкостью воспитывает у малоподвижных детей умение транспонировать в любую тональность по слуху и по нотам знакомые и незнакомые произведения. Одновременно этим воспитывается музыкальная память.

2 Единственный случай, когда выпадение одного из компонентов не лишает возможности быть пианистом и достичь даже виртуозного развития — это отсутствие зрительного компонента — слепота.

33

ливаемые ассоциативные связи способствуют запечатлению музыки. Тем более она запоминается при проигрывании произведения, когда к слуховому восприятию добавляются пианистическая кинестезия, зрительные восприятия нотного текста и всесторонний анализ пианистических действий и ощущений.

Спорят о возможности развивать физиологические предпосылки памяти. Г. Бюлов говорил, что «память развивается и чрезвычайно укрепляется». Римский-Корсаков же, анализируя способности, которые требуются для профессионального обучения музыке, считал, что «музыкальная память, как и память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы»¹. Но несомненно, что практика помогает каждому нащупать и развить приспособления, соответствующие свойствам его памяти и способствующие запоминанию. Именно так нужно понимать афоризм Гофмана: «Лучший способ научиться запоминать — это запоминать!»² При этом один пианист опирается в первую очередь на слуховую память, другой — на слухомоторную, третий — на зрительную, четвертый — на логические ассоциации и теоретический анализ и т. д.

Для того чтобы память работала плодотворно, важнейшим условием является осознанная установка на запоминание.

В тех случаях, когда такой установки нет, даже многократное исполнение играемого произведения может не привести к запоминанию. Так, многоопытные аккомпаниаторы, десятки раз репетировавшие и аккомпанировавшие в концертах одни и те же произведения, часто все же не знают своей партии наизусть, если они не ставили себе задачей запомнить ее³.

Опыты психологов показали, что получаются иные результаты в зависимости также и от того, была ли при работе поставлена задача за-

помнить изучаемое на короткий или на долгий срок. Различие сказывается не только в числе необходимых повторений, не только в методике работы, но в установке психики. Установка психики может сказаться на преимущественном запоминании мелодии, гармонии, полифонии и других элементов музыки.

Быстроте и прочности запоминания способствует интерес к изучаемому и сосредоточение на нем внимания. Эмоциональная заинтересованность действует на память подобно тому, как яркое освещение действует на фотографическую пластинку, оставляя яркий след. Продолжая сравнение, сосредоточение внимания можно уподобить сильному диафрагмированию: суживая круг восприятия, оно ведет к его большей резкости.

1 Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 53.

2 Гофман И. Цит. изд. С. 114.

3 Примером могут служить каверзные вопросы: «Какие цифры на ваших часах — арабские или римские? Как изображена на них шестерка?»

34

Однако эта аналогия не совсем точна. Внимание — ситуативно, оно собирает показания многих органов чувств одновременно. Оно схватывает структуру, а не точку, но делает это так, что в каждый миг может быть сконцентрировано на точке, которая в этот момент выделяется из структуры. В пределах задачи оно подвижно и целенаправленно.

Особо следует подчеркнуть значение ассоциаций, которыми связывается изучаемое с предшествовавшим опытом, особенно со сходными моментами из других музыкальных произведений. Велико значение анализа, лающего осознание внешних и внутренних особенностей произведения. Способствуют запоминанию также и ассоциации не музыкального порядка, будь то поэтические образы или даже связи совершенно случайные.

Влияние побочных ассоциаций подчеркивал, может быть даже преувеличенно, И. Гофман. Он придавал значение не только игровым свойствам инструмента, но и цвету его полировки, цвету обоев, комнатной обстановке, пятну на слоновой кости клавиши и т. д. Работая, можно все это не замечать. Но стоит попробовать сыграть, казалось бы хорошо выученную пьесу, в другой обстановке и особенно, «если мы достаточно неопытны, чтобы совершить подобный промах, в концертном зале», как память подводит нас «самым неожиданным образом». Мы браним ее за неустойчивость. На самом же деле, считает Гофман, она оказалась «слишком хорошей, слишком точной». Поэтому Гофман требует, чтоб пианист пробовал исполнять пьесу «во множестве различных мест... Это поможет отделить в нашей памяти привычную обстановку от музыкального произведения»¹.

В памяти исполнителя особое значение имеют музыкально-логические и музыкально-эмоциональные компоненты. Приступая к исполнению сонат — «Лунной», «Патетической» и «Аппассионаты», пианист отдается эмоциональному строю пьесы. Тут же рождаются воспоминания: *cis-moll*, *c-moll*, *f-moll* и руки «сами» ложатся на соответствующие клавиши. Все три сонаты начинаются с тонического трезвучия, но в одном случае это — решительный аккорд в обеих руках, в другом — задумчивый перебор гармонической фигуры на фоне глубо-

кого баса, в третьем — мелодический ход по звукам тонического трезвучия, полный раздумья и скрытой тревоги. Если представление «Лунной» связано с монотонией движения в триолях, то представление об «Аппассионате» — с беспокойной, ритмически пунктированной фигурой и устремлением восходящим ходом. И пианист никогда не начнет с «Лунной» или «Аппассионаты» в характере «Патетической» или наоборот.

При исполнении мы имеем единство рождаемых памятью представлений — звуковых, логических, эмоциональных и кинестезических. Порядок, в котором расположатся эти компоненты, может быть у каждого пианиста любым. Он может быть иным в разных случаях у одного и того же пианиста. Когда пианист нервничает, его руки могут ав-

1 Гофман И. Цит. изд. С. 213

35

томатически лечь на соответствующие клавиши и принять нужную форму раньше, чем создастся настроенность и появятся какие-либо соображения об исполнении. Но, хотя это и худший случай, настройка рук, соприкосновение их с определенными клавишами все равно пробудят требуемый эмоциональный отклик и направят мысль на исполняемую музыку.

Нас, естественно, интересует метод заучивания на память, который должен применять пианист-профессионал. Хотя методика и не является темой данной главы, но скажем следующее: запоминание должно предшествовать заучиванию. Тщательно выгрывайтесь в произведение по нотам, пока не появится чувство уверенности в том, что произведение освоено, что вы знаете его. Обычно это наступает раньше, чем техническое овладение пьесой. Тогда проверьте, что запечатлелось в памяти. Пробное исполнение не обойдется без неточностей. Иногда может случиться, что кое-что придется подобрать по слуху, сыграть «своими словами», то есть не совсем точно. В этом надо отдать себе отчет: «Здесь я играл неверно! В свое время уточню». Так играйте до момента, когда память откажет настолько, что исполнительский процесс остановится. Не заглядывая в ноты, попытайтесь найти в памяти новую точку опоры и с нового места играйте опять до следующей остановки и т. д1.

Такую пробу произведите несколько раз подряд. Обычно вторая, третья проверка обнаруживает, что память запечатлела куски музыки большие, чем удалось сыграть в первый раз. Установив, что удалось запомнить, а что требует дальнейшей работы и обязательно уточнив по нотам то, что было сыграно «своими словами», вернитесь к внимательному изучению произведения по нотам, но не старайтесь во что бы то ни стало «зазубрить» места, неподдающиеся непосредственному запоминанию. (Гофман рекомендует делать это вдали от фортепиано. К проигрыванию приступать лишь через несколько часов).

После нескольких дней занятий можно произвести новую проверку. Несомненно, что за это время запоминание сильно двинулось вперед (иногда даже в тех случаях, когда в промежутке пьеса не игралась). Если многое еще не запомнилось, то все же пока не к чему форсировать специальное заучивание. К этому надо будет перейти, когда вне памяти останутся лишь отдельные эпизоды и элементы фактуры.

Заучивание от запоминания отличается тем, что оно — процесс, сознательно целенаправленный и специфически организованный. Правда, и здесь основ-

ным методом остается многократное повторение, но повторению подлежит не вся музыка и не все ее элементы, а лишь то, что не поддавалось запоминанию. Такие куски музыки или отдельные ее элементы нужно выделить, проанализировать и связать ассоциациями с уже известными случаями.

Пусть каждый ищет тех аналогий, которые помогают именно ему, хотя для другого они могут оказаться пустым звуком. Важно, чтоб не было механических повторений уже найденного. В каждое повторение пусть будет внесено новое осмысливание и новое в характере и технике исполнения. Не нужно бояться того, что не все испробованное окажется к лучшему. Если даже завтра кое-что придется отвергнуть, то все же оно послужит новой связью в памяти и тем самым будет способствовать запоминанию. Знание «не то», «не так» — тоже знание!

1 И. Гофман решительно возражает против этого, считая, что будет потеряно логическое развитие пьесы, с чем я не могу согласиться.

36

Боязнь того, что неточности, допущенные при первых проигрываниях, запечатлеваются и впоследствии их, как говорят, «не вырубешь топором», считаю необоснованной. Если бы дело обстояло действительно так, то ошибки, неизбежные в первый период освоения любого навыка, засоряли бы память настолько, что развитие, требующее преодоления своего «вчера», было бы почти невозможно.

В действительности же новое, осознанное как правильное, хорошее, дающее эмоциональное удовлетворение, тем самым закрепляется и в то же время служит тормозом ошибочного и отвергнутого.

В том, что именно запоминается легче, быстрее, а что — медленнее и с трудом, можно уловить некоторые закономерности. Подобно тому как при малой экспозиции на фотопластинке в первую очередь запечатлеваются наиболее ярко освещенные места, в памяти остаются места, наиболее нас заинтересовавшие, а также те, которым при работе было уделено больше внимания и времени. Это будут темы, наиболее выразительные и структурно оформленные эпизоды, а также технически трудные моменты, потребовавшие большого напряжения сил в работе.

Труднее запечатлевается связующая музыка, переходы, модуляции, подголоски и детали аккомпанемента.

Особой заботы требуют варьированные повторы музыки, сходные, но различно модулирующие секвенции и сонатные репризы, в которых темы, встречающиеся экспозиции, излагаются в иных тональностях, с иными деталями, с иными модуляциями. Такие случаи надо проанализировать и зафиксировать не только музыкальной, но и понятийной памятью, т. е. рассказав их себе.

Итак, в случаях, когда работа ведется над заучиванием наизусть пьесы довольно большого объема и неравномерной по трудности для запоминания, следует сперва проигрывать ее целиком или, во всяком случае, крупными кусками и лишь затем доучивать неудавшееся. Л. Николаев учил несколько иному методу. Он советовал «ограничиваться таким куском, который без больших затруднений укладывается в памяти... Когда он усвоен, то к нему прибавляется новый, столь же легко усваиваемый кусок и т. д. Этот метод также безусловно оправдан. Надо прислушиваться к свойствам своей памяти и выбирать тот метод, который окажется более продуктивным.

Остановлюсь также и на вопросе, который в практике работы пианиста обычно не затрагивается. Принято повторять заучиваемое много раз подряд до тех пор, пока оно не запомнится.

Опыты психологов над запоминанием литературного текста говорят, что целесообразнее распределять повторение на несколько приемов работы в течение дня. Наиболее выгодным оказывается промежуток в 10 часов, дающий экономию требуемого числа повторений больше, чем в два раза. Меньший промежуток времени делает повторение менее продуктивным. Аналогичного исследования музыкальной памяти я не знаю. Мой опыт подтверждает данные психологов. Вспомним, что Гофман также рекомендовал повторно проигрывать изучаемое лишь после нескольких часов перерыва и подчеркивал важность этого положения.

Следует добавить, что заучивание, распределенное на ряд дней, дает более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием. В конце концов оно оказывается более экономным: можно выучить произведение за один день, но оно забывается тоже едва ли не на завтра.

37

* * *

До сих пор речь шла об условиях, благоприятствующих работе памяти. Необходимо остановиться также на ее ранимости, особенно в условиях публичного исполнения. Здесь дает о себе знать фактор, значительно осложняющий дело: приходится считаться с действием эстрадного волнения, которое особенно разрушительно сказывается на бесперебойности работы памяти. А ведь даже ее мгновенное замешательство может нарушить течение исполнительского процесса и вывести исполнителя из творческого состояния. Боязнь такой случайности преследует и самых выдающихся исполнителей. Хотя память у них превосходная и срывы памяти крайне редки, но сознание бывает сковано мыслью: «Помню ли я?», «А что идет дальше?» и подлинно художественное исполнение становится затруднительным, а вдохновение — невозможным.

Приведу свидетельство А. Рубинштейна: «Память у меня была громадная. И вот с тех пор, как она начала слабеть, я начал испытывать робость. Я перестал играть из-за этого. Вещь, которую я должен исполнить, я знаю очень хорошо. Но появляется какая-то раздражительность, какое-то нервное состояние, возбуждение, думаешь о том, что остановишься, раздражаешься, нервничаешь. Это пытка, страшнее которой и инквизиция не могла бы выдумать. Сидишь у фортепиано и дрожишь на каждом такте, вот-вот лопнешь. Никто и не подозревает об этих мучениях. Играть по нотам? К этому я не привык, да и публика не привыкла видеть меня за нотами. Я мог бы, конечно, присочинить. Но вещи, которые я играю, слишком хорошо всем известны, и публика сейчас же заметила бы, что я играю свое. Да, но эта боязнь и эта раздражительность являются у меня лишь после сорокалетнего возраста. А до этого, а тем более в тот ранний период, о котором я рассказываю, ничего подобного со мной не было¹.

Возникает вопрос, ответить на который не так просто: где причина, а где следствие, — боязнь ли за работу памяти является причиной волнения или же самое волнение обуславливает шаткость памяти и ее срывы? Исполнители, пожалуй, чаще считают причиной не волнение вообще, а именно боязнь «забыть». Для того чтобы обеспечить большую прочность запоминания, изобретаются особые приемы работы. Одни

заучивают наизусть каждую руку порознь, другие практикуются в умении начинать исполнение с «любого места», а если речь идет о фуге — то с любого вступления темы. Третьи запоминают не только модуляционный план и в сложных местах голосоведение, но доходят до того, что заучивают и названия нот, «проговаривая» наизусть ноты, мелодии и баса. Однако никакие ухищрения не спасают ни от волнения, ни от забывания.

Бузони в противоречии со многими утверждал, что вся беда исполнителя — в эстрадном волнении, что оно влияет на память, а не наоборот. См. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1. Л., 1957. С. 402-403.

38

рот. «Как только появляется волнение, голова затуманивается, память изменяет. Но, если взять на помощь ноты, волнение немедленно проявилось бы в иной форме: в неточности попаданий, аритмичности, ускорении темпа...» В результате он приходит к «жестокому» выводу: «...У кого есть призвание к публичным выступлениям, того столь же мало стесняет память, как и сама публика. Для кого же игра наизусть составляет препятствие, тот будет отставать и во всем остальном... Вопрос, следовательно, переносится совсем в другую плоскость, а именно: где черта, за пределами которой пианист получает право на публичное выступление?»¹

Бузони прав и неправ. Действительно, есть исполнители, которым публичные выступления противопоказаны. Волнение все равно мешает полноценному художественному исполнению. Но волнуются при публичном исполнении даже те, которым никак нельзя отказать в праве на эстраду, хотя их стесняет и память и публика. Известны также артисты, которым ноты на пюпитре обеспечивают душевное спокойствие. Многие отличные исполнители камерных ансамблей, играющие их по нотам, избегают выступать публично с исполнением соло без нот. Сафонов, отказавшись от волновавших его сольных выступлений, продолжал концерттировать как ансамблист и дирижер. В недавнем прошлом пианист Рауль Пюньо всегда ставил ноты на пюпитр. Ф. Вейнгартнер рекомендовал дирижерам, выучив партитуру на память, все же иметь перед собой ноты. Казальс говорит о дирижировании наизусть как о «бесполезном подвиге». Правда, ставая ноты на пюпитр, исполнитель должен мириться с некоторым ослаблением артистического воздействия на слушателей. Оно несомненно сильнее при игре без нот. Впрочем, вспоминаются выступления А. Шнабеля в столетнюю годовщину Бетховена. Он исполнял все тридцать две сонаты и пять концертов; первые два, которые он вероятно включил в репертуар специально для данного случая, играл по нотам, и все же исполнение было сильно впечатляющим и запомнилось надолго.

Закljučая раздел, посвященный вопросам памяти, отмечу еще одно свойство. Сила — длительность и точность — запечатления памятью внутренних и внешних явлений может быть различной. Различны и условия, необходимые для запоминания. Человек, легко и надолго запоминающий произведения, прошедшие через его личный опыт (одним для этого достаточно чтения нот глазами, другим — необходимо проигрывание на инструменте), необязательно с такой же легкостью и прочностью запоминает музыку, лишь услышанную в чужом исполнении.

Различна и способность запоминать особенности прослушанного исполнения музыки. Одни надолго запоминают все, что и как «делал» артист — а это важно для исполнителя, — другие запоминают главным образом своим музыкальные переживания от исполнения. Первые легко подражают педагогу, артистам и даже механической записи исполнения. Вторым это удается с трудом.

1 Busoni F. Цит. изд. S. 83.

39

В ученические годы «быстрая» память нередко ведет к беде: легко запомнив звуковысотную и ритмическую сторону музыки, пианист начинает играть пьесу наизусть еще до того, как вникает в смысл и выразительное значение исполнительских ремарок композитора, а часто даже не заметив их. Нужно ли говорить, что при этом обедняется, а нередко и искажается исполняемое произведение. Поэтому А. Рубинштейн считал, что «не следует слишком рано играть произведение наизусть, чтобы как-нибудь не упустить важного оттенка»¹. Как неисчерпаем и как поразному может быть понят и прочувствован смысл словесных и графических обозначений, которыми автор стремится передать исполнителю свой замысел, ясно каждому внимательному и вдумчивому исполнителю. Всю жизнь без конца черпает он из нотного текста все новые и новые данные, раскрывающие ему глубину смысла, казалось, давно понятой музыки, будящие его фантазию и вдохновение. Недаром Гофман брался «доказать каждому... (если он обладает способностью себя слушать), что он играет не больше, чем написано, как он думает, а фактически значительно меньше, чем напечатано на страницах текста»².

Однако, в противоречии с Рубинштейном, многие авторитетные пианисты и педагоги считают, что заучивание наизусть и есть то, с чего надо начинать освоение музыкального произведения.

На вопрос о том, в какой стадии работы над произведением следует заучивать его наизусть, нет единого ответа. Ответ зависит и от стадии развития пианиста, и от его индивидуальных свойств, в частности от того, какой вид памяти у него наиболее силен. Чем быстрее запоминается произведение, тем, разумеется, лучше. Но, зная его наизусть, всю последующую работу над ним следует вести, имея перед глазами ноты, и всегда вдумчиво вникать в нотный текст. Его смысл неисчерпаем, и каждый намек композитора не должен пройти мимо внимания.

Цепкая память, являясь для музыканта-профессионала ценнейшей способностью, не всегда служит показателем высокой одаренности. Известно немало случаев, когда блестящей памятью обладают люди мало даровитые. В школе их называют «зубрилками». Они легко, «назубок» запоминают материал, но мало что в нем понимают.

Нередко музыкант, обладающий блестящей способностью запоминать исполнение, склонен, особенно в юные годы, бездумно подражать игре учителя или концертирующего артиста. Разве редкость встретить учащихся (вплоть до высших ступеней образования), которые в школьную пору, паразитически питаясь талантом и опытом учителя, кажутся «подающими надежды», но в дальнейшем, когда требуется самостоятельное творчество, надежд не оправдывают? Своих идей, своей манеры понимать, чувствовать музыку и выражать ее в исполнении у них нет. Им нечего сказать.

Однако то отрицательное, что сказано о памяти, не должно повести к умалению ее значения. Выдающимся людям обычно присуща универ-

1 Вессель Е. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна. Спб., 1901. С. 10.

2 Гофман И. Цит. изд. С. 38.

40

сальная память. Она не только компонент одаренности, но и фундамент достижений, без нее невозможны глубокие обобщения и установление закономерностей, охватывающих широкие области явлений.

Много должен знать музыкант. Для того чтобы постичь особенности того или другого стиля, музыканту мало обладать «чутьем стиля». Необходимо освоить много подразделений изучаемого стиля, в которых он предстает в различных модификациях. Но и этого мало. Надо знать литературу других стилей, чтобы стали ясными признаки, которые отличают изучаемый стиль от других.

Выдающиеся артисты нередко поражают необъятной памятью. Вспомним А. Рубинштейна, исполнившего в исторических концертах произведения, охватывающие клавирную литературу от XVI века до его современности. Вспомним И. Гофмана, который в 1913 году дал в Петербурге и Москве цикл на 13 концертов, не повторяя тех же пьес. Вспомним и нашего советского пианиста В. Софроницкого, в 1937—1938 годах повторившего подвиг Рубинштейна и Гофмана.

В последние годы поражают своей памятью Э. Гилельс и С. Рихтер. Из года в год они значительно расширяют свой огромный репертуар.

Закончу главу напоминанием: «Лучший способ научиться запоминать, — это запоминать». В ученические годы каждый, даже посредственно одаренный студент, выступает на эстраде с исполнением пьес наизусть и в состоянии на выпускном экзамене сыграть программу длительностью более часа. А сколько из них, не упражняя память, через 5—10 лет по окончании вуза уже не могут сыграть без нот не только вновь выученное произведение, но даже пьесу из своего консерваторского репертуара.

Если пианист хочет, чтобы его память не ослабевала, он должен постоянно выучивать что-то новое. Если он хочет сохранять в памяти сколько-нибудь значительный репертуар, он должен регулярно повторять выученные пьесы. Это элементарные истины. Их все знают, но их приходится напоминать, потому что о них легко забывают. Итак, пианисты, не забывайте сохранять в работе установку на запоминание и постоянно тренируйте свою память!

4. СЛУХ

Музыкальный слух в широком смысле слова выходит соответственно не только за пределы ощущения, но и за пределы восприятия.
С. Л. Рубинштейн

На музыкальную память опираются две важнейших способности: слуховое воображение и архитектурное чувство. Слуховое воображение предполагает способность представлять себе в точном или в пре-

42

ображенном виде звучания, ранее воспринятые слухом и хранящиеся в памяти. Поэтому начнем с анализа слухового восприятия.

Для нас важно знание не акустической природы слуха и анатомно-физиологического устройства органа слуха, а тех его свойств и проявлений, которые делают его музыкальным слухом, т.е. открывают возможность воспринимать музыкальные образы и представлять их себе.

Нормальный слух способен различать акустические свойства звучаний в степени, далеко превосходящей потребности музыканта. Человек различает музыкальные тоны в диапазоне свыше десяти октав и в их пределах дифференцирует около 20 000 звуков, различных по высоте. В музыке же используется не больше восьми октав и в них лишь 85-90 звуков, темперированных по полутонам. И в то время, как между соседними полутонами можно различать 20—30 промежуточных ступеней, практически даже опытные музыканты не воспринимают отклонения в высоте на $1/10$ - $1/8$ тона как нарушение точности интонирования.

На способности звуковысотного различения, как и следует ожидать, сказывается влияние специализации музыканта. Ведь способности развиваются в той мере, в какой они нужны для соответствующей практики. В ней они воспитываются. Более тонко различают звуковысотность «струнники», меньше — пианисты, которые не могут изменять высот звука своего инструмента. При необходимости играть на расстроенном или спустившем строй инструменте острота слуха для них могла бы даже оказаться помехой. В этих случаях спасает способность слуха привыкая приспособляться к фальшивому строю и не замечать его. Гофман свидетельствует, что А. Рубинштейн был равнодушен к тому, что его домашний рояль был всегда «ужасающе» расстроен. Очевидно, он просто не замечал этого¹.

Аналогичное явление можно наблюдать и в способности различения степеней громкости. Различимы 130 интенсивностей звучания². К. Черни и якобы А. Рубинштейн говорили о ста возможных градациях динамики. Практически же музыкант пользуется едва ли много больше, чем десятком — ppp-pp—p—тр и fff-ff-f-mf с их модификациями. Правда изредка встречаются требования даже fffff и ppppp, но хотя они встречаются у Листа, Чайковского, Рахманинова и других композиторов, все же они чрезмерны. Таковы же указания темпа Шуманом. Сонату g-moll он предваряет требованием: *So rasch, wie möglich*. Казалось бы, куда же быстрее? Но при переходе к коде той же части Шуман требует — *Schneller* и в заключение — *Noch schneller*. По-

нять приведенные обозначения великих композиторов можно не как технические указания, а лишь как способ удержать пианиста от ослабления достигнутого предела динамики и темпа. Они подобны прищипыванию седоком коня, уже отдавшего все силы и достигшего предельной скорости бега.

1 См. Гофман И. Цит. изд. С. 40.

2 Психология. Учебник для педагогических институтов. М., 1956. С. 124.

43

То, что музыкант довольствуется лишь частичным использованием возможностей своего слуха, объясняет «зонная» природа слуха. Н. Гарбузов, автор теории «зонной природы», отмечал свойство восприятия принимать за равные такие музыкальные качества — звуковысотные и динамические, — которые разнятся на довольно значительные величины¹.

Ряд психологов настаивает на том, что именно способность различения микродоз высоты, силы и т. д. является показателем музыкального дарования человека и дает основание предопределять степень его пригодности для профессиональной музыкальной деятельности. Но хотя слух человека способен быть довольно точным акустическим прибором, воспринимая музыку, он работает не по законам физиологии, а по более сложным законам психологии музыкального восприятия.

Критикуя представителей изложенной точки зрения, и в частности, американского психолога Сишора, советский психолог Б. Теплов выдвигает иное важное положение: «Главный признак музыкальности — переживание музыки как выражения некоторого содержания». В основе этого переживания Теплов различает три основные способности:

1. Ладовое чувство, т. е. способность эмоционально различать функции звуков мелодии или, что то же, чувствовать эмоциональную выразительность звуковысотного движения.

2. Способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями.

3. Музыкально-ритмическое чувство, т. е. способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его².

Здесь явно не достает тембрового слуха. Ведь не существует музыкального восприятия без тембра. Такое звучание музыки — абстракция, а не живая практика. Тембровый слух присущ и необходим не только исполнителю и композитору. Он нужен и слушателю для полноценного восприятия музыки. Ведь музыка, лишенная тембров, подобна картине, лишенной красок.

На сущности музыкальных способностей останавливался и Н. Римский-Корсаков³, который признает совершенно необходимым наличие нормально развитых губ, пальцев и т. д., а «также элементарного слуха», то есть «способности верно петь или наигрывать мелодию или фразу». Развивая мысль, Корсаков пишет следующее: «...В основе музыкального слуха вообще лежат: а) слух гармонический и б) слух ритмический или ритмическое чувство». В гармоническом слухе он различает слух строя и слух лада. Первый позволяет «инстинктивно» отыскивать «безусловно верную интонацию звуков, исполняя мелодию голосом или

- 1 См. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л., 1948. Н. Гарбузов. Зонная природа темпа и ритма. М., 1950. Гарбузов Н. Зонная природа динамического слуха. М., 1955.
- 2 См. Теплов Б. Цит. изд. С. 46.
- 3 Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 49-50.

44

играя ее на смычковом инструменте». Второй сказывается в способности различать на слух, то есть угадывать величину услышанных интервалов и воспроизводить их голосом или на инструменте.¹

Ритмический слух проявляется как чувство темпа и размера. Первое говорит о способности сохранять скорость раз установленного движения, придавая равную длительность равным ритмическим единицам. Второе — о способности находить и определять отношения между различными метрическими единицами.

Следует уточнить, что чувство темпа — это не только способность сохранять скорость движения, но, что не менее важно, и способность определять ее адекватно содержанию музыкального произведения.

Слуховые способности, по Корсакову, можно назвать высшими, если они выступают явно, как бы в полном развитии своем при первых же музыкальных занятиях, то есть как бы даны от природы и не нуждаются для обнаружения в предварительном воспитании — обучении.

Весьма часто такие способности совпадают с наличием абсолютного слуха и способностью к слуховым представлениям тонов и их отношений, «упражнение же развивает эту способность до возможности мысленного представления сложнейших по фактуре произведений».

Но это еще не все способности, которые должны быть присущи музыканту. Важной отраслью высших музыкальных способностей Корсаков считает «чувствительность и восприимчивость к различным тембрам и экспрессии», а также архитектурный слух и чувство музыкальной логики, под которыми подразумевает «способность слышать голосоведение и чувствовать соотношение аккордов между собой, тональное и ритмическое». Благодаря этим способностям музыкант инстинктивно чувствует законы безусловной красоты и логической связи последовательностей, осмысливаемых и освещаемых ходом мелодии, то есть музыкальной речи¹.

Здесь дан, как мы видим, более полный, чем у Теплова, перечень способностей, действительно характеризующих музыканта-практика, исполнителя или композитора.

Музыкальный слух не существует как способность «в себе», вне восприятия музыки или ее воспроизведения в представлении. Он передается в психике и воссоздает в ней не только акустическую картину произведения: направляемый опытом, сознанием и эмоциями, слух воспринимает музыку как осмысленную музыкальную речь, как звуковые образы, переживаемые эмоционально и интеллектуально.

Следовательно, мерилом способностей должна служить не тонкость различения основных акустических признаков музыкальных звучаний, а те качества слуха, которые указаны Тепловым и Римским-Корсаковым.

Примером может служить абсолютный слух. Его наличие еще не

решает вопроса о наличии музыкального дарования, как не решает его
1 Римский-Корсаков Н. Цит. изд. С. 57.

45

и наличие «слуха настройщика», остро различающего звуковысотность и чистоту строя.

Под абсолютным слухом подразумевается способность определять высоту услышанного звука или аккорда, а также воспроизводить голосом заданный по высоте звук, не сопоставляя его с другими, ранее известными, не «отмеривая» от них.

Подобно тому, как человек с нормальным слухом непосредственно отличает диссонанс от консонанса уже в силу особой «физиономии» каждого из них, человек, имеющий абсолютный слух, различает тональности и даже отдельные звуки. С. Танеев так характеризовал свой слух: «Нота до для меня имела совершенно особый характер звучания. Я узнавал ее также быстро и свободно по этому определенному характеру ее звука, как мы сразу узнаем в лицо знакомого человека. Нота ре уже имела как бы совершенно другую, тоже вполне определенную физиономию, по которой я ее моментально узнавал и называл. И так все ноты»¹. Это имело место в пятилетнем возрасте.

Аналогично, но с еще большей остротой люди, одаренные абсолютным слухом, воспринимают тональность.

Как правило, абсолютный слух совпадает с наличием музыкального дарования. Большинство выдающихся и очень способных музыкантов обнаруживали абсолютный слух чуть ли не с первых соприкосновений с музыкой, едва узнав названия тонов². Однако наличие абсолютного слуха совсем не обязательно говорит о значительной одаренности музыканта. Этим даром сплошь и рядом обладают заурядные ученики музыкальных учебных заведений. Известно и обратное: ряд превосходных исполнителей и выдающихся композиторов не имели абсолютного слуха (к последним относят Чайковского, Вагнера, Шумана, Вебера, Грига и др.)³.

Если же посмотреть на кадры рядовых музыкантов, то среди них процент обладающих абсолютным слухом окажется поразительно низким. По наблюдениям Б. Теплова, из 250 педагогов, которых он обследовал, его имели лишь 7%. Абсолютный слух несомненно облегчает анализ слухового восприятия. Имея такой слух, легче определять строение аккордов, модуляционные изменения в воспринимаемой музыке. Легче следить за голосоведением, писать диктант, педагогу удобнее, не глядя в ноты, называть по слуху допускаемые учеником ошибки.

Существенно и то, что абсолютный слух дает возможность воспринимать музыку в определенной тональности. Это привносит в восприятие дополнительное качество, потому что нередко с некоторыми тональностями музыканта связывается определенная характеристика музыки. Так, за тональностью фа мажор укрепилась характеристика пасторальности. Пасторальна Седьмая фа-мажорная симфония Глазуно-

1 Майкапар С. Годы учения. М.; Л., 1938. С. 103.

2 Обследования Л. Благонадеждиной группы одаренных детей при Московской консерватории показало, что 13 детей из 18 обнаружили абсолютный слух.

3 См. Теплое Б. Цит. изд. С. 157-158 и Гофман И. Цит. изд. С. 47.

ва, Вторая баллада и фа-мажорный ноктюрн Шопена, тема и многие из фа-мажорных вариаций Чайковского; в фа мажоре написана «Пастораль» Лядова. (Перечень пасторальных фа-мажорных пьес можно было бы продолжить.) Видимо, это не случайное совпадение. Римский-Корсаков, намекая на правильное объяснение этого явления, говорил В. Ястребцову, что на восприятие им ми мажора как «синей» тональности могло иметь влияние то, что хор из «Руслана» «Ложится в поле», увертюра Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» и Notturmo написаны именно в этом строе¹. Нужно думать, что такое же влияние на многих композиторов имела «Пасторальная симфония», но объяснить совпадение тональности и характера музыки только подражанием нельзя. То, что Бетховен выбрал для «Пасторальной симфонии» именно фа мажор, должно быть не случайно, если именно этот признак закрепился за пасторальностью в сознательных и неосознанных подражаниях. Беседа на тему о значении тональности, Скрябин говорил с ужасом о том, каким стал бы его этюд № 12 из соч. 8, если б его переписать из ре-диез минора в ми-бемоль минор². С ним согласится большинство музыкантов.

Но так было не всегда. Характеристика тональностей выработалась и закрепилась постепенно в практике композиторов-романтиков. В старину же композиторы без колебаний транспонировали свои сочинения, имея в виду удобство их исполнения на том инструменте, для которого они перекладывались³.

Сравнение ряда фуг из «Wohltemperiertes Klavier» и прелюдий к ним, а также сопоставление однотональных произведений в обоих томах приводит к заключению, что двукратное испытание Бахом всех двадцати четырех тональностей имело целью скорее доказать их право на существование, чем дать образно-эмоциональную характеристику каждой из них⁴.

Соображение Скрябина о последствиях энгармонической транспонировки его этюда говорит о том, что чувство тональности — не чисто слуховое. Не только в случае, когда музыка начинает звучать выше или ниже задуманного автором, но даже если она акустически продолжает звучать тождественно, переживание может измениться хотя бы при одном только ее представлении в другой тональности. Связь музыки произведения с тональностью, в которой оно написано или в которой было узно впервое, так сильна, что услышав ее в иной тональности, нередко затрудняешься узнать его. Вот почему страдал Римский-Корсаков, вынужденный иметь дело с пианино, настроенным тоном ниже нормы⁵.

1 См. Ястребцов В. Мои воспоминания о Н. Римском-Корсакове. Пг., 1917. Вып. 1. С. 137.

2 См. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 148.

3 Впрочем, то же делают в некоторых случаях и современные композиторы.

4 Однако в сознании последующих поколений многие из баховских характеристик закрепились как типовые.

5 Ястребцов В. Указ. изд. С. 87-88.

Для пианиста важно то, что каждая тональность не только по-своему звучит, но и по-своему играет. Представление тональности у пианиста связывается с присущей ей пианистической «топографией» — распределением белых и черных клавиш — и своей аппликатурой. Каждая тональность имеет для пианиста свои игровые ощущения и их представления. Они в тональности до мажор иные, чем в си мажоре, в ре мажоре иные, чем в ре-бемоль мажоре, и т. п. Итак, чувство тональности определяется тремя факторами: слуховыми и игровыми ощущениями и различного рода ассоциациями, иногда случайными.

Итак, абсолютный слух обогащает восприятие музыки, но одновременно он, как это мы видим, приносит и ряд затруднений, которые особенно ощутимы исполнителями, играющими на инструментах с фиксированной высотой каждого звука, каковы все клавишные инструменты. В случаях, когда приходится иметь дело с инструментом, утратившим правильный строй, восприятия пианиста дwoятся: он не знает чему верить: слуховому представлению музыки, ее звучанию на инструменте, а при игре по нотам — глазу или рукам — или же ушам, сообщаящим иной, неожиданный результат?

Как это ни парадоксально, но особая тонкость способностей в ряде случаев может мешать переживанию музыки. Ведь глаз, одаренный способностью видеть как рентгеновский аппарат, утратил бы способность эстетически оценивать красоту форм человеческого тела; глаз, точно оценивающий продолжительность раздражения, потерял бы способность воспринимать киноизображение как непрерывное. Но человеческая психика умеет даже недостатки воспринимающего аппарата использовать в художественных целях. Мы видим не совсем то, что нам сообщает глаз: в изображении на плоскости можно ощущать рельеф, видеть близь и даль.

Музыкальный слух, оказавшись точным акустическим прибором и утратив способность адаптации, перестал бы быть пригодным для восприятия музыки. Он обнаружил бы ударную природу фортепианного звука — стук в момент извлечения и быстрое затухание звука вслед за ним, а следовательно, иллюзорность фортепианного легато. Обнаружил бы он иллюзорность силы и мощи звучания сольных инструментов при сопоставлении со звучностью симфонического оркестра во время исполнения инструментальных концертов. Совершенно неизбежные при исполнении музыки на смычковых инструментах (да и не только на них) отклонения от акустически точной интонации он воспринимал бы как нестерпимую фальшь.

Б. Асафьев, рассказывая об экзамене, который Римский-Корсаков учинил ему, вспоминает следующие высказывания своего будущего учителя: «Ваш слух для вас даже роскошь, но и вред. Поймите, вред, если вы не будете сами над ним работать, а только пользоваться его благами. Вы просто слышите любые сочетания. А сделайте так, чтобы вам трудно было постигать расстояния между тонами и связь их. Каждый интервал, ведь он особенный. Думайте и думайте»¹.
1 Асафьев Б. Встречи и раздумья // Сов. музыка. 1954. № 8. С. 48-49.

«Сложнейшим делом было, — пишет Асафьев, — перевоспитать в себе пассивное ощущение интервалов как данности и активное освоение каждого ин-

тервала в качественности его и в конкретно-интонационной сопряженности любого интервального комплекса. Дело доходило порой до слез от досады. Я за-видовал товарищам, не обладавшим абсолютным слухом».

Таким образом, пример абсолютного слуха подтверждает, что для восприятия, переживания и сочинения музыки важны не повышенные и утонченные способности слухового различения акустических свойств музыки, а «музыкальность» слуха. Музыкальность слуха проявляется в способности слышать выразительность музыкально-акустических явлений и воспринимать их как музыкальные образы с их эмоциональным состоянием, характером и другими свойствами. Способность эстетически оценивать музыкально-акустические явления и адекватно реагировать на них, а через них и на идейно-эмоциональное содержание произведения в целом — вот что характеризует музыкальный слух. (Разумеется, есть физиологический минимум способностей, ниже которого восприятие музыки не может быть полноценным.)

* * *

Музыкальный слух воспринимает звуковую ткань избирательно. Он пропускает одни акустические свойства и дополняет в слышимом то, что предполагается смыслом и характером музыки.

Самым простым и легким является восприятие звуковысотной и ритмической стороны музыки. В раннем детстве эта способность проявляется как мелодический слух. Он развивается раньше других компонентов благодаря тому, что одну и ту же мелодию ребенок слышит в пении различными голосами — детскими, женскими, мужскими, а часто в многообразном звучании музыкальных инструментов — свистульки, рояля, скрипки и т. п. В восприятии обобщается и абстрагируется то, что во всех случаях было неизменным: звуковысотное движение и его ритмическая организация.

Существенную и даже решающую роль играет опыт собственного пения и насвистывания, а позднее и инструментального воспроизведения мелодии.

Чувство ритма стоит несколько особняком: оно не является чисто слуховой способностью, а обязательно связано также и с мышечным чувством. Слух сам по себе лишен «счетчика времени», однако музыка воспринимается как непрерывное, но расчлененное явление. Членят его акценты. Но это не чисто динамические акценты, которые может различать слух. В них важна и агогическая сторона — некая оттяжка или продление звучания акцентируемого момента. Если слух реагирует на динамическую сторону акцентов, то мышечное чувство реагирует и на длительность, и на интенсивность музыкального переживания, т. е. восприятия и представления музыки.

Мы невольно подчиняемся ритму музыки при рабочих движениях, при ходьбе и танце. Со сменой музыкального ритма меняются темп

и характер наших движений. Мышечная реакция может и не проявляться вовне, но, оставаясь скрытой даже для самого слушателя, она включается в музыкальное восприятие и делает его активным и эмоци-

онально напряженным.

Восприятие динамики и артикуляции также не требует большого труда уже потому, что мы повседневно слышим их не только в музыке, но и в речи, в вое ветра, в шуме мотора, в цокоте копыт лошади и т. п. Установление общности в этих различных восприятиях ведет к выделению динамики и артикуляции из общего комплекса и способствует развитию способности их представления.

Иначе обстоит с тембровым слухом. Вне профессиональной практики задачу выделения тембра в звучании музыки решать приходится редко. Восприятие музыки — комплексное восприятие и наиболее действенными в нем являются мелодическое движение и ритм, как наиболее важные в идейно-эмоциональном отношении, как определяющие смысл музыки и ее характер. Важен и выраженный динамический тонус, в котором она «произносится». Тембр же часто может оставаться незамеченным. Спросим любителя музыки, с наслаждением напевающего тему из симфонического произведения, — какой инструмент играет ее? Не будет неожиданным, если он не сможет ответить на вопрос. И происходит это не от незнания инструментария симфонического оркестра, а потому что слушатель «просто не заметил» тембр. Только специальная направленность внимания приучает при слушании музыки придавать значение тембровой стороне музыки. И тем самым воспитывает способность тонко различать и представлять себе тембры.

Особенно затруднительно восприятие многозвучных сочетаний. Люди с малоразвитым гармоническим слухом не только неспособны слышать тоны, составляющие созвучие, но порой не отличают двузвучие от одного звука. Безразличие к гармоническому качеству созвучий сказывается и в неспособности отличить консонанс от диссонанса. Способность различать ладовые функции созвучий развивается значительно позднее способности различать их в мелодии. Иной раз подбирают по слуху мелодию в одной тональности, а аккомпанируют ей в другой, и такое фальшивое сочетание мелодии и аккомпанемента предпочитают гармоничному¹.

Многозвучия воспринимаются слухом тройко: в их тембре, в ладовой функции и непосредственно как звуковое явление — фонически.

Восприятие ладовых свойств аккорда не требует анализа. До анализа и без него слух воспринимает консонантность или диссонантность звуко сочетания. Они узнаются по особенностям их «физиономии» в силу присущего им психофизиологического воздействия, чувственного тона. Опираясь на природное и воспитанное ладовое чувство, слух также воспринимает устойчивость или неустойчивость гармоний и ощущает их тяготения.

¹ См. Теплов Б. Цит. изд. С. 206-207.

Ладовые и тембровые качества созвучий ощущаются слухом непосредственно. Тембровые качества созвучий в первую очередь связаны с тембровыми свойствами инструмента и регистра, в котором они звучат. На восприятии тембра сказывается также «масса» звучания: число звуков, входящих в сочетание, и их интервалика. Ощущаются они как плотность или прозрачность звучания.

Иначе обстоит дело с определением фонических качеств гармонии. Для того чтобы дать себе отчет в звуковом содержании аккорда — в числе звуков, составляющих аккорд и в их высотных соотношениях, — приходится разложить его на слагаемые. Обладающий абсолютным слухом слышит высотность звуков аккорда, не отдавая себе отчета в интервальных соотношениях, которые осознаются лишь во вторую очередь. При относительном слухе приходится начинать анализ с учета интервалики между «слагаемыми». Отмериваются интервалы от нижнего или верхнего звука, а чаще от звуков, образующих диссонанс, как от звучания, более остро раздражающего слух.

Возникает вопрос: не кроется ли особая трудность слухового восприятия и представления созвучий, да и вообще относительная трудность развития гармонического слуха в том, что у человека нет органов, способных к непосредственному воспроизведению многозвучия? Без вовлечения в представление того или другого воспроизводящего органа представление становится понятийной деятельностью. Когда речь идет о представлении мелодии, динамики и ритма, то к услугам человека — его голосовой аппарат и мускулатура всего тела.

С раннего детства в пении познаются интервалика ладотональный строй, а в танце и маршировке под музыку, хлопках в ладоши и постукивании ногой — музыкальные ритмика и динамика. Пройдя через слух и мышцы, они становятся достоянием организма. Примеры того, насколько это существенно для восприятия, запоминания и последующего воспроизведения и представления, легко найти в своей практике. Приведу интересный случай: когда у одной из моих учениц, концертирующей пианистки, заболели руки, то не только мысленное представление музыки вызывало боль в руке, но и сами представления стали затруднительными (сказалось обратное действие заболевания мышц на представление).

Возникает вопрос: как и чем может отреагировать человек на многие звучания, которые невозможно воспроизвести в пении? Ведь, казалось бы, невозможно воспроизвести голосом тембр многих музыкальных инструментов, их звучание в регистрах, выходящих за пределы голоса, их подвижность в быстрых пассажах, также превосходящую возможности певца. Но, задавая эти вопросы, надо вспомнить, что голосовой аппарат состоит из трех механизмов: подающего воздух (мышцы грудной полости, диафрагмы), определяющего высотность (голосовых связок) и определяющего тембр звучания (резонаторы глоточной, ротовой и носовой полости — нёбо, язык, губы).

В этом сложном аппарате почему-то учитывается лишь звуковысотный — голосовые связки, а дыхательный, определяющий динамику,

51

и резонаторный, обуславливающий тембр, забываются. В то же время известно, что многие звукоимитаторы умеют воспроизвести не только звучание голоса, чуждого им по звуковысотности, например, грудного ребенка, но и звучание многих инструментов оркестра и даже голосов животных.

Дети, еще не умеющие назвать животное, характеризуют его, подражая его голосу. Дирижеры и композиторы нередко довольно выразительно показывают оркестрантам требуемое исполнение, похоже под-

ражая тембру их инструмента.

Что касается звуков, по высоте недоступных воспроизведению голосом, то надо вспомнить о фальцете у мужчин и о показе образцов звучания низких тонов своим ученикам-мужчинам преподающими пение женщинами. Бывают случаи, когда мы пытаемся спеть звук, абсолютно недоступный для воспроизведения голосовыми связками. При этом слышен лишь хрип, сип, но весь голосовой и резонаторный аппарат приходит в состояние, соответствующее высоте искомого звука¹.

И наконец, надо принять во внимание еще одно важнейшее соображение. Возможны степени иннервации и сокращения мышечного аппарата, не достигающие до сознания субъекта и не воспринимаемые наблюдателем. Известно, что уже мысль о движении вызывает зачаточные сокращения соответствующих мышц, и появление в них электрических потенциалов.

Следовательно возможность, т. е. внедрение в организм слуховых восприятий для последующих представлений не ограничивается только мышечным аппаратом. Велика при этом роль мышечно-иннервационного аппарата и центральной слухо-двигательной системы.

Это помогает частично объяснить феномен Бетховена: слуховые представления оглохшего композитора опирались на оставшиеся неповрежденными центральные части слухового аппарата, и не только на них, но и на игровые ощущения «слышащих рук», которые являются у пианиста как бы дополнительным органом слуха. Ведь долгие годы, будучи уже глухим — глухнуть он начал в 1796 году, — Бетховен, как уже было сказано, продолжал не только играть на рояле, но даже, вплоть до 1814 года, концерттировать. Хотя в одном из писем Бетховен и говорит, что «надо писать без фортепиано», но потребность услышать сочиненную музыку была у него так велика, что он для этого пользовался деревянной палочкой, один конец которой помещал в корпусе фортепиано, а другой, играя, держал в зубах².

Не возникает сомнения и в возможности представления пассажей в темпе, недоступном воспроизведению голосом. Но вопрос в том, каково содержание этих представлений и как они протекают? Конкретно чувственное представление каждого звука — невозможно. Имеет место мысленное «пробегание» по пассажиру с чувственным представлением

1 Нередко пение композитора, пытающегося изобразить свое произведение, особенно симфоническое, уходит недалеко от здесь описанного.

2 Это дает возможность воспринимать звуковые колебания не ухом, а через кости черепа (см. Роллан Р. Жизнь Бетховена. М., 1937. С. 24).

52

его отдельных, особо важных и в каждом случае иных, качеств. Это может быть представление его ритмических, динамических, артикуляционных и тембровых свойств. Это могут быть представления пластических свойств, характеризующих его мелодику, как то: плавности или зигзагообразности движения, поворотов линий и т. п. Может иметь место и конкретное «опевание» отдельных моментов. В тех же случаях, когда бывает нужно представить себе каждый звук пассажа, темп, в котором протекает представление, неизбежно замедляется.

Аналогичное происходит при беглом чтении словесного текста: осознается при этом не только не каждая буква, но и не каждое слово,

а лишь смысл прочитанного и в слове лишь некоторые характерные для слова буквы. Корректор же замечает каждую букву, но не всегда улавливает смысл прочитанного и читает не быстро, а медленно.

Сложнее ответить на вопрос о представлении многозвучий. Самой трудной стороной является представление его фонетической стороны. Причина особой трудности этой задачи должна стать ясной после предшествующего анализа.

В тех случаях, когда требуется дать себе отчет в звуковом содержании аккорда или представить себе его с полной отчетливостью, приходится прибегать к опосредствованию восприятия.

Один из способов — это мгновенное мысленное «арпеджирование». Оно столь быстро, что может и не осознаваться, а его результат может ощущаться как одновременное звучание. Подобное имеет место при разглядывании контурной линии или картины: глаз помимо нашего сознания «ощупывает» видимое, последовательно обегая взором наиболее важные точки объекта. Мы этого не ощущаем и видим целое. Имея некоторое представление о созвучии, что обеспечивается его ладовыми и тембровыми качествами, мы выделяем до полной ясности по желанию любые из звуков. По отдельным характерным звукам мы можем домыслить недостающие, опираясь на прежний опыт. Но это возможно лишь по отношению созвучий и их последовательностей, знакомых если не целиком, то в существенной части.

Итак, при восприятии многозвучия и при его представлении можно по желанию слышать его как сложное единство; можно выделять из него отдельные звуки, переключать внимание на любые из составляющих его звуков, различать консонантность или диссонантность созвучия. В диссонансах можно вычленять неустойчивые компоненты и чувствовать их тяготения.

Из многозвучия слухом легко выделяются те созвучия и даже тот звук, который функционально или по субъективным условиям восприятия является особенно значительным. Так, в любом обращении септаккорда выделяется секундовое сочетание и бас, определяющий аккорд как септаккорд, квинтсекст, терцкварт или секундаккорд. Верхний голос воспринимается двояко — как аккордовый и как мелодический.

Яркости звуковых представлений способствуют их связи с представлениями, имеющими иную чувственную опору, а также то, что рядом с непосредственно чувственными реакциями всегда идет их осо-

53

знание и «словесное определение», ведь слово является действенным заменителем чувственного агента.

Звуковые представления могут иметь различные степени конкретности. Может возникнуть лишь «абстрактное» слышание звуковысотной стороны музыки, такое, в котором тембровый «покров» и выразительность интонации не имеют значения. Оно может быть не развернутым во времени, а данным в сжатом виде, подобно тому как при мышлении бывает достаточно не полностью развитой речи, а ее конспекта и даже только «оглавления» того, о чем мы думаем.

На высоком уровне развития эта способность дает возможность представлять себе куски музыки и даже целое произведение одновременно. Здесь музыка уподобляется явлениям пространственным, кото-

рые можно охватить одним взглядом. О таких представлениях, хотя они и не перестают быть музыкальными произведениями, уже нельзя говорить как о чисто слуховых. Не может одновременно звучать в ушах музыканта двух соседних тактов. А Бетховен говорил: «Я слышу и вижу всю картину в целом, словно она отлита перед моим мысленным взором»¹.

* * *

Способность воспринимать музыку и запоминать услышанное рождает способность музыкальных представлений. Без этих способностей немислимо не только сочинение музыки, но неосуществимо и ремесленное ее исполнение. Уже чтение с листа обязательно сопровождается слуховыми представлениями. Читая ноты глазами, музыкант слышит музыку, а играя ее на рояле, — слышит прежде, чем его пальцы коснутся клавиш.

Степень конкретности слышания бывает различной в зависимости от способностей, опыта, знакомства со стилем и языком произведения. Различны мера и характеристика слышимого: одни слышат только мелодию, другие и мелодию и гармонию, третьи и тембр. Некоторые представляют себе музыку в живых, выразительных интонациях лишь при чтении произведений, ранее играных или знакомых понаслышке. Другим доступно представление звучаний текста ранее незнакомого произведения. И наконец, возможно представление свободно комбинируемых стереотипов звучаний, накопленных слухом и музыкальным мышлением, с большим или меньшим их видоизменением по сравнению с привычным. О такой способности говорят уже как о творческом воображении или фантазии.

Музыканты, а вслед за ними и психологи, нередко определяют способность представления музыки как внутренний слух, противопоставляемый слуху внешнему, то есть способности слышать, воспринимать музыку, звучащую вовне. При этом внешний слух оценивается как низшая ступень развития слуха (С. Майкапар, Н. Римский-Корсаков).
1 Роллан Р. Собр. соч. М., 1957. Т. 12. С. 286.

54

Речь же должна идти не о двух способностях слуха, а о двух проявлениях одной способности. Ведь не говорят о «внутреннем вкусе», когда при мысли о лимоне становится кисло во рту. Говорят иначе: представил себе вкус лимона. Не говорят о внутреннем слухе, когда представляют себе слова заученного стихотворения, хотя они при этом мысленно проговариваются и звучат в нашем представлении. Говорят: вспомнил стихи. Внутренний слух — это способность представления и, как все прочие случаи представления, он опирается на память. Он — ее функция. «Память... прежде всего это запечатление (запоминание), и последующее узнавание или воспроизведение»¹. Представление же — это «воспроизведенный образ предмета, основывающийся на нашем прошлом опыте... это образ предмета, который на основе предшествовавшего сенсорного (чувственного. — С. С.) воздействия воспроизводится в отсутствие предмета»². Этими же словами, заменив слово «предмет» словами «музыкальный образ», «музыкальный материал», мы

говорим о внутреннем слухе.

Уточняя определение «музыкальные представления», надо сказать, что они отличаются от восприятия не отсутствием представляемого предмета, а отсутствием раздражений периферической части органа слуха. Но ведь звуковые колебания становятся музыкой не во внешнем, а во внутреннем конце слухового аппарата — в слуховом центре мозга. Там они и запечатлеваются как образ, скажем, «Аппассионаты». И не приходится удивляться тому, что при поражении лишь рецепторной части слухового аппарата — его внешнего конца, воспринимающего раздражения от звуковых колебаний, человек сохраняет память на ранее слышанную музыку, а следовательно, и способность ее представления. Почему бы ему не сохранить при этом и способность свободного комбинирования хранящихся в памяти элементов и стереотипов накопленного слухового опыта?

То, что оглохший Бетховен потерял и способность верно интонировать голосом мелодию, объясняется утратой возможности контролировать и корректировать свое пение. Только мышечно-голосовых ощущений было недостаточно даже для Бетховена. Фальшиво поют и многие музыканты, сохраняющие отличные слуховые способности, вплоть до абсолютного слуха.

Каждый человек, способный воспринимать музыку, способен ее запоминать. И в той мере, в какой запомнил, он способен ее представить себе. Дословное припоминание текста иногда произвольно сопровождается его проговариванием, то есть припоминанием в действии. Представление музыки для большей четкости также требует ее напевания или наигрывания. Как музыкальная память не есть «чисто» слуховая память, а является комплексной способностью, связанной с мышечным, голосовым, игровым и зрительным компонентами, так и слуховые представления музыки не чисто слуховые, а комплексные.

1 Рубинштейн С. Цит. изд. С. 284.

2 Там же. С. 287.

55

Память дает им материал. Они — реальность памяти, подобно тому как речь является реальностью мышления. Что значит вспомнить музыку, как не то, чтобы она зазвучала в представлении? И наоборот — что означает представить себе музыку, услышать ее звучащей в представлении, как не восстановление ее в слуховой памяти? И даже работа «вольной фантазии» — сочинение новой музыки, опирается на запечатленный памятью предшествующий слуховой опыт.

Остается разобрать случаи слухового представления незнакомого нотного текста. Здесь как будто приходится руководиться не памятью, а следовать по еще неведомому пути, предуказанному композитором. Но если нам предложат прочесть без инструмента нотный текст музыки, совсем непохожей на ту, которая имеется в нашем слуховом опыте или очень от него далекую, то мы услышим ее лишь приблизительно и, возможно, не точно. Должны быть не только известны, но и привычны хотя бы элементы читаемой музыки. Даже великий человек, которого горькая судьба оторвала от музыкальной действительности и обрекла на жизнь лишь в сфере музыкальных представлений, человек, мощь слухового воображения которого сохранила ему способность творить гени-

альные произведения, — Бетховен, — и тот, столкнувшись с необходимостью прочесть партитуру новой для него и непривычно звучащей музыки, вынужден был сознаться, что только чтения партитуры ему недостаточно, чтобы ее услышать и оценить.

Сын К. М. Вебера рассказывает, что Бетховен, которому он показал партитуру «Волшебного стрелка», с необычной по тому времени музыкой к сцене в волчьем ущелье, сказал: «Это то, что надо слышать и только слышать, а здесь...» — и он указал на свои глухие уши¹.

Аналогичное мы слышим от Шумана. Хотя он неоднократно подчеркивал, что «ухо не должно нуждаться в глазах, а глаза — во внешнем слухе», но в рецензии о «Фантастической симфонии» Берлиоза мы читаем иное: «Музыку Берлиоза надо услышать... Часто дело решают лишь эффекты звучности, странно нагроможденные глыбы аккорда, причудливые обволакивающие звучания, которых даже опытное ухо не может себе представить по одной только нотной записи»².

Не раз бывало, что композитор, услышав в первый раз свою партитуру озвученной в оркестре, получал впечатление «какое-то неожиданное» (Римский-Корсаков). Это может иметь место в тех случаях, когда композитору приходят в голову новые гармонии, новые комбинации тембров.

А. Глазунов пишет Корсакову: «...Хочется проверить за фортепиано некоторые музыкальные мысли, пришедшие в голову прошлой ночью»³. Оказывается, в этом нуждается и композитор, обладающий феноменальным во всех отношениях музыкальным слухом и огромным творческим опытом!

1 Weber Max Maria. K. M. Von Weber, ein Lebensbild. 1864-66. Bd. 2. S. 509.

2 Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 188.

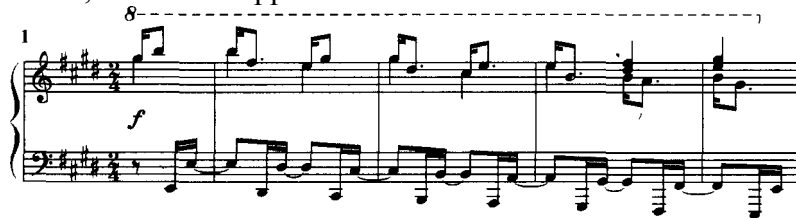
3 Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 332.

56

Вспоминаю, что Глазунов как-то сказал по поводу приведенных ниже мест из сонат Бетховена, что если бы Бетховен слышал, как они звучат на рояле, то не написал бы их в такой фактуре.

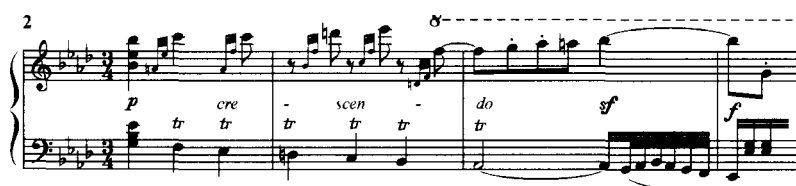
Л. Бетховен. Соната оп. 109, ч. I

Vivace, ma nono troppo



Л. Бетховен. Соната оп. 110, ч. I

Moderate cantabile. molto espressivo



Видимо, Глазунов считал такую фактуру «слуховым заблуждением» гениального композитора. Он считал, что при незаполненной «пустоте» между голосами, расположенными в крайних регистрах рояля, forte, требуемое Бетховеном, не может звучать так, как того требует данная музыка. Но здесь сказалось, хоть и неосознанное, стилистическое приращение. Подобное имело место и у его учителя — Римского-Корсакова, который, говоря о «слуховых заблуждениях», указывает на то, что даже гениальные композиторы — одни чаще, другие реже — проявляли грубость и тупость слуха в сфере гармонии и контрапункта¹. Пустоты между крайними голосами были чужды Глазунову, а позднее — в сочинениях Прокофьева и Шостаковича — они стали привычным стилистическим приемом.

Можно не согласиться в оценке и характеристике указанных композиторами случаев, но вряд ли можно оспаривать самую возможность слуховых заблуждений.

¹ Кстати, в набросках своего неосуществленного исследования, желая привести «главные примеры слуховых заблуждений», Корсаков называет имя Бетховена (см. Римский-Корсаков Н. О слуховых заблуждениях//Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 212-218).

57

* * *

Если бы память только точно сохраняла воспринятое, мы были бы ее пленниками и без конца повторяли бы привычное старое. Такими же косными были бы и наши представления. Силой, стремящейся вырвать представления из привычного круга, является творческое воображение, которое зовут фантазией. Чтобы выразить новые идеи, новый строй чувств, воображение преобразует имеющийся опыт. Чем необычнее выражаемый мир, тем необычнее окажутся и плоды фантазии.

Они могут оказаться неожиданными не только для слушателя. Сам творящий порою ощущает рождение образа как «наитие», как подсказку внешней силы, стоящей вне его воли, и дивится тому, что сочинил.

«Это протекает у меня как в прекрасном, глубоком сне», — пишет Моцарт в письме, раскрывающем творческий процесс. Пушкин в замечательном стихотворении «Осень» раскрывает с присущей ему «протокольной» точностью тайны творческого состояния.

Кажущаяся произвольность творческого процесса, галлюцинозская ясность и чувственная ощутимость представлений подчеркивается многими писателями и композиторами. И. Тургенев в письме к М. Салтыкову рассказывает, как писался роман «Отцы и дети»: «Тут был, — не смейтесь, пожалуйста, — какой-то фатум, что-то сильнее самого автора, что-то независимое от него... Я писал наивно, словно сам дивясь тому, что у меня вышло»¹.

Теккерей и Бомарше, Диккенс, Пушкин и Лев Толстой говорят о независимости от авторской воли речей и поступков персонажей их произведений. Для нас особенно ценно признание Гуно:

«Я слышу пение моих героев с такой же ясностью, как вижу окружающие меня предметы»².

* * *

До сих пор речь шла о первичном творчестве. Какого же рода воображение нужно пианисту, воспроизводящему художнику?

Ведь если поэт, писатель, композитор, давая волю своему воображению, связаны лишь закономерностями, свойственными материалу, связаны лишь логикой событий и по-своему понимаемой жизненной правдой, то исполнитель-музыкант ограничен указаниями композитора в нотном тексте. Но эти указания не натура, с которой можно «списывать» пейзажи, портрет и предметы, как это делают живописец и писатель, а символы — нотные знаки. Они требуют «расшифровки» и допускают в этом отношении существенно отличающиеся различия, исходную трактовку смысла и различное его воплощение.

Здесь возникает сложная проблема. Бесспорно, что исполнительский замысел будет оправданным лишь в том случае, если он проистекает из объективных данных произведения и в первую очередь нотного

1 Тургенев И. С. Отцы и дети. М.: Учпедгиз. С. 179.

2 См. Рубинштейн С. Цит. изд. С. 587.

58

текста. Но, с другой стороны, самое тщательное изучение нотного текста еще не гарантирует художественности замысла, а может привести лишь к формальному исполнению.

Творческая деятельность невозможна без воображения. Художник, да и ученый тоже, должен забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками! Предпосылкой и основой деятельности воображения являются предшествующий практический опыт и накопленные знания.

Так же, как скульптор видит в бесформенной глыбе мрамора словно сокрытые в ней формы будущей статуи, у музыканта-исполнителя уже в начале изучения произведения, лишь по схваченным на лету намекам, рождается предварительный замысел исполнения, некий прообраз того, каким оно должно предстать в конечном результате поисков, трудов и вдохновений.

Отталкиваясь от знакомого и привычного, надо искать в каждом произведении то особое, что присуще ему, может быть только ему. Это надо суметь услышать и понять. Воображение и мышление работают здесь рука об руку. И чем произведение содержательнее, чем более глубоки в нем художественные обобщения, тем больше возможностей его различного истолкования.

Как живые с живыми, говорят с нами произведения двухвековой давности в исполнении выдающихся мастеров.

Все же есть предел, за которым модернизация произведения убивает его. Творчество исполнителя, заключающееся в воссоздании некоей объективной действительности, выраженной в образах произведения, ограничено пределами верности этой действительности. Воплощая произведение в чуждых ее духу интонациях, исполнитель создает лишь раскрашенную восковую куклу, а не живой художественный организм.

В поисках путей и средств к воплощению задуманного исполнителем руководит слуховое воображение. Представляемые образы маячат перед исполнителем и тогда, когда он закрепляет то, что соответствует задуманному.

Строгим блюстителем и взыскательным критиком, наряду с рассудком, тщательно проверяющим подсказ воображения объективными данными нотной записи, служит художественный вкус. Он способен непосредственно оценить соответствие эстетических качеств произведения его воплощению.

Не легко разграничить слуховое представление от воображения, нередко противопоставленное как репродуктивное и творческое воображение. Их основное различие в том, что представление, опираясь на память, стремится произвести все так, как оно памятью запечатлено. Воображение же преобразует опыт, хранящийся в памяти, и характеризуется свободой и отстранением от привычного.

У исполнителя преобразование может сказаться в новых, своеобразных интонациях, как в акцентировке свойств, обычно остающихся в тени, или в придании им необычного характера и смысла.

59

Оно подчас выражается изменением темпа, смещением кульминации, иным динамическим планом исполнения. Подчеркивая метроритм, можно сделать музыку активно-действенной и, наоборот, его сглаживая — мягко-лирической. Различно оценивая значимость элементов фактуры, исполнитель делает второй план первым и наоборот.

Уже восприятие музыки — не пассивный, а активный творческий процесс. Мы слушаем и слышим избирательно, привносим в слышимое свой музыкальный опыт. Можно сказать, что мы воспринимаем музыку сквозь призму своего отношения к ней и слышим не только то, что звучит акустически, но и то, что знаем и думаем об исполняемом¹. Активная переработка музыкальных восприятий легко обнаруживается при самом поверхностном анализе. Вспомним всегда расстроенный рояль А. Рубинштейна. Вспомним, что свойственную роялю пунктирную линию затухающих звуков мы слышим как непрерывную, гибкую, певучую кантилену. Исполнение гаммы на педали нами воспринимается не как ряд звуков, а как линия. Если она крещендирована, то слух не улавливает гул и загрязнение звучности, неизбежные при суммировании звуков на педали. Хроматическая гамма, акустически всегда одинаковая, воспринимается в тональности, определяемой гармонией, на фоне которой гамма движется; при этом мы подсознательно выделяем в ней опорные гармонические звуки. Органу и клавесину мы легко «прощаем» отсутствие гибкой динамики. В динамике для нас важна не столько абсолютная сила, сколько ее художественная и психологическая мотивировка (отсюда нюанс *quasi forte*). Решающим фактором является не собственно сила, а энергия, усилие и ритм. Разумеется, этому есть предел; степень силы звучания определяет некоторые свойства психологического действия музыки. Но каждому известно, что нередко солист пианист и даже скрипач, при исполнении концерта с оркестром, вступая на кульминации оркестрового *tutti*, не только удерживает степень созданного оркестром напряжения, но и усиливает его². Мы охотно «верим на слово» даже скрипке, венчающей в концерте Брамса кульминацию оркестрового вступления своими по идее мощными октавами и аккордами, от которого на самом деле после арпеджирования остаются лишь тоще звучащие терции в высоком регистре.

Все это говорит о том, что под музыкальным слухом мы подразумеваем не собственно слух, как точный акустический прибор, а сложное явление, в котором физиологическое восприятие, оторванное от психологического, перестанет быть музыкальным восприятием.

«Музыкальный слух в широком смысле этого слова выходит, собственно, не только за пределы ощущения, но и за пределы восприятия.

1 Аналогичное происходит и при зрительном восприятии произведений изобразительного искусства. Смотря на скульптуру, можно не замечать, что мрамор и бронза не похожи на человеческую кожу, на плоскостной картине можно видеть близь и даль.

2 Примером могут служить также первые вступления пианиста в концертах f-moll Шопена, Es-dur Листа, d-moll А. Рубинштейна.

60

Музыкальный слух, понимаемый как способность воспринимать и представлять музыкальные образы, неразрывно связан с образами памяти и воображения»¹.

Аналогичное пишет Лист: «...Переставая служить простым житейским нуждам, слух несет мозгу эмоции, связанные со звуковыми ощущениями, мысли, вызванные различными звуковыми образами (их последовательностью, группировкой, сочетаниями, дающими мелодию, гармонию и ритм)»².

Таким образом, амузыкальны не только те, кто лишен способности различать высотность и другие качества звучаний. Амузыкальны и те, кто все слышит, но воспринимает музыку как речь на незнакомом, ничего ему не говорящем языке. Ведь встречается же немало людей с нормальным зрением, которые равнодушны к живописи и видят в картине лишь ее сюжет.

Следовательно, слух человека становится музыкальным слухом в результате музыкального опыта (не обязательно образования). Музыка создала музыкальный слух. Вместе с нею он формировался филогенетически в процессе эволюции человечества. С нею он формируется и онтогенетически — в жизни индивида. Об этом говорил К. Маркс в приведенной ранее цитате³. Вопрос о том, что и как надо слышать в музыке, историчен. На протяжении веков, а иногда всего лишь десятилетий изменяется оценка тех или других качеств звучания музыки. Казальс, например, отмечает, что «забота о точной интонации и ее применении среди инструменталистов возникла сравнительно недавно», и добавляет, что в годы молодости удивлялся тому, что такие артисты, как Сарасате и Томсон играли попросту фальшиво⁴. Это совпадает с приведенным выше рассказом Гофмана о равнодушии А. Рубинштейна к звуковысотной фальши рояля. В методической литературе Казальс также не встречал вопроса о точности инструментальной интонации. Это дает ему основание думать, что ей придавалось второстепенное значение. Во времена царствования органа и клавесина легко мирились с недостатком у этих инструментов гибкой динамики. Впоследствии же, когда гибкая динамичность исполнения стала сильнейшим средством, ослабело внимание исполнителей, особенно пианистов, к детализированной артикуляции.

* * *

Ни восприятие, ни память не бывают только восприятием или памятью одного из органов чувств. Ведь воспринимают не глаза, уши, а человек, его мозг, в котором слиты все восприятия.

Взаимосвязь органов чувств идет так далеко, что возможна компенсация одних чувств другими. Слепые от рождения или с раннего детства, иногда охот-

- 1 Рубинштейн С. Цит. изд. С. 225.
- 2 Лист Ф. Ф. Шопен. М., 1936. С. 29.
- 3 См. гл. 1 настоящей книги. С. 9.
- 4 См. Корредор Х. Цит. изд. С. 172.

61

но и не совсем безуспешно пытаются выразить в скульптуре свои представления о внешнем мире, пользуясь кинестезией и осязанием¹. Известен случай, когда глухой человек с величайшим интересом и наслаждением «слушал» музыку в концертах, пользуясь, очевидно, вибрационным чувством².

Приведенные примеры замены органов восприятия иллюстрируют предел компенсаций. В норме же все органы чувств подкрепляют и усиливают восприятие, адресованное одному из них.

Взаимной связи содействует то, что все восприятия в большей или меньшей мере осознаются и оречествляются, т. е. определяются словами. Этим обогащается и углубляется не только восприятие, но и представление. В итоге открывается возможность представления не только пережитого в чувственном опыте, но и недоступного непосредственно чувственному восприятию. На помощь приходят опосредствованные представления. Они не имеют конкретности представлений, опирающихся на активное восприятие, прошедших через мускульную, хотя бы скрытую деятельность. Но знание того, что и как должно прозвучать, позволяет музыканту пользоваться такими представлениями даже в творческой деятельности³. Такими представлениями пользуется композитор, оркеструя свое произведение, дирижер, читая без помощи рояля партитуру, сложнейшая ткань которой фонически не может быть представлена в одновременности и часто трудно представима темброво. (Вспомним высказанное Бетховеном и Шуманом.) Помогает нам здесь, так же как и при одновременном представлении всего произведения в целом, мысль: это то же, что и в такой-то пьесе!

Все отмеченные свойства музыкального слуха и слухового представления являются для исполнителя предпосылками творческого исполнения и контроля над ходом воплощения музыки, который опирается на сравнение сущего и должного — живущего в слуховом представлении и прозвучавшего на инструменте.

* * *

Чтение нотного текста и представление музыки без нот и без инструмента доступны не только выдающимся талантам, но и рядовому музыканту, не поленившемуся преодолеть первые шаги.

- 1 Рубинштейн С. Цит. изд. С. 207—211, 290 (см. иллюстрации).
- 2 Там же. С. 193.

Вибрационное чувство определяется как тактильная чувствительность к звуковым колебаниям (по С. Рубинштейну — к колебаниям воздуха). Наряду со способностью восприятия их на расстоянии глухонемые прибегают к способу пальпации, прикладывая тыльную сторону руки к шее говорящего, поющего, или к крышке рояля, на котором исполняется музыка (см. Психология. Учебник для педагогических институтов. М, 1956. С. 128).

3 С. Рубинштейн пишет: «...Восприятие человека нормально включает акт понимания, осмысления. Восприятие человека представляет собой единство чувственного и логического, чувственного и смыслового, ощущения и мышления»... (Рубинштейн С. Цит. изд. С. 250).

62

и не отступившему перед трудностями первого периода освоения навыка.

Процесс представления не имеет непосредственного внешнего выражения, которое позволило бы со стороны следить за ним и контролировать его правильность. Поэтому обучение здесь сводится к самообучению и зиждется на самонаблюдении. Но это не исключает возможности наметить пути и приемы воспитания слуховых представлений. Для методики работы незыблемым остается основной принцип освоения всякого навыка — от простого к сложному.

Начинать тренировку следует с представления звучаний гамм, арпеджий и кадансов, как с элементов простейших и наиболее знакомых по личному опыту. Слуховые представления надо связывать с представлениями игровыми. Прodelывать такие упражнения следует около инструмента для того, чтобы иметь возможность проверять на нем правильность своих представлений. При этом руки следует держать или в мягко сжатом кулаке или лежащими на коленях, охватывая их в сгибе. Пальцы должны совершать только «зачаточные» движения, не раскрываясь и не поднимаясь, но ладонь, в первом случае, колена — во втором, должны ощущать прикосновение пальцев и совершаемую пальцами работу¹.

Переходя к музыкальным произведениям, начинать надо с простейших по фактуре и музыке. Пусть это будут этюды, уже хорошо выученные по нотам. Чтобы не отвлекаться затруднениями, связанными с игрой наизусть, и обеспечить слуховыми представлениями чувственную опору в восприятиях не только игровых, но и зрительных, лучше иметь перед собою ноты.

Вначале следует проверять правильность представления и «настраивать» слух для дальнейших представлений (подыгрывая на рояле музыку). После того же как в работе без инструмента приобретен некоторый опыт, продолжая такую работу, следует настойчиво добиваться также и умения записывать заученное произведение без помощи инструмента, по памяти. Начать надо с простейшего задания и при том с материала, прочно запечатленного в памяти. При первых попытках многое, казавшееся выученным до полной ясности и прочности, не поддается записи: в одном месте не удается вспомнить полностью гармонию, в другом — голосоведение, в третьем — расположение голосов на строчках и т. п. Это говорит о том, что музыка была запечатлена лишь слухо-двигательной памятью, но осознана и услышана была далеко не во всех деталях.

Не смущаясь затруднениями и неудачами, удовольствуемся при первой попытке тем, что удалось записать, и так, как удалось. Пусть это будут лишь разрозненные фрагменты. Убедившись, что больше записать ничего не удастся,

следует проверить запись, проиграв ее на инструменте. Играть, не заглядывая в ноты, только то, что записано! Проигрывание поможет не только исправить ошибки, уточнить и пополнить запись, но и послужит оживлению в памяти музыки, которая не поддалась записи при первых попытках. Двигаясь таким образом, можно записать многое. Но несомненно останутся куски музыки, которые так и не удастся вспомнить. Тогда следует сыграть несколько раз наизусть записываемый кусок, после чего опять вернуться к записи, исправить и дополнить. Такую позу рекомендует А. Алявдина, пропагандирующая работу без инструмента для излечения профессиональных заболеваний исполнителей (см. Сов. музыка. 1934. №2; 1936. №9).

63

нить ее. Когда будет записана часть произведения, — хотя бы одна из тем, одна из вариаций, если работа ведется над вариационной формой, — или же когда все попытки улучшить запись и продолжить ее окажутся безуспешными, наступит пора сверить свою запись с печатным текстом. Внимательное сравнение, анализ допущенных ошибок, становление их причины — все это весьма поучительно. В процессе такой работы одновременно развивается и умение вникать в авторскую запись музыки, тем самым — в творческую лабораторию композитора.

Вернемся к советам Римского-Корсакова Асафьеву, о которых шла речь.

Высокая сложность заданий Корсакова объясняется тем, что они поручались композитору, обладающему не только абсолютным слухом, но и способностью слуховых представлений, развитой до уровня творческой фантазии.

«...Начните с симфоний Гайдна, — учил Римский-Корсаков; — попробуйте слышать такт за тактом внутренним слухом, не касаясь фортепиано. Но слышать особенно, не давая пощады своему вниманию, не пропуская ни одной детали: все в отчете. Может быть, услышите восемь — шестнадцать тактов в один прием — и утомитесь. Ничего. Завтра опять и опять, и чтобы всегда слух к ответу: не упущено ли чего!»¹

Римский-Корсаков советовал перед концертом зрительно проштудировать партитуру и сравнить услышанное с тем, что слышишь в оркестре. «Взвесьте свои недочеты и потом задавайте себе задания перед концертами: проследить такой-то внутренний голос, такие-то вступления, уловить расположения аккордов, объяснить себе, почему там, где ваш внутренний слух ощущал провал, — его нет, почему пропадает та или иная звучность, вина ли дирижера или композитора». Так же было рекомендовано слушать струнные квартеты и хор². Целиком и полностью присоединяюсь к этим советам великого музыканта.

Для развития способности представления тембровой стороны музыки неограниченную пользу приносит слушание инструментальных ансамблей и оркестрового исполнения со специальной установкой внимания именно на оркестровку. При этом следует отдавать себе отчет, определяя: здесь альты сменили скрипки, здесь — фагот с виолончелью, а тут — кларнет с флейтой и т. п.

Начинать такое аналитическое слушание следует с произведений, в которых применяются «чистые» тембры, например с квартетов и квинтетов Мо-

царта, Шуберта, симфоний Гайдна, Моцарта, Мендельсона, «Классической» Прокофьева, симфонических произведений Глинки и т. п. Предварительно, до посещения концерта, полезно проиграть на рояле то, что предстоит услышать, обращая внимание на моменты наиболее ясного и характерного применения инструментов. Можно ставить себе задачей на определенном куске музыки неотрывно слушать тот или другой инструмент, не упуская его из слуха даже в сложных комбинациях.

1 Асафьев Б. Встречи и раздумья // Сов. музыка. 1954. № 8. С. 49.

2 Там же.

64

Важно обращать внимание не только на темброво-акустические качества звучания самих инструментов, но и на темброво-игровые качества, которые определяются особенностями игры. Сюда относятся динамическая гибкость или, наоборот, малоподвижность, артикуляционные свойства, отличающие, скажем, виолончель от валторны, валторну от фагота, скрипку от флейты. Эти фактуры наряду с распределением звучаний между элементами фактуры, подчеркиванием характера регистров и педализации имеют большую роль при «оркестровке» пианистом фортепианного исполнения.

Представления могут быть более живыми, четкими, преимущественно в отношении тембра звучаний или в отношении динамической их выразительности, точными в отношении требуемого темпа и других качеств. Помня это, следует тренировать каждую из этих способностей, уделяя ей специальное внимание. Работать следует так же, как и за инструментом, останавливаясь на затруднениях, анализируя их, повторяя по многу раз не удающееся и не спеша переходить от медленного темпа тренировки к более быстрому. Чем дальше, тем реже надо прибегать к проверке представлений на инструменте и к его подсказке, вплоть до полного отказа от его помощи. Научившись справляться с более сложными заданиями, следует перейти к представлению опять-таки хорошо знакомой музыки, но теперь уже без нот —наизусть. Вначале здесь также не возбраняется прибегать к помощи рояля, особенно тем, кто не обладает абсолютным слухом.

Ясно, что «зрительное чтение», то есть чтение без инструмента, опирается на слуховые представления, но не исключено также и соучастие игровых ощущений, с которыми у музыканта тесно связываются слуховые восприятия и представления.

Большую помощь для развития мелодических представлений оказывают систематические упражнения в сольфеджировании.

По свойствам воображения музыкантов можно разделить на два типа. Музыканты первого типа имеют, говоря условно, «чисто» музыкальное воображение. Музыкальные восприятия и представления здесь равнозначны звуковым, ими они начинаются, ими они исчерпываются. Для них, как пишет Нейгауз, «всякая музыка есть только данная музыка, $A = A1$ »¹. У музыкантов второго типа звуковые восприятия рождают представления зрительные, поэтические, иногда даже обонятельные (Скрябин, Дебюсси). Вся программная музыка рождена способностью подобных ассоциирований и к ним обращена.

Оборотной стороной этого свойства является то, что у такого музыканта все рождает музыкальные представления. У него «слышащие гла-

за» и «видящие уши». Они слышат музыку в журчанье ручья, шепоте леса, рокоте волн. Для него музыкой обращаются лунный свет, ароматы, ужимки Арлекина. При несомненной субъективности эти представления все же не произвольны, ибо способны рождать соответствующий отклик в воображении и переживании исполнителей и слушателей.

1 Нейгауз Г. Цит. изд. С. 33.

65

* * *

В заключение остановим внимание на особенностях слуховых восприятий и представлений пианиста. Их отличительный признак прежде всего тот, что они не только голосовые, то есть связанные с певческими ощущениями, но и игровые, то есть связанные с пианистической работой рук. Обе стороны — пианистические ощущения и слуховые восприятия и представления музыки взаимно подкрепляют друг друга. Слух воспитывает руку пианиста, и она становится «слышащей» рукой, а игровые ощущения, связываясь со слышимым результатом игровых действий, делают руку компонентом слуха. Они придают слуху большую чувственную ощутимость и особую специфичность. Игровые ощущения пианиста не похожи на игровые ощущения органиста и даже клавесиниста, хотя эти музыканты, как и пианист, играют на горизонтальной клавиатуре. У отличного органиста может отсутствовать вкус к выразительным возможностям гибкой динамики и тембровой живописности, без чего немислим пианист. Пианисты же довольно часто бывают безразличны к тонкостям и разнообразию артикуляции, без чего немислим клавесинист и органист. Следовательно, чтобы быть пианистом, надо представлять себе и переживать музыкальный образ именно в пианистическом обличье, в фортепианных звучаниях и в специфических игровых ощущениях.

Особенности пианистического слуха определяются и воспитываются акустическими свойствами инструмента. В нем высота звука зависит от наличия струн разной длины и толщины. Настройщик придает Каждому хору струн точно определенный строй. Клавиатурное устройство дает возможность одновременно извлекать много различных, но не всегда точно фиксированных по высотности звуков. Благодаря этому пианист привыкает не придавать значения тонким различиям Повышенной или пониженной звуковысотности, в противоположность Скрипачу или певцу, для которых эти различия служат средством выразительного исполнения.

Однако отсюда не следует, что пианист может быть безразличным к мелодическому движению в музыке. Ладовое чувство и чувство интервала у него должны быть развиты не меньше, чем у скрипача или певца. Мелодический рисунок и его интервалика должны быть пережиты пианистом. Если пианист с одинаковой легкостью «шагает» в мелодии на близкий или далекий интервал, если он равнодушен к тому, будет ли это консонирующий или диссонирующий интервал, остается он в пределах лада или же выводит за его пределы, то это значит, что пианист не слышит выразительности мелодии. И, конечно, такой пианист не сможет выразительно ее интонировать.

Мелодический слух в музыкальной, и особенно в пианистической практике невозможно отделить от ладогармонического. Ведь различная гармонизация той же мелодии может изменить ладовое значение звуков. Тот же звук из терции аккорда становится его квинтой, септимой. (Вспомним темы второй части сонаты Чайковского

66

и баллады Грига.) Вместе с этим меняется и ощущение мелодических ходов. Различно ощущаются ход на увеличенный и на акустически равный ему уменьшенный интервал. Развитый гармонический слух раскрывает выразительное значение каждого момента мелодии и чутко реагирует на ладотональное значение аккордов и их модуляций. Кроме того, гармонии надо слышать «насквозь», улавливая их внутреннюю жизнь, определяющуюся и определяемую голосоведением.

Такое слышание нельзя понимать как физиологическое качество слуха, воспринимающего акустические явления. Здесь, как и во многих других случаях, имеется в виду единство физиологических, эмоциональных и интеллектуальных реакций на гармоническую сторону музыки. Музыка надо не только слышать, ее надо чувствовать и понимать.

Наиболее специфичным для пианиста является тембровый и динамический слух. Лишенный власти над выразительными возможностями высотного интонирования, пианист с тем большим вниманием должен относиться к динамическим и тембровым средствам своего инструмента. Можно даже сказать, что исполнитель становится пианистом лишь тогда, когда мыслит музыку в фортепианных тембрах, с использованием фортепианных педалей. Хотя затухание звука будто неизбежно делает сыгранную на фортепиано мелодическую линию пунктирной и прерывистой, но тонкое владение динамикой в сочетании с агогикой и артикуляцией позволяет, филируя звук, создавать полную иллюзию пения. «Фортепианное легато — явление интонационного порядка, складывающееся из ритмических и динамических соотношений между звуками» — говорит Г. Нейгауз¹.

И мы знаем пианистов, выразительность «пения» которых не уступает пению лучших вокалистов. Легендой стало искусство пения Антона Рубинштейна; у Рахманинова многому научился Шаляпин; пленяли певучестью своей игры Игумнов и многие другие пианисты.

Пианист должен тонко слышать и тонко тембрировать звучания. Их колорит в значительной мере зависит от распределения силы и времени звучания голосов, составляющих аккорды и элементы фактуры. Берутся ли и снимаются все голоса одновременно или несколько врозь, какова артикуляция каждого из голосов — все это влияет на окраску звучания, все это пианист должен чутко слышать. Так же чутко он должен чувствовать динамические и тембровые характеристики регистров и эффекты их различных одновременных и последовательных сопоставлений.

Едва ли не самой существенной особенностью тембрового слуха пианиста является его педальный слух. Действие левой педали обычно распространяется на относительно большой отрезок музыки. Звучность под левой педалью приобретает матовость, затушеванность. Она может стать

таинственной, дематериализованной (*misterioso*). Левая педаль — педаль 1 См. Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 21.

67

ноктюрнов, углубленных размышлений, исповедей, мечтаний. В нижнем регистре, особенно при игре *pop legato* и *staccato* без правой педали, музыка начинает звучать на левой педали «фаготно» и приобретает характер иногда гротескный (скерцо из сонаты Бетховена соч. 31 № 3, начало картины «В пещере горного короля» Грига, очень многое в произведениях С. Прокофьева).

Полярны два принципа педализации: основная звучность рояля — звучность беспедальная, или, наоборот, — основная звучность — под педалью.

Один из сторонников первого принципа А. Гольденвейзер утверждает, что «...искусство педализации заключается, прежде всего, в умении играть без педали. Если педализовать сплошь, педаль перестает быть краской и формально теряет значительную долю своих богатых звуковых возможностей»¹. Иными были взгляды А. Скрябина, К. Игумнова Л. Николаева. Скрябин не любил беспедальную звучность рояля, называя ее «голой». Игумнов считал «сухую» педализацию бездушной и иронически называл ее «санитарной»². Николаев предпочитал не сопоставление «чистых» красок, а их густоту и сочность, создаваемые педалью. Тонкостей педализации эти мастера добивались посредством полусмен педали и вибрирующей педализацией.

Различие принципов педализации является одним из проявлений вкуса исполнителя и стиля исполнения. Аналогичное имеет место и в принципах оркестровки. Глинка и Римский-Корсаков были сторонниками «чистых» тембров. Вагнер же и Глазунов предпочитали сложные оркестровые краски с удвоением голосов и густым, все спаивающим фоном меди.

«Педальный слух» — проявление, контролер и одновременно стимулятор тембрового воображения пианиста. Более того, поскольку педальный слух сказывается также на динамическом и артикуляционном воображении, его следует рассматривать как одну из сторон творческого воображения в целом.

«Душой рояля» назвал А. Рубинштейн правую педаль. Значительную долю впечатления, которое он производил на слушателей, «великий колорист» (так назвал Рубинштейна Г. Бюлов) приписывал «именно тому, что он более других изучал и продолжает изучать секрет педализации, совершенно недостаточно изучаемый даже выдающимися пианистами»³. Выдающимся колористом был А. Скрябин. Недаром его учитель В. Сафонов говорил соученикам Скрябина: «Что вы смотрите на его руки, смотрите на ноги»⁴.

1 См. Бетховен Л. Сонаты для фортепиано в четырех томах. Редакция А. Гольденвейзера. Т. 1. М., 1955 (от редактора).

2 Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 97.

3 Цит. по: Глебов Игорь Антон Григорьевич Рубинштейн. М., 1926- С. 135.

4 Музыкальный современник. 1916. № 4-5. С. 27.

68

5. АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЕ ЧУВСТВО

Нет выше того потрясения, которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собою, которое доселе мог слышать в одном музыкальном оркестре.
Н. Гоголь

С музыкальной памятью связана одна из высших художественных способностей, которую называют чувством формы или архитектурным чувством.

Она необходима композитору и исполнителю. Нужна она и слушателю. Но в должной степени чувство формы дано не всем и развивается не легко. «Материал видит всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства», — писал Гете. Для того чтобы постигнуть форму художественного произведения, недостаточно ее поверхностного изучения. «Форму нужно так же хорошо переварить, как и материал»¹.

Воспринимая музыкальное произведение, слушатели и исполнители большей частью живут текущим мгновением. От них сокрыто взаимоотношение и взаимосвязь частей. Они могут не придать значения тому, что затенено главное и выдвинуто второстепенное. Им безразличны тональные соотношения эпизодов. И может случиться, что любитель музыки и даже музыкант-профессионал не заметят, как исполнитель, которому изменила память, пропустил кусок музыки, важный для целостности формы произведения.

Зато как велики ценности, которые открываются «дальнозоркому» слушателю с широким полем зрения. Вспомним приведенный в эпиграфе афоризм Гоголя.

Проблема восприятия формы мало разработана в психологии и в музыкознании. Не претендуя на решение проблемы, остановимся лишь в порядке постановки вопроса на рассмотрении тех сторон, которые существенны для исполнителя.

Форму в музыке рассматривают двояко: как конструкцию и как динамический процесс. Глинка определял форму как «соразмерность частей для составления стройного целого»². И в скульптуре пропорции частей — «основное качество». Указывая на это, О. Роден, как и Гете, подчеркивал, что «они не видны сразу, с первого взгляда». Глинка тоже говорит, что форма «приобретается трудом»³.

Художественное восприятие не останавливается на охвате внешних пропорций, которые поддаются количественному расчету. Значимость каждой части произведения, каждого его элемента определяется не

1 Гете И. В. *Об искусстве*. Л.; М., 1936. С. 348.

2 Глинка М. *Письма и документы*. Литературное наследие. Т. 2. Л., 1953. С. 603

3 Там же.

Асафьев, рассматривая музыкальную форму как процесс, не забывал разъяснять, что «форма как процесс и форма как окристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления»¹.

Важному для исполнителя анализу движущих сил формообразования посвящены соображения Г. Римана. Форму он определяет как средство сплотить части произведения в одно целое (правильнее было бы говорить о форме не как о «средстве» сплочения, а как о его результате)².

Внимание исполнителя, стремящегося познать форму произведения, как она дана композитором, и выявить ее в исполнении, должно быть направлено на сопоставление и соотношение моментов «конфликтных», выражающих и создающих эмоциональное напряжение, каждый раз с его особой идейно-эмоциональной характеристикой, и на разрешение «конфликта». Выразителями конфликтов являются: диссонансы, неустойчивость тональности и ритмов, противопоставления регистров, динамические контрасты и т. п. Все это силы «центробежные». Им могут быть противопоставлены силы «центростремительные»: разрешения диссонансов, возвращение к главному строю и утверждение в нем, а также возвращение после блужданий разработки к изложению основных тем.

Чувство формы произведения определяется переживанием образов, в которых воплощена идея. Композиционная логика, т. е. логика развития тем, их разработки, сопоставлений и повторений, вместе с логикой модуляционного плана рождает чувство закономерной организации целого. Разделы произведения, начиная с мелких фраз и предложений, кончая крупными — экспозицией, разработкой, репризой и даже частями цикла — сонаты или сюиты, воспринимаются как части единого организма. В свою очередь, чувство формы произведения определяет функции, характер и меру его частей.

Прочувствовать форму — задача не простая, даже если это относится к небольшой пьесе. Способность же объять форму крупного произведения требует музыкального развития и большого слухового опыта. Но и при этих условиях форма в сложных случаях схватывается не с первого прослушивания. Требуется особое вникание и даже специальный анализ, чтобы действительно постигнуть закономерности развития музыкальной формы. И у Асафьева мы читаем: «Сочинения большого масштаба, конечно, никогда сразу не охватываются во всей их конструктивной значимости»³.

Все это сложно уже при слушании музыки. Представление же музыкального произведения равнозначно его воспоминанию. Вспоминать музыку можно двояко. Можно представлять себе музыку последо-

1 Асафьев Б. *Музыкальная форма как процесс*. М., 1930. С. 5.

2 Риман Г. *Музыкальный словарь*. М.; Лейпциг, 1901. С. 1342.

3 Асафьев Б. *Цит. изд.* С. 5.

вательно такт за тактом, фразу за фразой. Но бывает и другой род представлений музыки. Речь идет об обобщенных представлениях.

В какой мере такие представления — чисто слуховые, а в какой — «перевод» музыкальных представлений в пространственно-зрительные

и даже в понятия, остается еще неисследованным.

Следует помнить, что при всей противоположности между понятием и представлением между ними нет пропасти, они связаны друг с другом тончайшими взаимными переходами. Мышление, как бы абстрактно оно ни было, опирается на представления. Недаром физики-теоретики, математически изучающие явления микрокосма, вынуждены прибегать к моделям и аналогиям с явлениями видимого мира. Величайший теоретик Альберт Эйнштейн говорил, что ни один ученый не мыслит только формулами. И наоборот: в образном представлении, участвующем в мышлении, стирается наименее существенное и сохраняется характерное, лишь то, что практически важно для каждого данного случая и что в определенной мере может быть выражено словами.

Таким образом, при обобщенном, единовременном представлении кусков музыки и целого произведения мы имеем дело с абстракциями, но имеющими всегда определенный чувственный оттенок.

Когда музыкант, думая о произведении, отмечает: «главная тема», то для него это теоретическое соображение окрашено эмоциональным тоном именно данной главной темы с ее тональностью, ритмической поступью, тембровой характеристикой. Соображение: «теперь идет в пунктирном ритме», рождает чувство остроты музыкального переживания, его большей энергии. Сопоставление побочной партии в экспозиции и репризе — тоже не только учет формальных признаков. Оно может быть подобным сопоставлению непосредственного переживания и воспоминания о нем, мечты и ее осуществления, индивидуального и массового торжества.

Такое единство чувственного и логического открывает большой простор для индивидуальных особенностей музыкального восприятия и исполнения.

* * *

Рождается и оформляется произведение у композиторов не одинаково. Глазунов так описывает свойственный ему творческий процесс: «Тема появляется в виде более или менее краткого эпизода, и когда говорят о композиторах, что у них крупные произведения вылились непосредственно сразу, то я этому мало верю. Засим начинается работа временами мучительная. Необходимо пользоваться мастерством выработанной годами техники, постоянно проверять себя чутьем формы, не подчиняясь ей, в то же время, рабски. Вся творческая работа должна проходить в голове, согреваемая огнем вдохновения. Менять отдельные составные части целого приходится нередко, надо отмеривать и останавливаться на том, что вполне удовлетворяет творческое чутье. Этот момент один из самых мучительных, и если развитие мысли в произве-

70

дении в законченном виде явится гладким и естественным, то впоследствии сам автор нередко забывает, сколько он ломал себе голову над спайками отдельных моментов»¹.

Это описание следует продумать. Ошибочно было бы на его основе представлять себе создание целого произведения или его тем как простое «склеивание» более или менее подходящих кусочков музыки. Не-

даром Глазунов подчеркивает необходимость постоянно проверять себя чутьем формы. Следовательно, чутье формы — не только критик и контролер, одобряющий или не одобряющий найденное композитором. Оно в какой-то мере предшествует поискам частных, подсказывает их свойства и пропорции.

Интересно освещает эту тему Бетховен в беседе со Шлоссером, состоявшейся в 1822 году. «Она (идея. — С. С.) никогда не покидает меня. Она растет, ширится, и я слышу, я вижу всю картину целиком... Она порождена настроениями, поэты выражают их словами, а я — звуками, которые звенят, шумят, бушуют и, наконец, возникают передо мной в виде написанных нот». О том же Бетховен писал в 1814 году Трейчке: «Я постоянно имею перед собой целое».

Возникает вопрос, что это было за «целое»? Если бы оно было конкретным представлением звучаний, то оставалось бы малое — «механическая» запись внутрислышимого, и отпадали бы муки творчества. Между тем бетховенские черновики говорят о мучительном вынашивании не только произведения в целом, но и его тем, записанных в ряде вариантов. Нужно думать, что «целое» было лишь идеей и своеобразной схемой будущего произведения, окрашенной определенным «чувственным тоном»: характером и настроением. Оно еще подлежало заполнению конкретной музыкой, неясной композитору если не в целом, то в частностях. И определялось это «целое» архитектурным чувством — «чутьем формы» по Глазунову. «Отмеривает» композитор не только размеры приходящих ему в голову частей произведения, но их характер, напряженность, стиль. Недаром Глазунов говорил об «огне вдохновения» и о «творческом чутье».

Возможен и иной, чем у Глазунова тип творческого процесса. Его мы видим у Римского-Корсакова. Анализируя главную тему девушки-Снегурочки, Корсаков писал: «Тема эта... распадается на пять резко очерченных коротких мотивов или фраз. Подобные мотивы в анализах форм часто принимаются за основные элементы, и сама тема, представляющая цепью таковых мотивов, считается за форму производную. (О, как сухи будут темы, построенные таким образом.) Творческий процесс идет в лучших случаях обратным порядком: в композиторском мышлении возникает тема целиком...»²

В идеале мы имеем чудесную способность Моцарта созерцать создаваемое произведение все сразу. В хорошем расположении духа он сочиняет «в голове», мысли его текут потоком, те из них, которые ему

1 Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 457.
Римский-Корсаков Н. Музыкальные статьи и заметки. Спб., 1911. С. 187—188

71

нравятся, он, напевая про себя, старается удержать, и в результате этой напряженной работы у него складывается произведение. Дальше идет описание того, что нас непосредственно и интересует: «...Теперь я обзираю его духовно одним взглядом как прекрасную картину или красивого человека и слышу его в воображении вовсе не одно за другим, как это будет звучать потом, а как бы все сразу. Вот это — пиршество! Все это найти и сделать — это протекает у меня как в прекрасном, глубоком сне; но самое лучшее — выслушивать все сразу»¹.

Аналогичное подтверждает К. Вебер. «Внутренний слух, — пишет

он, — обладает удивительной способностью схватывать и охватывать целые музыкальные построения. Этот слух позволяет одновременно слышать целые периоды, даже целые пьесы»².

Если Моцарт присваивает музыкальным представлениям зрительную пространственную характеристику, то Веберу было присуще и обратное: его зрительным восприятиям были присущи музыкальные свойства. Он пишет: «Созерцание местности подобно исполнению музыкального произведения... как это ни странно, для меня местность, пейзажи движутся во времени. Они для меня последовательное наслаждение».

Но как бы ни складывалось произведение у композитора, он идет к музыкальным образам-темам, от них и для них к фактуре, в которой образы должны быть воплощены.

Если и случается иное — родилась тема и натолкнула композитора на сочинение произведения, имеющего определенное содержание и форму изложения, — то с момента, когда откристаллизовалась идея произведения, тема начинает играть роль, подчиненную замыслу целого, порою трансформируясь до неузнаваемости. Мелодия украинской народной песни, подслушанной Чайковским у лирников, превратилась в тему его Первого концерта. Непритязательные технические этюды Листа, сочиненные в 15—16-летнем возрасте, впоследствии чудесно преобразились в сложнейшие и картинные *Etudes d'execution transcendente*.

Путь исполнителя обратный: к целому он идет через частности. Через материал произведения он постигает образы, а через образы — идеи. Но нередко бывает, что исполнитель не доходит до того, чтобы развитие мысли стало гладким и естественным, и произведение воспринималось как рожденное целиком. Оно остается склеенным из отдельных кусков, порознь может быть интересным, но ни логически, ни эмоционально не ведущих к восприятию целого. Концепция исполнения так и не складывается.

Музыкальное произведение — процессуально. Смысл, функциональное значение каждого момента и интонации, в которых он должен быть произнесен, определяют его «историей»: из чего он происходит и к чему приводит. Иначе говоря, вопрос о содержании, о выразитель-

1 *Цит. по: Теплое Б. Психология музыкальных способностей. С. 244.*
2 *Вебер К. Жизнь музыканта // Сов. музыка. 1935. № 7, 8, 10.*

72

ном и конструктивном значении каждой детали решается чувством и пониманием целого. В свою очередь целое не может быть понято иначе как через услышание и осмысление последовательно каждого звена.

Композитор всегда может сопоставить задуманное с уже готовым и записанным, взвесить пространственно-временные соотношения частей, их динамику и эмоциональный тонус и запечатлеть в записи лучшие пропорции. Исполнитель же такой возможностью пользуется лишь в процессе работы над произведением. Но когда дело идет об исполнении, он оперирует освоенными данными, опираясь на память и представление.

Интонации исполнения и их пропорции определяются внутренним чувством — вкусом, эмоциональным состоянием исполнителя и зави-

сят от того, насколько ярко и живо в представлении чувство целого.

В представлении же складывается ощущение соразмерности сопоставляемых частей пьесы, чувство кульминаций, служащих пунктами притяжения и кристаллизующих куски в целое, частное и общее в единый художественный организм. Материальные данные музыки становятся в момент исполнения единством технического, эмоционального и логического.

Прежде чем играть, исполнитель «настраивается» на исполнение. Ему недостаточно отойти от окружающего. Он должен войти в характер, темп, динамику и другие свойства музыки, которую он будет играть. С большей или меньшей яркостью и конкретностью он должен внутренне услышать и пережить наиболее характерные куски музыки, чтобы не заиграть торжественный марш как походный, польку как элегию, чтоб вместо задумчивого *pp* не начать «Лунную» близким открытым звуком. Чем же, как не чувством целого определяется соотношение темпов, характеров, динамики и интонаций исполнения?

Однако чувство целого присуще в должной мере не каждому исполнителю. Нередко он бывает подобен муравью, который оползает чудную статую с ног до головы, но не получает при этом ни малейшего Представления о ее прекрасных формах. Артист в таких случаях живет «текущим моментом». Каждый эпизод и даже каждый оборот музыкальной речи переживается им и подносится слушателю так, как будто он имеет самодовлеющее значение. Если артист играет эмоционально, то возможно, что аудитория будет внимать ему с интересом. Но после Того как произведение сыграно, все вдруг обнаруживают, что в душе не осталось ничего, кроме воспоминаний о приятном «щекотании» слуха и о той или иной интересной детали. Оказалось, что слушатели, как и исполнитель, «за деревьями не увидели леса».

Недостаток архитектурного чувства неизбежно ведет также и к диспропорциям. Это в равной мере относится к несоответствию конструктивных, динамических, темповых соотношений, несоответствию смысловой и эмоциональной значимости того или другого момента в произведении. Не замечая этого или не считаясь с этим, исполнитель придает преувеличенное значение полюбившейся ему частности, заслушивается красивой или эффектной дета-

73

лью и в то же время не замечает важного и значительного. Целое распадается на куски, живущие каждый своей, как бы независимой жизнью. Получается нечто подобное организму, в котором утрачено центральное управление и каждый орган которого хочет быть обязательно самым главным.

Убедительно вскрывал такие ошибки своих учеников, а иногда и видных артистов Л. Николаев. Он, видимо, часто бывал удивлен тем, что не только публика, но и присутствующие музыканты за увлекательной эмоциональностью и виртуозным блеском исполнения, а иногда и кажущимся глубокомыслием не замечают столь очевидного недостатка. «Нужно найти нюанс и нужно найти степень этого нюанса, соблюсти требуемый масштаб», — утверждал он.

Во избежание нарушения пропорций, выдающийся педагог Павел Чистяков учил живописцев: «Когда рисуешь глаз, смотри на ухо».

Но музыканту труднее воспользоваться этим советом, чем художнику, который воочию видит перед собой «ухо» и может соразмерить с ним место и размер изображаемого «глаза». Пианист же то, с чем он сопоставляет исполняемое (по Чистякову «ухо»), имеет лишь в слуховой памяти и представлении. При каждом новом исполнении все неизбежно оказывается сдвинутым: изменится в представлении и ощущении размер «уха», изменится в исполнении и «глаз».

* * *

Для воспитания архитектурного чувства нужно неумное стремление к решению задачи и большой опыт. Но и при наличии всех этих условий задача остается трудной и ошибки неизбежны.

Иначе, чем у «артиста-муравья», складывается исполнение у артиста, словно парящего над произведением и по-орлиному с высоты взирающего его целиком. Каждое мгновение здесь живет не само по себе, а из чего-то вытекает и к чему-то клонит. Моментами и хотелось бы воскликнуть: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!», но логика событий непреодолимо влечет дальше, и только когда пережиты все перипетии, и произведение приходит к заключению, слушатель освобождается из плена властно захватившей его музыки.

Никогда не забуду, как по время исполнения Я. Хейфецом каденции концерта Брамса зал замер. И лишь с последним звуком скрипки, когда вступил оркестр, тысячи слушателей словно очнувшись от колдовских чар, вздохнули одной грудью, одним дыханием.

Разумеется, для того чтобы так захватить слушателей, мало одного чувства формы. Интерпретация должна быть исполнена глубоко волнующим содержанием, и артист должен обладать гипнотической способностью покорять аудиторию своей волей, заражать переживанием исполняемой музыки.

Восприятие и представление каждого момента музыки сопровождается сопоставлениями с тем, что уже встречалось в произведении и что предстоит в нем. Это является основой переживания произведе-

74

ния, как непрерывно развивающегося действия или к чему-то клонящегося повествования.

Важное значение при формировании целого имеет распределение кульминаций и умелый подход к ним. «Каждая исполняемая вещь — это построение с кульминационной точкой... Исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение: вещь делается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести», — говорит Рахманинов.

Бывало, что в зале стояла буря неистового восторга, а сам Рахманинов находился в ужасном состоянии. Из его уст сыпались слова самоуничужения. И все это из-за того, что у него «сползла точка». По словам Рахманинова, бывало, что и Шаляпин из-за того же за кулисами рвал на себе волосы¹. «Без кульминационного пункта — пьесе «крышка». Надо до чего-нибудь дойти крайнего», — считал Рахманинов².

Кульминация может иметь место в любой части произведения, в его середине и в конце. Есть произведения, которые можно уподобить двуглавному Эльбрусу. Есть и подобные Казбеку. На пути к главным кульминациям имеются местные вершины. Их напряженность должна соответствовать значимости эпизода и должна быть рассчитана по отношению к предшествовавшим и последующим кульминациям. Только при этих условиях будет правильно и впечатляюще раскрыта жизнь произведения.

Выразительность произнесения каждого предложения и каждой фразы также зависит от хорошо найденных «микрокульминаций». Возможно, что так следует понимать слова Рахманинова о необходимости «размерить всю массу звуков». «Размерять» нужно не только их внешние признаки — громкость, темп, но и функциональное значение, смысловую «весомость» и эмоциональный тонус. При всем этом должно сохранять единство стилистическое, чувство соразмерности сопоставляемых частей пьесы и чувство кульминаций, служащих пунктами притяжения, кристаллизующих куски в целое, объединяющих частное и общее в единый художественный организм. Все это вкладывается под воздействием архитектурного чувства и им проверяется.

* * *

Встречаются разные типы исполнительского формирования музыки.

Есть исполнители, которые придают первенствующее значение конструктивной стороне. Они ставят себе задачей возможно рельефнее обнаружить ее в исполнении и оперируют кусками музыки как плоскостями, террасами, подобно тому как это делают архитекторы-конструк-

1 *Новый мир. 1943. № 4. С. 112.*

2 *См. Рахманинов С. Письма. М., 1955. С. 314.*

75

тивисты, скажем знаменитый Корбюзье. Отраженная в произведении жизнь человеческого духа с ее сложностями, противоречивостями не должна разрушать крепко сколоченной формы исполненного ими произведения. Так играл Э. Петри.

Другой тип ярко выражен в лице А. Шнабеля. Его исполнение воспринималось как повествование. Играя, он все время говорил как будто о текущем мгновении музыки. Но целеустремленность, непрерывная текучесть его речи, ее логичность, глубокое погружение в исполняемое, тончайший учет значимости каждого мгновения музыки и богатство интонаций властно вели за собой слушателя и оформляли восприятие произведения как целостное.

Наконец, это исполнители типа Э. Гилельса и С. Рихтера. С первых же нот слушатели чувствуют, что настоящее важно не только само по себе, но оно ведет к тому, ради чего существует пьеса. Э. Гилельс так определил свою задачу при работе над произведением: «первым делом я стремлюсь набросить на произведение обруч, охватить его обобщающей мыслью и объединяющим чувством».

* * *

В заключение главы можно наметить некоторые возможности воспитания архитектурного чувства.

Недостаточно многократного проигрывания произведения на инструменте. Увидеть форму крупного здания, статуи или композицию сложной картины можно, лишь отойдя от них на некоторое расстояние. И от музыкального произведения надо также «отойти» для того, чтобы почувствовать его композицию, т. е. уловить в нем взаимосвязь, расположение, соотношение и соразмерность частей, учесть не только их длительность, но и содержательность, ибо в музыке несколько тактов могут оказаться не менее значащими по содержанию, чем несколько страниц. Таковы, например, четыре вступительных такта в первой части Пятой симфонии Бетховена или вступления к сонате Шопена *b*-*mol*. И даже всего лишь один такт *Adagio* сонаты соч. 106 был для Бетховена столь важным, что он, приняв расходы на свой счет, настоял на том, чтобы заново была награвирована доска, на которой должно было поместить этот такт. Вот он:



76

«Отойти от музыки означает, вместо ее исполнения или реального слушания, отодвинуть ее в представление.

Играя произведение, мы неизбежно заняты его последовательным переживанием и пианистическим «деланием». В результате многократного проигрывания или слушания в нашем восприятии запечатлевается его материал, общий смысл, стиль и характер. Но для того чтобы ощутить пропорции, соразмерность построений, т. е. композицию, внимание должно быть направлено именно на эту сторону музыки. Чтобы разобраться в строении более или менее сложного сочинения, недостаточно непосредственно пережить его в целом. Нужно осознать содержание и строение его частей; нужно отличить в них общее и различное; нужно дать себе отчет в тональном плане, переживаемом как путь, по которому проследовали «герои» музыкальной пьесы — ее темы — и на котором развивалась «история ее жизни». Нужно дать себе отчет в эмоциональной и динамической «весомости» каждого куска и во внешних признаках, таких, как фактура, оркестровка, регистровка и т. п.

Итак, для того, чтобы исполнительски овладеть формой произведения, еще недостаточно ее почувствовать непосредственно, необходимо ее осмыслить; нужна и напряженная работа представления. Только в представлении может иметь место сопоставление кусков музыки, чувствуемых как единство. В представлении легче, чем в собственном исполнении или даже восприятии чужого исполнения, ощутить пропор-

циональность частей, а также качество и меру выразительных средств; в представлении же легче обнаруживаются диспропорции, допущенные композитором, и могут быть найдены средства их уравновесить.

Что можно сказать о методе воспитания этой способности, или, вернее, что можно добавить к уже сказанному в этой главе и в главе о памяти и слухе? Необходима настойчивость и последовательность, как и во всякой другой работе. Пусть сначала это будут представления двухчастной, затем трехчастной песни. Пусть это будут гавоты, менуэты из баховских сюит, пьесы из «Времен года» Чайковского, прелюдии Баха, Шопена, Кабалеvского, Шостаковича. Затем нужно перейти к сонатам Скарлатти и более простым сонатам Гайдна, Моцарта, в которых форма произведения обычно не осложнена уже в экспозиции разработкой тем или вставными эпизодами. Упражняться надо с нотами и без нот — на память. Оперировать следует обобщенными представлениями, но в них должны акцентироваться то одна, то другая сторона музыки, то одно, то другое ее качество.

Путь — длинный и трудный. Но зато он ведет к постижению тех явлений в музыке, которые так восторженно описывали Моцарт и Гоголь.

1Здесь подразумевается фортепианная «оркестровка» и регистровка

6. ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

Полифония — вид музыкальной речи и, следовательно, вид музыкального общения. Вся фортепианная музыка полифонична.

Не каждый пианист в своей концертной практике считает обязательным для себя исполнение полифонических произведений, но каждый педагог не мыслит воспитания пианиста без изучения полифонии и овладения техникой ее исполнения.

Возникают вопросы: почему же необходимо работать над полифонией, если не обязательно включать ее в концертный репертуар, в чем особенности полифонии, заставляющие выделять ее в особый раздел работы?

Ответ несложен: вся фортепианная музыка в известном смысле полифонична. Даже гомофония, в которой нет «концертирующих» голосов, а имеются лишь голоса, дополняющие мелодию гармонически, ритмически, темброво, — «многослойное» построение. Своей жизнью здесь живет не только господствующая мелодия, но также бас и средние голоса. Мелодия занимает первый план. Бас служит опорой гармонии. Но этим его функции не ограничиваются, он ведет свою мелодическую линию, являющуюся часто как бы своеобразным противосложением к верхнему голосу. И, наконец, совокупность средних голосов вместе с басом образует тембро-гармонический и ритмически характеризующий фон, рисует ситуацию, создает атмосферу, в которой живет «главное действующее лицо» — мелодия.

Средние голоса нередко подают свои реплики-подголоски. Вязь голосоведения создает характерный колорит и определяет движение созвучий, которые вне логики голосоведения иногда могут казаться какофоническими.

Исполнитель все это не только должен знать, но и непосредственно слышать при исполнении. Для этого «пианисту даны два уха — левое, чтобы слушать левую руку, и правое, чтобы слушать правую», — острил И. Фридман. Превосходной школой для развития навыков мышления, слуха и техники исполнения многоголосной фактуры любого склада является работа над полифонией в ее чистом виде.

Значительно сложнее ответ на вопрос о различии гомофонии и полифонии. На вопрос: «Что же такое полифония, и в чем особенности ее исполнения?» обычен ответ: «Полифония — многоголосная музыка». Это — точный перевод слова полифония, но он ничего не говорит об особенностях полифонии и об ее отличии от гомофонии. Ведь многоголосна и гомофония.

На это возражают, что полифония — сочетание самостоятельных голосов. Однако стоит проиграть один из голосов полифонического произведения, чтобы убедиться в том, что для самостоятельного высказывания он недостаточен. К тому же, в четырех- или пятиголосных про-

на протяжении многих тактов. Следовательно, каждый голос в полифонии приобретает смысл лишь в сочетании с другими голосами.

С несколько большим основанием говорят о равноправии голосов. Ведь каждый голос от времени до времени поет главный материал — тему и становится на это время как бы главным голосом. Но и это не определяет основного в полифонии. Верхний голос часто является наиболее содержательным и мелодически развитым на протяжении большого отрезка пьесы.

Итак, все разобранные нами характеристики особенностей полифонии ходят «вокруг да около» их точного определения. Решающее надо видеть в ином. Полифония, в отличие от гомофонии, в которой разные голоса выполняют различные функции, является сплетением голосов, выполняющих одинаковую мелодическую функцию.

Этого достаточно для того, чтобы противопоставить полифонию и гомофонию, как два вида музыкальной речи и, следовательно, как два вида музыкального мышления. Различие сказывается в свойствах материала и в закономерностях развития и построения произведения.

Для восприятия и исполнения полифоническое многоголосие несомненно труднее и сложнее, чем гомофоническое. Правда, было время, когда каждый профессиональный композитор изъяснялся языком полифонии и мог импровизировать на заданные темы даже двойные фуги со всеми контрапунктическими ухищрениями. Но для нас исполнение двух- или трехголосного произведения стало трудной задачей.

Объясняется это тем, что с детства родной речью, на которой воспитывается наш слух, логика музыкального мышления, вкус и эмоциональные реакции, является речь гомофоническая.

Изложение мелодии на тембро-гармоническом фоне не требует расчлененного внимания. Мы слышим не мелодию плюс фон, а единство: мелодию, окрашенную, углубленную и психологически охарактеризованную фоном. Мелодия и фон взаимодействуют. Они связаны органически.

Фон может восприниматься и исполняться как нечто внешнее по отношению к переживаемому мелодическому высказыванию или как выражение внутреннего состояния; но и в том и в другом случае фон образует единство с говорящей мелодией. Мелодия то «плывет» по поверхности фона, как лодка по воде, то движется в глубь окружающих ее голосов, то поет на фоне жужжащей прялки, то говорит на фоне спокойного или, наоборот, взволнованного дыхания¹ и т. п.

Во всех случаях здесь в поле внимания находится хоть и сложное, но единое восприятие. Увеличение числа голосов гармонии не ведет к сколько-нибудь заметному усложнению восприятия.

Эволюция гомофонии привела к сложным мелодическим построениям и к созданию монументальных произведений большой протяженности. Примером первого могут служить *Кольбельная*, *Баркарола Шопена*, примером второго — его же этюд соч. 10, № 12.

ности. Развилось и искусство разработки выразительных возможностей, заложенных в тематическом материале. Примером могут служить периоды Шопена, Глазунова, Рахманинова, длящиеся десятки тактов,

и симфонии Бетховена (Девятая), Брукнера, Малера, Шостаковича, длящиеся около часа. Порой преобразования первоначального смысла темы бывают столь парадоксальными, что она приобретает значение, противоположное первоначальному (симфония «Фауст», соната h-moll Листа, «Карнавал» и концерт Шумана.)

Одновременно вырабатывались цементирующие приемы выражения, дающие возможность воспринимать на слух длительные построения. Это — повторы, контрастность образов, благодаря которой они оттеняют друг друга и тем самым легче запоминаются; это — симметрия построений, все сцепляющий и направляющий развитие модуляционный план; это тональное и стилистическое единство. Так строится совершеннейшая из форм гомофонической музыки — сонатная форма с ее триадой: экспозицией, разработкой и репризой.

Характерность тем, нередко прокомментированных уже в экспозиции, дает возможность по ходу восприятия осваивать, запоминать их и узнавать при каждом появлении независимо от того, выражены ли они в первоначальном виде или изменены. Развитое ладовое чувство дает возможность улавливать отклонения от основной тональности и реагировать на них соответственно отдаленности строя и остроте модуляции как на разные степени напряженности, неустойчивости и тяготения к тонике основного строя.

Для полифонии характерно иное. Ей не свойственно стремление к выразительности, гибкости тем, способных, видоизменяясь, отражать изменчивость, тонкость и сложность душевной жизни. Она не стремится использовать коллизии, которые создаются борьбой разнохарактерных образов. Согласование тем, а не их борьба — задача полифонистов. Вместо развертывания «по горизонтали», в полифонии господствует «вертикальное» объединение мелодических преобразований. Вместо раскрытия путем разработки внутренних выразительных потенциалов, полифонистов занимает трансформация внешних признаков тематического материала, вплоть до его преобразований посредством противодвижения, ракоходного движения, стреттного проведения и т. п.

Это приводит к тому, что главным достоинством темы сплошь и рядом становится не столько ее красота и выразительность, сколько ее пригодность ко всякого рода указанным трансформациям и контрапунктическим соединениям. Композиторов не останавливает, что тема при этом становится не только неузнаваемой на слух, но и превращается подчас в невыразительный перечень звуков.

В средние века музыка рассматривалась как дело науки и разума. «Главная помеха для сочинений прекрасных нот — сердечная печаль», — писал Иероним Моравский, теоретик XIII века¹.

¹ См. Роман Р. *Собр. соч. Т. 1. 1935. С. 15.*

80

Непосредственная выразительность мелодии подменялась символической или зрительными аналогиями: мелодии, построенные на восходящих ходах, связывались с представлением о небесных силах, вознесении на небеса, нисходящие же ходы — с представлением о погребении и царстве смерти — преисподней¹.

Так было на заре развития полифонии. Дыхание Ренессанса и ре-

формация вместе с раскрепощением личности повернули искусство от религии к жизни. Музыка все больше становилась выразительным искусством, раскрывающим богатство человеческой сущности. Здесь сошлись пути полифонии и гомофонии. Становясь выражением идей и чувств, полифоническая музыка уже в предбаховский период подошла к взрыву метафизичности мышления, присущего ее природе.

Но даже баховское творчество — вершина полифонии — несмотря на его в значительной мере реалистическую сущность все же несвободно от метафизичности мышления. Ему также не свойственно диалектическое развитие противоборствующих тем, в результате которого преобразуются и сами темы.

В наиболее развитой и совершенной форме полифонической музыки — в фуге разворачиваются состояния в сущности неизменных образов. Противосложения, конечно, играют содержательную роль, но не противоборствуют теме. Их роль скромнее. Они словно освещают тему с разных сторон, углубляют ее содержание, но не меняют его.

Фуга существенно обогащается, когда в ней проводится не одна, а две или даже три разнохарактерные темы.

Но, как писал Б. Асафьев: «Двойные фуги тоже в сущности монотематичны, ибо их темы рационалистически сопряжены, а не диалектически контрастны, и составляют единство»².

В баховский период выразительность тем существенно возрастает. Даже если тема коротка, в нее вводится осязаемый конфликт. Он создается разными средствами. Типичен ход на остро диссонирующие интервалы, как бы угрожающие вывести тему из пределов лада, но диссонанс тут же разрешается, и тема получает частичное завершение.

Таковы темы фуги Баха из «Хорошо темперированного клавира» в *cis-moll* (1-й т.), Глазунова — *d-moll*, соч. 62.

Не менее типичны сопоставления решительного возгласа и успокоительного ответа, а также ритм, обостренный внезапной синкопой или паузой на сильном времени.

Эти и другие средства создают напряжения, придающие теме упругость и драматизм, и делают ее приметной, «выплывающей» на поверхность звучаний и улавливаемой слухом даже в сложном сплетении контрапунктирующих голосов.

Бывает, что все характерное для произведения дано в теме, подобно тому как в тезисе дана суть всего последующего изложения. Уже в теме находятся мотивные зерна противосложений и интермедий. По выражению А. Швейцера: «*О символике у Баха см. Швейцер А. И. С. Бах. М., 1934. (Глава «Музыкальный язык Баха».)*

² См. Асафьев Б. *Интонация. М; Л., 1947. С. 25*

81

жению А. Швейцера, вся пьеса у Баха вытекает из темы с известной эстетико-математической необходимостью¹. Аналогичное о полифонических темах вообще пишет Б. Асафьев².

В ходе развития произведения раскрываются заложенные в теме потенции, она предстает в различных тонусах, в различных тонах, в различной настроенности, то подавляемая контрапунктирующими голосами, то возвышающаяся над ними.

Благодаря тембровому изменению посредством перемещения неиз-

меняемой темы в разные регистры она может звучать то с детской душевной ясностью, то мрачно и мистично. Разнообразие интонаций служит динамизированию звучности при проведении темы в более мощном регистре или посредством удвоений, а также при сопоставлении forte и piano. Изменяют эмоциональный тонус темы ее ритмические модификации посредством расширения, сжатия или пунктированного изложения. Существенно сказываются на характере темы ее тональные смещения, особенно смена мажора минором и наоборот. И все же, пройдя все перипетии, тема выходит из них неизменной внешне и внутренне, как феникс выходит из огня³.

Как ни велико значение темы, fuga в целом отнюдь не является ее многократным «эхом», повторяемым всеми голосами. Тема всего лишь «первая среди равных» голосов произведения. Prima inter pares, как говорили контрапунктисты.

Содержание произведения не может быть высказано одной лишь темой. Нужен музыкальный материал для того, чтобы создать как бы «ситуацию», в которой будет протекать жизнь темы.

Исполнители нередко упускают из виду, что тема фуги не является обязательно законченным предложением. «Вождь» и после того, как «спутник» выступил с имитацией темы, продолжает петь еще не вполне законченную мысль. Вторая половина предложения выполняет новую функцию — является уже не темой, в противосложении. Даже тогда, когда противосложения строятся из мотивов, уже имеющих в теме, — а это бывает очень часто — каждое из них имеет мелодический и ритмический рисунок, обычно контрастирующий с тематическим. Там, где тема идет плавными, секундовыми ходами, противосложение шагает по раскидистой ломаной линии, и наоборот — где тема ползет хроматическими секундами, противосложение шагает зигзагообразно; если движение в теме останавливается, оно продолжается в противосложениях. Этим поддерживается непрерывность «бега», и в то же время дается возможность следить за поочередно выплывающими на поверхность голосами.

1 Швейцер А. Указ. изд. С. 80.

2 Си. Асафьев Б. Интонация. С. 25.

3 Б. Асафьев писал: «Вообще дедуктивность фуги и родственных ей форм позволяет рассматривать эту преднамеренность («выведение» всей музыки из монотематизма. — С. С.) как отрицание внутреннего развития». Впрочем, дальше у Асафьева следует: «Но исторически это не так. Есть фуги, в которых лава музыки еще не остывает — признак органичности формы. И есть фуги — только осуществление схемы». Мысль Асафьева неясна: разве последние фуги можно считать художественным произведением?

Часто встречается удержанное — облигатное противосложение, неизменно сопровождающее тему при всех ее появлениях. (Это имеется в тридцати одной из сорока восьми фуг «Хорошо темперированного клавира».)

Итак, fuga начинается с последовательного проведения темы всеми голосами, участвующими в произведении. И хотя противосложения значительно углубляют содержание темы, «контрапунктируя» с ней не только в чисто музыкальном смысле, но и в отношениях эмоциональном и логическом, они, как правило, все же не становятся образом противоборствующим теме.

Но вот тема высказана всеми голосами в сочетании с противосложениями. Для дальнейшего развития необходимо сдвинуться с основных тональностей, в которых вращалась экспозиция; чтобы дальнейшие появления темы воспринимались свежо, нужна интермедия, функции интермедии многообразны: интермедии расчленяют непрерывный бег и пластично оформляют построение фуги, делая его легче «обозримым» для слухового восприятия; они вносят в произведение материал, часто новый в тональном и интонационном отношении; порой интермедия звучит как лирическое отступление. Интермедии совмещают в себе противоположные функции: сочленяют и одновременно разъединяют части фуги. Исполнитель решает, какую из этих функций подчеркнуть в том или другом случае.

Обычно уже в экспозиции дан весь материал, необходимый для постройки здания фуги. Свободная часть фуги, в которой можно различить разработку и репризу, отличается от экспозиции двумя признаками: тональной подвижностью и виртуозными приемами проведения темы (противодвижением, стреттами, ритмическим варьированием и др.). Но если разработка тонально подвижна, то реприза снова возвращает изложение в основную тональность и утверждает ее. Нередко фуга увенчивается кодой.

* * *

Свойства полифонии предъявляют ряд требований ко вниманию исполнителя и слушателя. Во-первых, это гибкость, подвижность и распределяемость внимания, без чего неосуществимо почти непрерывное перемещение его фокуса с одного движущегося голоса на другой, во-вторых — большой объем внимания, которое должно охватывать ряд одновременно протекающих и нередко разнородных мелодических образований. Тема и противосложения могут оказаться Движущимися в разных направлениях, в различном ритме, с несовпадающими опорными и акцентируемыми моментами (например, в дуэтирующих верхних голосах прелюдии h-moll из 1-го тома «Темперированного клавира», см. пример 5). При этом бывает, что различные голоса Приходится одновременно играть разным «шагом» — одни легато, другие стаккато.

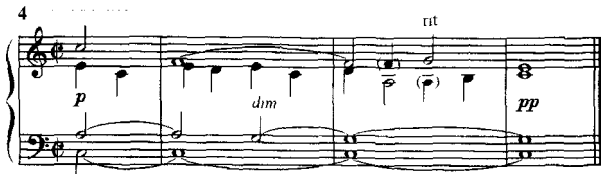
Нелегко соразмерять звучание, когда один голос или часть голосов останавливаются на выдержанной ноте, а другие продолжают двигать-

83

ся. Трудность возникает вследствие резкой разницы фортепианного звучания в момент извлечения и неизбежного последующего падения его силы и яркости. Полифония же требует, чтобы каждый голос на протяжении всей длительности оставался ровно звучащим и сливался с остальными.

В ряде случаев он приобретает особое значение не в момент удара, а позднее — в момент, предшествующий переходу на следующую высоту.

Moderato Д. Шостакович. Фуга op. 87 C-dur



Сложны для восприятия и тем более для исполнения стретты и другие виды канонических имитаций, когда из многоголосия слух может уловить лишь наиболее характерные мелодические ритмические моменты. (Такие примеры встречаются и в гомофонических произведениях, например: в мазурке Шопена *cis-moll* соч. 50 № 3, в разработке его сонаты *h-moll*, в № 3 и 11 из Симфонических этюдов Шумана.)

Главная особенность полифонической речи, как было сказано, состоит в том, что она — речь, высказываемая ансамблем автономно движущихся голосов. Их мелодическая и ритмическая независимость (гармонически они соподчинены) ведет к несовпадению порой даже к противоречию начал, кульминаций и концов фраз, предложений. Бывает и так, что в начале произведения имеется лишь один полный и совершенный каданс, это — каданс, завершающий пьесу. Во всех же остальных кадансах по меньшей мере один из голосов еще не успел «договорить» свою мысль или успел закончить ее раньше других и уже начал новое высказывание¹. Если fuga — бег, а таков перевод этого слова, то эти фуги — пример своеобразной музыкальной «эстафеты», в котором тема передается от одного голоса подхватывающему ее другому и так, в непрерывном беге, доносится до финиша — конца фуги.

Наличие одновременно нескольких мелодических линий, непрерывная текучесть речи, отсутствие четкого кадансирования и симметрии в построении усложняет восприятие полифонической музыки.

Разве не согласятся многие из слушателей полифонической музыки со следующей ее характеристикой: «Это общество остроумных людей, которые говорят все одновременно, не слушая друг друга, которые [меня] утомляют и заставляют бежать, хотя они и говорят прекраснейшие вещи»?² Приведенную характеристику Д. Дидро относит не к музыке, *1 См. фуги a-moll и h-moll из 2-го тома «Хорошо темперированного клавира».* *2 Дидро Д. Об искусстве. Т. 1. 1936. Л.; М. С. 177.*

84

а к многофигурной картине. Но разве она не совпадает полностью с характеристикой полифонии сыном И. С. Баха — Филиппом Эммануилом? «Мы оба признали, — рассказывает о беседе с ним Верней, — что музыка не должна быть большим сборищем, где все говорят зараз так, что нет разговора, а есть крик, шум, безобразия»¹.

До сих пор речь шла о независимой жизни и движении каждого голоса полифонии. Должны же быть и начала, организующие единство в этом столь трудном для непосредственного восприятия концерте автономных голосов.

Ведь полифоническое произведение не музыковедческий трактат, подлежащий внимательному изучению, анализу, а художественное явление, предназначенное эстетически воздействовать в непосредственно и даже однократном восприятии. Эта задача была решена. Подобно тому, что имеет место в гомофонии, и здесь выработались приемы изложения, делающие возможным «на ходу», слушая музыку, разбираться

в ее звуковой данности и проникаться ее содержанием.

Опять вспоминается Дидро. Продолжая анализировать восприятие картины, он говорил: «Вы хотите установить причину беспокойства, порождаемого картиной? Оно проистекает от одинакового притязания всех фигур на мое внимание». И Дидро указывает выход: «Общность действия — вот что создает из нескольких отдельных фигур единую группу; свет и тени завершают эту связь, хотя и не порождают ее»².

Это разъяснение удивительным образом подходит к полифонии: общность мысли, выраженная общим тематическим материалом, создает в полифоническом произведении «общность действия» всех голосов, а тональное, гармоническое и стилистическое единство завершают его. Этими, условно говоря, «центростремительными» факторами преодолеваются «центробежные» силы автономного движения голосов. И речь многих сливается в нашем восприятии в согласованное и гармоничное целое.

Единство материала простирается вплоть до единства мотивного строения. Замечательным примером могут служить прелюдия и фуга Баха *fis-moll* из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира». Там на развитии одного элементарного простого мотива — гаммаобразного отрезка мелодии построена не только тема фуги. Из него же выведены первое противосложение, интермедия и даже прелюдия к фуге³:

5 И. С. Бах. ХТК, т. I



1 Цит. по: *Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. М., 1934. С. 472.*

2 Дидро Д. Цитизд. С. 177.

3 На такое строение противосложения указал Ф. Бузони. Но о тематической общности прелюдии и фуги он не говорит.

85



Легкости восприятия произведения способствует кристаллизация образов в легко запоминающихся темах, характерных по мелодическим очертаниям и ритмам.

Тематическое единство нашло выражение в принципе имитаций. Благодаря имитации все голоса согласуют друг с другом смысл своей речи и устанавливают единство высказывания. Передача же имитируемой фразы из одного голоса в другие голоса и в другие регистры создает движение, усиливаемое и углубляемое модуляциями. Имитация подтверждает и усиливает значение имитируемого, утверждает его. Если одновременно восприятие нескольких мелодий — темы и противосложений к ней — сложно, то каждая из них до предела проста и рельефна, что облегчает запоминание и узнавание.

Тема и противосложения закрепляются в сознании слушателя многократными повторениями. Сперва мы слышим тему соло, без дополняющих голосов. Затем она же повторяется спутником в дуэте с противосложением. Дальше к ним присоединяются второе и третье противосложение, и мы слышим тему в трио и квартете.

Нередко между проведениями темы вставляется интермедия, задача которой, как было сказано, дать устояться в восприятии первым двум-трем тематическим материалам, прежде чем перейти к дальнейшим усложнениям. Легче воспринимаются и запоминаются облигатные противосложения, которые, как и тема, узнаются даже в сложных переплетениях ткани. Такова экспозиция фуги.

Все последующее в произведении сводится к перестановкам уже экспонированного материала и его преобразованиям (обращениям, расширениям, сжатиям и т. п.).

Трехчастность наиболее сложной из полифонических форм — фуги — делает ее конструкцию «обозримой» для слуха. Тому же способствуют кадансы, расчленяющие произведение на куски, легко схватываемые восприятием. Утвердив в восприятии материал, экспонированный в основной тональности, музыка в свободной части драматизируется посредством модуляционных смещений, стретт, тем, изложенных в обращении, и т. п. Сопоставляя привычное, знакомое с новым, мы оцениваем его ранее незамеченные качества.

Реприза в сжатом виде еще раз повторяет, как бы резюмирует основные мысли произведения и, утверждая основную тональность, создает чувство законченности событий и завершенности переживаний.

Для того чтобы произведение «дошло» до слушателя и было им «понято», исполнение должно быть прежде всего предельно точным и внятным. Недостаток этих качеств не может быть скрыт и компенсиро-

86

рован ни эмоциональностью исполнения, ни богатством и занимательностью нюансировки.

Задача пианиста — найти такое исполнение каждого из элементов и согласовать их так, чтобы «все было слышно». Найденные исполнителем характеристики тематического материала обычно сохраняются во всей пьесе.

* * *

До сих пор речь шла о мелодическом аспекте музыки, но одновременное звучание нескольких мелодий ведет к образованию созвучий. Значит, рядом с горизонтальным развертыванием ткани надо слышать и ее вертикальную организацию. Спецификой полифонического мышления является способность уместать в восприятии и оперировать в уме одновременно несколькими движущимися мелодическими линиями. Мудрость этой задачи выражена в поговорке о трудности погони за «двумя зайцами». Ведь в отличие от гомофонного многозвучия, где улавливая основную мелодию легко домыслить дополняющие ее удвоения — обычно терцовые, секстовые и сектаккордовые, — в полифонии каждый из голосов имеет свое движение, свою поступь, свой характер.

Перед исполнителем стоит трудная задача — рельефно охарактеризовать каждый из элементов, согласовать их многообразную вырази-

тельность и добиться такого единства, чтобы голоса, требующие разных интонаций, разной техники воплощения, создали стройный ансамбль.

Графичность полифонической фактуры редко дает пианисту возможность использовать красочные богатства контрастных крайних регистров фортепиано. Ограничен он также и в использовании тембровых и динамических эффектов педализации. Тем большее значение приобретает искусное владение динамической и особенно артикуляционной нюансировкой каждого голоса. Речь идет не только о технической стороне умения разнообразно артикулировать и играть с разной силой звука голоса, исполняемые одной и той же рукой.

Трудна бывает не моторная, а интонационная сторона техники во всех ее проявлениях — тембровом, динамическом и артикуляционном.

Искусство исполнения должно быть доведено до такого уровня, чтобы слушатель — хочет он того или нет, ведает об особенностях полифонического мышления и технике его воплощения или не ведает, — все равно следил за событиями в каждом голосе и за развитием произведения в целом. Но это лишь часть задачи, относящаяся к форме исполнения. Идеал же недостижимо высок.

Р. Вагнер рассказывает о том, что, долго изучая Баха, он мечтал услышать его произведения в исполнении Листа. Наконец это состоялось, а Вагнер понял, что значит все долгое изучение по сравнению с артистическим откровением. Лист открыл ему Баха исполнением единственной фуги.

В начале XX века таким откровением было исполнение Баха Казальсом. В наше время нельзя не вспомнить воплощение полифонии пианистом Гленом Гульдом. Каждый голос у него живет своей особой

87

жизнью, имеет свое дыхание, свою поступь, свой характер. Изумляет его искусство слышать и управлять «поведением» одновременно всех голосов. Моментами трудно поверить, что играет двурукий пианист. Возникает образ мифического шестирукого Шивы.

Художественные достижения этого изумительного мастера и сила его воздействия на широкую публику с несомненностью убеждают в том, что при подлинном владении искусством полифонической игры полифония и в наше время остается методом музыкального мышления живым, полным смысловой значимости и эмоциональной выразительности.

Не случайно к полифонии обращаются современные композиторы во главе с Д. Шостаковичем, повторившим в своих 24-х прелюдиях и фугах опыт «учителя всех учителей» И. С. Баха. А ведь основоположник школы, воспитавшей Шостаковича — Римский-Корсаков, скучал, слушая *Johannes Passion*, и еще недавно утверждал, что «период нашей музыки — это период музыки свободной, с игрой и сменой разнообразных настроений... музыки выразительной, начиная с Гайдна и Моцарта. Бах же, Гендель, Палестрина, Лассо и проч. — представители чуждого нам звукозерцания»¹.

Мы сознательно не останавливались на вопросах, касающихся собственно стилистики исполнения полифонии. Стилль не является непосредственно функцией способности полифонического мышления. Можно ли отнести к одному стилю произведения предшественников Баха, его самого и последователей: Танеева, Глазунова, Регера, Шоста-

ковича, Хиндемита. Можно ли говорить об единстве стиля при их исполнении? Разумеется, нет!

Не придется нам остановиться и на методике работы исполнителя над освоением полифонии, хотя она и очень своеобразна. Это относится уже к умению, а не к способностям, анализ которых является нашей задачей. Хочется думать, что читатель осмыслит сказанное о полифонии, и оно послужит основанием для рационализации его работы.

1 Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. С. 222.

7. АРТИСТИЧНОСТЬ

Только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша — это только некоторое хочу, а не могу; лишь исполнение дает это могу, дает искусство.
Р. Вагнер (из письма к Листу)

Творческий процесс создания произведения композитором окончен. Зародившееся в душе композитора, вспоенное его лучшими мыслями и чувствами, облеченное фантазией в лучшие формы,

88

какие он смог вообразить, произведение «окукливается» в нотной записи. Здесь оно также непохоже на то, каким было в представлении композитора, как непохожа невзрачная, мертвенная куколка на вылетающую из кокона, играющую переливом красок, изысканную по формам и капризную в полете бабочку.

Произведение записано. Поставлена последняя точка. Чтобы ожить, оно должно пройти через чужие, хоть и любящие руки исполнителя. От него оно получит плоть. Но сохранит ли оно при втором рождении — перевоплощении в психике исполнителя и в реальных звучаниях рояля — самое ценное в своей сути? Окажется ли оно способным заразить слушателя всем тем, что волновало композитора? Жизнеспособно ли оно? Все это решает новый творец — исполнитель, освобождающий произведение из плена нотной записи, одушевляющий его своими эмоциями.

Только исполнитель, постоянно находящийся в непосредственном контакте со слушателями, остро чувствующий их реакцию на исполняемую музыку и исполнение, сознательно и подсознательно производит отбор живого как в самих произведениях, так и в их интерпретации. Тщательное, глубокое изучение, пытливое вникание и вслушивание открывает исполнителю такое интонирование произведения, при котором, оставаясь верным правде, оно становится современным, понятным и волнующим слушателя даже тогда, когда их разделяют века.

О таком исполнителе своих произведений мечтает каждый композитор. Даже те авторы, которые являлись конгениальными исполнителями своих произведений, умели признавать равноправной талантливую интерпретацию, хотя бы и не похожую на их собственную: Бетховен сказал Марии Биго: «Я совсем не думал придать этой пьесе такой характер, который вы подчеркнули. Хотя это не мое, но, пожалуй, еще лучше»¹. Вряд ли в этих словах следует видеть светскую учтивость. Она так не подходит к облику Бетховена! От Прокофьева и Шостаковича мне доводилось слышать аналогичные оценки исполнения их произведений Гилельсом, Рихтером, Софроницким и другими авторами.

«Ошибочно думать, — пишет Р. Роллан, — что возможно и нужно воссоздать тот образ, который рисовался автору. Произведение действительно живое тем и отличается, что при своем возникновении, когда

его автор рождает, оно только начинает быть, оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей, оно обогащается их сущностью и приобретает силы на ходу. Самые века и страны, его воспринимающие, наделяют его своими думами. И если у него хватает сил нести их груз, оно становится классическим и «всечеловеческим»². То же, говоря о Пушкине, пишет В. Белинский.

Произведения искусства предназначены жить повсеместно и в веках. Они обладают поражающей способностью как живые организмы вступать в обмен с окружающей их средой, обогащая ее и обогащаясь ею. Они многогранны. Преломляясь под различным углом восприятия

1 Карганов В. Бетховен. Биографический этюд. Спб.; М., 1909.

2 Роллан Р. Кола Брюньон. Л., 1936. С. 195.

89

их слушателями, зрителями, читателями, они способны, изменяясь, оставаться самими собой. Если же они лишены этого качества, то это значит, что их идейно-художественная ценность ограничена и жизнеспособность невелика. Это — произведения для немногих, а то и только лишь для себя.

Вспоминается рассказ А. Доде о музыканте, который сочинял замечательную музыку. Но исполнена она могла быть только на им же изобретенном инструменте: это был металлический стерженек, который зажимался между зубами; вибрируя под смычком, он издавал звуки небывалой красоты. Может быть, мелодии этого композитора были божественны, но слышать их мог лишь один человек — он сам. Все же остальные люди оставались глухи к ним, для них они просто не существовали.

Устное народное творчество — фольклор, а также долгое время и профессиональная музыка не знали раздельно композитора и исполнителя, они существовали в единстве. Постепенно все большая сложность исполнительских задач и усложнение музыкальных инструментов начали требовать для полноценного искусства профессионализации. Немалую роль играло также и то, что возрастающий контакт между странами способствовал обмену ценностями, создаваемыми каждым из народов, и объем литературы, имеющей международное значение, возрос настолько, что стал доступным лишь человеку, как правило, специально посвятившему себя игре на одном из инструментов. Только профессионал, с детства отдающий свои творческие силы исполнительству, способен стать художником-исполнителем.

Специализация музыкантов-исполнителей способствовала развитию виртуозности, понимаемой в широком и благородном смысле. В свою очередь, виртуозность благоприятствует обогащению выразительных средств музыки.

Выделение функции исполнительства повело к такому широкому распространению творчества композиторов, которое иначе было бы невозможно. Могли ли Бах или Бетховен поверить, что их произведения будут в 1958 году исполнять в Москве не только русские пианисты, но и американец Клиберн, китаец Лю Ши-кунь и японец Мацуура?

* * *

Сложность и ответственность задач требует от исполнителя не только бесконечного труда, но и специфического дарования.

Как ни важна способность звукового представления музыкального образа, ее еще недостаточно для артистического исполнения¹. Как ни 1 Понятия звукового и музыкального образа не тождественны. Музыкальный образ объемлет не только звуковое, но и поэтическое, идейное и эмоциональное содержание, в то время как звуковой образ является оболочкой музыкального образа, его звучащей плотью. Звуковой образ ограничен музыкально-эстетическими качествами, тогда как музыкальному образу, обогащенному ассоциациями, присущи качества идейно-эмоциональные, следовательно также и этические.

90

сильна она у композитора, многие из них были не столь уж сильными исполнителями. Недаром понятие «композиторская игра» бытует как несколько ироническое определение исполнения, лишённого той убедительности и заразительности, которые покоряют при слушании исполнителя-артиста. Исполнение музыкального произведения — психологически сложный акт. Фантазия, умное делание, мастерская техника и артистическая воля — это еще не полный комплекс того, чем должен обладать исполнитель.

По мнению Н. Римского-Корсакова, исполнительский талант характеризуется тем, что в нем «высшая техническая способность к игре или пению одушевляется стремлением к выразительности, к большей или меньшей степени творчества в исполнении, к субъективной экспрессии, исходящей из собственной внутренней потребности...»¹

Все это чрезвычайно существенно, но требует немаловажных добавлений. Исполнительство отличается от любого другого вида музицирования. Оно направлено к тому, чтобы вовлечь в музыкальное переживание слушателей. Такая способность может быть определена как артистичность исполнения. Она рождается из ряда предпосылок. Римский-Корсаков метко охарактеризовал художника, как человека, которому свойственны сильные реакции на слабые раздражения. Это несомненно можно сказать и об артистически одаренном исполнителе. Большая отзывчивость эмоциональных реакций на музыку, дающая возможность при каждом исполнении как бы заново переживать одно и то же произведение, — характерное свойство артиста. К нему нужно добавить способность проникаться разнообразными музыкальными образами различных по индивидуальности и стилю композиторов, вживаться в них до полного отождествления их со своими собственными мыслями и чувствами. Эта способность подобна способности актеров сцены проникаться, пользуясь терминологией Пушкина — Станиславского, «предлагаемыми обстоятельствами».

Коренное отличие «играю» от «исполняю» состоит в том, что под «играю» имеется в виду — знакомлюсь, изучаю, наслаждаюсь и т. п. Все это, в основном, характеризуется тем, что произведение противостоит исполнителю как вне его находящийся объект. Когда же говорят «исполняю», то произведение играет, как будто оно не чье-то, а свое; мы говорим: произведение освоено.

Изучая, исполнитель вглядывается в материал, соображает, как произведение построено, устанавливает связи, зависимости, выясняет выразительное значение каждого момента и каждого элемента. Он идет

как бы путем, пройденным композитором при сочинении. В итоге исполнитель заново воссоздает произведение, и оно становится его внутренним достоянием. В этом смысле и говорят о вторичном творчестве исполнителя. Если изучая, исполнитель все время вникает в то, что композитор думал, чувствовал и высказал, то исполняя, он забывает и об авторе и о произведении, как некоей объективной данности. Он

1 См. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. С. 58

91

играет произведение, как бы импровизируя его. Исходит он уже не из материала, а от идеи и духа произведения.

Впитывая произведение, творческая натура артиста заряжается музыкально-эмоциональной энергией и в публичном исполнении отдает полученный заряд.

Исполнение для слушателя вызывает и должно вызывать у артиста желание делиться самым лучшим, на что он способен. Максимально мобилизуются творческие силы. Артистически одаренному человеку достаточно бывает представить себе, что он играет перед публикой или даже только перед авторитетным для него слушателем, как в его психике происходит перестройка: резко меняется исполнительское самочувствие, существенно изменяется и сама игра. Создается сложная и острая ситуация, в которой сливается эстетическое, этническое и физиологическое. Тот не артист, кого не волнует чувство ответственности за каждое выступление перед слушателями. И тут проходит «водораздел» между человеком, одаренным натурой артиста, и лишенным качеств, необходимых для этой деятельности.

К числу способностей, решающих вопрос — быть или не быть артистом, относится склад нервной организации, который в просторечии называют «эстрадной жилкой».

Нередко к ней сводят всю сущность артистизма. Действительно, жизнь говорит, что есть исполнители «для себя» или для небольшого круга избранных слушателей и есть исполнители для большой эстрады. Ошибочно считать это различие показателем степени исполнительского дарования. Ведь представителем первого типа был один из гениев пианизма — Шопен. Таков же был склад природы Балакирева, которого по яркости исполнительского дара некоторые современники сравнивали в Антоном Рубинштейном. Сюда же надо отнести и многих других, имена которых остались в неизвестности. Лучше всего их охарактеризовал Шопен, говоря о самом себе: «Я не способен давать концерты; толпа меня пугает, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами»¹.

Аналогичное пишет о Балакиреве его ученица Волконская: «Он в присутствии публики робел. Многие его общественные концерты, на которых он выступал как пианист, не оправдывали ожиданий»². Странно и неожиданно узнать это о человеке с натурой вождя, своей волей покорявшего и увлекавшего соприкасавшихся с ним выдающихся музыкантов.

Рядом известны случаи, когда исполнители, не проявляющие себя как волевые и инициативные люди ни в личной, ни в общественной жизни, на эстраде неожиданно оказываются артистами с большой силой воздействия на слушателей.

Возникает мысль, что эстрадный артистизм — не частное проявление общих свойств природы человека, а специфическая способность, которая может находиться даже в противоречии с его общими свойствами.

1 Лист Ф. Ф. Шопен. С. 86.

2 Волконская М. За 38 лет//Русская старина. 1913.

92

* * *

Исполнителей, которые не волновались бы перед выступлением, мало. Ни талант, ни возраст, ни опыт, ни хорошее здоровье не спасают от волнения. Мы уже знаем о муках Шопена. Казальс говорит, что страх эстрады был свойствен, за редким исключением, всем известным ему артистам. У него самого предстоящий концерт всегда вызывал, по его словам, «все ужасы кошмара». Я бывал свидетелем того, как бешено волновался за кулисами театра перед самым выходом на сцену Ф. Шаляпин. Можно было бы рассказать и о волнении малышей — «вундеркиндов». Но о детях разговор особый. Большинство из них возбуждается перед выступлением, но страха не знает. Л. Ауэр противопоставлял сильно волновавшихся при выступлениях представителей старшего поколения — Г. Бюлова и особенно А. Рубинштейна и И. Иоахима — «бесстрашным» молодым исполнителям. Приводя примеры из концертной практики своих учеников М. Эльмана, Я. Хейфеца, Е. Цимбаллиста, Т. Зайделя, Ауэр пишет: «Может почти показаться, что произошло какое-то изменение в нервной системе эстрадных скрипачей, если судить по молодому поколению виртуозов»¹.

Все же выдающийся педагог, видимо, мало верил в это «чудо». «Не происходит ли это от того, что они молоды, и не должны ли будут эти счастливыцы отдать дань природе, в смысле нервности, позднее?»² — сомневается он.

Ауэр прав, но лишь в констатации факта, а не в его объяснении: наблюдения подтверждают, что, как правило, с годами возрастает и эстрадное волнение, однако причина заключается не в том, что «слабеют нервы». Ее надо видеть в возрастающих взыскательности и чувстве ответственности за свое выступление. Это подтверждают А. Рубинштейн и Скрябин. «Раньше, когда мне было лет двадцать... все-то мне было нипочем, прямо — трын-трава», — говорил Скрябин, жалуясь на то, что стал волноваться³. У Рубинштейна после сорока лет волнение начало сказываться боязнью за работу памяти настолько, что он перестал выступать.

Скрябин так объяснял свое состояние: «Прошлое давит. Сейчас я должен себя оправдать, я не могу сыграть как-нибудь».

Это «как-нибудь» надо понимать как беспощадную требовательность к себе, как неумное стремление к совершенству. Даже когда слушатели в восторге, артист видит, как далеко его исполнение от задуманного. «После концерта, ложась спать, артисту, как в кошмаре, представляется его исполнение, каким оно было и каким могло быть»⁴, — говорит Казальс. Никаких трудов не жалеет артист, чтобы приблизиться к идеалу. И как ему бывает больно, когда задуманное не осуществилось, не дошло до слушателя.

1 Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Л., 1933. С. 122.

2 Там же.

3 Сабанеев Л. Цит. изд. С. 128.

4 Корредор Х. Цит. изд. С. 262.

93

Уже малыши знают это чувство. Правда, оно адресовано не слушателям, а персонально учителю. Как часто педагог, похвалив выступавшего ученика, слышит от него: «Но ведь я там-то не сделал, как вы показали!»

Предконцертные волнения нередко начинаются уже за несколько дней до выступления. В острых случаях мучают бессонница, сердцебиение, чувство тошноты, пища не идет в горло и, самое страшное, перестала выходить подготовленная программа: пальцы не слушаются, память изменяет. Хоть отменяй концерт!

Но обычно по мере приближения решительного часа болезненные признаки начинают проходить. Случается, что на смену упадку сил приходит возбуждение: не найти себе места. Рояль притягивает, как магнит. Хочется еще и еще раз попробовать тот или другой пассаж. Скорее бы на эстраду! И вот этот миг наступил.

Сживание с эстрадой протекает различно в зависимости от склада нервной системы. Волнующийся артист переступает порог зала в смятении. Ему труден десяток шагов до инструмента. Как по скользкому льду, чужой походкой идет он, не зная куда девать руки, как держать голову¹. Наконец дошел. Поклон. Теперь можно перейти к ряду привычных, заученных действий. Нервная энергия получает целесообразное применение. Артист усаживается. Ищет удобное положение: подвинет стул ближе... нет — лучше отодвинуть его чуть дальше... немножко вправо. Удобно ли брать педали? Кажется, все в порядке. Можно начинать.

Зал затих. Секунды покоя. Мысль отключается от внешних впечатлений. Надо сосредоточиться. Если в течение этих секунд удастся собраться, напомнить себе самые важные задачи, заполнить свое сознание представлением пьесы, с которой начинается программа, волнение успокаивается, и все пойдет ладно.

А. Рубинштейн учил: «Прежде чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу мысленно, т. е. вы должны определить в уме темп, характер туше и, прежде всего, звуки первых нот, до того как начнется ваша действительная игра». Нередко после неудачного выступления можно услышать: «Ах, если бы можно было сыграть еще раз!» Вот и следует начинать исполнение со «второго» раза, первый же — «исполнить» про себя. Это должно быть не только мыслью об идее пьесы и ее характере, а слуховым представлением музыки в темпе, в котором исполнение задумано. Темп — это характер, это — «душа музыки» (Бюлов) и ошибка в выборе темпа может загубить хорошо подготовленное исполнение. Волнение провоцирует ускорить быструю и затянуть медленную музыку. Выправить же темп на ходу — задача очень трудная, требующая ясного сознания и полного самообладания.

Представить себе нужно не обязательно начало пьесы. Это должен быть кусок музыки, в котором требуемый темп выступает с наибольшей
¹ Это занятно выражалось у Чайковского. Он «до ужаса» боялся выступлений, и ему почему-то казалось, что голова его клонится набок. Дирижируя правой рукой, он левой поддерживал голову, что, конечно, мешало ему и приводило в еще большее сму-

щение.

94

ясностью. Полезно продирижировать этот кусок незаметными движениями кисти или толчками левой ноги. Задания вроде: «Не загони! Не зятяни!» недостаточны. Чтобы быть действенными, задания должны быть позитивными, а не негативными.

Если же не удалось сосредоточиться и нервы не успокоились, если мысли скачут, то значит наступило перевозбуждение и ничего хорошего ждать нельзя. Бурные эмоции, вызванные публичностью исполнения, дезорганизуют исполнительский процесс. Нарушается временная регулировка пианистических движений, и пальцы начинают вступать раньше времени. «Пальцы заплетаются», «Пальцы склеиваются», — говорят пианисты. Нарушается силовая регулировка, и пианист от волнения форсирует звучность; нарушается скоростная регулировка, и утрачивается чувство темпа: пальцы безудержно бегут, пианист «загоняет». Возможны и другие аналогичные нарушения.

Чрезмерное возбуждение — будь оно слишком сильным или слишком длительным — ведет к развитию запредельного торможения клеток мозговой коры¹. Оно сказывается затруднительностью и вялостью игры: «Руки не слушаются», — жалуется пианист². Оно же является причиной страшного бедствия, одна мысль о котором парализует волю к выступлениям даже у выдающихся исполнителей: вдруг отказывает заторможенная память. Иногда это сказывается только на двигательной памяти. В таких случаях пианист, испытывая затруднения, все же может выйти из положения, опираясь на слуховое представление музыки. Если же парализуется собственно музыкальная память, то неизбежна остановка или, если артист не потерял самообладания, скачок на кусок музыки, который следует дальше по ходу пьесы.

Вернуться к уже сыгранному опасно. Нередко бывает, что катастрофа повторяется в том же месте. Вспоминаю случай с А. Корто. Играл он «Карнавал» Шумана. В Прембуле, дойдя до эпизода *Vivo*, Корто запомнил музыку и перескочил на последние четыре такта перед *Presto*. Дальнейшее исполнение пьесы было замечательным. Но дойдя перед заключительным маршем до «паузы», в которой повторяется злополучная музыка, артист опять споткнулся. «*Mille pardons!*» — бросил он, полуобернувшись к публике, и перескочил на те же спасительные четыре такта, что и в первый раз.

Но бывают еще более страшные провалы памяти, когда туман застилает сознание, и исполнитель не только забывает, что идет дальше, но и теряет представление о том, где остановился. Остается вернуться вспять, иногда даже к началу пьесы. Это случается, когда исполнитель отвлечен резким окриком, внезапным шумом в зале.

¹ Запредельное, или охранительное, торможение наступает в случаях, когда клетки коры головного мозга подвергаются слишком сильному или слишком длительному возбуждению. Так оно называется потому, что охраняет нервные клетки мозга от истощения, когда от них требуется работа, выходящая за пределы их возможности.

² Скрыбин перед выступлением постоянно сетовал на то, что у него болит рука, что слабеют мышцы.

Запредельное торможение может сказаться и растормаживанием навыков, которые были в свое время отвергнуты и, казалось, забыты. Но забытое не исчезает из памяти, не стирается, а лишь затормаживается и может всплыть в самый неожиданный момент.

По этой же причине могут путаться сходные варианты музыки, ибо выбор одного требует торможения остальных. Так бывает при вариантах изложения той же темы, при иных модуляциях в экспозиции и разработке, при иных ходах секвенции и т. п.

Однако достаточно говорить о случаях, когда перевозбуждение сказывается на исполнении разрушительно. С ними чаще приходится сталкиваться в пору, когда происходит испытание пригодных и отсева негодных для исполнительской деятельности. Способные к ней постепенно излечиваются от эстрадного перевозбуждения. Практика укрепляет их нервную систему, вырабатывает сопротивляемость внешним воздействиям, мешающим играть. Неспособные же к выступлениям на эстраде отходят от музыки совсем или переключаются на ее теоретическое и историческое изучение, а чаще — на педагогику.

Теперь посмотрим на исполнителя, который хотя и волнуется, но, как принято говорить, «владеет собой». Мы уже говорили о том, что даже подлинные артисты часто тяжело переживают предконцертный период. С эстрадой большинство из них сживается также не сразу.

Ауэр нервничал всю жизнь, при каждом выступлении. Но стоило ему сыграть первую пьесу, как он успокаивался и дальше играл в полную силу. Только к концу программы разыгрывался Скрябин. Не сразу раскрывался на эстраде Софроницкий.

В таких случаях часто говорят: «Артист справился со своим волнением», он проявил «эстрадное самообладание». Но это неточно определяет процессы, происходящие в психике артиста. Самообладание говорит о победе воли над волнением, следовательно об их борьбе. Но разве можно при этом отдаться исполнению? Для творчества необходимы полная сосредоточенность, погружение в музыку и ее исполнение. Состояние названных артистов правильно было бы определить словами: «Артист вошел в исполнение», или проще — «Артист разыгрался». Здесь сказывается одно из важнейших качеств артистичности — способность увлекаться исполнением и отдавать ему все свои психические силы. С каждой минутой артист все больше вырывается. Постепенно он увлекается исполнением и «забывает» волноваться. «Выздоровление» заметно от пьесы к пьесе. Если же речь идет о клавирабенде, то нередко во втором отделении артиста словно подменили: он откровенен с публикой, он наслаждается и той музыкой, которую играет, и своим искусством, и той ролью, которую выполняет, и той реакцией, которой публика отвечает на его исполнение.

Большой зал, яркие огни, публика, готовая внимать каждому нюансу исполнения, вникать в каждое движение чувства, — все это пугает

1 Представляют интерес статьи С. Клещева и Б. Струве и Б. Токарского, помещенные в № 11 журнала «Советская музыка» за 1936.

одних и вдохновляет других исполнителей. У артиста с «эстрадной жил-

кой» оно рождает остроту переживания исполняемой музыки и создает особо благоприятную настройку игрового аппарата, его свободу, точность, неутомимость, дает полное слияние «хочу» и «могу».

Игровой процесс все больше становится доминантной деятельностью, которая подавляет все прочие возбуждения, в том числе и вызывающие эстрадное волнение. Мало того, в силу свойства доминанты «суммироваться» с побочными возбуждениями и усиливаться за их счет, обстановка концерта повышает интенсивность исполнительского процесса. Так талант преобразует нервозность в эстрадный подъем, рождая вдохновение.

Прежде чем перейти к следующей теме, приведу пример еще одной реакции на публичное выступление.

Меня всегда пугало, когда студент, порой робея, порой хвастливо говорил мне в артистической перед выступлением: «Я совсем не волнуясь!». И действительно, он храбро выходил на эстраду и уверенно начал играть. Но дальше, когда казалось — выступление будет удачным, он начинал все больше и больше волноваться. Игра становилась неуверенной и сопровождалась всеми симптомами смятения чувств. Иногда недавний храбрец выходил из панического состояния, в другой раз исполнение до конца оставалось неудачным.

Рассказывая об этом, я имел в виду подчеркнуть, что волнение перед выступлением — не всегда враг. Врагом оно делается, когда становится доминантным переживанием. Когда же исполнитель не теряет власть над собой, волнение имеет даже положительное значение: борьба с ним мобилизует волю и настраивает весь организм — психику и «физику» — на предстоящую деятельность.

В подобном состоянии благотворно сказывается небольшой перерыв. Бывает, что достаточно на минуту уйти с эстрады, несколько раз глубоко вздохнуть, мысленно сосредоточиться на предстоящей к исполнению пьесе, — и к роялю возвращается словно другой пианист, уже освоившийся с эстрадой и настроенный на исполнение. Кстати, и время поклонов в ответ на аплодисменты между пьесами надо посвящать не столько улыбкам и взглядам в публику, сколько взгляду внутрь себя и передышке в прямом и переносном смысле, т. е. двум словам оценки сыгранного и напутствию к следующей пьесе, а также спокойному и глубокому вдоху и выдоху.

* * *

Что же мешает исполнителю играть в полную силу?

Пытаясь объяснить волнение и указать способы его преодоления, чаще всего ссылаются на Станиславского. Но как и во всех аналогиях со смежными видами искусства, положения и примеры Станиславского надо «переводить» с языка театрального на язык музыкально-исполнительского искусства и проверять, в какой мере они оказываются верными для нас. А они далеко не во всем сходны. Нет у нас «черной дыры

портала» и за ним невидимой публики. При сольном исполнении нет партнеров, общение с которыми, привлекая наше внимание, отвлекает его от аудитории. Нет у нас «отвалившегося каблука», поглощающего

внимание¹, нет и суфлера, поддержка которого избавляет от кошмарной боязни забыть, что идет дальше.

Концертный зал ярко освещен. Эстрада не отделена от зала, как сцена театра. И главное, наши исполнительские действия, в противоположность заученным бытовым действиям актера, не якорь спасения от волнения и страха — от них-то музыкант больше всего страдает.

Г. Коган в книге «У врат мастерства», опираясь на ряд авторитетных высказываний, объясняет волнение исполнителей «любованием собой», переоценкой своих способностей или, наоборот, самоуничтожением, которое «паче гордости». Издевательски рисует он портрет исполнителя, страдающего манией величия. Хотя речь идет об ученике, подобную причину волнения автор относит ко всем волнующимся исполнителям.

Согласиться с ним я не могу. Решение вопроса скорее можно видеть в ином — в присущей каждому художнику взыскательности. Взыскательность — это совесть художника. Она не дает ему остановиться на достигнутом. Она не мирится с небрежностью и незаконченностью работы. Она не прощает неудачи, пусть даже случайной. Во всем художник винит самого себя.

Вот почему не может уснуть Казальс после концерта, без того чтобы не произвести суровую ревизию своего исполнения. Вот почему Сигетти после выступления в зале Ленинградской филармонии сразу же уединился в своем номере Европейской гостиницы и тщательным образом в медленном темпе штудировал пассажи из только что блестяще исполненного концерта Бетховена.

И как больно бывает, когда задуманное не осуществилось, не дошло до аудитории. А слушателя артист уважает. Речь идет не о суетном желании угодить слушателю, а о сознании, что он, артист, — должник аудитории. Публика пришла слушать именно его искусство, потому что в его исполнении каждая пьеса живет той особой жизнью, которая порождается его индивидуальным мастерством. Требовательность артиста, порой чрезмерная, приводит к тому, что он при эстрадном исполнении начинает мелочно следить за исполнительским процессом и стремиться непрерывно руководить им. Вмешательство же сознания к добру не ведет. Потеря доверия к своему аппарату и к своим достижениям влечет за собой утрату непринужденности исполнения и его спокойствия.

Внутреннее спокойствие — необходимое условие творчества. Со своей стороны оно требует «чистой совести» (И. Гофман). Исполнитель должен быть убежден, что в предварительной работе им все продумано, услышано, что технические трудности преодолены. Только тогда он может без остатка сосредоточиться на исполняемой музыке.

1 Станиславский К. Работа актера над собой. М., 1938. С. 153-163.

О самозабвенном состоянии рассказывает С. Рихтер: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь все — не только зрителей, но и самого себя»¹.

Такое самозабвение доступно далеко не каждому. Оно предполагает натуру эмотивного склада, высоко артистическую, а также наличие безотказной техники, которая при исполнении не требует к себе внима-

ния, исключая особые рискованные случаи и «наткнутие» (термин С. Прокофьева) на непредвиденное затруднение.

Пианистические действия так сложны и тонки, так молниеносны, что осуществимы лишь когда совершаются автоматически. Привлекать к ним внимание можно и должно, работая над пьесой. При этом техника исполнения автоматизируется, и достаточно пожелать сыграть то или иное место стаккато или легато, запеть любой из голосов, закруглить пассаж, как это осуществляется словно само собой — руки выполняют «заказ» без специального волевого приказа. На эстраде пианист вспоминает о технике только в исключительных случаях: подходя к рискованному пассажиру, скачку, и т. п. Как правило же, думать о технике — значит нарушить безупречное течение исполнения.

Не следует представлять себе исполнительский процесс как ряд подсознательных действий. У пианиста и при вдохновенном исполнении много забот. Его внимание всегда начеку.

Играя, пианист воспринимает не только стихию музыки, но и поток ощущений — игровых и слуховых, которые непрерывно сигнализируют о том, как протекает исполнение. Пока «обратная связь» молчит, что говорит: «Все идет благополучно!», они не привлекают к себе внимания, и пианист поглощен переживанием музыки. Но чуть что сыграно не так, как следует, чуткий часовой — внимание — направляется на игровой процесс, пока не будут устранены неполадки.

«Если в то время, когда я играю на эстраде, я сам взволнован, я на слушателей не действую», — говорил такой «сильно действовавший» пианист, как А. Рубинштейн².

Увлечшемуся художнику угрожает опасность принять за вдохновение иное, опасное для творчества душевное состояние, которое Пушкин определяет как «восторг».

«Восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей частями в отношении к целому. Восторг непродолжителен, непостоянен, следовательно, не в силе произвести истинно великое совершенство...»¹

В момент переживания нелегко отличить восторг от вдохновения. Художнику, утратившему «силы ума», состояние восторга в момент его переживания кажется блаженным. Лишь придя в себя, он с ужасом ви-

¹ После гастролей//Литературная газета. 1961. № 7.

² Не углубляясь в старинный спор об искусстве представления и переживания, напомню еще об одном из высказываний А. Рубинштейна, в котором он утверждает, что задача артиста — вызвать у слушателей иллюзию того, что якобы сам он испытывает переживаемое. См. Рубинштейн А. Мысли и афоризмы. Спб.: Иогансен. С. 132.

³ Пушкин - критик. М., 1950. С. 113-114.

дит, что поддался самообману: нервное возбуждение от необычной обстановки и желание показать себя лучшим образом он принял за творческое состояние.

К. Станиславский так вспоминает свой первый дебют: «...Наконец и я вышел на сцену, где почувствовал себя превосходно. Что-то внутри толкало, горячило, вдохновляло, и я летел, закусив удила, вперед, через всю пьесу... Меня волновало бешенство внутреннего моего темпа и ритма, от которого "в зубу дыханье спиралось"... и эта

повышенная нервность и несдержанность принималась мной за подлинное вдохновенье. Играя, я был уверен, что держу зрителей в своей полной власти»¹.

Позднее Станиславский увидел, что «принимал простую актерскую эмоцию — род истерии, сценического кликушества, за вспышки подлинного вдохновения...»² «Оказывается, — добавляет он, — что это целая наука, как со сцены понять то, что получается от твоей игры по ту сторону рампы»³.

Как это сходно с тем, что нередко приходится наблюдать при выступлении молодых пианистов!

Тяжелым бывает похмелье после такого «восторга»: выясняется, что исполнение, казавшееся пламенным, на самом деле было сумбурным, что слушатели остались не только равнодушными, но и оскорбленными тем, как исполнитель, утративший самоконтроль и распутивший свой темперамент, «фвал в клочья» замечательное произведение.

Самооценка и самоконтроль — не легкая задача для артиста. Наряду со случаями переоценки имеют место и случаи недооценки своего выступления: артист недоволен собой, ему не удалось в исполнении то или другое из задуманного, он огорчен тем, что играл без должного настроения. А слушатели восторженно внимали каждой фразе, трепетно переживали каждую исполненную пьесу. И в пору зрелости артисты не избавлены ни от необоснованного самообольщения, ни от несправедливого самобичевания.

Только сохранив при горячем сердце холодный рассудок и твердую волю, можно ждать «расположения души к живому приятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий» (Пушкин). Тогда открываются ранее непонятые глубины, неслышанные красоты, недооцененные тонкости; тогда наилучшим образом налаживается координация игрового аппарата и находятся наилучшие технические приспособления.

* * *

Это не все, что надо сказать об артистичности. К «приятю впечатлений и быстрому соображению понятий» надо присовокупить еще и талант к передаче «впечатлений» слушателям.

1 Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. М., 1931. С. 70.

2 Там же. С. 188.

3 Там же. С. 71.

100

Начать следует с того, что артист вступает в контакт не только с публикой, наполняющей зал, но и самим залом — с его акустикой, и прежде всего с инструментом — с его акустическими и игровыми свойствами.

Оба эти фактора тесно связаны друг с другом. Так, акустика зала, гулкая или глухая, что отчасти зависит от наполненности зала публикой, отразится на педализации и на степени игровых условий, затрачиваемых пианистом, а последнее сказывается на эмоциональном тоне исполнения.

Далее, каждый инструмент имеет различные механико-акустичес-

кие свойства: один легок в игре, другой туговат; один глуховат, другой громок. Имеет инструмент и свою «душу». Один чудно поет, другой суховат; один — лирик, другой — оратор. Рояль может звучать в каждом регистре различно по силе и характеру, что сказывается при сопоставлении регистров, одновременном и последовательном. Нередко басы концертных роялей с их длинными и массивными струнами и тяжелыми молотками «бухают» или «стучат». Чтобы уравновесить их с верхним, относительно слабым регистром, пианист должен хорошо себя слышать при исполнении и искусно владеть распределением звучаний.

Различны не только динамические, но и тембровые свойства инструментов. Нередко случается, что инструмент на эстраде непохож на привычный пианисту, и ему приходится на ходу перестраивать привычное исполнение: там, где он собирался играть *legato*, сыграть *perle*, бесплотные звучания заменить «плотными», густо педализированные — прозрачными, или наоборот.

Пианист лишен радости скрипача, виолончелиста, кларнетиста, которые всегда играют на своем «родном» инструменте и знают его вплоть до малейших капризов. Но зато, встречаясь каждый раз с новым для себя инструментом, которому присущи неожиданные звуковые и игровые качества, пианист получает от него новые творческие импульсы. Следовательно, пианист-артист должен быть всегда готов к тому, чтобы импровизационно откликнуться на свойства инструмента. Он должен уметь не только воспользоваться его положительными качествами, но и приспособиться к тому, чтоб даже недостатки парадоксально использовать как средства художественного выражения. Случайности исполнения, нарушившие выношенный образ, также не должны выбивать артиста из настроения. Мало того, они должны рождать новый творческий импульс.

Если почему-то не получилось *crescendo*, ведущее к важному моменту, который намечено было сыграть *maestoso*, исполнитель должен быть готов на ходу перестроить свой замысел и заменить *maestoso* другой характеристикой, которая логично вытекала бы из получившегося подхода. Если изменила память, надо суметь логично перескочить на следующую точку опоры, или, что лучше, симпровизировать такой переход. Рубинштейн громко на весь зал возгласом: «Молодец!» выражал одобрение находчивому ученику, сумевшему сделать это. Разумеется, подобноевольное «творчество» — лишь вынужденный выход из неудачи.

101

Одним из важнейших свойств артистизма надо считать способность чутко улавливать ответную слушательскую реакцию к исполнению. Артист чувствует, поглощаются или отталкиваются аудиторией «магические токи», излучаемые в исполнении.

«Для того чтобы художник был действительно на высоте, чтобы превзойти самого себя, чтобы увлечь свою аудиторию на высоты, озаренные божественным огнем — *l'estro poetico* (поэтическим вдохновением), ему надо почувствовать, что он потрясает, волнует своих слушателей, находит в них отголоски своим чувствам, увлекает их за собой стремлением в бесконечность...»¹

Велико счастье артиста, когда он чувствует, что слушатели дышат вместе с ним и чутко внимают исполнению. Тогда он еще глубже про-

никается музыкой, растут сила и тонкость его эмоций, свобода, точность и полнота выражения.

Но вот сосредоточенность исполнителя на миг ослабела. И тотчас же кто-то из слушателей тихо кашлянул. Ему откликнулся другой. И заразительный кашель пошел гулять по всему залу. Здесь должна сказаться артистическая воля исполнителя. Малоопытный или слабовольный, чувствуя, что упустил власть над аудиторией, может растеряться. Подлинный же артист «подтянет вожжи» — он повысит интенсивность нюансировки, даст акцент там, где раньше не предполагал. Шопен, жалуясь на свое тягостное самочувствие при концертных выступлениях, противопоставлял себе Листа: «Ты совсем другое дело. Ты создан для этого, ибо если и не тронешь публику, то у тебя всегда найдется чем ее ошеломить»².

В артистичности же заключен род магической силы, которая завораживает слушателя не только художественными качествами исполнения, но и непосредственным воздействием личности исполнителя — его эмоциональностью, волей. Замечательны строки, в которых Шуман делится впечатлением от выступления Листа: «...Как будто желая испытать публику, он сначала, казалось, играл с нею, затем поверг ее в глубочайшую задумчивость, пока не обвинил сетями своего искусства каждого, и тут же стал увлекать всю массу куда хотел»³.

Даже приняв поправку на романтическую восторженность шумановского литературного стиля, в приведенных словах мы слышим удивление перед могуществом артистического воздействия.

В чем же сущность этой силы?

Она прежде всего, разумеется, в его исполнительском мастерстве и в глубокой и даже экстатической убежденности артиста, я бы сказал, пророческой одержимости истиной и красотой исполняемой музыки.

Слушатель воспринимает произведение как последовательно разворачивающуюся систему звуковых и музыкально-поэтических образов, и органически связанную с ними, ими выражаемую систему эмо-

¹ Лист Ф. Ф. Шопен. С. 94.

² Там же. С. 93-94.

³ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 234.

циональных состояний. Воздействует их глубина, красота, правда, увлекает логика и интенсивность их выражения.

Все это воспринимается слухом. Но только ли слухом? Ведь в музыкальное переживание вовлекается весь человек. Исполнитель становится живым орудием для воспроизведения музыки с ее идеями, образами и эмоциями.

Повадки Листа ошеломляли широкую публику. Но ошибочно было бы думать, что они впечатляли лишь неискушенного слушателя. Достаточно прочесть рецензии Гейне и Шумана, чтоб убедиться, что это не так. «Слушая Листа, его надо и видеть; он ни в коем случае не должен играть за кулисами, значительная часть поэзии была бы при этом потеряна», — пишет Шуман¹.

Аналогично оценивал Чайковский зрительные впечатления от выступления А. Рубинштейна: «...Я имел случай слышать Рубинштейна

и не только слышать, но и видеть (курсив Чайковского. — С. С), как он играет и управляет оркестром. Я подчеркиваю это первое впечатление чувства зрения, потому что, по моему глубокому убеждению, престиж Рубинштейна основан не только на его несравненном таланте, а также на непобедимом очаровании его личности, так что недостаточно его слышать для полноты впечатления — надо также его видеть...»²

Не кроется ли в единстве слухового и зрительного воздействия одна из тайн артистичности?

Это единство надо понимать как подлинное слияние внутренней сущности исполнения и его внешней стороны — поведения играющего артиста. Надуманная «интересная» — или «красивая» пантомимика пианиста может вызвать лишь отвращение как кокетство, ложь, и наоборот: хоть и далекие от красивых жесты и мимика, рожденные переживанием исполняемой музыки, могут быть органичны и усиливать ее воздействие на слушателя. Запомнилась манера А. Шнабеля в патетические моменты на долгих нотах или на паузах, потрясая рукой, сжатой в кулак, подносить ее — чуть ли не к лицу. Запомнились и своеобразные дирижерские жесты Г. Гульда: рукой, свободной от игры, он как бы очерчивал в воздухе мелодический рисунок исполняемой темы и особенности ее ритма. Какой странной казалась жестикуляция того и другого пианиста в первый момент и какими органичными, убеждающими, выразительными оказались эти жесты после того, как привычной стала их необычность и ясной их слиянность с переживанием исполняемой музыки.

Не за счет ли зрительного восприятия маленького человечка за большим роялем на большой эстраде надо отнести значительную долю воздействия выступлений «вундеркиндов»? Облик и поведение ребенка заставляют подсознательно вносить «поправочный коэффициент» к чисто слуховым восприятиям музыки и не замечать детской передачи «взрослых эмоций».

1 Шуман Р. Цит. изд. С. 235.

2 Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 542.

103

Значение синтетичности восприятия слышимого и зримого можно также проверить, сопоставив свои переживания от эстрадного исполнения артиста с его исполнением в грамзаписи или по радио. Последние могут доставить большое эстетическое наслаждение, вызвать восхищение, поразить некоторыми качествами, но взволновать, зачаровать, довести до самозабвения, как это может сделать живой артист, они не в силах. Рассудок сохраняет способность холодно анализировать слышимое.

Разумеется, следует учесть различие живого звучания инструмента и воспроизведенного через динамик. К. Игумнов метко назвал репродукции исполнения «консервами». Велико также заразительное действие массового переживания аудитории зала.

Для публики выступающий пианист не только «звучит», он воспринимается и зрительно. Подобно дирижеру, который своими жестами и пантомимикой разъясняет происходящее в произведении, пианист положением головы и корпуса, их движениями и выразительной жестикуляцией направляет внимание то к одному, то к другому моменту или

элементу музыки, подчеркивает значимость, эмоциональный строй и тонус происходящего в данный момент в произведении.

Но мало того, что поведение пианиста действует на публику и что «прекрасное пение при мраморно неподвижном лице заставляет усомниться — есть ли в этом искусстве внутреннее содержание»¹. Важно и то, что сам артист отнюдь не безразличен к своему поведению. «Выразительное движение» — это компонент эмоций. Оно «не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь в него, формирует его; ...мы формируем наше чувство, выражая его»². Пользуясь охотничьим термином, введенным в искусство К. Станиславским, такие движения служат «манком» для эмоций.

Спокойствие или возбуждение, величественность, нежность, игривость или поэтическая мечтательность, лукавство, спесивость — все выражается не только непосредственно музыкальными средствами, но также и повадками исполнителя.

Уже один из великих учителей старого времени — Ф. Э. Бах писал: «...Делая понятными слушателю свои чувства, он (исполнитель. — С. С.) таким путем лучше всего заставит его (слушателя. — С. С.) переживать их вместе с ним. При музыке томной и печальной он сам делается томным и печальным. Это и слышно и видно по нему».

К сказанному Бах добавляет: «...Нельзя обойтись без мимики, — это может отрицать только тот, кого бесчувственность вынуждает сидеть за инструментом как изваяние». Далее следует важное разъяснение: «Насколько неприлична и вредна для исполнения безобразная мимика, настолько полезна хорошая, так как помогает передать слушателю наши намерения»³.

¹ Шуман Р. *Избранные статьи о музыке*. С. 308.

² Рубинштейн С. *Цит. изд.* С. 484.

³ Бах Ф. Э. *Опыт об истинном искусстве игры на clavире*. *Цит. по: Алексеев А. Клавирное искусство*. М.;Л., 1952. С. 199.

104

Но имеется и другая точка зрения. Исходя из того, что «при игре необходимо изящество», Франсуа Куперен требует: «За клавином надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни пристально сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, — заключает Куперен, — надо смотреть на общество так, как будто ничем не занят...»¹

Несомненно, что на разномыслиях Ф. Куперена и Ф. Э. Баха сказались иное время, иной слушатель, к которому обращается артист, и иное содержание музыки. Однако, переходя в XIX век, мы продолжаем сталкиваться с той же проблемой. Борьба за и против выразительного поведения артиста ожесточилась, видимо, как один из аспектов борьбы классицизма и романтизма. Протестующие и полемические высказывания Анри Герца, Ф. Калькбреннера и других дают основание думать, что возражения вызывали не столько повадки, характерные для пианистов романтического склада, типа Листа, но и тех концертов, которые декорировали внутреннюю пустоту и банальность своего исполнения внешней аффектацией, доходившей порой до карикатуры.

Бюлов, преданный ученик Листа, также предостерегает: «Не делайте за фортепиано никаких излишних движений всем корпусом, хотя

это, быть может, и придает важности, возбуждает мнимое доверие, но очень некрасиво»².

Интересен пример К. Таузига. Уже в 18-летнем возрасте он обратил на себя внимание выдающейся техникой, но пресса упрекала его за безобразные телодвижения при игре, бросание рук и... длинные волосы. (Во всем этом он, очевидно, подражал своему учителю — Листу. — С. С.) Повзрослев, Таузиг переродился. Отказавшись от концертных выступлений, он два года работал над собой и теперь сидел за роялем, «как мраморная статуя». И только неизбежные движения рук выдавали живого человека. Так описывает свои впечатления В. Безекирский, сам концертировавший скрипач³.

И наконец, в нашем веке против актерствующих пианистов темпераментно ополчался И. Гофман. Он считал раскачивание, кивания головой, преувеличенные движения руками недостатком контроля над самим собой со стороны играющего. «Если же это производится сознательно, что также бывает нередко, то это значит, что пианист пытается отвлечь внимание слушателей от произведения к самому себе. Вероятно, — сурово осуждает Гофман, — он чувствует себя не в состоянии удовлетворить слушателя своей игрой и поэтому прибегает к иллюстрации музыки посредством более или менее подчеркнутых жестов»⁴.

Упоминание о классицизме и романтизме исполнительского стиля требует разъяснения.

1 Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Цит. по: Алексеев А. Клавирное искусство. С. 184 и 185.

2 Лекции Ганса Бюлова, составленные Т. Пфейфером. М.: Юрг., 1896. С. 52.

3 Безекирский В. Из записной книжки артиста. Спб., 1910. С. 36-37.

4 Гофман И. Цит. изд. С. 119.

105

Классическое звукозерцание характеризуется уравновешенностью в нем идейно-логического и эмоционального. Отсюда гармоничность исполнения и, как следствие, внешнее спокойствие. Романтику же свойственно вольно предаваться фантазии и погружаться в мир эмоций. Музыка у него всегда связывается с поэтическими представлениями, хоть и в разной мере осознанными.

У композитора они способствуют зарождению идеи произведения и направляют его формирование. У исполнителя они рождаются музыкой и рожают концепцию исполнения. Сложный, противоречивый мир, борьба разума, воли и эмоций могут нарушить гармоничность и стройную последовательность развития формы произведения. Это не страшит романтика. Лишь бы образы и рождаемые ими чувства были прекрасны и волнующе выражены¹.

Сказанное характерно для типических проявлений. Жизнь знает не только их варианты, но и парадоксальное соединение у одного художника противоречивых свойств. В творчестве Мендельсона и еще больше Шопена господствует романтическая фантазия, хоть она и облекается в гармоничные формы; как исполнители же оба музыканта были скорее классиками, чем романтиками. Больше того, исполнительские вкусы даже у такого истого романтика, как Шуман, можно определить скорее как классические. Об этом говорят его рецензии о выступлении

ях Мендельсона и Клары Шуман, а также критическое отношение к романтическим экстазам Листа.

Такая двойственность стилевых свойств имеет место и в исполнительском поведении пианиста. Романтик по переживанию музыки может быть на эстраде внешне очень сдержанным: вспомним В. Софроницкого и А. Корто.

В заключение еще раз повторю, что главное в артистическом поведении — его правдивость. Характер пантомимических движений должен полностью соответствовать характеру музыки. Взметнувшаяся вверх левая рука — внушительный жест, допустимый на первом аккорде вступающего солиста в Четвертом концерте Рубинштейна — был бы фальшивым и оскорбительным во внешне сходном случае — на первом аккорде органной фантазии и фуги g-moll Баха-Листа, или во вступительных тактах сонат Бетховена соч. 106 и 111.

В плавные покачивания Эмиля Зауэра при исполнении им вальса Штрауса «Голубой Дунай» вовлекался весь зал: слушатели в истоме, с блаженной улыбкой покачивались вместе с артистом. Могло ли это иметь место при исполнении вальса Шопена?

Лист, которого обвиняли в актерстве, не раз подчеркивал органическую связь внутреннего переживания и внешнего выражения. Пятой венгерской рапсодии он предпосылает такое указание: «Сдерживаемая боль, тяжесть... составляют основное настроение первой строфы, такое 1 Не следует путать классицизм исполнения с академизмом, который тоже характеризуется уравновешенностью. Но уравновешенность здесь не только следствие сильной воли и ясного ума. Она — результат того, что уравновешиваются не идейно-эмоциональные признаки, а признаки, относящиеся к форме.

106

настроение, которое исключает эластичные движения, как их привыкла делать виртуозная рука».

К одной из Вариаций на тему Баха он дает наставление: «Эта бурная вариация должна быть сыграна: мощной звучностью, быстро со страстным vibrato, всегда монументально; не надо применять "изящные вращения кистью"»¹.

Отсюда должно стать ясным, как карикатурно выглядит подражание повадкам того или иного артиста. Жалки и смешны потуги некоторых пианистов, видевших исполнение Артуром Рубинштейном «Танца огня» де Фалья, вскидывать руки так высоко, как это делал выдающийся артист. Вместо впечатляющего импозантного жеста получалась гримаса.

Только предельная искренность, когда «из внутреннего движения рождается внешнее» (Лист), рождает подлинный артистизм поведения.

1 См. Мильштейн Я. Ф. Лист. Ч. 2. С. 96

8. РУКА ПИАНИСТА

... Человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини.

Ф. Энгельс

Музыкальность пианиста имеет свои специфические черты, сформированные практикой пианизма. Характер техники, ее особенности накладывают свой отпечаток на эстетические свойства музыканта, на особенности его игры и на все его музыкальное мирозерцание.

Все замысленные пианистом музыкальные образы воплощаются в звучаниях инструмента лишь в той мере и в том качестве, в котором были выражены его пианистической моторикой. Ее роль в художественных достижениях пианиста столь велика, что обычно ее отождествляют с понятием техники в целом, хотя она — лишь механизм последней. Следовательно, для того чтобы понять природу пианистической техники, необходимо изучить природу не только психических, но и физических факторов: руки и инструмента.

Для успешной деятельности пианисту необходимы хорошие руки. Этот живой инструмент пианиста определяет границы его исполнительских возможностей и многие свойства исполнения.

Рука человека — одно из чудес мировой эволюции. Благодаря ей и, конечно, мозгу человек стал «царем природы». Анализируя роль труда в очеловечении обезьяны, Энгельс пишет: «Рука... является не только
1 См. Мильштейн Я. Ф. Лист. Ч. 2. С. 96

107

органом труда, она также его продукт. Только благодаря труду, благодаря приспособлению к все новым операциям, благодаря передаче по наследству достигнутого таким путем... только благодаря всему этому человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла, как бы силой волшебства, вызвать к жизни картины Рафаэля, статуи Торвальдсена, музыку Паганини»¹.

Восторженно воспевают Ромен Роллан устами Кола Брюньона «радость верной руки, понятливых пальцев, толстых пальцев, из которых выходит хрупкое создание искусства».

«Мои руки — послушные работники, управляемые моим старшим помощником, моим старым мозгом, который, будучи сам мне подчинен, налаживает игру, угодную моим мечтам», — пишет он².

Но ведь и «старший помощник», управляющий руками, — мозг человека, бесконечно многим обязан рукам. Руки не только «послушные работники». Они — советники мозга и даже его учителя. Кто как не руки обогащает мозг человека знанием реальностей?

Конечно, картины, статуи и музыка — дело не одних рук, а содружественной работы рук и мозга. И не только руки без мозга не смогли бы воплотить «игру, угодную мечтам», но и мозг без рук не смог бы не только физически воплотить, но даже вообразить эту «игру». Он способен на это благодаря знаниям, полученным им от своих рук, и лишь в меру этих знаний, дополненных и проверенных слухом у музыканта и зрением у художника.

Что же характеризует руку пианиста?

Первое и главное: рука пианиста — орган его музыкальной речи. Если между слуховыми представлениями и их «произнесением» на рояле с детства устанавливается связь, то речевой аппарат пианиста — его рука приспособляется к своим задачам так же естественно, как речевой аппарат человека приспособляется к произнесению слов на основе слухового восприятия. Устанавливается двусторонняя связь: слуховое представление вызывает соответствующую настройку руки на необходимые действия, а настройка руки, в свою очередь, вызывает соответствующие слуховые представления и способствует их более конкретному чувственному ощущению.

Это играет существенную роль при выработке техники. Техника вырабатывается не только тем легче и становится тем богаче, чем конкретнее и разнообразнее слуховые представления, но свойства представлений отзываются на качественной стороне техники и на ее стилиевой характеристике.

Рука представляет воображению пианистически обработанный ею материал и тем самым направляет работу воображения. Как один из важнейших факторов пианистического «бытия», она во многом определяет музыкальное «сознание».

1 К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. 1957. Т. 1. С. 143

2 Роллан Р. Кола Брюньон. С. 14.

108

* * *

Когда заходит речь о том, что такое хорошая рука пианиста, обычно указывают весьма противоречивые признаки. В широких кругах распространено мнение, что рука пианиста должна иметь длинные, тонкие «нервные» пальцы вроде шопеновских. Лешетицкий, Гофман, Брейтгаупт и другие предпочитали широкую, компактную, мясистую кисть с почти равными по длине пальцами. Идеалом для них были руки Антона и Николая Рубинштейнов.

Одни любят руки с длинными плечевыми костями, другие считают такие руки неуклюжими и предпочитают короткие, как более ловкие. Некоторые любят «гибкие» суставы, другие же боятся их, а прогибающиеся ногтевые суставы, и, особенно прогибающийся основной сустав большого пальца, готовы считать противопоказанием к пианистическому обучению.

В популярной одно время и забытой ныне брошюре М. Николаевского, занятно озаглавленной: «Консерваторская постановка рук на фортепиано», приведен следующий перечень признаков, которые, по мнению автора, являются противопоказанием к пианистической деятельности: слабые от природы руки,

лишенные достаточной мускулатуры для извлечения сочного и сильного звука; слабые, тонкие пальцы, ломающиеся и загибающиеся в суставах; руки и пальцы с загрубевшей мускулатурой, не гибкие, малоподвижные; сводообразные ногти, приросшие к самым подушечкам пальцев; резко выделяющиеся высокие межпальцевые связки; болезненно вздутые суставы на пальцах; слишком крепкие, мясисто-мускулистые связки между первым и вторым пальцами.

Все перечисленные недостатки делают якобы совершенно невозможным какое-либо развитие пальцевых движений и движений всей кисти. На самом же деле наблюдение над строением рук пианистов обнаруживает полную несостоятельность суждений М. Николаевского. Если исключить случаи патологической степени перечисленных признаков, то ни один из них не может служить основанием для пессимистических предсказаний. Для игры *a forte* вовсе не требуется «атлетическая» мускулатура. Даже дети-пианисты, если они владеют соответствующими приемами звукоизвлечения и наделены исполнительским темпераментом, способны к извлечению достаточно сильного звука. Что же касается «сочного» звука, то ведь без него обходились Шопен, Скрябин, Бюлов, и многие другие пианисты (особенно пианистки), художественная индивидуальность которых была в ладу с их физической организацией и не требовала именно такого звучания. Малая подвижность рук и пальцев зависит не от свойств самой мускулатуры, а от свойств ее нервно-двигательного аппарата — иннервации.

Хотя, как правило, руки виртуозов имеют превосходную анатомическую организацию, но имеется немало случаев, когда анатомические недостатки не помешали высшим пианистическим достижениям¹.

1 У Шопена прогибались суставы ногтевых фаланг, а у Листа — основной сустав большого пальца.

109

Даже пальцы, столь широкие на концах, что они с трудом умещаются между черными клавишами, все же не являются противопоказанием, ибо играть на белых клавишах можно не между черными, а на широкой плоскости клавишей.

Приспосабливается к игре пианист и тогда, когда его первый палец короче нормы: ему приходится больше обычного сгибать длинные пальцы, что дает возможность избежать резких движений руки вдоль клавишей при смене первого и остальных пальцев.

Гофман считает, что «форма руки для пианиста гораздо важнее, чем форма его пальцев, потому что рука служит для пальцев основанием действия и источником силы и, кроме того, она осуществляет полный контроль над ними». В доказательство Гофман указывает, что пальцы знаменитых пианистов бывают различны по форме, в то время как их руки обычно широки и мускулисты. (Говоря «руки», Гофман очевидно имеет в виду пясть руки и запястье.)

По внешнему виду, если только это нормальная рука, невозможно определить ее пианистическую «одаренность». Тем более это относится к детской руке, которая в процессе роста и развития может измениться до неузнаваемости. И все же, многие педагоги, разглядывая руки детей с видом хиромантов, пытаются предсказывать их пианистическое будущее, основываясь на соображениях вроде приведенных.

Хотя Л. Ауэр, перечисляя качества, которые он считает «совершенно необходимыми музыканту», вслед за изощренным слухом называет физическое строение руки и утверждает, что «существуют руки, отказывающиеся подчиняться техническим требованиям, неизбежным при овладении инструментом»¹, однако несколько дальше он разъясняет, что «...даже опытные эксперты не могут предсказать с уверенностью, какого развития сможет достичь каждая данная рука»². Ведь часто оказывается, что с виду завидная рука туго поддается развитию. Бывает и наоборот: рука узкая и мало растяжимая может оказаться ловкой и своей подвижностью компенсировать недостающее ей растяжение.

Приведу пример, который может служить доказательством «от противного».

В 1926 году рентгенолог профессор Рохлин изучал изменения костяка и суставов, происходящие под влиянием некоторых видов профессиональной деятельности.

Он сделал множество рентгеновских снимков рук пианистов, среди которых была Вера Тиманова, знаменитая в свое время пианистка, любимая ученица Листа. В ту пору ей было больше 70 лет. Снимок показал столь катастрофические изменения рук Тимановой в результате старческого артрита, что ее должно было, по словам профессора Рохлина, отнести к группе инвалидов, не способных к самообслуживанию и нуждающихся в уходе за собой. И в то же время Тиманова продолжала выступать в концертах музыкального училища Ленинградской консерватории, где она в ту пору преподавала. Значит, она приспособилась к постепенной деформации рук и компенсировала утрачиваемую подвижность пальцев какими-то новыми движениями¹.

1 Ауэр Л. *Моя школа игры на скрипке*. Л., 1933. С. 13

2 Там же. С. 34.

110

Пример Тимановой лишний раз убеждает, что внешние анатомические признаки руки не позволяют делать заключение о технической одаренности пианиста².

Приведенный пример лишний раз убеждает, что внешние анатомические признаки руки не позволяют делать заключение о технической одаренности пианиста.

И все же, особенности сложения рук пианиста сказываются на особенностях техники, что, конечно, отражается на всем художественном облике пианиста. Однако до сих пор не было сделано ни одной более или менее полной попытки типизации этой области.

Б. Струве, кажется, первым в печати обратил внимание на связь между некоторыми типовыми особенностями сложения рук с так называемой «постановкой» рук при игре. Его наблюдения и выводы относятся к скрипачам и виолончелистам, но свое значение они в некоторой мере сохраняют и для пианистов³.

Б. Струве различает два основных типа сложения рук — пластический и тип с вывороченным локтем, который он определил как атактистический. Пластический тип отличают следующие признаки: при висящей «по швам» руке пальцы

Б. Струве различает два основных типа сложения рук — пластический и тип с вывороченным локтем, который он определил как атактистический. Пластический тип отличают следующие признаки: при висящей «по швам» руке пальцы

своей внутренней поверхностью прилегают к бедру (за исключением «купола» ладони). Каждая часть плечевой кости и верхняя треть предплечья, с локтевым суставом между ними, почти прилегают к туловищу, оставляя лишь небольшую щель. Этот тип сложения присущ, как правило, женщинам.

У атавистического типа, при свисающей руке, к бедру прилегают лишь концевые фаланги пальцев (главным образом второго и третьего) и вся боковая поверхность первого пальца. Плечевая кость и предплечье вместе с локтем значительно отделены от корпуса. Объясняется это большим, чем в первом случае, поворотом во внутрь плечевой кости в плечевом суставе⁴.

Сопоставляя положение руки в плечевом суставе с рядом других типовых особенностей строения верхнего плечевого пояса (покатость плеч, длина шеи), Б. Струве устанавливает типовые формы «постановки» правой руки скрипачей и виолончелистов.

Те же особенности сложения рук подметил у пианистов Эрвин Бах, но понял их не как типическую особенность сложения, а как произвольно принимаемое положение. Пластическое положение он квалифицирует как дегенератив-
1 Кстати, несмотря на то что руки пианистов с раннего детства подвергаются постоянным толчкам и давлению, никаких профессиональных особенностей в строении суставов и костяка у них не обнаружено.

2 Разумеется, я не хочу сказать, что состояние рук пианиста никак не отзывается на качестве его игры. Тиманова в 70-летнем возрасте с дефектными руками не могла быть похожей на знаменитую исполнительницу сверхвиртуозного «Исламея» Балакирева, какой она была в юности и в молодости.

3 См. Струве Б. Типовые формы постановки рук у инструменталистов (смычковая группа). М., 1932.

4 Такое положение плеча и локтевого сочленения названо атавистическим потому, что оно напоминает о времени, когда руки выполняли функции ног, то есть когда предки человека ходили на четвереньках.

111

ное, и «в возвращении к природе» — в отведении и пронации плеча видит не только обязательное условие «совершенной техники», но и спасение человечества от многих бед: дурного обмена веществ, дурного настроения, болезней легких и даже туберкулеза. Исходит Э. Бах из того, что при «атавистическом» положении рук освобождаются от зажима артерии, лежащие в подмышечной впадине, тем самым улучшается кровообращение и распрямляются легкие. Кроме того, при этом лучевая и локтевая кости предплечья не перекрещиваются, как это бывает при пластическом положении, а становятся параллельны друг другу и, таким образом, не зажимают части мышц, расположенных на предплечье¹.

Отсюда делается заключение, что только «атавистическое» положение и увязанное с ним движение — толчок пронирюемого плеча — обеспечивают полное использование двигательных возможностей руки.

Положению предплечья придает большое значение также Л. Крейцер. Он обращает внимание на то, что сгибатели и разгибатели пальцев проходят через предплечье и закрепляются у локтя. Для того чтобы они не оказались зажатыми между плечевой и локтевой костью, Крейцер настаивает на значительном наклоне кисти в сторону пятого пальца².

Остановимся на свойствах руки, мимо которых прошли Б. Струве и Э. Бах, но которые заметно отражаются на манере игры и на получаемой звучности.

Существенной кажется длина плечевой части руки, сказывающаяся на координации движений всех звеньев. При отсутствии должного приспособления длинноплечие (длиннорукие) пианисты менее ловки в скачках и репетиционных октавах. Для приспособления им требуется несколько более далекая от рояля и, пожалуй, несколько более высокая посадка, чем для короткоплечих пианистов. (При этом играет роль также длина корпуса.)

Пример виртуозности Рахманинова, равно исключительной в различных видах техники, говорит, что длиннорукость сама по себе не играет решающей роли для развития техники. Но она сказывается на характере и на звучности игры.

Для пианиста имеет значение также ширина пясти в связи с длиной пальцев и их толщиной. Можно ли, зная игру Рахманинова, представить себе его руки такими хрупкими и изящными, как, скажем, руки Скрябина? Прославленной мощности игры, сочности, полноте и округлости звучаний А. Рубинштейн был обязан своему телосложению и в решающей мере своим «львиным лапам». Только тяжелая рука, оснащенная богатой мускулатурой, имеющая широкую мясистую кисть и короткие пальцы с толстыми подушечками на концах, могла извлекать из рояля такие звучания. И все же, без могучего темперамента и титанической воли, даже при его складе руки, не могла бы иметь место типично рубинштейновская пианистическая «хватка».

Видимо именно такую руку считает «настоящей фортепианной рукой» Гофман. Он пишет:

- «Настоящая фортепианная рука должна быть широкой, чтобы дать прочное основание каждому пальцу для действия их фаланг, и чтобы
- 1 См. *Bach E. Die Vollendete Klaviertechnik. Wulbing; Verlag. S. 41.*
 - 2 См. *Kreutzer L. Das Wesen der Klaviertechnik. Berlin. 1923. S. 19-20.*

112

дать этому основанию достаточно пространства для развития различных мускулов, длина должна быть пропорциональна ширине руки. Но я считаю ширину руки наиболее важной»¹ (кстати, руки самого Гофмана отвечали его идеалу).

Однако история знает выдающихся пианистов и с другой конструкцией руки. Рука легкая, костистая, узкая в запястье, с тонкими и длинными пальцами, даже прогибающимися в суставах, может играть на рояле по-своему и не хуже «рубинштейновской», хотя извлекаемые ею звучности неизбежно будут иметь иную качественную характеристику, а игра — иной стиль и характер.

Пианист с такого рода руками невольно будет заменять экспрессию, требующую мощи звучания, страстностью, экзотичностью, стремительностью, напористостью высказывания и пользоваться «трубным гласом» фанфар, который извлекается из рояля отвесно поставленными пальцами с опорой не на мышцы и связки, а на костяк. (Например, в прелюде Шопена № 24 или при проведении главной темы в финале Четвертой сонаты Скрябина.) Он пленит слушателей нежной, поэтичной кантиленой, журчащими «как вода» переливчатыми пассажами, тонкостями и изяществом ритма и артикуляцией. Так играл Шопен.

Можно думать, что такого стиля пианистом был А. Скрябин. Как

у Шопена, рука Скрябин была небольшой, с очень подвижной, но узкой кистью (ширина кисти правой руки, примерно, 8 сантиметров) и с тонкими длинными пальцами. Обращали на себя внимание размеры второго и третьего пальцев (11 и 12 сантиметров).

Средний между двумя описанными тип — рука костистая, с длинными пальцами, но с достаточно широкой пястью и хорошо развитой межпальцевой мускулатурой. Такая рука способна к большим напряжениям силы. Но это — сила на пределе, а не мощь, которая всегда и при любом напряжении предполагает наличие еще неиспользованного запаса силы и удар которой сохраняет мягкость. Вспоминается замечательная характеристика руки А. Рубинштейна: «Львиная лапа в бархатной перчатке».

Однако все высказанные утверждения далеки от безусловности. Им противоречит феномен Листа. Его современники отмечали, что у него были «костлявые, тонкие длинные руки»². Григ, вспоминая Листа, говорит о его «длинных паукообразных пальцах»³. Длина пальцев Листа, как это видно на сохранившемся гипсовом слепке его правой руки, следующая: первого — 7 сантиметров, второго — 11, третьего — 12, четвертого — 11,5 и пятого — 8,75⁴. Очевидцы отмечают еще два анатомических признака: «Пальцы у него длинные, а рука (то есть пясть. — С. С.) маленькая» (Буасье). А. Страдаль отмечает важную особенность: «Несмотря на длину, пальцы Листа не были худыми и острыми... Концы их бы-

1 Гофман И. *Цит. изд.* С. 120.

2 Арсеньев И. *Воспоминания о Листе // Исторический вестник.* 1886. С. 576.

3 Григ Э. *Мой первый успех. Фиорды. Сборник 2-й.* Спб., 1908.

4 Мильштейн Я. Ф. *Лист. Ч. 1. М., 1956. С. 113.*

113

ли достаточно широкими и благодаря этому звук Листа был мягким и певучим»¹.

Это подтверждает русский ученый Срезневский, слышавший Листа в Праге: «Так мягко дьявол играет, что когда уже слух отказывается слушать, все еще остается, что слышать; такое *moll*, такое *piano*, такое *sotto voce*...»

Интересно сопоставить страдалевскую характеристику Листа с его же характеристикой игры Бюлова, которая опять-таки увязана с характеристикой руки этого пианиста: «Худые и острые пальцы последнего подчас препятствовали извлечению полного, красивого звука из инструмента». (Показатели длины пальцев Бюлова следующие: 6,5-10-10,5-9,75-7,75.)

Следовательно — подчеркиваем еще раз — хотя форма руки не оказывает решающего влияния на возможность виртуозных достижений, она сказывается на извлекаемой звучности, на характере игровых движений и на особенностях приспособления к игре. Короткопалые пианисты при широких интервалах бывают вынуждены играть более открытыми пальцами, длиннопалые же, чтобы избежать больших и неуклюжих движений, должны играть более закрытыми, собранными пальцами. Необходимо это для того, чтобы опора пальцев приходилась на костяк, а не на мышцы и связки, что неизбежно при игре плоскими пальцами. (Это тем более необходимо, когда суставы ногтевых фаланг слабы и подгибаются.) Пианисты, у которых средние пальцы с трудом

умещаются между черными клавишами, также вынуждены закруглять пальцы, чтобы, как уже сказано, играть не между черными, а на широкой части клавиши. При коротких пальцах, особенно при узкой пясти, недостающее растяжение приходится компенсировать ловкостью движений кисти и предплечья, а также ловкой перестройкой положения пальцев. Для них затруднительно легатное исполнение широких интервалов.

Длинные пальцы в большей мере, чем короткие, наталкивают на игру фиксированными формами даже в пассажах с широкими интервалами. Фиксированные формы обеспечивают большую устойчивость и точность исполнения (возможно, что проповедуемая Ф. Бузони игра пассажей фиксированными «формами» пальцев обязана своим происхождением свойствам руки этого виртуоза). На одной из фотографий Листа за пианино видно, что второй и третий пальцы обеих рук он держит сильно закругленными. Иначе при игре на черных клавишах рояля они задевали бы за клап. Другим выходом из положения будет высокое стояние кисти, также очень характерное для Листа.

Здесь дано схематичное описание наиболее характерных типичных признаков рук пианистов. Жизнь перетасовывает признаки всех типов в разнообразных сочетаниях. Кроме того, нами не была затронута манера игры — приемы звукоизвлечения («удара»), которые то подчеркивают, то сглаживают влияние анатомических свойств руки. Ведь тяжелым молотом можно разбить, а можно и «погладить» клавиатуру.

1 См. там же.

114

Итак, типовые особенности строения рук сказываются на особенностях приспособления к игре, которые часто называют «постановкой» рук. И все же, неправильно думать, что они предрешают ее. Вспомним приведенную нами типологию Э. Баха и Б. Струве. Подметив одно и то же явление, они, однако, пришли к его различной оценке и к разным выводам. Э. Бах, считая положение рук произвольным, отдает предпочтение одному из них и устанавливает его как обязательное для всех пианистов. Струве же говорит не об абсолютных законах, а о «школах высокого и низкого локтя» как формах приспособления скрипача к игре в зависимости от типа сложения его руки.

Но ведь скрипачи разнятся не только положением локтя. Они имеют и другие анатомические различия, которые вместе с рядом эстетико-психологических свойств также сказываются на манере приспособления к игре на скрипке. Следовательно, нельзя ограничиваться ни одной, ни двумя «постановками» рук. Наблюдения Л. Ауэра приводят к заключению, что «как нельзя дать одну и ту же характеристику двум музыкантам (что правильно в отношении их рук и пальцев), так же абсурдно пытаться создать правила для зависящих от них (рук и пальцев. — С. С.) явлений»¹.

Это несомненно правильно и для вопросов «постановки» рук. Однако дело и того сложнее: даже один и тот же виртуоз не может ограничиться одного вида «постановкой». То, что хорошо разрешает один вид задач, может оказаться мало пригодным для решения другого вида. Что уместно для исполнения кантилены, может быть непригодным для игры быстрых пассажей; что хорошо для игры пассажей *piano*, не годится для их исполнения *forte*; что обеспечивает технику игры *perle*, мало при-

годно для игры legato.

Л. Раппольди-Карер рассказывает, что руки Листа заметно меняли форму и положение в зависимости от характера пьесы, которую он исполнял. «Каждого композитора, даже каждую пьесу он играл различным положением пальцев и вытекающим отсюда туше»².

Следовательно, решающим оказывается художественное задание. Оно должно быть выполнено без всякого компромисса, хотя бы ценой затраты большего усилия. Идеал исполнения требует не наименьшей затраты мускульных сил, не их минимума, как ставят себе задачей изобретатели чудодейственных «постановок» руки, а их оптимума, который дает наибольшее богатство выразительных средств. Художник должен приспособить организм к задачам и условиям фортепианной игры. Он должен уметь использовать для игры все попутные положительные свойства своего организма и преодолеть его недостатки и ограниченность.

Добавим еще одно важное соображение. Двигательная одаренность — свойство, различное не только для разного рода деятельности и для разных органов тела — рук и ног, различно оно и для разных движений одного и того же органа. Чемпион конькобежец может оказать-

1 Ауэр Л. Шт. изд. С. 58

2 Мильштейн Я. С. 115.

115

ся заурядным лыжником или бегуном. Подобное мы видим у пианистов: поражающий беглостью пальцев не обязательно замечательно играет октавы (вспомним Эгона Петри с его весьма неуклюжими октавами при чарующей красоте исполнения пальцевых пассажей).

Пианисты, славящиеся замечательными трелями, не обязательно виртуозно владеют двойными терциями и секстами. Следовательно, двигательная одаренность специфична для отдельных звеньев руки и для отдельных видов их движений.

Остановимся еще на одном свойстве рук пианистов. Оно сказывается на особенностях режима, которого руки требуют для того, чтобы быть способными к высшим достижениям.

Тогда как один исполнитель, чтобы поддержать технику «в боевой готовности», должен заниматься ежедневно, другой может без заметного ущерба позволить себе перерывы, даже после длительного перерыва восстанавливает технику в короткий срок.

Как пример двух этих типов Л. Ауэр приводит с одной стороны скрипача П. Сарасате и виолончелиста К. Давыдова, а с другой — И. Иоахима и самого себя. «Что касается меня, — жалуется он, — то мои руки настолько слабы, и строение их столь неблагоприятно, что если я не играю на скрипке в течение нескольких дней подряд и затем берусь за инструмент, мне кажется, что я потерял способность играть»¹.

Разительным примером могут служить и братья Рубинштейны. Николай мог безнаказанно не играть подолгу. Антон же нуждался в постоянной тренировке.

Свойства, о которых идет речь, сказываются двояко: во-первых, в том, нуждается ли пианист для поддержания полной мобилизованности в регулярных ежедневных занятиях; во-вторых, в том, нуждается ли он каждый раз для приведения организма в рабочую готовность в разыгрывании рук.

Пример А. Рубинштейна говорит о том, что Ауэр ошибается, приписывая свойства своих рук их слабости и неблагоприятному сложению. Могут ли быть руки в анатомическом отношении лучшие, чем у А. Рубинштейна? А они требовали постоянной тренировки. Нужно думать, что суть дела не в анатомическом строении рук. Нельзя забывать, что на свойствах рук сказывается не только их «периферия» — костно-мышечный аппарат, но и нервно-двигательный, нервно-чувствительный аппарат и мозговые центры, в конечном счете управляющие работой рук².

* * *

Рассмотрим особенности работы рук, специфичные для пианиста.

В обиходной практике рука с детства изощряется в хватании, толчках, ударах и бросках. В основном все это выполняется плечом и предплечьем. Кисть передает их энергию непосредственно обрабатываемо-

1 Ауэр Л. *Цит. изд. С. 34-35*

2 *См. об этом ниже.*

116

му предмету или пальцам, которые воздействуют на него. Пальцы, работая активно, действуют как крючки, захватывающие предмет. Во всех этих действиях участвуют большие мышцы плеча и предплечья, а также общие сгибатели пальцев, которые одновременно сгибают пальцы в кулак и приспособлены к длительным сокращениям.

Пианистическая же игра, используя весь накопленный в быту двигательный опыт, основное внимание направляет на развитие пальцев, и именно малых сгибателей, действующих порознь на каждый палец в отдельности. Приспособление руки к пианистической деятельности требует постоянной и неустанной работы. С горечью говорил Лист, что большую часть времени он тратит на то, чтобы «изобретать для учеников конечности, которых они не имеют»¹ (время написания письма говорит, что речь идет об учениках-виртуозах, которые в ту пору съезжались к Листу со всего света).

История пианизма учит тому, что взгляды на роль каждого из звеньев руки в том или ином виде фортепианной техники претерпели существенные перемены.

Начнем с плеча. Почти отвесно свисающее, а иногда даже прижатое к боку плечо, рекомендованное старинными методистами, сменилось плечом, свободно отведенным от корпуса, иногда почти до горизонтального положения. Ранее малоподвижное плечо стало весьма активным. Это явно говорит о существенной перемене его функций. Оно стало ведущим звеном не только в октавной и аккордовой, но и в «пальцевой» технике.

Плечо действует неразрывно с предплечьем и кистью. Они переносят руку из регистра, связывая два разделенных пространством пункта. При игре пассажей плечо и предплечье пианиста ведут его кисть, подобно тому, как это можно наблюдать у виолончелиста, ведущего руку, держащую смычок. При этом они обрисовывают линию, соответствующую мелодическому рисунку исполняемого пассажа. И при переносе, и при игре пассажей верхние звенья руки делают все, чтобы обеспечить

пальцам возможность удобно выполнить их маленькое, но важное дело—в нужном месте в должное время взять, ударить или толкнуть клавиши с той эмоциональной характеристикой, с той степенью силы и тем туше, которых требует воплощаемый музыкальный образ. Обманчивое впечатление, будто рука, исполняя пассажи, передвигается благодаря активности пальцев, а не плеча, А. Корто остроумно сравнивает с представлением, что автомобиль движется потому, что его ведут вращающиеся колеса, а не работающий мотор.

При игре аккордов или октав плечо и предплечье действуют явно выраженным ударом или «вталкивают» кисть и пальцы в клавиатуру. При игре пассажей они, нагружая пальцы своим давлением и весом, способствуют усилению, а разгружая их — ослаблению звучаний. Кроме того, отведенное положение позволяет плечу активно участвовать в вибрационных движениях кисти при трелях, тремоло и репетиционных октавах.

1 Franz List's Briefe. Leipzig. 1893. Bd. 4.

117

Мы подчеркнули возросшую в наше время активность плеча, но тут же должны указать, что история знает выдающихся виртуозов, которые играли и играют, прижав руку к корпусу. Такова была манера игры феноменальных — скрипача Паганини и пианиста Ф. Бузони. Так играет ослепительный пианист В. Горовиц.

Это наблюдение наводит на мысль, что определенный склад рук, не только внешний, но и скрытый от глаз, в связи с определенным стилем игры требует, или во всяком случае допускает, иное приспособление, чем это подсказывает теория, как наиболее целесообразное для большинства пианистов.

В содружестве с предплечьем и плечом, являясь промежуточным звеном руки, кисть участвует во всех случаях фортепианной игры. Она уточняет положение руки на клавиатуре и обеспечивает любому пальцу в решающий момент удобное для игры положение. Кроме того, используется и активная работа кисти.

В фортепианной игре применяются все доступные кисти движения. Это — движения сгибания и разгибания, а также приведения и отведения; это — вращения вокруг вертикальной и горизонтальной оси. Последние — супинация и пронация — осуществляются принудительно движением костей предплечья — перекрещиваньем лучевой и локтевой кости, иногда с привлечением пронационно-супинационных движений плеча.

Движение сгибания кисти, если оно энергичное, равнозначно ее ударному движению. В «чистом» виде, как удар изолированной кисти, оно используется редко. Его место — при акцентировании первого из связанных созвучий. Возможно применение его в легких по звучанию гаммаобразных пассажей стакато двойными или тройными нотами (например, в конце репризы Третьей сонаты Прокофьева, в 14-й и 16-й вариациях Бетховена из 32-х вариаций и т. п.).

Такой удар при игре октавами, особенно репетиционными (вроде тех, которыми знаменита Шестая рапсодия Листа), в былое время считался основным. Удару всей рукой приписывали принужденность, колкую, жесткую или бесплотную звучность (Ф. Вик).

При игре в небыстром темпе кистевой удар обеспечивает легкость, элегантность звучания и приятное игровое ощущение. При быстрой игре он утомителен, и его эффект часто сводится к невнятному «шлепанию» по клавишам.

Кистевой удар в октавной игре рекомендовали Ф. Вик, Л. Пledi и другие методисты. Он культивировался в школах октавной игры Т. Куллака (соч. 48) и К. Деринга (соч. 24). В настоящее время редко можно встретить пианистов, которые играют октавы кистью, и авторитетные педагоги отрицают целесообразность такой игры.

Следует сказать, что спорящие методисты приписывают друг другу крайности: одни — игру тычками от плеча зажатой во всех суставах рукой, другие — шлепки кистью при затягивании остальных частей руки. Прав Л. Келер, указывающий на необходимость установить живое соотношение между всей рукой и кистью.

118

Место «чисто» кистевого удара заняло размаховое движение руки «от локтя», в котором соучаствуют, как единое целое, плечо-предплечье и эластично связанная с ними кисть с цепко хватающими клавиши пальцами. Основным двигателем является предплечье.

Так играют «блицоктавы». Достижимая при этом скорость движения шестнадцатыми порой доходит до $1/4 = 120$. Мера участия в таком движении каждого из звеньев руки зависит от темпа, характера звучности исполняемой музыки, уровня динамики, вида артикуляции, а также и от субъективных факторов: свойств аппарата пианиста, стиля его игры и темперамента. Предписания были бы здесь неуместны. Но следует помнить, что самостоятельные или, как говорят, «изолированные» кистевые движения уступают движениям предплечья и в скорости, и в силе.

Скорость метательного движения кисти при размахе руки от плеча и предплечья достигает 20 метров в секунду (иначе говоря, 72-х километров в час). Трансформируясь в силу, такой удар дает высшие пределы fortissimo. Таким, видимо, был знаменитый удар в аккордах «львиной лапы» Антона Рубинштейна, поражавший слушателей мощностью и полнотой звучания без стука и грубости. Как и во многих аналогичных случаях, оценка технического приема объясняется господствующим здесь стилем игры: легкость, прозрачность и элегантность звучаний «галантной» музыки уступили место в произведениях Бетховена, Шумана, Листа насыщенности и симфоничности. В частности, к этому вело возрастание роли октавно-аккордовой фактуры, которая у романтиков часто служит для выражения драматичности содержания.

Особо придется остановиться на технике вибрато, то есть на повторных коротких ударах предплечья и кисти при одном сложном ударном движении всей руки. Рука в плечевом и запястном суставах переходит от низкого положения к высокому и обратно. Плечо работает то более, то менее активно. Оно то отходит от корпуса, включаясь в игру, то свисает вдоль корпуса, тем самым выключаясь из игры. Кистевые движения при этом столь малы, что их почти не видно. Пальцы при каждом ударе слегка меняют точку прикосновения к клавишам, играя то ближе к их краю, то глубже от него.

Способность к быстрой и длительной вибрации предплечья и кист-

ти подобно способности к виртуозной трели мало поддается выучке¹.

Родственны описанным движения руки при игре тремоло широкими интервалами. Их также надо отнести к движениям, которые вырабатываются фортепианной игрой и специфичны для нее.

Пожалуй, ни один из вопросов фортепианной методики не возбуждал таких дискуссий, как вопрос о роли пальцев в технике игры линейных или, как иногда говорят, мелких пассажей. Взгляды менялись с крайней резкостью. Долгое время к пальцевой игре сводилось почти все техническое искусство пианиста. Оно и понятно: ведь именно подвижность пальцев решала успех виртуозного исполнения классической музыки. *На этом настаивал Л. Годовский в личной беседе с группой профессоров Ленинградской консерватории.*

119

кой музыки, блиставшей рассыпчатыми пальцевыми пассажами (perle).

Силы пальцев было вполне достаточно для исполнения добетховенской музыки. При игре на клавиатуре динамика, как известно, определяется не усилиями играющего, а имеющимися в инструменте механическими приспособлениями. Фортепианные произведения долгое время носили следы родового происхождения от клавиатурной музыки (Бетховен в 1896 году, то есть спустя 185 лет после изобретения Кристофори, предназначал свою Четвертую сонату соч. 7 для клавиатура или фортепиано).

Пришли новые времена. На развитии музыки и пианизма сказывалось революционизирующее влияние демократизации культуры в XIX веке. Музыка вышла на простор больших концертных залов. Их объемы потребовали инструментов большой звуковой мощности. Это повлекло за собой увеличение габаритов фортепиано, что сказалось утяжелением игры на них¹.

Вторым фактором была драматизация содержания музыки. Дух новой музыки для своего выражения вызвал к жизни новые сложные виды фактуры. Фортепиано стало как бы самостоятельным оркестром. Композиторы стали поручать ему задачи, которые кроме него под силу лишь симфоническому оркестру. Происшедшая «революция» наглядно выступает при сравнении задач, которые Бетховен ставил перед пианистом, скажем — в Первом и Пятом концертах, или в первых сонатах и сонатах соч. 57, 106 и 111.

Несравнимо повысились требования к физическим силам пианиста и к его выносливости в игре. Немало было пострадавших в борьбе за силу, яркость и блеск исполнения. Беда заключалась в том, что они считали источником силы при игре пальцы и только пальцы. Но пальцевых возможностей при новых требованиях оказалось недостаточно. Нужны были иные источники силы. Решение было найдено в том, что в игру была вовлечена вся рука. Это открыло новые технические возможности и обеспечило новые средства пианистической выразительности.

Не обошлось без конфликта между требованиями жизни и педагогической практикой, продолжавшей держаться отсталых принципов. В борьбу вмешались теоретики нового типа. Опираясь произвольно выбранными данными механики, анатомии, физиологии, акустики, они считали найденные ими положения (каждый свои), безапелляционными. Правда, они боролись за раскрепощение руки от фиксаций, за использование всех ее звеньев, и это было борьбой за прогресс фор-

тепианной техники. Однако в пылу борьбы, в полемическом задоре, как это часто бывает, новаторы «вместе с водой выплеснули из ванны и ребенка».

Воюя с устаревшим типом пальцевой техники, они всю активность возлагали на мышцы верхних отделов руки. Пальцам же поручалась роль пассивных передатчиков клавиатуре силы и веса руки. От них требовалось только противодействие силам, исходящим от предплечья и плеча. Правда, такая игра не требует большого напряжения. Играть

1 Подробно об этом речь пойдет в главе «Инструмент»

120

стало легче. Но когда следование новым принципам стало распространенной модой, захватившей едва ли не большинство рядовых учителей фортепианной игры, практика вскрыла все недостатки теории новой техники — Брейтгаупта, Штейнгаузена и «иже с ними». Недооценка роли пальцев ведет к тому, что утрачивается очарование воздушной легкости, прозрачности, искристости, рассыпчатости, чеканности и блеска льющихся или бурно стремительных пассажей.

Рисунок пассажа смазывается, звучность становится вязкой, мутной и пассаж сохраняет лишь темброво-динамическое значение. Пассажи стали месить, мять, перекачивать на фиксированных пальцах, как на спицах колеса, с которого снят обод. Аккорды и октавы при неактивных пальцах утратили певучесть, блеск и яркость.

К счастью увлечение теориями «анатомо-физиологических школ» было недолговременным, и все звенья руки получили присущее им значение. Однако и сейчас еще приходится бороться за всемерное внимание к пальцевой технике пианиста.

Работа пальца в фортепианной игре зависит от характера требуемой звучности и типа звукоизвлечения. При ударе молоточкового типа закругленным пальцем главная работа выполняется основной фалангой. Быстрое метательное сгибание ее при твердо фиксированной ногтевой фаланге (так называемый «крепкий палец») дает звонкий звук в динамических пределах от *piano* до *forte*. Когда к пальцевому удару присоединяется хватательное сгибание ногтевой и частично средней фаланги (движение пальцев под ладонь), сила удара возрастает.

Если же исполняемая музыка не требует силы звучаний или их особой подчеркнутости (*marcato*), пианист может играть плоскими, распрямленными пальцами. Сочную, певучую звучность можно извлечь, мягко погружая палец в клавиатуру при некотором надавливании на палец кистью и даже предплечьем. Такой прием извлечения звука уместен при исполнении кантилены, а ласковое поглаживание пальцем клавиши применимо для легких и прозрачных звучаний.

Интересны сохранившиеся описания рук выдающихся пианистов прошлого и их манеры держать пальцы. Б. Яворский рассказывает, что рука у С. Танеева была «прекрасная, с длинными, тонкими, очень гибкими пальцами, чрезвычайно подвижными суставами в пясти и запястье. Пясть складывалась в узкую трубочку и раскрывалась широким веером. Он никогда не «поднимал» пальцев молоточками, или вернее, крючочками, а раскрывал их одновременно во всех суставах; при опускании не закруглял их калачиками и не держал на одной линии на клавишах. Он указал раз на то, что Шопен держал пальцы по округлой ли-

нии (e-fis-gis-ais-h), не опуская ногтей перпендикулярно клавише»¹.

К. Клиндворт в предисловии к своей фортепианной школе описывает руки нескольких виртуозов:

«Антон и Николай Рубинштейны оба крепкого сложения, с мускулистыми руками и сильными мясистыми кистями, держали свои толстые и короткие
1 Яворский Б. Воспоминания о С. И. Танееве // Сов. музыка. 1948. № 3. С. 60.

121

пальцы почти вытянутыми на клавишах; энергично поднимая и нажимая ими, они извлекали полный звук непревзойденной силы, а в нежных и певучих местах — сочный и мягкий звук.

Жилистые пальцы высоко поднятой руки Таузига, как железные когти, впились в клавиши; его удар отличался необычайной ясностью и блеском, тон был звучен, игра поражала удивительной чистотой.

Пальцы маленьких нервных рук Бюлова, казалось, глубоко вдавливали клавиши, как бы стараясь извлечь звук из глубины клавиатуры.

Д'Альбер с поразительной быстротой и рассчитанной силой буквально обрушивался на инструмент, исполняя октавные пассажи с совершенно подогнутыми под ладонь пальцами (вторым, третьим и четвертым. — С. С).

Несравненный и самый гениальный из всех виртуозов Лист с его совершенной для фортепианной игры рукой с длинными, большими пальцами, опускавшимися на клавиши как молотки, обычно высоко поднимал запястье и держал «косточки» в несколько вогнутом положении... Но чрезвычайно характерно, что положение его игрового аппарата часто менялось; в местах величественного, возвышенного содержания, при звуковых нарастаниях, по силе не уступавших органу, весь его корпус вздымался, руки и кисти рук были как бы распростерты на всей клавиатуре. При исполнении легких бисерных или молниеносно быстрых пассажей и гамм кончики пальцев подтягивались к внутренней стороне руки и ногтями почти соприкасались с клавишами. При исполнении нежной, задумчивой кантилены кисть его руки опускалась чуть ли не ниже уровня клавиатуры, а вытянутые, едва поднимающиеся для звукоизвлечения пальцы мягким нажимом погружались в клавиши».

А. Буасье в основном подтверждает наблюдение Клиндворта: «Лист никогда не держал пальцы закругленными. Он находил, что это положение придает игре сухость и всячески от него воздерживался. Но, вместе с тем, пальцы у него не совсем плоские: они настолько гибкие, что не имеют твердо установленного положения». В другом месте она пишет, что Лист «считал, что круглые пальцы сообщают руке известную стянутость, которую он презирает»¹.

Одна из немногочисленных учениц Скрябина М. С. Неменова-Лунц рассказывает, что Скрябин решающее значение придавал свободной незажатой руке со свисающими и несколько вытянутыми пальцами, которые в зависимости от характера звучности могут принимать любое положение.

В Анданте из Третьей сонаты при повторении темы в левой руке почти совсем вытянутые и высоко поднятые пальцы легко и быстро ударяли по клавишам — вспоминает М. Мейчик.

Сам Скрябин любил говорить, что «клавиши надо ласкать». Этот образ наталкивает на представление о скольжении пальцев по клавишам к их краю, следовательно, на их движение с тенденцией от раскрытого положения к закруглению.

Итак, мы приходим к неожиданному для многих заключению.

При всем разнообразии характерных признаков большинство виртуозов нарушает школьное правило: «играть круглыми пальцами». Судя по описанию Клиндворта, возможно, что так играл Карл Таузиг. От себя добавлю, что когтеобразно подтянутыми пальцами играет В. Горовиц. Интересно, что приведенная Клиндвортом характеристика игры Таузига родственна той, которую можно дать Горовицу.

1 Цит. по: Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 2. С. 94.

122

* * *

Одним из специфических свойств руки, которое вырабатывает фортепианная игра, является независимость пальцев, то есть разная и точно рассчитанная работа любого пальца без того, чтобы в нее вовлекались остальные пальцы.

Большое значение приобретает работа межкостных и червеобразных мышц пясти. Они управляют растяжением пясти и пальцев, а в комбинации с работой сгибателей и разгибателей участвуют в ударных движениях несколько отведенных пальцев. На глаз ничто так не характеризует руку пианиста, особенно пианиста-виртуоза, как разработанность этих мышц, мускулистость его пясти.

Каждый из пальцев имеет свои анатомические особенности. В то же время композиторы, как правило, не имеют возможности считаться с тем, что пальцы пианиста различны по строению, силе и положению пясти. Наряду со стремлением к «выравниванию пальцев» имела место и другая, противоположная, тенденция. Шопен, как известно, считал, что поскольку каждый палец иначе создан, не следует насиловать его природу, а, напротив, надо развивать тот характер удара, который присущ пальцу. «Сколько пальцев, столько различных звучаний... Вся задача состоит в том, чтобы правильно их применять», — учил Шопен.

Правда, имеются произведения, написанные с расчетом на особенности того или другого пальца или их комбинаций. Характерно использование для сочной кантилены первого пальца, как солирующего «виолончелиста» в чудесном Романсе Fis-dur Шумана, Мелодии F-dur Рубинштейна, Liebestraum Листа. Своеобразно использовал Шуман репетиционные возможности первого пальца в Reconnaissance из «Карнавала». У Шопена остроумно применено репетиционное чередование первого и второго пальца в этюде соч. 10 № 7, гениально использована природа четвертого и пятого пальца в этюде соч. 10 № 2 и по-другому в этюде соч. 10 № 11. Но таких пьес немного.

Как же совместить противоположные требования индивидуализации пальцев и их выравнивания? Ответ один — надо использовать вспомогательные возможности кисти, предплечья и плеча. К тому клонит требование методистами XIX века свободы верхних отделов руки, открывающей возможность их участия в игре.

При этом условии существенно меняется многое в оценке и характеристике пальцев. Мизинец, казалось бы, самый хрупкий и слабый, может стать весьма сильным, если будет использован как палец, служащий для упора при толчке всей руки, — в случаях, когда им заканчивается бравурная, стремительная гамма или арпеджио.

В несколько меньшей мере то же самое можно сказать и о четвертом пальце. Он, действительно, слаб, если приходится использовать его «молоточковый» удар, особенно если его соседи — третий и пятый пальцы — удерживают соседние клавиши. Если же один из них свободен и к ударному движению четвертого пальца можно присоединить

123

пронационное или супинационное движение кисти (правильнее, предплечья), то его удар никак нельзя назвать слабым.

Крайние пальцы — первый и пятый — находятся у пианистов в особом положении. Игра секстами и особенно октавами даже в *piano* требует от этих пальцев цепкой хватки. При *forte* же и *fortissimo* хрупким на вид пятым пальцам приходится противостоять ударам-толчкам и нажимам предплечья, плеча и даже всего корпуса, который порой «наваливается» на руки. По закону равенства действия и противодействия пальцы в этих случаях работают с той силой, с которой действуют на них верхние отделы руки, т. е. выдерживают огромную нагрузку. Роль пальцев, особенно пятого, не ограничивается сказанным. Пальцы, как пианисты говорят, «берут» аккорды, сексты и октавы, т. е. цепко захватывают соответствующие клавиши. Насколько интенсивно захватывание клавиш крайними «оппонирующими» пальцами в аккордах и октавах, видно из того, что на боковой поверхности клавиш инструментов, долго бывших в употреблении, образуется глубокая выемка. Интенсивная работа мышц способствует их развитию, и мы видим даже у женщин-пианисток заметно развитые мышцы мизинца и первого пальца.

В октавной и аккордовой фактуре мизинец на любых уровнях динамики, вплоть до *fortissimo*, поет верхний мелодический голос, что требует от него особой активности, а часто и силы. Обычно рука приспосабливается к этому без особого труда. Но бывает, что мизинец короток — не доходит до основного сустава четвертого пальца. В этом случае при больших интервалах приходится держать кисть в положении отведения, а в крайних регистрах это не очень удобно. Дело тем более осложняется, если у пианиста слабы мышцы основного сустава мизинца, и рука не может в должной мере опереться на него: звучность октав и аккордов становится вялой, в верхнем регистре утрачивается певучесть, в нижнем — басы лишаются густоты, полноты. В утешение страдающим таким недостатком скажу, что при настойчивой работе мускулатура сустава укрепляется, и вся рука приспосабливается к игре.

Но при всех условиях сильными пальцами остаются первый, второй и третий. Они обладают самым мощным костяком, а следовательно, и самой мощной мускулатурой.

Особо следует остановиться на большом пальце. Он заметно выделяется в семье пальцев своим видом и, что самое существенное, тем, что благодаря особому расположению на пясти, он движется в иной плоскости, чем его собратья. Уже древние греки отмечали особую функцию большого пальца: они делили «пятерню» пальцев на две части — на четыре длинных пальца, которые называли рукой (*heir*) и на первый палец, называемый противоручием (*antiheir*).

Основные рабочие движения длинных четырех пальцев в фортепианной игре — сгибание и разгибание. Эти движения соответствуют их природному назначению — хватать, давить, ударять. И в фортепианной

игре удар, толчок и нажим являются естественными видами работы. В элементарном виде они осваиваются легко. Большой палец выполняет эти движения наравне с остальными пальцами, но у него есть особая

124

функция. Строение сустава, которым он крепится к руке, обеспечивает подвижность, недоступную остальным пальцам. То же, что он является «противоручием», дает пианисту возможность использовать его как опору, на которой пясть руки, не теряя контакта с клавиатурой, перемещается из позиции в позицию, подобно тому, как прыгун с шестом, опираясь на него, переносит свое тело с одной точки опоры на другую.

Оба указанных вида движений большого пальца — ударное и связывающее позиции руки — вряд ли можно встретить в бытовой практике. В быту первый палец, противопоставляясь остальным пальцам и складываясь с ними в кулак, помогает захватывать и удерживать в руке предметы. В пианизме же имеет место преобразование его природных функций. Его ударные движения, употребляемые пианистом, не сгибательно-разгибательные, как у других пальцев. Они равнозначны отведению и приведению основной фаланги длинных пальцев, т. е. их горизонтальным движениям вправо и влево. Но у длинных пальцев эти движения при игре уточняют попадание в требуемую точку клавиши, а для первого пальца — это основные движения — движения звукоизвлечения. Они развиваются в фортепианной игре в мере, недоступной для других пальцев, из-за строения их суставов. При этом пианист ударяет не его подушечкой, а наружной боковой поверхностью.

Хотя не в природе большого пальца и быстрые подведения и отведения под ладонь, но в технике пианиста они играют исключительно большую роль. Некоторые из педагогов и методистов настаивают на том, чтобы отыгравший палец был мгновенно подведен под ладонь. Там, считают они, его постоянное местонахождение, там он всегда готов к тому, чтобы «взять» требуемую клавишу при переходе в новую позицию. Это точка зрения не только старинных методистов, но и выдающихся педагогов недавнего прошлого. А. Есипова, например, в своей неоконченной «фортепианной школе» пишет: «Как только первый палец снимается с клавиш, он сейчас же "подъезжает" под третий палец, наготове (курсив Есиповой. — С. С.) опуститься на следующий тон»¹.

Развитие способности пальца к глубокому и быстрому подкладыванию требует немалых трудов. Оно нелегко само по себе. К тому же сжатое положение пясти и пальцев при подкладывании связывает кисть в запястье, связывает и подвижность пальцев. Другие методисты и практики считают естественным для большого пальца не подведение под ладонь, а противопоставление остальным. И Гофман рекомендует свободный от игры первый палец держать примерно около второго пальца. Но правильнее будет не фиксировать его положение. Он должен быть подвижно изменчив. Его место, примерно, под пальцем, играющим в данный момент. С ним он должен составлять разомкнутое кольцо².

¹ Беркман Т. А. Н. Есипова. М.; Л., 1948. С. 79.

² Чтобы найти это положение, сомкнем играющий палец с первым в кольцо и поставим руку на играющий палец. Первый палец оторвется от играющего, и между ни-

При ударных движениях пианист стремится приравнять первый палец к остальным. Но функцией, преобразовавшей не только аппликатуру, а и всю пианистическую технику, оказались те его сложные движения, которыми пианист пользуется для связывания позиций.

История развития пианистической техники и фортепианной музыки говорит о том, с каким трудом они завоевали право на существование. Это видно хотя бы из того, что было время, когда большой палец не учитывался как играющий палец: первым пальцем считался, как у скрипачей, указательный, вторым — средний и т. д. Ф. Э. Бах объясняет, где находился первый палец во время игры и к чему это вело: «Исполнители, не применяющие большой палец, оставляют его висющим вниз, чтобы он не мешал. При таком способе игры самые незначительные растяжения становятся неудобными, так как вынуждают пальцы выпрямляться и вызывают в них напряжения. Таким путем не достигнешь ничего хорошего».

Несмотря на то что уже до И. С. Баха раздавались голоса в пользу применения первого пальца, его употребление если и не запрещалось, то избегалось.

Ж. Дени в «Трактате о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» (1650) писал: «Когда я начинал учиться, педагоги придерживались правила, что при игре нельзя пользоваться большим пальцем правой руки». Дальше Дени темпераментно продолжает: «Однако впоследствии я убедился, что если бы человек имел столько рук, сколько было у Бриаррея, их все равно применяли бы при игре, даже если бы на клавиатуре и не было столько клавиш»¹. (Не идет ли здесь речь об использовании первого пальца не только в однопозиционной фактуре, но и о связывании им позиций?)

Казалось бы, не о чем спорить. Но спустя 66 лет Франсуа Куперен как бы заново устанавливает право этого пасынка на существование в игре. «Я установил в этой "методе", вопреки своей привычке, что большой палец каждой руки считается первым; таким образом цифры, обозначающие порядок пальцев, будут следующие: левая рука — 5, 4, 3, 2, 1; правая рука — 1, 2, 3, 4, 5»².

А еще через десяток лет — в 1724 году Ф. Рамо вновь приходится ратовать за использование первого пальца и его подкладывание. Прошло 50 лет, и у Филиппа Эммануила Баха мы читаем:

«Покойный отец мне рассказывал, что слышал в юности крупных музыкантов, которые употребляли первый палец только при больших растяжениях. Дожив до времени, когда постепенно произошли совершенно особые изменения в музыкальном вкусе, отец вынужден был придумать для себя значительно более совершенный способ употребления пальцев, особенно первого. Этот палец вообще очень полезен (при игре), а кроме того просто незаменим в трудных тональностях. Отец начал применять его так, как это было словно предназначено ему самой природой, благодаря чему первый палец из прежней бездеятельности возвысился вдруг до положения главного пальца»³.

¹ Цит. по: Алексеев А. *Клавирное искусство*, 1952, М. С. 182. У Бриаррея, персонажа античной мифологии, было 100 рук.

² Куперен Ф. *Искусство игры на клавесине*. Цит. по: Алексеев А. С. 187. Бах К. Ф. Э. *Опыт истинного, правильного искусства игры на клавире*. Ч. 1. С. 10. Цит. по: Алексеев А. С. 194.

Применение большого пальца не только увеличивает число пальцев, но одновременно дает ключ ко всевозможным аппликатурам. Ф. Э. Бах приводит важные соображения о том, что пользование первым пальцем привело к перемене «постановки» рук и к их непрерывной подвижности. Он пишет: «Заслуга этого важнейшего пальца еще и в том, что благодаря ему сохраняется гибкость остальных пальцев, которые поневоле должны сгибаться, когда большой палец то тут, то там вставляется между ними. Места, для исполнения которых руке прежде приходилось прыгать и напрягаться, теперь с его помощью выходят округло, ясно, при вполне естественном растяжении, следовательно легко»¹.

И все же, несмотря на авторитетное мнение выдающихся музыкантов, вопрос все еще дискутируется. Спустя почти полвека после Ф. Э. Баха Д. Г. Тюрку в главе об аппликатуре приходится говорить, что «хорошая аппликатура и особенно необходимое употребление первого пальца не стало еще столь всеобщим, как этого следовало ожидать»².

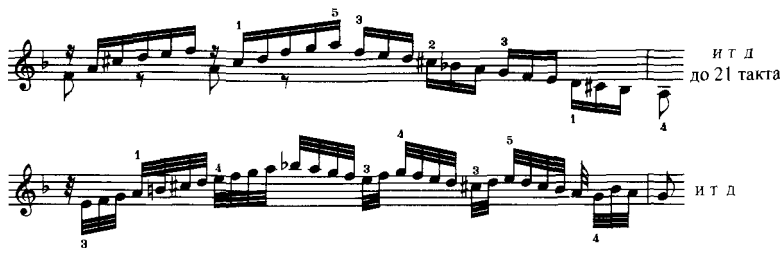
Возникает вопрос: почему клавесинисты и органисты так упорно отказывались от явных преимуществ, которые давало пользование первым пальцем? Объяснение надо искать не только в трудностях подкладывания пальца, но и в том, видимо, что и без него можно было обойтись.

В самом деле, фактура произведений того времени если и не укладывалась в однопозиционные группы, то допускала сопоставление, а не связывание позиций. Даже виртуозная часть Хроматической фантазии И. С. Баха, как это ни неожиданно, при желании может быть сыграна без единого перемещения руки через первый палец.

И. С. Бах. Хроматическая фантазия

¹ Там же. С. 11—12 (см. у Алексеева с. 192—193).

² Тюрк Д. Г. *Клавирная школа, или Наставление к клавирной игре для учителей и учащихя*. 2-е изд. Лейпциг, 1802. С. 152.



То же можно сказать и об исполнении большинства прелюдий из «Хорошо темперированного клавира» этого композитора, или «Сольфеджио» Ф. Э. Баха.

Но едва ли не основной причиной являлось то, что клавиры того времени имели очень короткие нижние клавиши — всего 3,5 сантиметра. При нормальной длине полусогнутых второго — третьего — четвертого пальцев, равной приблизительно 6—7 сантиметрам, первый палец не умещался на клавиатуре, и его приходилось держать свисающим с клавиш. При этих условиях подкладывание первого пальца для связывания позиций очень затруднительно, и значительно удобнее пользоваться переключением и подкладыванием длинных пальцев. Заметим, что Шопен учел это обстоятельство в своем этюде соч. 10 № 2: аккорды, сопровождающие хроматическую гамму, исполняемую тремя верхними пальцами, он предлагает играть коротко — шестнадцатыми, чтоб иметь возможность глубже вдвинуть руку в клавиатуру. Это необходимо потому, что на современных роялях расстояние от края белых до черных равно уже не 3,5, а 5,5 сантиметрам. Тем самым подкладывание большого пальца стало более удобным, чем переключением длинных пальцев.

Время шло. Мир явлений, отражаемых в музыке, расширялся. Фактура клавирных произведений усложнялась: она обогащалась новыми видами пассажей со сложнопозиционным и аккордовым строением, в обиход вошли тональности с большим числом черных клавиш, что часто затрудняло пользование обычным для клавесинистов переключением пальцев друг через друга; распределение пассажей между обеими руками, характерное для старинных и даже баховских произведений, становилось невозможным из-за занятости левой руки исполнением аккордового аккомпанемента с широким расположением голосов.

И все же, видимо, находились противники пользования первым пальцем для связывания позиций, если к этой теме приходилось возвращаться (вспомним Тюрка).

Отпугивали и отталкивали от применения первого пальца те немалые трудности, которые приходится преодолевать.

Вспомним, как угловаты и неуклюжи движения связывания позиций на первой стадии освоения пианистической техники. Нужны годы работы для того, чтобы перестало быть затруднительным применение

129

первого пальца не только после четвертого, но даже и после пятого пальцев, как, например, рекомендует в гаммах «Испанской рапсодии» Лист (это у него не единственный случай)¹.

То же предписывает С. Прокофьев, не считаясь с тем, попадает ли первый палец на белую или на черную клавишу.

С. Прокофьев. Концерт № 2 для ф-п. с оркестром оп. 16

8 **Allegro moderato**
a) 59 *ff*

65 **Intermezzo**
6) *ff*

79 *f*

В мои задачи не входит давать указания, какими здесь должны быть движения пальца и всей руки. Основное — то, что в любом движении принимает участие вся рука. Задумываться над тем, что делает в каждый момент палец, насколько отведена или приведена кисть, в какой мере она должна быть пронирована или супинирована, что делает при этом плечо и т. д. — это значит обресть себя на состояние анекдотической со- роконожки. Важно, вслушиваясь в игровые ощущения, оценивать их со стороны непринужденности и удобства игры, изгонять фиксации, которые могли бы возникнуть в любом сочленении. Чем яснее слуховое представление цели движения, чем бдительнее слуховой контроль результатов, тем быстрее и точнее организм будет находить требуемую координацию.

Неуклонный ход развития фортепианной музыки требовал использования всесторонних возможностей первого пальца. Их развитие, в свою очередь, открывало новые средства выразительности, новые виды фортепианной фактуры.

1 См. Мильштейн Я. Ф. Лист. Ч. 2. М., 1956. С. 109-110.

130

Вдумчивые методисты и пианисты стали придавать большому пальцу особое значение. В. И. Сафонов писал: «...Большой палец должен быть рассматриваем как рычаг, на котором вращается вся техника»¹. Еще большее значение придает большому пальцу А. Корто. Называя его «умножителем», Корто приписывает ему революционизирующую роль в становлении «драматизированного» стиля. «Мы верим, — пишет он, — что не ошибаемся, когда в общепризнанном пользовании подкладыванием первого пальца — «умножителя» пальцев и фактора быстроты, — усматриваем первопричину революции, которая меньше чем в сорок лет вдруг опрокинула все пианистические традиции, с тем чтобы подняться до великолепия инструментальных дерзаний Листа или Тальберга»². (В авторизованном немецком тексте говорится: «Vermehrer». См. главу «Инструмент».)

Значение первого пальца, как мы видим, велико. Однако следует

подумать и над тем, не недооцениваем ли мы в настоящее время положительные стороны старинных аппликатур? Знаменательно, что Ф. Бузони, пылливо искавший всю жизнь возможности преодоления технических затруднений, в предисловии ко второму изданию своей редакции «Двухголосных инвенций» Баха указывает, что он «все более избегает подкладывания первого пальца». Уже Лист широко пользовался переключением пальцев вместо подкладывания первого пальца. В разделе «Принципы аппликатуры» Я. Мильштейн приводит ряд примеров сказанного (см. т. II. С. 101—108). К этому же клонятся многие из современных аппликатур гамм в двойных терциях, в которых вместо подкладывания первого пальца применяется переключивание более длинных пальцев через более короткие, например:



Переключивание длинных пальцев через короткие часто применял С. Прокофьев³.

Вот несколько примеров:

С. Прокофьев. Концерт № 2 для ф-п. с оркестром оп. 16



1 Сафонов В. Новая формула. Лондон; Москва, 1915. С. 5.

2 Cortot A. Grundbegriffe der Klaviertechnik. Paris; Leipzig, 1928. S. 23.

3 Рекомендую обратить внимание на аппликатуру Прокофьева в каденции Второго концерта на с. 14—15 (изд. Гутхейль).

131

Allegro moderato



* * *

* * *

Рука пианиста — органическое целое. Все ее части, подобно звеньям цепи, анатомически связаны между собой в суставах. Нервно-двигательная связь между ними еще более сложна и тесна. Любая перемена в работе или положении одного из звеньев обязательно влечет за собой изменение в состоянии и работе других.

Пять пальцев руки проявляют себя в игре не как сумма пяти рычагов, и даже не как агрегат¹, а как «семья» пальцев, в которой «все за одного и один за всех».

Во время игры нет и не может быть бездействующих пальцев. Каждый из пяти пальцев, если он в данный момент не извлекает звука, то содействует играющему пальцу, поддерживает его, обеспечивая ему горизонтальную устойчивость. Одновременно он передвигается в направлении предстоящего ему действия.

Перестройка функций плеча неизбежно меняет условия работы пальцев. И наоборот: тот или иной тип работы пальцев с неизбежностью ставит свои условия работе и положению плеча. Из этого следует, что при построении или анализе любой системы фортепианной техники работу всех частей руки надо рассматривать во взаимной связи и обусловленности.

В сущности говоря, в каждое движение любой части организма вовлекается мускулатура всего тела: одни мышцы работают активно, непосредственно совершая требуемые движения, другие пассивно, оказывая противодействие и этим давая опору работающему органу, третьи оказывают помощь играющей части руки. Уже для того, чтобы извлечь из рояля один звук пальцевым ударом, надо установить руку над соответствующим местом клавиатуры в положении, при котором станет возможным удар, и палец ударит именно требуемую клавишу. Для этого, не говоря о положении корпуса, надо поставить в соответствующее положение плечо, предплечье и кисть и, найдя горизонтальную и вертикальную концентрацию руки, придать устойчивость всей играющей системе².

Только после всего этого пальцевой размах даст удар требуемой силы и качества.

1 Агрегат — соединение в одно целое разнородных или однородных частей, а также сложная машина, образуемая из соединения в одно целое для общей работы нескольких машин.

2 О вертикальной и горизонтальной концентрации см. главу «Некоторые закономерности моторики пианиста».

132

Не только палец без противодействия вышележащих частей руки сам по себе бессилён произвести работу, требуемую для звукоизвлечения, но то же нужно сказать о кисти, предплечье, плече.

* * *

Нами перечислены и проанализированы, пожалуй, все двигательные способности руки, необходимые пианисту. Но ими обладает, их может развить и глухой от природы человек. Перейдем теперь к рассмотрению тех особенностей руки, которые можно встретить только у музыканта-исполнителя.

Исходным положением может быть взято одно из замечательных высказываний К. Маркса: «Воздействуя посредством этого движения на внешнюю природу и изменяя ее, он (человек. — С. С.) в то же время изменяет свою собственную природу. Он развивает дремлющие в последней способности и подчиняет игру этих сил своей собственной власти»¹.

В применении к нашей теме это означает, что пианистическая рука — не только предпосылка, но и продукт пианистических действий,

понимаемых шире, чем только пианистическая моторика.

В обиходной практике рука человека воспитывается зрением, а также чувством тяжести, давления и осязания. Зрение определяет расстояние до предмета, форму и объем предметов, а также линию движения рук, требуемую для совершения связанных с этими предметами действий. Чувство тяжести, давление и сопротивление определяют необходимое усилие. Но в результате опыта и эти чувства в значительной мере также замещаются зрением: «на глаз» мы определяем расстояние, форму и объем предметов; «на глаз» узнаем и предчувствуем требуемое движение руки и необходимое усилие.

В практике же пианистической работы рука пианиста перевоспитывается, точнее, довоспитывается его слухом, ибо зрение при этом не утрачивает своего значения. Намечая то или иное действие, пианист определяет и предчувствует форму, силу и качество необходимого действия уже не «на глаз», а «на слух». Следовательно, первая и главная особенность руки пианиста состоит в том, что она становится исполнительным органом слуха и его дополнением, она становится слышащей рукой.

Понятие — «слышащая рука» — не поэтизация и не метафора, а физиологическая реальность.

Физиологический смысл этого понятия состоит в том, что между слухом и игровыми ощущениями (проприоцептикой) пианиста устанавливаются условно-рефлекторные связи: определенное слуховое восприятие, а также и слуховое представление вызывает в мозговом конце двигательного рецептора ощущение, соответствующее тому, которое имело бы место при реальном пианистическом движении.

1 Маркс К. Капитал. Т. 1. 1955. С. 184-185

133

Для пояснения сошлюсь на поучительный опыт, проделанный А. Долиным в лаборатории И. П. Павлова. Опыт состоял в том, что перед человеком, находившимся в темной комнате, на фоне постукивания метронома зажигался свет. После ряда таких сочетаний одни лишь удары метронома вызывали в зрении субъективно и объективно те же, что и свет, явления — адаптацию глаза к свету, и соответствующие субъективные ощущения. Как разъяснял это явление И. П. Павлов, «звуковая клетка и световая образовывали одну функциональную единицу; звук совершенно заменил собою свет...»¹

Связь, устанавливаемая между слухом пианиста и его проприоцептикой, двусторонняя: представление определенной звуковой комбинации вызывает соответствующую «настройку» руки, а «настройка» руки — слуховое представление этой комбинации.

Наиболее близко к слышащей руке стоит речь. Речь — всегда связь прежде всего между двигательными раздражениями органов речи и слуховыми — произнесенных слов. Говорящий человек контролирует движения речевых органов своим слухом, а когда думает, читает или слушает, то внутренне как бы проговаривает слышимое или прочитанное. Запомнить слово — значит запомнить не только его смысл и звучание, но и движение речевых органов, которыми оно произносится (к этому присоединяется запоминание изображения слова). Интересно свидетельство И. Сеченова: «По крайней мере я не в силах мысленно пропеть

себе одни звуки песни, а ною ее всегда мышцами; тогда является как будто и воспоминание звуков. Во всех же случаях, когда я хочу фиксировать какую-нибудь мысль преимущественно перед другими, то непременно вышептываю ее. Мне даже кажется, что я никогда не думаю прямо словом, а всегда мышечными ощущениями, сопровождающими мою мысль в форме разговора. ...Моя мысль часто сопровождается при закрытом и неподвижном рте немым разговором, т. е. движениями мышц в полости рта»².

«Внутреннее проговаривание» аналогично внутреннему пропеванию представляемого музыкального звучания.

По мере укрепления связи между звуковым представлением и двигательными ощущениями при его воплощении на рояле, у пианиста рождается третий компонент — представление пианистического двигательного образа.

Звуковые восприятия и представления рождают физические чувства в исполнительном органе — в руке, и обратно — определенные ощущения в руке играющего пианиста или даже только представление этих ощущений, в свою очередь, рождают в слуховой сфере соответствующие им звуковые представления и, во всяком случае, подкрепляют их, делают более чувственно-конкретными. Это относится и к ощущению пианистом движений руки, и к ощущению им формы руки, и к особенностям туше.

1 Павлов И. *Среды*. Т. 3. С. 262.

2 Сеченов И. *Избр. философские и психологические произведения*. М., 1947. С. 142.

134

Слышащая рука пианиста сказывается и на том, что при представлении, например, ре-мажорной гаммы, его третий палец как бы сам собой тянется на черную клавишу — фа-диез, при представлении соль-мажорной четвертый палец «просится» на фа-диез. С. Майкапар рассказывает, как А. Рубинштейн, экзаменуя его по сольфеджио, ставил правую руку на стол, придавая ей разные формы. Вытянув вперед один, или несколько пальцев и закруглив остальные, он задавал вопрос: «Какой это аккорд?»¹

Вспоминаю своего учителя — Леонида Владимировича Николаева. Сочинял музыку он без рояля и даже без нотной бумаги. Только шевелящиеся в мягко сжатом кулаке пальцы, словно перебирающие клавиши воображаемого рояля, выдавали напряженную внутреннюю творческую работу. Эти движения при мысленной «игре» пассажей и аккордов были абсолютно упорядоченными. Иногда они сопровождались легкими подергиваниями плеча, словно игравшего аккорды, октавы, скачки. Зная о каком произведении он думал, пианист мог бы по этим движениям следить за течением музыкальных представлений в его мозгу. Подобное же мне приходилось наблюдать и у Д. Шостаковича. Такое же свойство было присуще и С. Прокофьеву. «Что бы ни делал он... мысли его беспрестанно возвращались к музыке. В такие моменты... пальцы рук его, сидел ли он отдыхая в кресле, разговаривал ли с друзьями, лежал ли больной в постели, часто двигались, как бы по невидимой клавиатуре»². Можно думать, что связь музыкальных и игровых представлений является типической для исполнителей-инстру-

менталистов.

Слышащая рука сказывается и на чувстве прикосновения к клавише. Воспитываемое в процессе исполнения музыки тактильное чувство приобретает своеобразные качества, определяемые как пианистическое туше. В нем сливаются не только осязание, чувство давления и чувство движения. Наряду с ними туше характеризуют также и эмоциональные свойства.

Ногтевые фаланги пальцев для пианиста не только опорный конец руки, не только орган, захватывающий, «берущий» клавиши, как говорят пианисты, они — органы чувств. Касание клавиши при звукоизвлечении рождает ощущения, дающие возможность познать динамику работы играющей руки, а эта динамика является также и динамикой музыкальных переживаний, выражаемых игровыми движениями пианиста. Прикасаясь к клавише, пианист чувствует не ее мертвое тело, а как бы непосредственно живой извлекаемый звук, словно у него на кончике каждого пальца тонко слышащее ухо.

Обычно понятие туше отождествляют с термином звукоизвлечения. Однако между ними нет тождества. В то время как «звукоизвлечение» говорит об абстрактном механическом акте, туше включает субъективный момент — игровые ощущения.

1 *Майкапар С. Годы учения, 1938. С. 78.*

2 *Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 209-210*

135

Теоретики пианизма, опираясь на авторитет таких выдающихся физиков, как Г. Гельмгольц, М. Планк и другие, считают, что тембровые качества фортепианного звука определены в инструменте свойствами его материала и конструкции, и в пределах одной и той же степени силы они не зависят от манеры игры пианиста. Отсюда делается вывод, что все разговоры об индивидуальном туше пианиста — плод добросовестного заблуждения, если не невежества¹. Пианист, по их мнению и по мнению примкнувших к ним методистов, должен заботиться не о воображаемой красоте звука, не об его теплоте, прозрачности или насыщенности, не об его эмоциональных или эстетических качествах. Его забота — точность движений, обеспечивающих ту дозировку силы, которая и определяет собою все качества звучания. Термин «туше» должен быть изъят из лексикона пианиста, считают они.

Такова точка зрения, например, одного из видных пианистов и педагогов — Л. Крейцера. Он утверждал, что «поскольку пианист не может изменить ни свойства струн, ни места удара молоточков по струне, ни эластичности молоточка, он может ударить по струне лишь громче или тише...». «Эстетический эффект созвучий (вертикали) или последовательности звуков (горизонталы) основан на тонкой оценке дозировки силы каждого звука. Искусство исполнения гомофонического стиля зависит от правильной дозировки силы мелодии и аккомпанемента, искусство полифонической игры заключается в правильной дозировке силы каждого голоса в отдельности»².

Непонятно, как большой художник мог утверждать, что «мы только тогда сможем выяснить задачи нашей техники, когда понимание этих (изложенных выше. — С. С.) основных положений войдет в плоть

и кровь, и мы перестанем увлекаться словечками — "жестко" или "мягко", "тупо" или "остро" и тому подобными эстетическими и чисто субъективными определениями»³.

Прежде всего следует возразить, что эти определения нельзя считать «чисто субъективными», если их однозначно или, во всяком случае, сходно воспринимает не только сам играющий пианист, но и его слушатели. Еще важнее то, что лишь благодаря способности руки слышать и эмоционально переживать музыку пианист получает возможность различать те тончайшие градации длительности и силы звука, тембра и артикуляции, которые служат средствами художественного исполнения. Вне музыкального восприятия они становятся неразличимыми, как неразличимы вне музыки временные интервалы, отличающиеся друг от друга на 5—6 сотых секунды. «Такая разница может лежать ниже порога различения даже для прекрасного музыканта», — пишет психолог Б. Теплов и добавляет: «Но в музыкальном движении

1 *Здесь качества собственно туше — манеры прикосновения — перенесены также и на его результат — на тембр звучания.*

2 *См. Kreutzer L. Das Wesen der Klaviertechnik. Berlin, 1923. S. 4.*

3 *Там же.*

136

временной сдвиг на 5—6 сотых секунды может резко изменить выразительное содержание исполняемой музыки...»¹

Так же как вне конкретного музыкального исполнения неразличимы «микродозы» времени, неразличимы и «микродозы» силы, необходимой для извлечения звука заданной громкости. Их нельзя считать. Их можно только почувствовать, как нюансы музыкальной выразительности.

Пианистическая практика разошлась с теоретическими соображениями, вроде высказанных Крейцером. Пианисты — исполнители и педагоги продолжают искать в рояле теплый, сочный, мягкий, по-разному выразительный звук и соответствующее ему туше.

Выразительность и эстетические качества игры пианиста, наряду с артикуляцией и агогикой, зависят в значительной мере от распределения звучности между элементами фактуры, между звуками аккорда и даже двузвучия.

Надо помнить, что слушая пианиста, мы воспринимаем не непосредственно фортепианные звучания в их акустической данности, а слышим звуковую плоть музыкального образа и воспринимаем музыкальные переживания исполнителя. Под пальцами каждого пианиста инструмент приобретает иные художественные качества. И еще до того, как определяются характерные черты его интерпретации, часто по тембровым свойствам немногих звуков мы можем узнать известного нам мастера.

Но есть свойство художественного туше, общее для всех настоящих пианистов — это то, что у них снимаются ударная природа фортепианного звука, свойственные ему затухание и прерывистость — пунктирность звуковой линии. Звучность инструмента оказывается способной к самой гибкой, тончайшей филировке и приобретает певучесть, правда иную, но не меньшую, чем у скрипача, виолончелиста и даже певца.

Для пианиста, переживающего определенным образом каждое

мгновение исполняемой им музыки, далеко не безразлично, ударить ли клавишу, «взять» ли ее ласковым прикосновением, «схватить» ли ее властно или нетерпеливо, нажать ли или нежно погладить. Инструмент для него живой, отзывчивый собеседник, которому он поверяет тончайшие нюансы душевных движений. Пианист убежден, что от манеры звукоизвлечения зависит характер звучания инструмента и настойчиво ищет соответствующие движения руки, ощущая их как выразительное действие. Даже Бюлов, пианист интеллектуального типа, желая объяснить ученику требуемое движение, говорил не о его механике, а характеризовал его образно. Показывая отрывок из финала «Аппассионаты», он говорил: «Левая рука должна ударять соль подобно "коршуну, бросающемуся на добычу"»².

Этот образ создает настройку психики на движение, которое никакими описаниями его механики рассказать нельзя.

1 *Теплое В. Психология музыкальных способностей. М., 1947. С. 283*

2 *Лекции Ганса Бюлова, составленные Т. Пфайфером. С. 50.*

137

Л. Бетховен. Соната оп. 57, ч. III
Allegro ma non troppo



И не только сам пианист, но и его слушатели замечают в его игре своеобразие туше и особенности красочной «палитры». Интересно, что факт, подсказанный пианистам художественным чутьем, подтверждается исследованиями советского акустика А. В. Римского-Корсакова (внука композитора), который установил, что акустическая кривая механического удара по клавише и равносильного удара пальца пианиста различны.

* * *

Движения рук пианиста выходят из рамок непосредственно звукоизвлечения. И по своему назначению и по происхождению это выразительные движения. В ряде случаев наряду с игровыми движениями имеет место прямо выраженный жест (вспомним сказанное о жестикулляции А. Шнабеля, А. Рубинштейна и Г. Гульда)¹.

Современники Скрябина, наблюдавшие его игру, отмечали, что в движениях его рук отражались и выражались присущие музыке нега, томление, полетность, гневность, победное ликование, присущие исполняемой музыке. При исполнении «Хрупкости», «Загадки», «Странности» и других подобных пьес пианистические движения Скрябина становились своеобразными и вместе с музыкой рождали у слушателей соответствующую настроенность.

О таких движениях нельзя говорить как о лишних. «Выразительное движение (или действие) не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь в него, формирует его... Внешнее про-

явление чувства воздействует на него... Через выразительность своих движений и действий актер не только зрителю раскрывает чувства, через них он сам входит в чувства своего героя и, действуя на сцене, начинает жить ими и их переживать»².

То же надо сказать и о пианисте. Исполнение музыкального произведения для пианиста — не механический процесс звукоизвлечения, а выразительное действие. Пианист выражает посредством пианистических движений переживаемый в данный момент музыкальный образ.

«Один прекрасный музыкант, — рассказывает психолог С. Рубинштейн, — слушая рассуждения о том, что исполнение музыкального произведения является... переводом слуховых образов в движения, как-

1 См. главу «Артистичность».

2 Рубинштейн С. *Цит. изд.* С. 484—486.

138

то воскликнул: "Да, да, это все так, но это совсем не то: настоящее музыкальное исполнение — это музыкальный поступок"»¹.

Сохранять внешнюю невозмутимость могут пианисты — «гангликианцы», для которых воплощение звуковой оболочки произведения — начало и конец задачи. Для артистов же, которые сами эмоционально «заряжены» произведением и стремятся передать этот «заряд» слушателям, их игровые движения — своего рода пантомимика.

Итак, мы видим, что рука пианиста — не только слышащая, но и переживающая, выразительно жестикулирующая, «говорящая» рука.

Пианист воспринимает игровые ощущения не как сокращение или расслабление той или иной группы мышц (только в виде исключения он замечает движения своих рук; это имеет место при больших затруднениях). Обычно же он ощущает руку то окрыленной и легкой, то грузной и неуклюжей, то энергичной и упругой, то вяло ползущей по клавишам, то стремительно набрасывающейся на клавиатуру, то ласково ее касающейся. Правильность движения пианист воспринимает как удобство, непринужденность, приятность игры; неправильность — как неудобство, затрудненность игры.

Все это ведет к тому, что, наблюдая за своими игровыми ощущениями, пианист отчуждает свою руку, как бы выделяя ее из своего организма. Когда у него что-то «не выходит», он готов обвинить не себя, а свои руки: «Я мол знаю, что и как надо сделать, да вот руки не слушаются меня». «Они» затягиваются, «они» тяжелые, «они» безудержно «бегут» — такого рода упреки по адресу своих рук можно нередко слышать от пианистов. Бывает и наоборот — пианист с приятным удивлением отмечает: «Замечательные у меня сегодня руки! Все у "них" получается».

Пианист наделяет свою руку не только физическими, но и психическими качествами — эмоциональностью и волей. Он персонифицирует руки. Но следует почаще вспоминать, что хозяин-то у них «я»! «Они» — ведь не наемные рабочие, а часть организма. И не «они» затягиваются, а «я» их затягиваю. Не «они» тяжелые, а «я» их тяжелою.

В музыкальное переживание пианист вовлекает также и инструмент. Мы говорим о торжествующих звучаниях рояля, о том, что рояль под руками ликует, гневается, вздыхает. Шопен пишет своему другу: «...Твоей флейте будет о чем повздыхать, но пусть раньше на-

плачется рояль»².

Здесь имеет место полное слияние исполнителя с инструментом. И в таких счастливых случаях инструмент не только послушный слуга в руках исполнителя, но и живой участник творческого процесса. Он настраивает исполнителя и словно подсказывает ему тончайшие интонации и непредвиденные ранее краски, или же, наоборот, выбивает из настроения.

Следует остановиться еще на одном пианистическом свойстве рук. Говорят: изучаемое должно быть не только «в голове», но и «в пальцах»,
' Рубинштейн С. Цит. изд. С. 455.
2 Письма Шопена. М., 1929. С. 124.

139

его надо «вколотить в пальцы», оно должно быть выучено так прочно, чтоб руки «спросонья» сыграли выученное. Под этим разумеется как бы независимая от психики мышечная память. Такая память на движения дана пианистам не в одинаковой мере. Но если вместе со слуховым запоминанием музыки «руки» плохо запоминают игровые движения, пианист окажется неполноценным.

От необходимости мышечного запоминания музыки не избавлены и композиторы-пианисты, которые готовят свои произведения к публичному исполнению.

У С. Прокофьева, по его словам, на заучивание наизусть уходило больше времени, чем на технику. Но запоминать композитору в своих произведениях приходилось, очевидно, не музыку, а главным образом игровые движения. Из этого следует, что память на игровые движения не обязательно равна музыкально-слуховой памяти¹.

* * *

Итак, резюмируя, можно сказать, что пианистическая рука это с анатомической стороны — рука нормального сложения. Лучше, но не обязательно, если она богато оснащена мышцами, имеет широкую пясть и запястье, хорошо растяжима. В биомеханическом отношении это рука энергичная, ловкая, меткая, точная, пластичная в движениях. В физиологическом отношении это рука памятливая и послушно реагирующая на музыкальные сигналы, исходящие из сферы музыкальных представлений.

Здесь указаны функции руки, которые созданы фортепианной игрой и которые невидимо характеризуют руку пианиста. Все они — частное выражение свойств музыкально-исполнительской одаренности и музыкального развития. Кратко можно сказать так: хорошие руки — это руки, имеющие хорошего хозяина. «Хороший хозяин» — это не только музыкант, хорошо понимающий, чутко слышащий и интенсивно переживающий музыку, но и человек, обладающий благоприятным складом нервной организации, т. е. человек, нервная система которого способна к разнообразной интенсивной деятельности. Но этого мало: «хороший хозяин» — это человек, хорошо знающий свои руки, умеющий взять от них максимум их возможностей, постоянно тренирующий их. И как хороший хозяин, он обращается со своими руками заботливо и бережно, никогда не требует от них непосильного труда или выполне-

ния задач, к которым они не подготовлены.

* * *

Пианист должен знать свою руку. Казалось бы, это положение не требует доказательств. Но в действительности даже крупные специалисты путают не только терминологию, называя предплечье плечом, запястье кистью, но имеют ложное представление о механизме многих движений.
1 См. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 208.

140

Выдающиеся по таланту люди способны до всего дойти своим умом, но масса средних пианистов нуждается в систематизированных знаниях. Все просто, пока идет гладко, без особых затруднений и сомнений. Но на что обрекает педагог своего ученика, у которого не ладится с техникой или, того хуже, который довел руки до болезни, если сам не видит и не понимает допущенных учеником ошибок против законов работы рук? Правильно ли, столкнувшись с затруднениями, полагаться только на интуицию и на опыт?

Считаю необходимым коротко изложить те сведения об анатомии и физиологии руки, которые могут пригодиться пианисту в его непосредственно пианистической и педагогической работе. Советую не пренебречь «скучной материей» и суметь извлечь из изложенного то, что каждому нужно.

Рука, рассматриваемая анатомически, представляет собой цепь из шести звеньев: плеча, предплечья, пясти и пальцев, имеющих по три фаланги — основную, среднюю и ногтевую. Большой палец имеет только две фаланги.

Состоит рука из костяка-скелета, мышц, связывающих кости и приводящих их в движение, и нервного аппарата — центробежного, который руководит сокращением мышц, и центростремительного, дающего знать обо всем, что происходит в руке. Физиологи говорят об эффлекторном и аффлекторном нервном аппарате.

Костяк — опорная система организма. Он определяет собой форму, прочность и силу целого органа и его частей. Кости служат опорой для прикрепленных к ним мышц. Они являются рычагами, посредством которых мышцы производят механические воздействия на предметы внешнего мира. Сила органа определяется его мышечным оснащением, мощность мышц пропорциональна размерам костяка, к которому они прикреплены.

Сустав представляет собой механизм, соединяющий кости. От формы окончания костей, соединяющихся в суставе, зависит форма движений, доступных органу. Подвижность органа в суставе ограничивается возможностью растяжения связок и мышц, охватывающих сустав. Здесь мы имеем зависимость строения сустава от его функций и наоборот — зависимость функций, которые выполняет сустав, от его строения. Мы не требуем от сустава того, чего он не может дать, и лишь в исключительных случаях требуем больше того, что ему свойственно.

Подвижность и так называемая эластичность суставов анатомически обеспечена для фортепианной игры в достаточной мере. То, что принято называть гибкостью, эластичностью суставов, зависит от работы мышц и растяжимости связок.

* * *

Все пианистические движения сводятся в основном к следующим парам: сгибание-разгибание, приведение-отведение, супинация-пронация и двусторонние круговые вращения (ротации).

Каждое движение может быть осуществлено порознь и в комбинации с другими, но каждая пара движений связана взаимно сопряженным торможением, т. е. при сокращении группы мышц, производящих одно действие, тормозится и расслабляется другая, ей антагонистическая.

141

Суставы разного строения допускают различную форму движений и различную степень подвижности. Сустав, допускающий движения в горизонтальной и вертикальной плоскостях, допускает и вращение.

Самый сложный из суставов руки — запястный сустав. Он является комбинацией трех суставов: лучезапястного, соединяющего концы лучевой кости с первым рядом четырех запястных костей; межзапястного — соединяющего первый ряд запястных костей со вторым; запястно-пястного — соединяющего второй ряд запястных костей с концами всех пальцевых костей.

Благодаря такому устройству запястье обладает особой подвижностью. Оно допускает свободное сгибание-разгибание кисти на 180° , отведение-приведение (около 90°), и свободное вращение (360°). Важно учесть, что супинация и пронация кисти осуществляются не ее активностью, а вращением лучевой кости предплечья вокруг локтевой. В крайних пределах добавляется вращение плеча. Перемещения запястья (не кисти) вверх-вниз также совершаются не самой кистью, а движениями предплечья и плеча. Активными движениями кисти в запястье будут ее отведение и приведение, сгибание и разгибание. Активны также мышечные фиксации, закрепляющие кисть в запястье и препятствующие ее подвижности.

Пианист должен помнить, что роль запястья в фортепианной игре чрезвычайно велика. Оно — точнейший регулятор места, силы и качества звукоизвлечения. Его подвижность при игре — обязательное условие, показатель и контролер здорового, ненапряженного и непринужденного состояния работающей руки.

К сказанному надо добавить кое-что о супинационно-пронационных движениях¹. Быстро сменяя друг друга, можно сказать — переливаясь друг в друга, они служат технике исполнения тремоло и, при определенном приеме исполнения, трелей. При больших интервалах в движение вовлекаются аналогичные вращения плеча, что очень заметно при игре в крайних регистрах инструмента. При малых интервалах, особенно при трелях, решающую роль играют пальцевые движения.

Комбинированное использование всех перечисленных движений делает кисть тончайшим регулятором игрового положения руки и силы, обеспечивает точность попадания при скачках и т. п. Об ударных движениях кисти было сказано раньше. Этим мы заканчиваем то, что можно отнести к специфичным для пианиста двигательным способностям кисти.

Локтевой сустав соединяет локтевую и лучевую кости с плечевой. Он допускает лишь сгибание и разгибание предплечья. Отведение и приведение предплечья от корпуса и к нему не являются собственно движениями самого предплечья. Они осуществляются не в локтевом, а в плечевом суставе, являясь

вращением плеча.

Плечевой сустав соединяет плечевую кость с лопаткой и ключицей.

При этом полусферовидная головка плечевой кости свободно помещается в такой же впадине лопаточной кости и свободно в ней вращается в любом направлении. Такое строение сустава обеспечивает плечу максимальную подвижность, ограниченную лишь возможностью растяжения мышц и связок.

Все перемещения руки вверх и вниз по клавиатуре осуществляются сложно комбинированными движениями плеча, предплечья и кисти. Их ко-
1 Это движения кисти в горизонтальной плоскости. При пронации сверху находится тыльная сторона, при супинации — ладонь.

142

ординация позволяет сохранять во всех регистрах одинаковое положение пальцев: пальцы стоят параллельно продольной линии клавиш и ударяют по ним отвесно. Тем самым устраняется противоречие между дугowymi движениями рук и прямой линией клавиатуры. Была сконструирована, но не привилась почему-то подковообразная клавиатура. Она избавляет пианиста от приведения кисти правой руки при игре в верхнем регистре и отведения — в нижнем (для левой руки это будут отведение в верхнем и приведение в нижнем регистрах).

При нервозности и невнимательности пианисты иногда напрягают мышцы плечевого пояса, поднимая при этом ключицу и лопатку (часто говорят неправильно: «плечо»). Это связывает подвижность руки, а при длительной игре приводит к болевым ощущениям, как всякое длительное без пауз мышечное сокращение.

* * *

Говоря о движениях костей и работе суставов, мы уже включили в рассмотрение работу мышечной системы. Основное назначение мышц — связывать разрозненные звенья костяка и приводить их в движение. Как рефлекс на внутреннюю вегетативную жизнь организма и на внешнее воздействие или как реакция на то или иное побуждение со стороны психики, организм отвечает тем или иным действием. Действие осуществляется рядом движений, движения — мышечным сокращением. Мышца, получая от мозга по центробежной нервной системе заряд нервной энергии (иннервационный импульс), возбуждается и под воздействием этого возбуждения сокращается, т. е. укорачивается и тем самым стягивает кости, к которым прикреплены оба ее конца. При этом мышца соответственно утолщается. Степень сокращения мышцы может быть различной — от малой доли до трети ее длины.

Поскольку силам, стремящимся сблизить концы мышцы при ее работе, противостоят силы, оказывающие сопротивление, — возникает напряжение. Если противодействие будет равно действию, мышца, несмотря на сильное возбуждение, все же не сократится. С такими напряжениями пианист сталкивается в двух случаях: когда он продолжает давить на уже опущенную до дна клавишу и когда он одновременно напрягает мышцы-антагонисты. Последнее имеет место, когда эмоциональное переживание, вместо того чтобы разрядиться в узком русле целесообразных пианистических действий, ведет к разлитому мышечному напряжению, при котором одновременно сокращаются мышцы-антагонисты. Руки при этом «затягиваются», как говорят пианисты (к рассмотрению таких случаев мы вернемся в главе «Некоторые закономерности мото-

рики пианиста»).

Бывает, что даже при исполнении кантилены рука пианиста напрягается до боли в запястье и надплечье.

Встречается и обратное: мышца сокращается без ее возбуждения. Это имеет место при пассивных движениях руки, то есть движениях, производимых внешней силой — тяжестью или другой рукой¹.

Следовательно, возможно движение руки без мышечного напряжения, например, ее падение под действием тяжести и, наоборот, напряжение мышцы¹ Напряжение мышцы без ее сокращения называется изометрическим, а производимая ею работа — статической. Сокращение мышцы без ее напряжения называется изотоническим.

143

при неподвижной руке. По окончании возбуждения мышца расслабляется и, в норме, возвращается к предшествующему состоянию и длине, свойственной ей при покое.

Расслабление мышц при движении — также активный процесс. Происходит он под воздействием затормаживания предшествовавшего возбуждения. Быстрота и степень расслабления мышц существенно ухудшается при утомлении.

Мышечное оснащение руки очень богато. Одно и то же движение может быть выполнено различно комбинируемыми группами мышц-синергистов. Возможность производить одно и то же движение работой различных мышечных групп обеспечивает высшие достижения пианистам с различной манерой игры. Для осуществления каждой пары движений в противоположных направлениях, как то: сгибания-разгибания, отведения-приведения, супинации-пронации и т. п. имеется пара мышц-антагонистов. Действуют они сопряженно-реципрокно: в то время как одна из них возбуждается и сокращается, другая тормозится и расслабляется. При быстрых повторениях движения антагонист начинает сокращаться раньше, чем закончилась предыдущая фаза движения. Этим создается упругость и плавность движений при смене направления. Кроме того, в процессе выработки какого-либо действия антагонист, включаясь в работу своего «напарника», притормаживает его и работает как регулятор скорости, силы и размера движения.

Сила мышцы зависит от числа мышечных волокон, объединяемых в мышце, и, следовательно, она пропорциональна ее толщине. Считают, что абсолютная мышечная сила (так называется напряжение, развиваемое мышцей при максимальном ее сокращении) равна 5,8 кг на 1 см². Работоспособность мышцы определяется способностью всего двигательного аппарата и особенно центральной нервной иннервации выполнять работу без утомления. Утомление, в свою очередь, зависит не только от усилия, требуемого для совершения действия, но от скорости совершаемых движений, а также и от продолжительности непрерывного сокращения мышцы. Бежать со скоростью 15—18 км в час спортсмен может час — два; при скорости же в 30 км его хватает не более, чем на полминуты. Мышца почти не утомима, если она производит посильную для себя работу и при условии чередования сокращения-расслабления, то есть чередования небольших отрезков работы и отдыха. Не говоря уже о работе сердца, бьющегося всю жизнь человека без перерыва, стоит вспомнить о том, что продержат руку, вытянув ее вперед или вбок, мы сможем едва пару минут, а продирижировать, почти не чувствуя утомления в руке, можно сорокаминутную симфонию. Максимальную энергию мышца способна развить лишь в случае, если перед началом работы она находилась в расслабленном состоянии. Но для пианиста собст-

венно сила мышцы играет относительно малую роль. Техника игры требует от пианиста не рекордов силы, а выносливости, ловкости, точности, тонкости различения мельчайших степеней напряжения и длительности. Этим объясняется, что встречаются пианистки и даже дети-пианисты, способные работать без усталости часами и не уступающие в технике сильным мужчинам.

Правда, в результате тренировки мускулатура пианиста увеличивается в объеме и, следовательно, становится более сильной. Но это — побочный продукт тренировки. Необходимая для пианиста выносливость зависит от хорошей координации всего игрового аппарата, при которой целесообразно чередуются моменты напряжения и расслабления мышц и последовательно включаются в работу синергисты.

144

Последнее наглядно выступает при игре длительных трелей и октав, особенно репетиционных. Нередко пианист в этих случаях меняет положение руки и «прием» игры, двигая руку в запястье, поднимая и опуская предплечье и плечо. Смысл этих движений в том и заключается, что при смене положений руки в работу вовлекаются иные группы мышц.

Трель можно начать при низком положении запястья, вибрируя почти исключительно пальцами. В дальнейшем, особенно при *crescendo*, в игру вольно или невольно, сознательно или подсознательно вовлекаются вибрационные движения кисти (пронации-супинации предплечья). В случаях же, когда играть приходится ближе к крайним регистрам, в работу вовлекается и плечо. Чередую эти источники силы, можно без усталости филировать длительную трель. Именно так играли бесконечную трель Артур Шнабель во второй части сонаты соч. 111 Бетховена, а Игнац Фридман — в «большом» си-бемоль-мажорном ноктюрне Шопена.

Аналогичный прием смены групп мышц выручает пианистов при исполнении длинных и однообразных по технике движений в октавных эпизодах из Шестой рапсодии, *Funerailles* Листа, начала «Лесного царя» и среднего эпизода из полонеза *As-dur* Шопена. Здесь чередуются игра кисти, сгибательно-разгибательные движения предплечья и сложные по структуре движения плеча. Они сменяются последовательно, а также комбинируются в одновременном действии. Точность времени и степени мышечного напряжения — вопрос иннервации, то есть посылки мышце заряда нервной энергии, вызывающей ее сокращение, а также и последующее торможение, расслабляющее мышцу.

Рука представляет собой единство периферии и центра, то есть единство нервов, идущих от руки к мозгу, сообщающих о ее состоянии, о происходящих в ней процессах и нервов, идущих от мозга к рукам, и приводящих мышцы в сокращение.

Можно сказать, что вся техническая работа пианиста подсознательно направлена на упорядочение иннервации в отношении времени и длительности.

Иннервация — это двуединый процесс. В нем соучаствуют возбуждение и торможение. Последнее служит отдыху. В патологических же случаях, скажем, при эстрадном волнении, торможение, затягиваясь дольше необходимого времени, может нарушить нормальное течение двигательного процесса. Это же следует сказать и о возбуждении, которое может нарушить требуемую меру усилия и нередко наступает раньше времени.

Такие явления можно наблюдать не только на эстраде. Нередко приходится слышать жалобы учащихся на то, что у них «затягиваются» руки, что появились напряжения, мешающие играть. Происходит это часто от того, что преж-

девременно форсируется темп, динамика и эмоциональность исполнения. В результате — потеря контроля над игровыми ощущениями и утрата непринужденности игры.

Если работа костей и мышц в какой-то мере поддается наблюдению опытным глазом, то процесс иннервации полностью скрыт от нашего взора и судить о нем можно лишь по его результатам¹.

Тип двигательной иннервации связан с типом нервной организации человека. У флегматика двигательные реакции наступают медленнее и протекают

¹ Много метких наблюдений в этой области и ценных выводов из них можно найти в кн.: Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М., 1928.

145

более инертно, чем у холерика или сангвиника. Раз налаженный процесс имеет тенденцию продолжаться в неизменном виде, и переключения «на ходу» оказываются затруднительными.

Эмоциональность, повышающая энергию всех реакций, усиливает и двигательные процессы. Вот почему при эстрадном исполнении руки часто словно «сами бегут». Положительно действует на технику ясное представление цели и образа требуемых действий.

* * *

К сказанному о руке пианиста следует добавить немного о его дружном сотруднике — о правой ноге. Без педализации игра пианиста неполноценна и даже невозможна. Следовательно, нога вовлекается в пианистические действия, как соучастник. Она «слушает», «переживает» и действует вместе с руками. Как ни элементарно просты ее действия, но и здесь сказывается индивидуальность пианиста. Нога тоже имеет свое «туше» — более глубокое и энергично резкое у одного и более легкое, поверхностное и мягкое у другого. Мало того, ее действия порою выходят за пределы чисто рабочие: у эмоционального исполнителя иногда можно наблюдать даже такие движения, явно эмоционального происхождения, как удары по педали всей ногой свысока, резкие сдергивания ноги с педали и т. п.

Педализирующая нога как бы тонко «слышит» и точно приспособляется к тому, что играют руки и как это звучит в инструменте. А поскольку звучность зависит от ряда изменчивых условий — от свойства рояля, акустических свойств зала, его заполнения публикой — нога педализирует импровизационно. В итоге рука и нога образуют как бы единый комплексно действующий исполнительский орган.

О технике педализации, если иметь в виду не ее художественно-акустическую, а механическую сторону, много говорить не придется — она проста. От пианиста требуется умение тонко управлять глубиной нажима педальной лапки (что обращается высотой подъема демпферов), точностью момента ее нажима и времени отпускания (последнее обращается временем и плотностью соприкосновения демпферов со струнами и, следовательно, степенью заглушения звучаний). Virtuозным случаем педализации является вибрирующая педаль, требующая быстрых репетиционных движений стопы, подобных движениям кисти при репетиционных октавах.

9. ПОСАДКА

Посадка пианиста за инструментом — не только его приспособление к физическим факторам исполнения музыки, но и проявление его внутренней сущности, характера и стиля его игры.

К физическим факторам фортепианной игры относится и посадка пианиста за инструментом. Посадка должна обеспечить неприужденность позы пианиста за роялем, мускульную свободу всего тела и одновременно удобство всех требуемых пианистических движений. Возникающие здесь вопросы, казалось бы, просты и ясны. Однако иное говорит тот факт, что им уделяется много внимания во всех методических трудах прошлого и настоящего. Имеются расхождения по вопросам расстояния туловища от клавиатуры, угла наклона корпуса к инструменту, высоты локтя, запястья, пальцевых сочленений и т. п.

Игра нередко требует от пианиста резких бросков корпуса из дискантового регистра в басовый или наоборот. Чтобы обеспечить устойчивость, рояльный стул должен стоять прочно (так называемые «вертушки», хотя и имеют репутацию стула «специально для рояля», недостаточно устойчивы и не могут быть рекомендованы). Сиденье стула должно быть предпочтительно полужестким, так как мягкое, пружинное — не дает чувства полной устойчивости, а жесткое при многочасовых занятиях утомляет играющего.

Высота стула и его расстояние от клавиатуры должны соответствовать росту играющего и длине его рук. Имеет значение также высота клавиатуры над уровнем пола и глубина посадки на стуле. Все эти величины взаимозависимы.

Нередко можно видеть, как пианист, усаживаясь, то несколько придвинет стул, то отодвинет его, то подвинется ближе к краю стула, то сядет на него глубже. Иногда это только проявление нервозности, но в основе — поиски лучшего соотношения между длиной его ног, корпуса и рук, с одной стороны, и высотой клавиатуры, стула и расстоянием стула от инструмента — с другой.

Удобными могут быть различные варианты посадки. В немалой мере это вопрос моды. Еще сравнительно недавно редко кто из учащихся и концертирующих пианистов не подкладывал на сиденье стула специальные дощечки или папку нот. В последние годы это вышло из моды. Возникает мода из подражания посадке кому-то из выдающихся концертирующих пианистов. При этом недоучитывается, что посадка соответствует их физической природе и стилю игры.

Стремление к большой полновесности и живописности звучаний наталкивает на пользование верхними отделами руки, оснащенными большими мышцами. Для этого более удобна высокая посадка и более близкое к роялю положение туловища, дающие возможность «упереться» в клавиатуру. Стремление к легкости и прозрачности звучаний, к «графической» или «акварельной» звучности требует пользования, главным образом, кистевыми и пальцевыми мышцами, что удобнее при относительно низкой посадке и при более вытянутых руках, то есть не-

сколько отодвинувшись от инструмента или при согнутых в локте руках и низкой посадке. Итак, посадка связана с постановкой руки.

Совершим маленький исторический экскурс по методическим предписаниям, а затем обратимся к посадке выдающихся пианистов прошлого и настоящего.

Ж. Дени: «Встречаются учителя, которые ставят руку так, что запястье находится ниже кисти: это большой недостаток, даже порок, так как лишает кисть силы. Другие ставят запястье выше кисти, пальцы при этом — прямые и напряженные — напоминают палки, — это тоже неправильно. Для хорошей постановки нужно, чтобы запястье и кисть находились на одном уровне с пястно-фаланговыми суставами пальцев»¹.

Ф. Куперен: «Посадка будет правильной, если нижние поверхности локтя, кисти и пальцев находятся на одном уровне; поэтому надо выбрать стул, соответствующий этому требованию. Детям, по мере их роста, следует подкладывать что-нибудь под ноги, чтобы они не висели в воздухе и могли бы поддерживать тело в нужном равновесии. Взрослым надо сидеть на расстоянии около девяти дюймов² от клавиатуры, считая от пояса; детям — соответственно ближе. Середина корпуса должна находиться против середины клавиатуры».

Г. Лелейн: «Сиденье так должно учреждено быть, чтобы локти по натуральному их положению немного выше тастатули или клависов лежали: ибо когда кто низко сидит, то локти ниже клависов находятся, то игра трудна становится; ибо такое положение, течению обыкновенному крови в руках препятствует».

Д. Тюрк: «Для того чтобы можно было непринужденно и с надлежащей легкостью пользоваться кистью и пальцами, надо в отношении посадки соблюдать следующие правила: 1. Сидеть прямо против до первой октавы, чтобы в нужных случаях можно было достать любую клавишу. 2. Туловище должно быть отдалено от клавиатуры приблизительно на 10-14 дюймов (то есть на 25-31 см. — С. С). Понятно, что для ребенка, у которого руки еще очень коротки, стул придвигается несколько ближе к инструменту. 3. Не следует сидеть ни слишком высоко, ни тем более слишком низко. Кисть руки при игре должна быть расположена заметно, то есть на несколько дюймов ниже, чем локти. Если клавиатура слишком высока или стул слишком низок (особенно для детей), то сиденье повышается подкладыванием, потому что положение кисти на уровне локтя или выше его тормозит требуемую при игре силу и очень утомительно...»³

Подчеркнутое в цитате совершенно правильно при игре на клавишине и вообще при пальцевой игре пассажей, когда основным источником силы служит мускулатура пальцев и кисти.

1 Эта и последующие две цитаты приведены по: Алексеев А. Клавирное искусство.

2 Дюйм — 2,54 см.

3 Turk D.-G. Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen f?r Lehrer und Lernende. Leipzig und Halle. 1802. S. 15—16.

По мере того как усложнение фортепианной фактуры требовало все большей свободы движений рук и корпуса, а следовательно, все большего участия в игре верхних отделов руки, менялись и требования к посадке.

Уже современники Тюрка — Фр. Марпург (1750) и И. Петри (1767) предпочитают посадку, при которой локоть оказывается на одном уровне с запястьем и даже «в случае нужды несколько выше его, ибо при низкой посадке запястье ниже клавиатуры, а при этом руки не имеют никакой силы» (Петри).

Следующее поколение пианистов считает желательной посадку, при которой «локти будут находиться выше клавиатуры» (Крамер), а кисть (то есть запястье. — С. С.) «вдвое выше, чем высота черных клавиш — при спокойных пассажах, а при стаккато и при блестящей и горячей игре даже несколько выше их» (Мошелес)¹.

Чем дальше, тем определеннее выступает предпочтение, оказываемое относительно высокой посадке, обеспечивающей удобное использование в игре активности плеча. Особенно это подчеркивается теоретиками так называемой «весовой» игры. Впрочем, некоторые из адептов учения Брейтгаута, например, профессор Ленинградской консерватории М. Баринова, указывали, что не следует сидеть «излишне высоко», ибо это положение, «давая преимущества в смысле опоры корпуса на клавиатуру, затрудняет движение пальцев»².

Кроме высоты посадки важны также глубина ее на стуле и угол наклона корпуса к инструменту. И здесь встречаются существенные различия. Они сказываются не столько в методических предписаниях, сколько в живой практике выдающихся виртуозов.

Имеется немало изображений Листа за роялем³. Лист сидит высоко. Рука в запястье поднята также высоко. Как это можно видеть при сравнении изображений, посадка Листа в некоторых отношениях напоминает посадку А. Рубинштейна.

В посадке Рубинштейна обращает на себя внимание «жокейская» манера. Судя по зарисовке Е. Бем, сидел он довольно далеко от клавиатуры, склонивши корпус к инструменту, как это схематически показано на рисунке.

Так она изображена и на наброске с натуры, сделанном Е. Бем. Наклон туловища вперед способствует расслаблению мышц спины и в частности лопатки. Последнее сказывается на свободном состоянии мышц плечевого пояса и плеча.

1 Следует обратить внимание на то, что «школы» Крамера и Мошелеса предназначены уже не для клавесина, а для фортепиано, и что техника игры и фактура произведений, написанных для этого инструмента, уже приобрели особенности, отличные от клавесинных.

2 См. Баринова М. Очерки по методике фортепиано Ч. 1. Л., 1926. С. 22.

3 См. Bory R. La vie de Franz Liszt par l'image. Paris, 1936, а также: Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956. ч. 2. С. 24, 93, 112 и 114.



Правда, на известном портрете Рубинштейна работы И. Крамского его посадка значительно более непринужденна, величественна, и угол наклона корпуса к клавиатуре значительно меньший, чем на рисунке Бем. Но вероятно это объясняется торжественностью большого «офи-

циального» портрета (на портрете Рубинштейн еще не начал играть, а только положил руки на клавиатуру)¹.

Не раз слышавший Рубинштейна М. Курбатов, описывая его посадку, говорит: «Этот наклон неестествен. Сидеть так неудобно, утомительно, неудобно смотреть в ноты, но слушать себя начинаешь лучше и играть удобнее. Удобнее педализировать — ясны для ощущения все движения носка, хотя нога первое время утомляется»².

Испробовав на себе и на товарищах посадку Рубинштейна, М. Курбатов убедился, что вся клавиатура оказалась под руками, прыжки стали легкими и ловкими.

Такое господство на клавиатуре и в надклавиатурном пространстве было необходимо Рубинштейну при романтической приподнятости его исполнения, как необходимо оно было Э. д'Альберу и другим сходным по стилю игры пианистам. Но «рубинштейновская» посадка так практична, что подходит и холодному виртуозу Э. Петри, и классико-романтическим пианистам И. Гофману и Э. Гилельсу (пределом наклона корпуса к роялю будет такое с ним сближение, при котором локти уже заходят за корпус).

Иная посадка была у А. Шнабеля. Он усаживался удобно, глубоко, плотно опершись на спинку стула, словно для долгой и интимной беседы. Соответствовала ли посадка Шнабеля характеру и стилю его игры? Да, конечно!

Сходна со шнабелевской посадка В. Софроницкого. Но Софроничский значительно более подвижен за роялем, чем Шнабель, как более экспансивна и подвижна в эмоциональном отношении его игра. Это заставляет его менять во время игры позу и посадку.

Своеобразна посадка С. Рихтера. Он начинает с того, что усаживается на стуле довольно глубоко, но неумный темперамент и экзатичность игры заставляют его, играя, часто приподниматься со стула и пересаживаться. Делает это он не только в силу необходимости найти позу, удобную для игры в том или ином регистре, но и тогда, когда контрастно меняет эмоциональный тон исполнения.

Связь между посадкой и звучностью, излюбленной пианистом, особенно рельефно выступает на примере Г. Гульда. Он — один из немногих пианистов, которые всегда пользуются собственным стулом. Его стул имеет заметно укороченные ножки.

Объяснение необычно низкой посадки Гульда следует искать не в его физической природе. Правильнее объяснить ее стремлением к прозрачным, легким, клавишным звуковым краскам, которым он остается верен не только при исполнении клавишных произведений.
*1 Портрет находится в зале им. А. Глазунова Ленинградской консерватории.
2 Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899. С. 46.*

150

дений Баха, но и фортепианных сочинений Бетховена и других композиторов.

Приведенных примеров вполне достаточно для того, чтобы признать, что посадка пианиста за инструментом — это не только приспособление его к физическим факторам исполнения музыки, но что она — одно из проявлений его внутренней сущности, характера и стиля его иг-

ры. Следовательно, так же как нет и не может быть единой «постановки» руки, не должно быть и единой посадки за инструментом.

Добавлю, что посадка — в немалой мере дело привычки, и быть ее рабом не следует. Правда, И. Гофман рекомендует определить для себя высоту и расстояние от клавиатуры «раз навсегда». Но согласиться с этим нельзя. Далеко не всегда пианист имеет возможность обеспечить себе привычные условия посадки.

Пианист — не скрипач, который всегда играет на своем, привычном ему инструменте. Ему приходится играть на инструментах, различных не только по звучности, но и по высоте клавиатуры над полом. Сидеть ему приходится то на высоком, то на низком стуле.

Каждый раз, когда будет нарушена его привычка к строго определенной высоте стула, пианист будет чувствовать себя неловко, и исполнение его будет скованным.

Поэтому не следует приучать себя к определенной «раз навсегда» посадке. Подвинув стул чуть ближе к инструменту или отодвинув его чуть дальше, можно привести в соответствие рост и длину рук с высотой стула и клавиатуры, и в определенных пределах отрегулировать удобство посадки.

Показателями того, что найдены правильные соотношения между пианистом, стулом и инструментом, служит ряд признаков.

1. Удобство движений корпуса к клавиатуре и от нее, а также наклонов вправо и влево, которые необходимы для того, чтобы обеспечить участие в игре верхних частей руки и даже корпуса, а также удобство игры в крайних регистрах.

Наклон корпуса к клавиатуре и отклонение от нее изменяют локтевой угол и высоту запястья. Предплечье, кисть и пальцы становятся при этом то более легкими, то более тяжелыми. Если пианист садится слишком близко к инструменту, то его локти будут часто заходить за корпус. Это ограничивает подвижность плечевой части руки, а следовательно, всей руки.

Кроме того, близость корпуса к инструменту предрасполагает к сгорбленной, «близорукой» посадке, при которой пианист, по выражению Скрябина, «нюхает клавиши».

2. Удобство опоры ног на каблуки, а также свобода движений стопы и пальцев ноги, необходимые для любого рода нажимов pedalной лапки — быстрых и отрывистых или медленных и плавных, глубоких или поверхностных, а где нужно — тремолирующих.

Чтобы дать необходимую опору детям, ноги которых не достают до педали, необходимо подставлять под ноги скамеечку с приспособлением для педализирования.

151

3. Прочность посадки, обеспечивающая при внезапных и резких скачках в крайние регистры чувство устойчивой опоры на стул и на ногу — правую при скачке вверх, левую при скачке вниз.

4. Свобода и удобство игры при перекрещивании рук.

Соблюдение указанных условий важно при исполнении произведений виртуозных, требующих максимальной подвижности тела и больших мышечных усилий. При исполнении же музыки спокойной, созерцательной или грациозной важно лишь, чтобы посадка не была

напряженной.

Во время ежедневных многочасовых занятий сидеть можно свободно, опираясь на спинку стула, разумеется, если решаемая задача не требует движений с участием всего корпуса.

Силы свои следует беречь! О том, насколько важна хорошая посадка, говорит следующее: наш рост в течение суток уменьшается на два-три, а при тяжелой работе — на пять сантиметров. Это происходит вследствие сдавливания позвонков и изменения глубины изгиба позвоночника. При слабом развитии мышц спины, если стул не имеет спинки, тяжесть корпуса опирается на кости таза. Опора на спинку стула дает отдых спинным мышцам. Позвоночник следует при этом держать несколько выгнутым вперед в поясничной области, что предохраняет от сутулости.

Голову следует держать прямо. Наклон головы вперед и вниз ухудшает мозговое кровообращение и ведет к более быстрому утомлению. Таково требование гигиенистов. Таким же было одно из требований Листа. Буассье рассказывает, что он властно требовал, чтобы корпус был прямым и голова скорее откинута назад, чем опущена.

10. ИНСТРУМЕНТ

*То, что Вы находите радость
в игре на фортепиано, легко по-
нять. Это сущность музыки.
А. Рубинштейн
(из письма к матери)*

Все сказанное в предыдущих главах касалось пианистических возможностей организма. Теперь речь пойдет о музыкально-выразительных возможностях инструмента. Совершенство фортепианного механизма позволяет пианистам с различного склада руками, играя различными приемами техники, приспособляться к инструменту так, что их замыслы в той мере, в какой они пианистичны, находят в нем адекватное воплощение.

Рояль создавался под двусторонним воздействием. С одной стороны это требования композиторов и слушателей к его выразительным свойствам, с другой — требования исполнителей к удобству и легкости игры.

152

Механика рояля конструировалась с учетом психических и биомеханических свойств человека и особенно — строения и игровых возможностей рук. Инструмент является как бы продолжением рук пианиста.

С тех пор как человек стал *Homo sapiens*, он никогда не довольствовался теми возможностями, которыми его одарила природа. Для их увеличения, усиления и для их изощрения человек создает орудия. Палка — это удлинение его рук; очки, телескоп, микроскоп и другие оптические приборы — это усиление зрения. Микрофон, телефон и радио — это «уши, выдвинутые в пространство», это безмерное усиление слуховых способностей.

Музыкальные инструменты создавались человеком для обогащения выразительных возможностей его голоса: увеличения диапазона, звуковысотной подвижности и силы, разнообразия тембров и способности к многозвучию.

Потребность музыкального выражения душевного мира родила и рождает музыку и музыкальные инструменты, а музыкальное искусство и музыкальные инструменты в свою очередь сказывались и сказываются на развитии музыкальных способностей людей.

Без существования музыкальных инструментов не было бы ни тонко развитого тембрового слуха, ни способностей охватывать динамику становления крупной формы, ни развитого гармонического и полифонического мышления. Без фортепиано не было бы, в частности, и тех способностей к различию тонкостей кинестезических ощущений, на которые опирается пианистическая техника и которые развиваются у пианиста в практике игры на фортепиано.

Человек сотворил музыку, а музыка создала музыканта. Продолжая, можно сказать, что человек создал фортепиано, а фортепиано создало пианистов.

Пианист и инструмент образуют единство, в котором инструмент переживается пианистом как механическая часть его музыкально-речевого органа, как звучащая часть его играющих рук. Но понадобился

долгий путь и вдохновенный труд многих выдающихся изобретателей, пока было достигнуто совершенство механики и акустики современного рояля. Оглянемся на его историю.

Фортепиано возникло из объединения трех компонентов, известных издавна. Они долгое время существовали порознь и использовались в различных музыкальных инструментах иначе, чем в фортепиано. Это набор струн, систематизированных по длине, толщине и, следовательно, по высоте издаваемых ими звуков. Это звукоизвлекающий молоточковый механизм, и его антагонист, прекращающий звучание, — демпферный механизм. Это клавишный механизм, передающий молоточкам энергию рук играющего пианиста. Сюда следует добавить резонирующий ящик, способствующий усилению звучаний, и две педали, действующие на звучание каждая по-своему.

Появились эти компоненты разновременно. Наиболее из них древний — струнная «одежда», как принято называть комплект струн, оснащающих инструмент.

153

Египетские и ассиро-вавилонские изображения дают нам представление о ряде многострунных инструментов типа цитры, арфы, лютни, на которых звук извлекался щипком пальца или плектра. Одновременно существовал и струнно-ударный инструмент типа современных цимбал. На нем играли и играют, ударяя по струнам палочками. Иногда на концах палочек помещался молоточек, обтянутый упругим материалом.

Позднее других компонентов развилась клавиатура. Родилась она из потребности в многоголосии. Клавиатура — это изумительный по простоте, податливости и точности механизм передачи энергии рук звучащим трубкам и позднее струнам. Благодаря ей инструмент глубочайшей древности — флейта Пана — превратилась в могучий оркестр духовых инструментов — орган.

Но орган при большом богатстве звуковых — красочных и динамических — возможностей и при большом совершенстве механизмов, обеспечивающем удобное использование этих возможностей, столь громоздок, изготовление его столь сложно и дорого, что он мог найти применение лишь как инструмент общественного пользования. Камерное его применение исключено. Орган — всегда оратор, церковный проповедник, но не интимный друг. Портативные же инструменты типа органа — фисгармонии, как это ни странно, изобретены лишь в XIX веке.

Время шло. Росла потребность не только в общественном, но и в домашнем музицировании. Этой потребности на определенном этапе ответили клавишно-струнные инструменты: нажимные, щипковые и ударные.

В их становлении решающую роль сыграла клавиатура. Благодаря ей монохорд, а вслед за ним полихорд, из инструмента, служившего для акустических исследований и помогавшего при работе с хором «держатъ строй», стал клавикордом, который столетиями служил художественным целям.

Клавиатуре обязаны и щипково-струнные инструменты тем, что стали клавесином, царившим среди музыкальных инструментов до по-

явления фортепиано, созданного на основе невзрачных, небогатых выразительными возможностями кимвал (цимбал).

В XVI веке разновидности клавира, как обобщенно называются клавишные инструменты, становятся под разными наименованиями бытовыми инструментами почти во всей Европе.

Прародителем клавишно-струнных инструментов был клавикорд¹.

«Он трогает сердце и звучит много приятнее, чем другие ему подобные инструменты», — писал теоретик Я. Адлунг (1788). Восторженную оценку клавикорда дает Х. Шубарт (1739—1791):

1 Время изобретения клавикорда — XIV век. Желая ознакомиться подробнее с историей клавикорда и клавесина и с конструкцией адресую к книгам: Зимин П. Фортепиано в его прошлом и настоящем. М., 1934; Ландовская В. Старинная музыка. М., 1913; Алексеев А. Клавирное искусство. М.;Л., 1952; Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.

154

«Этот одинокий, меланхолический, невыразимо нежный инструмент имеет преимущества перед клавесином. Посредством нажима пальцев, посредством колебания и дрожания струн (bebung), посредством более сильного или слабого касания руки могут быть выражены не только оттенки колорита, но и усиление и замирание звуков, как бы растворяющихся между пальцами; постепенно затухающая трель, портаменто — короче говоря, может быть выражено все то, из чего складывается чувство». Правда, имелись и иные оценки. В «Прибавлении к Научному словарю XVIII столетия» можно прочесть, что низкие звуки клавикорда имеют тембр кастрюли, а высокие вовсе не имеют никакого и что лишь не больше трех октав в нем могут иметь приятный звук. Однако клавикорд долго оставался в Германии любимым инструментом. «Нежно утешающий... спутник одиночества, сладкозвучный» и тому подобные оценки давались ему современниками и характеризовали его как инструмент для интимного музицирования. Он был любим Иоганном Себастьяном и особенно Филиппом Эммануилом Бахом. Даже Бетховен, при жизни которого клавикорд доживал свой век, отозвался о нем, как о единственном клавишном инструменте, звуки которого выразительны. И все же клавикорд был вытеснен в XVIII веке другим представителем семьи клавиров — клавесином¹.

Если клавикорд — инструмент интимного музицирования, то клавесин — герой великосветского салона и концертной эстрады. Ему посвящали свои произведения великие композиторы — Куперен, Рамо, Перселл, Скарлатти, Гендель, Бах. Он не только один из участников оркестрового ансамбля, но и солист в нем.

Каковы же были преимущества клавесина перед клавикордом, которые обеспечили ему славу «короля инструментов»?

Щипковая природа звука сообщает ему остроту, четкость, звонкость и силу, значительно превосходящую силу звука клавикорда.

Преимуществом клавесина по сравнению с клавикордом был также большой звуковысотный диапазон, возможность двух- и трехзвучных механических октавных соединений и тембровая раскраска посредством различной регистровки. Они сообщали звучанию исполняемой музыки полноту и нарядность. Кроме сопоставления и противопоставления звучностей, фактурно простых и по-разному

обогащенных различными удвоениями, на клавесине возможны контрасты forte — piano. И наконец, некоторые клавесины имеют, подобно органу, педальную приставку для игры ногами (ее имел и клавикорд)².

1 Самые старые из дошедших до нас клавесинов изготовлены в 1591 году. Сохранился верджинал 1490 года.

2 Играя на основной (унисонной) клавиатуре, можно получить звучность такой, как она записана в нотах, а использовав октавный регистр — с октавными удвоениями. Верхние октавные удвоения возможны и при соединении двух клавиатур копулами. Наконец возможно получить включением копулей нижние удвоения. Одновременное включение верхних и нижних удвоений дает утроенное звучание того, что записано нотами.

155

Совершенство клавесина и его слава казались немеркнущими. Думалось, что этот «царь клавишных инструментов каков он есть, таким и останется, никогда не сложив своего скипетра» (Ландовская).

И все же клавесин имел недостаток, который сказывался тем больше, чем сильнее давали себя знать новые веяния в общественной жизни и их отражение в искусстве.

Дух нового времени требовал в музыке более непосредственного отражения эмоций. Мелодия в верхнем голосе вырвалась из оков полифонического «равенства» и стала в гомофонии главным действующим лицом, подчинившим себе остальные элементы фактуры. Они стали фоном выразительным или изобразительным для говорящего верхнего голоса. Равноправие, или точнее, равнозначие голосов нарушилось.

То, что хорошо для звучания «графической» полифонии, не годится для «живописной» гомофонии. Здесь необходима динамическая и тембровая «субординация» голосов. Мало того, соотношение голосов должно быть гибко-изменчивым.

Органно-клавесинная регистровка с возможностью противопоставления forte в одной и piano в другой руке, как это имеет место, например, в Итальянском концерте Баха, может удовлетворять лишь при исполнении музыки, эмоциональный тонус и характер движения которой сохраняются длительно без существенного изменения. Но чем более подвижных эмоций она исполнена, тем более необходима гибкая динамика звучности, ее способность к нарастаниям и ослаблениям.

Подвижность эмоциональных состояний — смена их содержания и степени их напряжений — требует в музыке подвижности средств их выражения и, в частности, подвижной динамики. Интенсивность психических состояний выражается в музыке усилением звучания. В восприятии слушателя нарастание силы звучания преобразуется в интенсивность психических процессов и, наоборот, спад силы звучания — в затихание процессов, успокоение.

Потребность в гибкой динамике начиная с XVIII столетия осознается все более и более. Один из видных теоретиков того времени И. Зульцер (1719—1791) писал: «...Высшее совершенство выражения основывается на искусной смене сильного и слабого в частях пьесы. Искусный певец или скрипач выжимает у нас слезы из глаз часто одним лишь выдержанным звуком только благодаря постепенному усилению и ослаблению его силы и слабости. Недостаточно сменять силу и сла-

бость, но надо всегда на своем месте и всегда в должной степени изменять их (речь идет о филировке звука. — С. С.)»¹.

Об этом же пишут певец Милиус (1686), флейтист И. Кванц (1752), скрипач Леопольд Моцарт (1784) и многие другие. Достижения Мангеймской школы способствовали тому, что *crescendo* и *diminuendo* с середины XVIII века стали постоянно употребляемыми нюансами оркестрового исполнения, и их отсутствие расценивали как большой недостаток.

1 Sulzer J. Allgemeine Theorie des sch?nen Kunst. Bd. 4. 1749. S. 709.

156

Бетховен, недовольный плохим исполнением «Фиделио», жалуется: «Все *pianissimo*, *crescendo*, *decrescendo*, все *forte*, *fortissimo* вычеркнуты из моей оперы: потеряешь всякую охоту писать».

И вот этих-то выразительных средств лишен клавесин, что и послужило одной из решающих причин его исторической смерти и поражения в соревновании с фортепиано. Фортепиано победило благодаря возможности изменять на нем динамику звучания по горизонтали и вертикали исполняемому музыке, а также и тому важнейшему обстоятельству, что динамика в нем регулируется не мертвым механизмом, а мускульной энергией пианиста. Малейшее изменение степени и характера мускульного усилия непосредственно отражается на силе и качестве извлекаемого звука. А так как всякое эмоциональное переживание влечет за собой появление мускульного напряжения, через которое стремится разрядиться в некоем действии, то динамика при исполнении музыки становится выразительницей степени напряжения эмоций и процесса их развития. Возволнованность человека выражается усилением голоса при речи, его напряженностью при пении и динамичностью всех движений.

Вот почему динамичность звучаний является одним из наиболее естественных и потому наиболее эффективно действующих средств музыкально-исполнительской выразительности и у инструменталиста.

Насколько назревшей была потребность в клавишном инструменте, располагающем гибкой динамикой, видно уже из того, что он был изобретен почти в одно и то же время в трех странах независимо друг от друга тремя мастерами: Бартоломео Кристофори в Италии (около 1709), Жаном Мариусом во Франции (1716) и Кристофом-Готтлибом Шретером в Германии (1712—1721).

Фортепиано начинало свою карьеру нищим уродцем. Оно потеряло двойную клавиатуру и копуляции клавесина, диапазон его звучания уменьшился с 6 октав до 4—4,5. Лишилось оно и тембрирующей регистровки, утратило очарование серебристого гудения и других положительных качеств клавесина. Не имело оно и своей литературы, рассчитанной на использование его специфических выразительных возможностей. Клавесинная же музыка, которую оно унаследовало, звучала на нем не так, как было задумано композитором, а как было записано в нотах — обедненно, без удвоений и регистровой раскраски. Исполнение клавесинной музыки на новом инструменте становилось своего рода транскрипцией. Выигрывая гибкость динамики, клавесинная музыка при исполнении на фортепиано утрачивает легкость, прозрачность, звонкость, блеск и богатство звучаний; утрачивает она эле-

гантность, целомудренность.

Но, как было сказано, новое время потребовало «новых песен». Более ценными стали иные качества. Центральное место в искусстве заняло выражение душевной жизни человека, и это сказалось не только во вновь сочиняемых произведениях, но и в понимании и переживании музыки прошлого.

157

У фортепиано при всех его недостатках оказалось все же достаточно средств выражения, чтобы исполнение на нем клавишной музыки выиграло в восприятии новых слушателей. Только этим можно объяснить то, что, совершенствуясь, оно могло полностью вытеснить своего побежденного соперника с арены музыкальной культуры.

Хотя борьба фортепиано за самоутверждение была нелегкой, его победное шествие было неуклонным.

Вначале звук фортепиано был слабым и некрасивым. Это был двухорный инструмент со слабо натянутыми струнами и с молоточками, обтянутыми жесткой замшей.

Многие музыканты встретили его недружелюбно. Органист Людовика XVI Бальбатр сказал игравшему на нем Паскалю Таскену, знаменитому изобретателю «буйволового регистра» для клавишина: «Как ни старайтесь, мой друг, никогда этот выскочка не свергнет с трона величественный клавишин».

И. С. Бах, познакомившись с фортепиано, изготовленным Готфридом Зильберманом, также не одобрил его, заметив, что высокий регистр звучит слабо, и играть на нем трудно.

Аналогичных отзывов относительно первых инструментов можно привести много. Особенно резко выразился Вольтер, назвав фортепиано «изобретением кастрюльщика».

Но многие энтузиасты-мастера неустанно работали над совершенствованием акустических и игровых качеств нового инструмента, и находились музыканты, сумевшие провидеть в «гадком утенке» будущего царственного лебедя. Так, И. Маттесон, современник Баха, писал, что многие сомневаются в достоинствах изобретения Кристофори, находят, что этот инструмент звучит слабо, что не пригоден для ансамблевой игры, в то время как недостаток его — другой, он не имеет еще своего мастера, который изучил бы все возможности нового инструмента.

И такие мастера не заставили себя долго ждать. Уже один из сыновей Баха — Иоганн Христиан, известный под именем «лондонского Баха», в 1766 году опубликовал сонаты, указав, что они написаны для клавишина или фортепиано¹. В ту же пору — в 1768 году — Лешантр дала в Париже первый в истории концерт на фортепиано.

Так начался славный путь фортепиано, ставшего излюбленным инструментом величайших композиторов и широких кругов меломанов.

О технической эволюции фортепиано будет рассказано дальше. Здесь же мы заметим, что уже к началу XIX века в результате многих усовершенствований, значительно улучшивших его качества, фортепиано торжествовало полную победу и вытеснило клавишин из концертной жизни и бытового музицирования. Одним из обстоятельств, способствовавших этому, было также и то, что фортепиано оказалось инструментом более дешевым, чем клавишин, и более устойчивым в ра-

боте, а простота его конструкции облегчала уход за ним.

1 Первыми собственно фортепианными произведениями были «Klavierwerken» композитора И. Мютхеля (1756).

158

Итак, победа фортепиано над клавесином закономерна и знаменует прогресс. Но все же нельзя не присоединиться к горькому сожалению, трогательно выраженному В. Ландовской: «И вот, — пишет величайшая клавесинистка нашего времени, — царь инструментов, который в продолжение трех веков увеселял досуги владелиц замков, оживлял безмолвие монастырей, был поверенным дум Фрескобальди, Бахов, Куперенов, властно царил в театре и в церкви, свергнутый с престола, забытый, презираемый, будет печально доживать свои дни, превращаясь в бюро, комоды, шкафы для белья, или благодаря роскошной живописи Буше, Теньера, Ванлоо и т. п. будет заточен в пыльные музеи на потеху зевакам, которые ничего не поймут в его изяществе, красоте, благородстве и блеске»¹.

Распространено мнение, что фортепиано является усовершенствованным клавесином. Это неверно. Каждый из этих инструментов имеет свою природу и свои эстетические качества. Они должны сосуществовать как два родных брата, царствующие каждый в своей области, как сосуществуют масляная и акварельная живопись. Достаточно послушать клавесинную музыку в ее подлинном звучании под руками Ванды Ландовской и других превосходных клавесинистов нашего времени, чтобы убедиться в том, как много мы теряем, слушая ее в фортепианной «транскрипции».

* * *

Ряд изобретений на протяжении XVIII и первой половины XIX века обогатил фортепиано механикой тончайшей отзывчивости. Звучность его стала более облагороженной и протяженной, расширился звуковысотный диапазон, выросла динамическая мощь.

К этому надо добавить новый мир звуковых красок, которого музыка до изобретения правой педали рояля не знала. Все это вместе с возможностью многозвучной игры поставило фортепиано в совершенно особое положение среди музыкальных инструментов. Завоевав мир клавесина, открыв свой особый звуковой мир, неповторимый ни в каком другом инструменте и даже ни в каком их ансамбле, фортепиано постепенно овладевало новыми и новыми областями инструментальной музыки.

Уже Гайдн и Моцарт показали в своих концертах для фортепиано с оркестром, что оно способно быть не только первым среди равных, как в концертах Баха, но может смело вступать в соревнование с полным составом оркестра. Больше того, в сонатах для фортепиано они доказали, что фортепиано само может выполнять и роли солирующих инструментов, и роль оркестрового tutti.

Вслед за ними в творениях Бетховена человечество услышало на солирующем фортепиано трепет взволнованного чувства, борьбу человеческого духа с обуревающими его страстями и силами рока. В «Аппас-1 Ландовска В. *Старинная музыка*. М.: Юрг., 1913. С. 104—105

сионате» и ряде других сонат рояль заговорил во всю силу своего могучего голоса. Нужно ли после этого удивляться дерзостной смелости Листа, выступавшего в концертах со своими переложениями симфоний Бетховена и «Фантастической симфонии» Берлиоза, красочное богатство оркестровки которой превосходило все ранее слышанное.

Мир иных выразительных сокровищ вскрыли в фортепиано Шопен, Шуман, Брамс. По-новому зазвучало фортепиано в творчестве Дебюсси и Скрябина. А в наши дни Рахманинов, Прокофьев и Шостакович показали, что выразительные возможности рояля неисчерпаемы.

Выразительные средства фортепиано усложнились и одновременно дифференцировались. Оно стало всемогущим, универсальным инструментом.

Овладев наследием своих предшественников — клавесина, клавинофорда и частично органа, оно вторгается в область литературы вокальной и инструментальной.

Оказалось, что рояль «все может». Ему доступны и выразительность человеческого пения, и подвижность мелодических пассажей скрипки и флейты, и серебристая переливчатость звучаний арфы, и мужественная мощь медных инструментов, и громовые раскаты литавр. В его возможностях — органная регистровка тембровыми плоскостями и живописность звучаний симфонического оркестра.

Человеческим голосом запел рояль в «Песнях» Мендельсона, Шуберта и Шумана, эоловой арфой зазвучал в концертном этюде *Des-dur* Листа и этюде *As-dur* соч. 25 Шопена, переливчатые звоны раздались в «Женевских колоколах», мрачное гудение — в «Похоронах» Листа, праздничный трезвон в «Богатырских воротах» Мусоргского. Заструился и зажурчал рояль в пьесах «У родника» Листа и в «Фонтане» Равеля. И не только звуковые образы, но и радостно слепящий свет солнца и томное мерцание звезд, оказалось, также могут «звучать» на рояле.

Но основная его область — не звукопись, а необъятный мир душевных состояний. Безмятежное созерцание, глубокое раздумье и упоение борьбой, печаль утраты и торжество победы находят выражение в его звуках. Фортепиано — близкий друг, с которым в уединении делятся интимнейшими мыслями и задушевными переживаниями, он — пылкий агитатор, внушающий слушателям высокие идеи и страстные чувства.

«Часто то, что я сообщал бы тебе, я вынужден поверять своему роялю», — писал Шопен своему другу. Откликаясь на трагедию поражения польского восстания, Шопен в состоянии отчаяния и гнева также не минует своего ближайшего «поверенного»: «А я здесь, бездеятельный, со сложенными руками, иногда только стенаю и безнадежно жалеюсь на фортепиано»¹.

В «Коробе мыслей» А. Рубинштейн пишет: «Инструментальная музыка — самый близкий друг человека, даже больше, чем родители, братья, друзья и т. п. Особенно это ее свойство заметно в горе. Из *1 Письма Шопена. М., 1929. С. 136.*

всех инструментов — это больше всего относится к фортепиано. Поэтому обучение игре на фортепиано я рассматриваю как благодеяние для человека».

Как «самостоятельный маленький, но полный оркестр» характеризует рояль Г. Берлиоз. В несколько иных словах, но так же оценивают его Лист, Рубинштейн и Шуман. Больше того, оказывается, что этот «маленький оркестр» способен при исполнении концертов состязаться с большим симфоническим.

«Царем инструментов» величает Чайковский фортепиано. «...Тут две равноправные силы, т. е. могучий, неисчерпаемо богатый красками оркестр, с которым борется и которого побеждает (при условии талантливости исполнения) маленький, невзрачный, но сильный духом соперник...»¹

Закончу «похвалу инструменту» характеристикой, которую дает в статье «Будем ценить фортепиано» его большой знаток, великий мастер-пианист Ф. Бузони. Он не замалчивает такие «изъяны», как угасание звуков, жесткое деление на полутона, но, — пишет он, — «чудесны и его преимущества и привилегии. Один человек может овладеть здесь чем-то полным. Фортепиано превосходит другие инструменты доступными для него *pianissimo* и *fortissimo* в одном и том же регистре. Труба может греметь, но не может шелестеть; флейта — наоборот. Фортепиано может и то и другое. Оно имеет в своем распоряжении как самые высокие, так и самые низкие звуки. Кроме того оно обладает еще тем, что только ему одному присуще: неподражаемое средство — небо, луч лунного света — педаль»².

Однако имелись и скептические оценки возможностей рояля. «Рояль — только тень той горячей жизни инструментального мира, которая опьяняет и приводит в восхищение в оркестре; он лишь тень действительно жизненно льющейся мелодии... он одноцветен по звучанию и мертвен по сравнению с силой звучности полного состава оркестра»³.

Еще убийственнее характеризовал фортепиано Г. Гейне. «Да, фортепиано, — так называется орудие пытки, которым истязают нынешнее высшее общество... Эти пронзительные, бречающие звуки без естественного отзвука, беспредельный шум, этот прозаический грохот и рокот, это фортепиано убивает все наши мысли и чувства, и мы глушеем, тупеем...

Эта повсеместная игра на фортепиано, а еще более — триумфальные шествия пианистов-виртуозов, характерны для нашего времени и особенно ясно свидетельствуют о победе машины над духом. Техническое совершенство, точность автомата, отождествление себя с поющим деревом, превращение человека в музыкальный инструмент ценится и восхваляется теперь, как нечто самое высшее»⁴.

¹ Чайковский П. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. М.; Л., 1935. С. 439.

² Busoni F. *Von der Einheit der Musik*. Berlin, 1922.

³ Marx A. *Die Musik des Neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig, 1855. S. 88.

⁴ Гейне Г. *Собрание сочинений*. 1958. Т. 8. С. 205-206.

Разноречиво оценивал фортепиано Шуман. Одно время он жаловался, что рояль слишком тесен для его замыслов и в гневе был готов

«раздавить его» за это¹.

Странно слышать это после бетховенских «симфонических» сонат: «Аппассионаты», соч. 111, 106 и тем более от автора таких произведений, как «Карнавал», Фантазия и Симфонические этюды. Но позднее, может быть не без влияния игры Листа, Шуман назвал рояль «миниатюрным оркестром».

* * *

Вернемся к рассмотрению тех механико-акустических свойств фортепиано, которые обеспечивают ему почти безграничные выразительные возможности.

Идеально послушный молоточковый механизм через динамику удара передает инструменту намерения пианиста и его эмоциональный тонус. Строение, технология обработки резонансовой деки, струн, а также фильцевая обтяжка молоточков и акустически наиболее выгодное место удара молоточка по струне обеспечивают замечательные эстетические качества звучаний. Две педали по-разному меняют акустику звучаний. Все перечисленное вместе создает чудо техники.

Когда дух новой музыки и новые условия музицирования в больших концертных помещениях предъявили повышенные требования к динамическому диапазону и к длительности звучаний рояля, им ответил ряд усовершенствований: увеличились его габариты, введена была чугунная рама, допускающая более сильное натяжение струн; изобретена и усовершенствована Беккером и Стодартом «английская механика», обеспечивающая выносливость, точную регулировку удара, утяжелен был вес молоточка, улучшен материал для его обтяжки. Все это привело к усилению звучности и улучшению ее качества, но в то же время повлекло за собой утяжеление игры. Особенно ощущается это при исполнении часто применявшихся композиторами-романтиками быстрых, растекавшихся по всей клавиатуре пассажей с широким расположением гармоний, двойных нот, многозвучных аккордов в одной руке и фактуры, требующей репетиционных движений кисти.

Нельзя не упомянуть изобретения Себастьяном Эраром в 1821 году механизма двойной репетиции. Он не только обеспечивает возможность повторения того же звука в быстрейшем темпе, но и дает возможность играть там, где это нужно, на полуопущенных клавишах, что облегчает игру.

Юный Лист горячо приветствовал это изобретение и использовал открытые им возможности в Вариациях, которые и посвятил изобретателю Эрару (1824)². Позднее художественное обыгрывание эффекта репетиций мы найдем в его Тарантелле из цикла «Венеция и Неаполь»,

1 Schumann R. Jugendbriefe. 2 Auflage. Leipzig. 1866. S. 153 und 280.

2 Хотя Листу в ту пору было всего 13 лет, он был уже выдающимся виртуозом

162

в «Dies irae», в этюде Шопена соч. 10 № 7, в Reconnaissance Шумана и в произведениях последующих композиторов.

Лучшему качеству звучания рояля содействует форма и толщина резонансовой деки. От 5-6 миллиметров в начале столетия она доведена до 9—11 в конце его. Качества деки важны потому, что звучание струн

без нее было бы столь же немощным, как звучание скрипки, иногда употребляемой для тихих занятий, которая имеет лишь струны, натянутые на гриф, без резонирующего кузова.

Свою роль сыграло и увеличивающееся давление струн на деку. Струны, перетянутые через подставки (штеги), передают свои колебания деке. Она начинает соколебаться — резонировать, и сама излучает звуковые волны всей своей плоскостью. Этим в решающей мере усиливается первоначальная степень громкости и тембровой насыщенности звучания.

Тому же служит перекрестная система расположения струн, обеспечивающая струнам басового и среднего регистра большую длину при тех же размерах инструмента.

Но чем больших размеров становились инструменты, чем более сильным и продолжительным становился их звук, а этого добивались мастера — строители инструментов, тем необходимее становились глушители звука. Уже первые инструменты Б. Кристофори были снабжены примитивными демпферами. Но во всеобщее употребление они вошли лишь около 1770 года.

История знает три типа демпферов, из которых победил демпфер, расположенный над струнами. Его называют «ирландским» по национальности изобретателя — Саутуэлла.

Казалось бы, на что примитивна работа демпфера, но и она при педализации умелого исполнителя оказывается ценным фактором художественного исполнения.

Молоточек выходит из-под власти пианиста еще до того, как он коснется струны и заставит ее зазвучать. Демпфер же подчиняется исполнителю, пока его палец соприкасается с клавишей или нога с педалью. То, как будет прерван этот контакт, определит, каков будет характер конца звучания: будет ли он постепенно замирающим (что возможно лишь на долгих нотах или в медленном движении) или звук будет коротко «отрезан» быстрым падением демпфера.

Минимальный подъем демпферов при полунажатой клавише дает возможность их мгновенным опусканием заглушить струны, едва они зазвучали.

Попутно замечу следующее: пианисты ищут стаккато в отрывистом ударе по клавише, тогда как стаккато — не отрывистый удар, а обрывистое звучание. Свойства артикуляции звуков зависят не от работы молоточка, а от работы демпфера, и внимание должно быть направлено не на то, как палец ударяет клавишу, а на то, как он ее отпускает. Хотя в быстром движении обе части звукоизвлечения сливаются в одно сложное движение, но различно направленное внимание заставляет играть по-разному и дает различный результат. При игре без педали неко-

163

торое передерживание предыдущей клавиши после того, как уже взята следующая, дает легатиссимо (этот прием игры рекомендует Гофман). Неполное поднятие демпферов и их быстрое падение — стаккато. Между этими полюсами расположена палитра артикуляции, подобная штрихам скрипача.

Злоупотребление правой педалью значительно нивелирует артикуляцию и ведет к тому, что пианисты бывают небрежны не только к ее

различным видам, но и к паузам: учитывают только метрическое, временное значение пауз и забывают о реальных паузах, о паузах тишины, противопоставляемой звучанию, тогда как выразительное значение таких пауз бывает необычайно сильным.

С демпферами связана правая педаль — «душа фортепиано», как назвал ее А. Рубинштейн. Механизм ее столь прост, что, казалось бы, изобретателям и задумываться было не над чем. Но история говорит другое. От создания фортепиано Б. Кристофори прошло свыше семидесяти лет до изобретения А. Бейером демпферной педали (1781). Ее вызвала к жизни потребность в одновременном звучании широких и даже недоступных охвату рукой далеких интервалов, которые начинали играть в фортепианной музыке все большую и большую роль. Здесь правую педаль можно уподобить огромной руке, способной к охвату на клавиатуре любого интервала.

Кроме того, правая педаль, продлевая звучание струн после того, как пальцы уже покинули клавиши, позволяет увеличивать число одновременно звучащих тонов. В этих случаях правая педаль является как бы увеличением числа пальцев на руках пианиста.

Будучи отпущена, правая педаль одновременно глушит все звуки, извлеченные за время ее нажатия. Но иногда желательно, заглушив одни звуки, сохранить звучание других. Навстречу этому идет ряд механизмов. Таковы *piano scande* Ленца и Гудара (1853) и *Kunstpédal* — Захария (1871). Наиболее жизненной оказалась добавочная, так называемая «фиксирующая педаль» — *sustaining pedal* Стейнвея. Принцип такой педали был предложен Буасело в 1844 году и Монталем в 1862 году. Она продлевает лишь те звуки, клавиши которых удерживаются пальцами в момент ее нажатия¹. Все дальнейшее педализируется обычным образом. Фиксирующая педаль открывает возможность гармонически чистого исполнения музыки на органнх пунктах.

Но этим действие правой педали не исчерпывается. Поднимая одновременно демпферы всего рояля, она дает возможность безударно резонировать всем струнам, звучность которых соответствует обертоновому ряду извлекаемых тонов. Тем самым усиливается и обогащаются их тембр.

Акустическую сторону этого явления можно обнаружить, нажав беззвучно бас (лучше в диапазоне контроктавы) и коротко ударив соответствующее ему тоническое трезвучие в малой октаве. На одной лишь 1 В развитии этой идеи доцент Киевской консерватории Л. Вейнтрауб предложил механизм, позволяющий совместить в одной правой педали ее обычное действие рядом с «избирательным», то есть способным удерживать избранные тоны.

164

басовой струне, которая осталась незаглушенной демпферами, мы услышим полное отражение взятого аккорда. Аналогичное получится, если проделать противоположное: беззвучно взять тот же аккорд, а бас сильно и не очень отрывисто нажать и отпустить. Будет звучать неудачный аккорд. Тембр звучания будет, естественно, несколько иной, потому что в первом случае мы имели акустически чистые интервалы, а во втором частично темперированные.

Этот эксперимент дает услышать добавочное акустическое действие правой педали: ведь она тоже снимает со струн демпферы взятых

нами клавиш.

Прежде чем стать педалью, т. е. ножным механизмом, педаль приводилась в действие передвижением рычажка, находящегося в левой части клавиатуры. Такой механизм стали применять во второй половине XVIII века. Его несовершенство очевидно: он мешает левой руке быть полноценной участницей исполнения.

Переходом к современной педали был демпферный механизм, управлявшийся коленным рычагом: исполнитель должен был подъемом ноги нажимать кнопку, расположенную на нижней поверхности рамы, на которой лежит клавиатура, или включать механизм педали, отодвигая левой ногой рычаг, подобный тому, который служит в фисгармонии для усиления звука. И, наконец, была изобретена современного устройства педаль.

Современная педаль позволяет удобно, с абсолютной точностью регулировать следующее: а) момент отрыва демпферов от струн и время свободного звучания всего струнного оснащения инструмента; этим обеспечивается тембровое богатство, полнота звучания и возможность связно соединять звуки, которые нельзя связать пальцами; б) момент падения демпферов на струны, что определяет длительность свободного звучания всех струн; в) различные виды глушения звуков: быстрым опусканием педали, что резко «отрезает» конец звучания, или постепенным ее отпусканием, при котором звук угасает с желательной пианисту скоростью и плавностью.

Кроме того, современная конструкция педали дает возможность использовать эффект короткого прикосновения демпферов к струнам с последующим быстрым их подъемом. Этим приемом педализации пианист пользуется для того, чтобы приглушить часть негармонических или темброво чуждых тонов. Такую педализацию называют полупедалью, но правильно называть ее полусменной педалью. Педаль можно сменить так, что струны верхнего регистра, имеющие меньшую массу, а следовательно и меньшую инерцию колебаний, будут приглушены полностью, в то время как струны нижнего регистра с их большей массой будут продолжать звучать, хоть и несколько ослабленно.

Чаще всего такая педализация применяется при органнх пунктах с глубоким басом, на котором наслаиваются разнородные гармонии.

Вспомним необычайный эффект такой педализации в As-dur'ном прелюде Шопена, в его же Колыбельной. Уместна такая педализация

165

также в переложениях органной музыки, с далеко отставленными друг от друга басом и верхними голосами.

Полусмены педали необходимы при исполнении музыки, в которой требуется завуалированное звучание «сквозь дымку» (Шопен — средняя часть скерцо h-moll, Шуман — «Вечером» и «Ночью», Бетховен — речитативы из Семнадцатой сонаты и начало финала из Двадцать первой сонаты¹, а также многие случаи в произведениях импрессионистов).

Один из видов полусмены педали — вибрирующая педаль, то есть быстрые колебательные движения носка ноги на педали. Она дает быструю смену педализованных и беспедальных звучаний и частичное

приглушение ранее сыгранных звуков. Тем самым достигается* и чистота чуть завуалированного звучания.

Пользование полусменами педали требует умения регулировать нажимом педали высоту подъема демпферов, начиная от минимальной. Ощущение пианистом мгновения отрыва демпферов от струн, связанное с темброво-пианистическим слухом, служит технике художественной педализации.

Отмечу бытующее в этом вопросе недоразумение. Пианисты, говорящие о полупедали вместо полусмены педали, не только неточно выражаются, но и неправильно понимают механизм такой педализации.

Они считают, что высота подъема демпферов над струнами сказывается на тембровых качествах непосредственно самого звучания. Однако это утверждение не опирается ни на один из механико-акустических факторов.

В хорошо отрегулированном педальном механизме все демпферы и при быстром нажиме педали, и при ее медленном нажиме отрываются от струн одновременно. Этому мгновению предшествует так называемый свободный ход педали, при котором демпферы еще не оторвались от струн, после чего начинается рабочий ход — педаль продолжает опускаться, а демпфер подниматься. Однако дополнительных звуковых изменений после отрыва демпферов от струн не может быть.

И если при идеальном состоянии демпферного механизма можно уловить момент, когда демпферы уже не препятствуют колебаниям струн, но, слегка касаясь их, несколько изменяют тембр, то все же звуковой эффект такой педализации едва уловим слухом и может быть использован лишь в редчайших случаях. Он предназначен скорее для самого играющего, чем для слушателей: вера пианиста в тембровое действие глубины нажатия педали, направляя его внимание на тембровый результат, может тем самым способствовать выработке художественной, гибкой и разнообразной педализации.

Создаваемая педалью звучность, в которой последующие звуки не перекрывают предыдущие, а как бы растворяются в них, — волшебна. В ней утрачивается не только ударность звучаний рояля, но и чувство их. Бетховен требует исполнения этих мест на одной педали. Возможно, что акустические свойства роялей его времени допускали это. На современных же роялях оно в лучшем случае звучит терпимо, а нередко просто некрасиво и «грязно». Легкая подчистка звучания полусменами педали, сохраняя «вуаль», снимает «грязь».

166

материальности. Музыка парит в пространстве. Она реальна, и в то же время как бы только «прислышалась». Особенно прекрасен эффект такого звучания при совместном пользовании обеими педалями. Облагорожение и обогащение звучности рояля под правой педалью часто толкает пианистов на недифференцированную непрерывную педализацию. Но такая педализация не обогащает, а обедняет звучание — нивелирует его, стирает различия между видами артикуляции и пауз. Педаль следует брать не там, где ее можно взять, а там, где ее нужно брать.

* * *

Теперь несколько слов о левой педали. Ее называют *piano*-педалью

в отличие от правой — forte-педали. Тогда как правая педаль управляет демпферами, левой подчиняются молоточки. Нажим ее в роялях передвигает вправо всю клавиатуру со всем игровым механизмом, и молоточки в правой, треххорной части инструмент ударяют уже не по трем, а лишь по двум струнам. К тому же молоточки ударяют по струне боковой частью головки, фильц на которой мягче, чем в центре.

В старинных инструментах, хор которых состоял из двух струн, при нажиме левой педали молоточек ударял только по одной струне. Отсюда сохранившееся до сих пор итальянское обозначение левой педали *una corda* — одна струна¹.

В пианино нажим левой педали действует иначе: она наклоняет все молоточки ближе к струнам, уменьшая тем самым размах молоточков и ослабляя силу удара. Тембровое изменение при этом незначительно.

Эффект действия левой педали не исчерпывается ослаблением силы звучания. Дело в том, что неударяемая струна не остается «глухой» к звучанию своих собратьев по хору. В силу закона резонанса она начинает соколебаться и тихо звучать, что по-особому окрашивает общее звучание, придает ему нежность, бесплотность, таинственность. Левая педаль — педаль *mezzo* и *sotto voce*, педаль *misterioso*, *quasi niente*.

Закономерностей художественной педализации, т. е. педализации как одного из специфически фортепианных выразительных средств, мы здесь касаться не будем. Они должны рассматриваться вместе с другими пианистическими средствами художественного выражения.

* * *

Обратимся к рассмотрению других факторов, определяющих тембр инструментов и тембровку исполнения.

¹ Останавливает на себе внимание указание Бетховена в *Adagio* из сонаты соч. 101. Автор пишет в начале пьесы: «Eine Saite». В конце, при переходе к финалу, мы читаем: «Nach und nach mehrere Saiten». И наконец: «Alle Saiten». Какой эффект это давало на инструментах бетховенского времени, вообразить трудно. На наших же современных роялях такое действие неосуществимо уже потому, что на них нет положения, при котором молоточек ударяет только по одной струне (*eine Saite*). Приходится довольствоваться лишь *zwei Saite* — *due corde*.

167

Тембр инструмента в основном предопределен его конструкцией, материалом и технологией производства, в частности интонировкой. Интонировка сообщает фильцу молоточков определенную степень жесткости и упругости¹. Людвиг Риманн обратил внимание и на тембровое значение побочного фактора — шумовых призвуков, возникающих при работе механики². Большое, а пожалуй и преувеличенное значение этому фактору придает венгерский методист Й. Гат³. Речь идет о шумах, возникающих при ударе пальца о поверхность клавиши, при ударе молоточка о струну и при ударе клавиши о дно клавиатурной рамы (прочие призвуки столь слабы, что их можно не принимать во внимание).

Перечисленные призвуки более ощутимы в верхнем регистре. Если шум удара молотка о струну пропорционален силе удара и не зависит от играющего, то два остальных призвука в значительной мере зависят от

своих свойств его туше. Более мягкая и легкая манера прикосновения к клавише естественно дает меньше призвуков даже при большой нагрузке, необходимой для получения звучности forte. Игра приемом нажима и толчка также дает меньше призвуков, чем удар⁴.

Сами по себе призвуки слухом не улавливаются. Они примешиваются к основному звучанию ударяемых струн и своеобразно окрашивают его, лишая прозрачности. Когда пианист играет с педалью, что является нормой, многие открытые струны резонируют на указанные механические шумы, имеющие сложный состав обертонов⁵.

При запаздывающей педализации струны в момент удара заглушены демпферами, и шумовые призвуки не подхватываются ими. Поэтому звук получается более чистым, прозрачным. Одновременная же или предварительно взятая педаль дает более сложное и несколько мутноватое звучание. Более частые смены педали также способствуют прозрачности звучания еще и потому, что не только снимают звуки предыдущей гармонии, но и приглушают часть шумовых призвуков. Этим можно объяснить наблюдаемое у некоторых пианистов пристрастие к вибрирующей педализации.

1 Интонировка состоит в накалывании или утюжении молоточкового фильца. Первое размягчает фильц, второе его уплотняет. Размягчение фильца увеличивает плоскость соприкосновения молоточка со струной, что способствует усилению нижних обертонов и делает звучность более мягкой; уплотнение — делает молоток более упругим и тем самым уменьшает плоскость молоточка и время контактирования со струной, благодаря чему начинают доминировать верхние обертоны. Звучность становится громче и жестче.

2 См. Riemann L. Das Wesen des Klavierklanges. Breitkopf und H?rtel, 1911.

3 Гам Й. Техника фортепианной игры. Москва; Будапешт: Музгиз, 1957. С. 11-17.

4 О трех видах извлечения звука речь пойдет в главе «Некоторые закономерности моторики пианиста».

5 Как на звучности рояля отражаются описываемые призвуки, можно услышать, если, нажав педаль коротким ударом пальцев, стукнуть по закрытой крышке инструмента. Раздастся шумок, напоминающий шум проводов, слышимый, когда мы прикладываем ухо к телеграфному столбу.

168

Для чистоты звучности недостаточно менять педаль часто, надо менять ее чисто, т. е. полностью приглушая звучания, предшествующие смене педали.

Однако ошибочно считать звучность из-за призвуков «грязной». При игре пианиста призвуки темброво обогащают звучность. Ведь наряду с акварельной существует живопись масляными красками, наряду с живописью чистыми красками — живопись красками, смешанными на палитре. Точно так же художественную ценность представляет и звучность прозрачная, как бы беспедальная, и звучность густо педализованная, насыщенная призвуками. В ряде случаев именно призвуки сообщают ей характерность: это — *perle*, при котором призвук пальцевого шлепка или удара по клавише способствует рассыпчатости звуковой линии. Это *marcato* и *martellato* с присущими им компонентами: призвуками от удара пальца по клавише и клавиши о дно. Некоторые пианисты, например С. Рихтер, Л. Крейцер иногда сопровождают особо акцентированные аккорды не только ударом руки сверху, но,

быть может бессознательно, даже и стуком ноги по педали, а то и просто по полу, добавляя к звучанию рояля нечто вроде удара литавр.

* * *

Перейдем к рассмотрению вопроса о звуковысотном диапазоне инструмента.

Современный концертный рояль во времена клавесина и фортепиано Кристофори показался бы чудовищным Левиафаном.

Вначале Кристофори ограничивался 4—4,5 октавами (это относится к 1720—1726 годам); к семидесятым годам он увеличил диапазон до 5 октав, к 1790 году в инструментах Бродвуда было до 5,5, к 1807 году — до 6 и к 1829 — 7 октав, а в современных концертных роялях Безендорфера имеется даже 8 октав (последнее, надо думать, является пределом, потому что и крайние верхние, и крайние басовые звуки уже почти неразличимы по высоте).

Уже Моцарту было тесно в пределах инструмента его времени. Так, в конце второй части его сонаты В-dur при повторении октавой выше фразы



композитору пришлось так урезать ее мелодический контур:



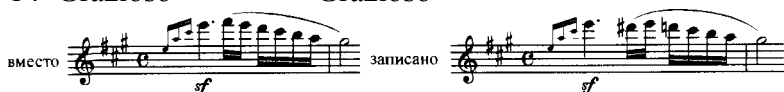
169

(в первом изложении в В-dur композитор сохраняет оба раза одинаковый рисунок).

Ведущими при увеличении диапазона были потребности музыкального выражения. Это можно проследить на примере сонат Моцарта и Бетховена. Бетховен, имея инструмент диапазоном в 5 октав (от фа контроктавы до фа третьей октавы), для того чтобы уложиться в этих пределах, должен был уже в рондо Второй сонаты соч. 2 № 2 из-за отсутствия фа-диеза третьей октавы изменить мелодический рисунок мотива, использованного им в предшествующем изложении:

Л. Бетховен. Соната op. 2 № 2, Rondo

14 Grazioso Grazioso



Аналогичное можно найти во многих последующих сонатах. В сонате соч. 2 № 3 совершенно очевидно, что композитору не хватает низов, например, третий такт от конца первой части, где Бетховен вынужден отказаться от ведения баса ломаными октавами к тонике и внезапное ff в е-толл, ном эпизоде, где Бетховен вынужденно заменяет ходом баса на

сексту вниз ход на терцию вверх:

Л. Бетховен. Соната ор. 2 № 3, ч. 2

15

Adagio

Adagio

вместо

записано

И чем дальше, тем теснее становится в «прокрустовом ложе» тогдашнего фортепиано композитору, привыкшему в симфонических произведениях не стесняться звуковысотным диапазоном.

Непрерывно возрастающие требования Бетховена к звуковысотному диапазону привели его от пятиоктавного диапазона к диапазону в 6,5 октав — от ре контроктавы до фа четвертой октавы (таков звуковысотный диапазон его последней сонаты).

Хотя гениальный художник умел находить выходы из положения, все же ограниченный диапазон фортепиано стеснял его творческие намерения, и фортепианные мастера шли навстречу назревшей потребности в увеличении звуковысотного диапазона роялей.

Эволюция фортепиано не ограничилась только звуковысотным обогащением. Рост габаритов инструмента вызывался также стремлением увеличить массу звучащих струн и площадь резонирующей деки, чтобы тем самым увеличить силу звучания инструмента.

170

От жильных струн, которыми оснащались первые фортепиано, перешли к стальным; от двухорных, которыми были оснащены инструменты Кристофори, перешли к трехорным. Для звуков той же высоты стали ставить более толстые струны, а чтобы сохранить при этом высоту звучания, — увеличивать силу их натяжения. Струны баритонового и басового регистров начали обматывать медной канителью в один и даже два слоя. Длину струн также увеличили, и здесь пришлось от прямострунной системы их расположения перейти к перекрестной.

Все это повело к тому, что если раньше все части инструмента изготовлялись из дерева и ткани, то постепенно необходимо стало противопоставить нарастающей силе натяжения струн достаточно прочную основу. В самом деле, уже в роялях 1811 года сила натяжения струн доходила до 4 500 килограммов. В середине XIX века — до 14 000 кг, к его концу 18 000 кг. В настоящее же время приходится говорить уже о 21 000 кг.

Удержать в равновесии эту все возрастающую нагрузку — задача для деревянной рамы непосильная.

Сперва были введены железные распорки, а к 1819 году их сменила цельнолитая чугунная рама, которая все более и более совершенствуется в отношении ее формы и качества материала.

Благодаря чугунной раме корпус и другие деревянные части инструмента освобождаются от напряжений и дают резонансовой деке свободно откликаться на вибрации струн. Акустические качества современных инструментов от этого значительно выиграли.

Следует указать на некоторые свойства молоточков.

Вначале молоточки многих инструментов представляли собой особым образом вырезанные тонкие деревянные дощечки без какой-либо мягкой головки. Молоточки в инструментах Кристофори были деревянными и оклеивались ло-

синой кожей. Затем их стали оклеивать замшей. Но звучание и здесь оставалось мало удовлетворительным, особенно после того как замша от ударов по струнам пробивалась насквозь. Приходилось искать более подходящий материал. В 1806 году делалась попытка применить для обтяжки молотков трут. Он обладал достаточной упругостью, и оклеенные им молотки давали лучший звук по сравнению с молоточками, оклеенными кожей. Наиболее подходящим материалом оказался фильц, предложенный в 1826 году и удержавшийся до настоящего времени.

Опытным путем был найден иной для каждого регистра вес молоточков и их форма. Она обеспечивает наибольшую упругость удара, что необходимо для быстрого отскакивания молотка от струны, которая только после этого получает возможность свободно колебаться и звучать.

Найдены были также наиболее выгодные в акустическом отношении точки струны, удары молоточков по которым дают звук, лучший в тембровом отношении.

* * *

В механизме рояля все приспособлено к естественным игровым возможностям человеческого организма. Но так было не всегда. Лишь после долгих поисков была найдена современная конструкция клавиатуры с принятыми в ней размерами клавишей — их длиной и шириной,

171

с комбинацией белых и черных клавиш, при которой на пяти соседних клавишах удобно располагаются пять пальцев, и октава уместается на пространстве, доступном охвату крайними пальцами руки средней величины¹.

Механизм инструмента удобен для игры в тончайшем *pianissimo* и в могучем *fortissimo*. Он отзывается на любые виды артикуляции. Им обеспечены легкость и удобство игры в темпе любой быстроты.

Мера сопротивления клавишей такова, что длительная игра быстрых пассажей, хотя бы и в двойных нотах, например Токкаты Шумана, «Исламея» Балакирева, не слишком утомляет руки умелого и тренированного пианиста. Отдохнув после них на пьесе, не требующей ощутимой затраты физических сил, он не затрудняется продолжать исполнение концертной программы, в которой опять могут встретиться виртуозные произведения. В то же время клавиатура дает пианисту приятное ощущение легкого, но упругого сопротивления. Оно необходимо для тонкого ощущения усилий, которые требуются на каждом уровне динамики.

Высота клавиатуры над уровнем пола в современных инструментах приведена в соответствие с высотой нормального стула, которая, в свою очередь, определяется величиной корпуса и голени человека среднего роста.

Установилась она также в результате поисков. Старинные инструменты делались разных размеров, начиная от размера большой библии. Располагая всего лишь 26 клавишами, портативные инструменты не имели ножек. Их ставили на стол и, следовательно, их высота зависела от высоты того стола, на котором они помещались. Поэтому на них часто играли стоя, что можно видеть на многих картинах художников тех времен.

Естественно, что претерпели перемены и положение рук исполнителя на инструменте, и закономерности применявшихся аппликатур. Миниатюрные размеры клавиш клавикордов и ряда разновидностей клавесина, конечно, сказывались на приемах игры. В частности, их короткие клавиши, о чем уже шла речь, делали неудобной игру с применением первого пальца.

Не сразу было найдено и горизонтальное положение клавиатуры. Первоначально на органах, которые служили главным образом при обучении пению, применялось подобие клавиатуры, состоящей из вертикально расположенных дощечек, открывающих доступ воздуха к трубам. Разумеется, для более или менее беглой игры такая клавиатура была непригодна. В дальнейшем органная литература потребовала все более подвижной игры, что и привело к изобретению горизонтальной клавиатуры, унаследованной затем клавиром².

1 Начиная с творчества Бетховена в фортепианной технике все большее значение приобретает октавная игра, представляющая немалые трудности для пианиста.

Для клавесиниста эта трудность устраняется наличием копулей и регистров.

2 Термин «клавир» здесь употребляется как видовое определение всех клавишно-струнных инструментов, включая клавикорд, клавесин и фортепиано.

172

Горизонтальное положение клавиатуры обеспечивает пианисту возможность применить в игре все двигательные ресурсы руки. Этому служит также и сидячая поза пианиста за инструментом. Она наиболее целесообразна с точки зрения использования игровых возможностей человека и механических — инструмента. В частности, она удобна для непринужденного пользования педалями и наименее утомительна при многочасовой работе за инструментом.

Сидячая поза ведет к тому, что руки пианиста согнуты в локтях. Это и создает следующие условия, благоприятные для игры:

1) рычаг руки становится почти вдвое короче и тем самым значительно более подвижным и ловким для вертикально направленных игровых движений и для горизонтальных переносов;

2) свисание плечевой части руки, свободно подвешенной в плечевом поясе, существенно облегчает вес руки. В игре сказывается ее вес только от предплечья. Тем самым улучшаются условия работы пальцев и кисти, освобожденных от большой нагрузки. В то же время плечевая часть руки может быть по желанию включена в игру; пианист может использовать как ее вес, так и активность ее мускулатуры;

3) рука находит в клавиатуре опору своему весу, который пианист может регулировать по своему желанию, начиная от нулевого. Пианист может использовать и силу упора костяка руки в дно клавиатуры для нажимного и толчкового приема звукоизвлечения. Сила такого звукоизвлечения может быть значительно увеличена надавливанием на руки корпуса, наклоняемого к клавиатуре;

4) чрезвычайно важно, что горизонтальное положение клавиатуры позволяет использовать для ударного звукоизвлечения размаховое движение любого из звеньев руки, начиная от пальцев до всей руки в целом;

5) наконец, горизонтальное положение клавиатуры делает удобной быструю переборску руки из регистра в регистр.

Как на одну из деталей приспособления инструмента к удобству игры на нем, укажу на обработку игровой поверхности клавиш.

В ощущениях пианиста при игре сливаются чувства контакта с клавишей (осозания ее поверхности, давления), сопротивления работающей механики и звучания инструмента. Сложного передаточного механизма — молоточка, демпфера, педали — пианист не ощущает, точнее, не осознает. В «душу» инструмента он проникает и общается с ней через клавиатуру. Вот почему важна даже обработка поверхности клавиш. Здесь лучшим материалом оказалась слоновая кость. Она дает требуемое сцепление пальца с клавишей и гладкость, необходимую для его скольжения. К тому же она практична и долго не стирается от игры. Черные клавиши изготавливаются из плотной породы дерева и полируются. В последнее время их делают из пластмассы. Ею же заменяют слоновую кость.

Двухцветная окраска клавишей облегчает зрительную ориентировку в клавиатурном пространстве. Наличие верхних полутонов, не только возвышающихся над белыми, но и окрашенных в черный цвет, к тому

173

же разделенных на группы по две и три клавиши, делает наглядным октавное строение клавиатуры.

Продолжительное время — с конца XVII до начала XIX века — нижние клавиши делали из черного дерева, а полутоны оклеивались слоновой костью. Победила белая окраска нижних клавиш. Ее преимущество заключается в том, что при ней становятся ясно различимыми промежутки между клавишами — шпации, и это также облегчает зрительную ориентацию¹.

Долог был путь к современным размерам клавиатуры от клавиатуры органа Магдебургского собора, размер октавы на котором превышал полметра (57 см)². К современной мензуре строители клавишных инструментов подошли лишь в XVI веке.

В наше время принят следующий стандарт: ширина белых клавиш у их переднего края равна 22,673 мм, шпации между клавишами — 1 мм. Однако этот размер встречает возражения. Еще Адольф Гензельт иронически утверждал, что наша клавиатура создана скорее «для рук кучера». В самом деле, разве учитывает наша клавиатура различие в величине кисти и пальцев взрослого мужчины, девушки и ребенка? Конечно, нет!

Мысль пианистов, практиков и теоретиков, вместе с мыслью конструкторов борется с трудностями, возникающими в связи с устройством клавиатуры и ее размерами. Для пианистов это служит толчком к развитию методов выработки пианистической техники. Для конструкторов — стимулом к новым изобретениям. Был сделан ряд интересных предложений, ставящих задачей облегчить трудности игры. Однако наиболее существенные из них направлены на радикальное изменение строения клавиатуры и требуют изменения техники игры. Например, для того, чтобы играть на клавиатуре Янко (1882), действительно открывающей новые технические возможности, пианисту пришлось бы переучиваться.

Клавиатура Янко имеет шесть рядов, как в старину, коротких (3,5 см) клавиш, расположенных в глубину так, что один ряд входит

между клавишами другого. Каждый ряд дает целотонную гамму, и октава имеет не семь, как обычная, а только шесть нижних клавиш. Интервал октавы на ней равен 12 см вместо обычных 16,5 см. На этой клавиатуре возможно применение одинаковой аппликатуры во всех тональностях и охват аккордов шириной до двух октав (экземпляр такой клавиатуры имеется в Ленинградском музее музыкальных инструментов).

1 Историк Курт Закс объясняет прежнюю окраску вкусами «галантного» века: белоснежные ручки клавесинисток рельефнее выделялись на черном фоне, подчеркивавшем их белизну, подобно тому как это делали «мушки» на сильно напудренном лице и при белых париках, бывших тогда в моде. Но этому утверждению противоречит то, что органы также имели в свое время такую же клавиатуру. Здесь эстетические соображения вряд ли могли иметь место: ведь на органе играли мужчины, и отнюдь не аристократы.

2 По другим сведениям, ширина клавишей доходила до 10 см. Играть на таких органах приходилось кулаками и локтями.

174

Итак, ни шестирядная клавиатура Янко, ни ряд «хроматических» клавиатур, предложенных другими изобретателями, не получили распространения, и пианисты продолжают играть на двухрядной клавиатуре с семью белыми и пятью черными клавишами. Но нельзя сказать, что на ней достигнут идеал. Если бы между строением рук и строением инструмента не было известных противоречий, то не было бы и технических трудностей, которые требуют от пианиста специфической технической одаренности и бесконечной работы над приспособлением к игре.

Взаимодействие фактуры фортепианных произведений, пианистической моторики и свойств инструмента приводит к тому, что развитие каждого фактора влечет за собой совершенствование другого.

Хотя нельзя упускать из виду, что условия деятельности и материальные факторы направляют и в то же время ограничивают художественные запросы, нужно ли говорить, что диктующими являются художественные запросы? Ведь вся деятельность пианиста ими порождена и им служит.

Художественные запросы ненасытны. Во все времена пианисты и композиторы выдвигали предложения, направленные на расширение круга выразительных средств инструмента и на обеспечение удобства игры. Моцарт имел контакт со знаменитым в ту пору изобретателем «венской механики» мастером Иоганном Штейном, Бетховен общался с наследником Штейна Штрейхером, Мошелес — с Эраром. Выдающиеся пианисты М. Клементи, А. Герц, Ф. Калькбреннер были также и фабрикантами роялей. Шуман в пору увлечения полифонией мечтал об оснащении рояля басовой ножной педалью, подобной органной. Такому инструменту он посвятил «Этюды для педального фортепиано» соч. 56, «Шесть фуг на тему ВАСН для органа или педального фортепиано» и «Эскизы для педального фортепиано» соч. 58.

Лист считал, что непрерывное совершенствование выразительных возможностей рояля должно привести к недостающему пока разнообразию тембров. Басовую педаль он относил к еще несовершенным попыткам восполнить этот недостаток. Естественный путь к решению

проблемы, по его мнению, надо искать в изобретении рояля, оснащенного, подобно органу, двумя-тремя клавиатурами. «Все же, — добавляет Лист, — уже и теперь достигнута возможность получать удовлетворяющие симфонические эффекты»¹.

Но обречен ли инструмент оставаться таким, каким мы знаем его сегодня? Удовлетворяет ли он потребностям творящих музыку и исполняющих ее? Исчерпаны ли все возможности его совершенствования?

Ни на один из этих вопросов нельзя ответить положительно. Разве отказались бы композиторы и пианисты от инструмента, который обладал бы большим тембровым богатством, чем современное фортепиано? Известна попытка Бехштейна — Нернста электрифицировать рояль. Их инструмент обеспечивает возможность разнообразной тембровки. 1 Liszt F. *Gesammelt e Schriften*, herausgegeben von L. Ramann. Bd. 2. Lpz., 1881. S. 93.

175

ровки звучаний. Но до слушателя доходит не звучание самого рояля, а передача этого звучания через динамик, т. е. нечто подобное тому, что мы слышим при передаче рояля по радио. В этом недостаток изобретения. Однако не исключено использование и других принципов тембровки, не имеющих указанного недостатка!

Разве во всех случаях пианист отказался бы от механизма, позволяющего копулировать терции, сексты, октавы и даже секстаккорды? Правда, при этом утрачивается возможность гибко изменять соотношения верхних и нижних звуков созвучия, исполняемых одной рукой. Но ведь это не всегда необходимо.

Разве не может быть создан механизм, избирательно управляющий демпферами, который качественно превосходил бы технически несовершенные изобретения Стейнвея и Вейнтрауба?

И сказанным еще не исчерпано то, что можно пожелать для совершенствования инструмента. Но любое изобретение, чтобы оказаться практичным, не должно лишать инструмент уже достигнутых в нем выразительных возможностей и не должно повлечь за собой отказ от выработанной пианистом техники. Оно должно быть добавлением к уже имеющемуся, его улучшением, и может требовать от пианиста доучивания, но не переучивания. Оно должно открывать новые художественные и технические перспективы, наталкивать композитора и пианиста на завоевание ранее недоступного, а может быть, и не представлявшегося. И в то же время оно должно сохранять возможность полноценного исполнения сокровищ литературы, оставленной в наследие предшествующими поколениями композиторов. Так оно должно быть, так и будет. Прогресс беспределен!

11. НЕКОТОРЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ МОТОРИКИ ПИАНИСТА

Всякая цель может быть достигнута только посредством того, что соответствует ее собственной природе.
Ф. Лассаль

К овладению техникой и высокими виртуозными достижениями ведет много путей. И для каждого художника это свой путь! Каждый пианист по-своему решает технические задачи и пользуется для этого, как говорят, своими техническими приемами.

С этой точки зрения техника — непрерывный ряд поисков, изобретений и приспособлений к воплощению музыкального переживания в звучаниях инструмента, которые становятся пианистическими навыками. Поскольку моторная техника пианиста служит воплощению идейно-образного содержания, постольку даже в своих основных предпосылках она неизбежно отражает характерные особенности художественной индивидуальности пианиста.

176

Пианистическая техника — выразительная, а не механическая техника. Отсюда следует, что и моторика пианиста, чтобы быть понятой, должна рассматриваться как совокупность действий, в которых движения играют подчиненную роль. В то время как движение — процесс перемещения в пространстве — определяется механическими факторами: силой, скоростью, массой, инерцией и т. п., действие — целесообразный, целеустремленный акт — включает в себя механические факторы и подчиняет их расчету, воле, эмоции. Это относится даже к единичным и, казалось бы, чисто механическим действиям пианиста. Недаром говорят: взять аккорд, схватить его, ласкать клавишу, сверкнуть пассажем и т. п. Во всех этих действиях по-своему проявляется характер человека, его темперамент, а также и ряд его артистических и общечеловеческих черт, вплоть до этических, таких как злобность или доброта, мягкость или жесткость. В художественном творчестве конечная цель накладывает отпечаток и на средства, ведущие к ее осуществлению. Средства выражения вплоть до мазка живописца, удара резца скульптора и туше пианиста несут на себе отпечаток индивидуальности художника.

Однако хоть и велико разнообразие пианизма отдельных мастеров и школ, все же имеются закономерности, которым обязательно и неизбежно подчиняются руки пианиста, каков бы ни был их анатомический склад, какова бы ни была его художественная и биофизическая индивидуальность.

Нельзя обойтись без систематических поисков наиболее целесообразных форм играющей руки и без работы над шлифовкой пианистических движений. Нет виртуозности без уверенности, ловкости, точности и других качеств игры. Даже глубокий и поэтичный замысел без них будет высказан невнятно и «косноязычно». Поэтому настоящие художники всю жизнь неустанно и взыскательно работают над совершенствованием своего исполнительского аппарата. Глубокая идея становится

убедительной лишь в совершенной форме. «Посягательство на возвышенные идеи доморощенными средствами вызывает брезгливость», — гневно предостерегал И. Репин дилетантствующих художников.

В искусстве тонкость и точность — одно и то же, и говорить о душевной жизни человека (а это основная тема музыки) «приблизительными» словами нельзя. Это обязывает пианиста быть богатым выразительными средствами и искусным в их применении. Орган речи — «язык» пианиста — его рука, ею он выражает свой исполнительский замысел и свои музыкальные переживания. Ее биомеханические способности должны без конца совершенствоваться.

Услышать и прочувствовать образное содержание произведения еще недостаточно для того, чтобы выразить его в прекрасной звуковой плоти логически убедительно и эмоционально заразительно.

О руке пианиста и ее «продолжении» — инструменте было достаточно сказано в специально им посвященных главах. Перейдем к рассмотрению некоторых из основных закономерностей техники пианиста.

177

Музыканты-исполнители нередко пользуются сравнениями и определениями из, казалось бы, чуждой им области промышленной техники.

Эрвин Бах утверждает: «Техника остается техникой, безразлично, машинная ли это техника или фортепианная»¹. И. Гофман пишет: «Техника — это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели»². В другом месте он словно объясняет, что это за «инструментарий»: «Техника — это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки»³.

Несколько по-другому, как «сумму движений, соединяющихся в разных комбинациях», определяет технику Ф. Штейнгаузен⁴.

Во всех таких определениях техника понимается как «сумма» элементарных навыков. Предполагается, что владение ими обеспечивает бесперебойность и точность исполнения художественного произведения.

Но если бы это было верно, то почему даже виртуозу, который умеет играть гаммы, при исполнении баллады g-moll Шопена или его же f-moll, ноктюрна все же приходится останавливаться на заключающих эти пьесы гаммах и выработать их исполнение если и не заново, то, во всяком случае, по-новому? Разве не говорит это о том, что владение элементами техники, обязательное, конечно, для каждого пианиста, еще далеко не техника? Оно лишь ее предпосылка. Очевидно так думает и Гофман, который к приведенному нами «общему определению техники», как суммы элементарных умений, добавляет: «Все они необходимы для достижения совершенной техники»⁵.

Г. Нейгауз метко определяет такие элементы техники как «полуфабрикаты», то есть заготовки, требующие для художественного использования дополнительной обработки, от которой и зависит их качество.

Существуют определения техники, говорящие об ином понимании ее сущности. Тот же Штейнгаузен, возражая против механического «на-

игрывания» техники, аргументирует свою мысль так: «Никакой отвлеченной техники в живом организме нет, а есть целесообразный, целеустремленный процесс приспособлений. И целью этой в фортепианной игре может быть только живое подлинное искусство»⁶. «Техника есть безусловное повиновение воле, строгая зависимость аппарата от художественного намерения»⁷.

И. Гофман, в противоречии с приведенным выше упрощенным определением техники, многократно подчеркивает значение «умственной»

1 Бах Э. Цит. изд. С. 17.

2 Гофман И. Цит. изд. С. 51.

3 Гофман И. Там же. С. 60.

4 Штейнгаузен Ф. Техника игры на фортепиано. М., 1926. С. 12

5 Гофман И. Цит. изд. С. 60.

6 Штейнгаузен Ф. Цит. изд. С. 39.

7 Там же. С. 12.

178

техники»: «В нашем воображении появляется звуковая картина. Она действует на рецепторные части мозга, влияя на них в соответствии с собственной интенсивностью, а затем это влияние передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе»¹.

Это описание как бы раскрывает физиологический смысл штейнгаузеновской формулировки: «Зависимость аппарата от художественного намерения». С еще большей категоричностью, чем Штейнгаузен, Гофман подчеркивает, что «достаточно придать четкость звуковой картине в нашем представлении, чтобы пальцы вынуждены были повиноваться». И он уверен, что «всегда, когда мы обнаруживаем, что в исполняемой нами пьесе пальцы идут вразброд, мы должны откровенно признаться самим себе, что беда коренится в сфере мышления»². Здесь техника уже не «ящик с инструментами», всегда готовыми к употреблению!

Итак, в теории пианистической моторики и в методике ее развития сталкиваются по крайней мере две противоборствующие точки зрения.

Имеется и другое коренное разногласие. Старинные методисты и вслед за ними, исходя уже из других соображений, теоретики «анатомо-физиологических школ» рассматривали фортепианную игру как род деятельности, который не имеет корней в жизненном опыте, предшествующем обучению игре на рояле. По их утверждению, обычные нормальные функции руки якобы мало применимы в фортепианной технике, и с первых же шагов она требует особых «искусных», чтобы не сказать искусственных, движений, не встречающихся в жизненной практике до обучения игре на фортепиано³.

Одной из исходных методических предпосылок при этом служит то, что «пианист представляет собой как бы продолжение инструмента»⁴.

Естественно, что при этом рука пианиста трактуется как механизм, и отсюда следует ряд основополагающих методических выводов.

Поскольку всякий механизм однозначен, то есть приспособлен к выполнению лишь тех движений, которые предусмотрены его конструкцией, ставится целью найти, открыть, изобрести некую идеальную форму руки, так называемую «постановку», которая отвечала бы абсолютным законам механики инструмента и биомеханики челове-

ческой руки. Эту «идеальную» форму надлежит зафиксировать на всю жизнь.

Далее, так как совершенство работы механизма целиком зависит от совершенства работы составляющих его частей, основной задачей ставится присвоить руке пианиста ряд частных качеств механического порядка, как то: силу, ровность, подвижность и независимость пальцев и т. п.

1 Гофман И. *Цит. изд.* С. 26.

2 Там же. С. 27.

См.: Клецев С. *К вопросу о механизмах пианистических движений // Сов. музыка, 1935. № 4. С. 73—82; Два пути развития техники пианиста // Сов. музыка, 1936. № 2. С. 42-45.*

4 См.: Баринова М. *Очерки по методике фортепиано. Ч. 1. Л., 1926. С. 6.*

179

Наряду с этим считается необходимым выработать «правильные», «естественные», «совершенные» движения руки. Эти движения якобы абсолютны, для всех при любых условиях одинаковы и должны давать пианисту возможность решать любую техническую задачу и конструировать технику, «как конструирует инженер любой агрегат»¹.

Однако данные практики и науки опровергают эти положения. Физиолог А. Ухтомский, рассматривая вопросы физиологии двигательного аппарата, высказывает соображения, важные и для пианиста. «Механизмом, — пишет он, — мы можем назвать лишь такую кинематическую пару костей, которая дает однозначно определенное движение, то есть которая полносвязана»². Отсюда делается вывод: «...С точки зрения технической механики тело животного, при отсутствии управления мускулатурой со стороны нервной системы, совсем не представляет собой ни механизма, ни машины».

Эту мысль Ухтомский развивает: «При условии же правильного управления мускулатурой со стороны нервной системы, оно (тело. — С. С.) оказывается не единым, однообразным механизмом и не монотонной машиной, но множеством механизмов и машин, которые калядоскопически сменяют друг друга применительно к условиям работы в каждой отдельной машине... Подбор ежеминутно требующихся механизмов и быстрота их осуществления в нашем теле есть дело упражнения и навыков»³.

Жизнь показала бесплодность попыток строить пианистическую технику, основываясь на предпосылках механики, даже если это биомеханика. Исходить следует из того, что не исполнитель является продолжением инструмента, а наоборот: инструмент является продолжением рук пианиста. Сливаясь с руками, инструмент становится как бы дополнительной частью организма. Выдающийся советский педагог П. С. Столярский ставил себе задачей так приучить детей к инструменту, чтобы, по его выражению, «скрипочка приросла к малышу и стала как бы его третьей рукой».

И если можно срastись со скрипкой, несмотря на специфичную манеру ее держания и сложную координацию движений обеих рук при игре, то уж на что легче игра на рояле; даже ребенок самостоятельно нащупывает основные пианистические движения, так они просты.

Игра на рояле — один из естественных для человека видов деятель-

ности. Иначе загадкой становится массовое распространение виртуозного пианизма.

За исходную, хоть и требующую некоторых уточнений, можно принять следующую формулу Штейнгаузена: «Из множества давно знако-
1 Бах Э. Цит. изд. С. 13. В основном своем труде «*Die Vollendete Klaviertechnik*» Бах пишет: «Существует только одна рациональная техника, которая по элементарному применению в своих свойствах однозначна и точно познаваема, определима и поддается расчету подобно идеально сконструированному мотору или идеально выверенному летательному аппарату».

2 Ухтомский А. Собр. соч. Т. 3. Л., 1951. С. 148-150.

3 Там же. С. 150.

180

мых и беглых движений, накопленных с детского возраста, нормальное тело выделяет и собирает движения, подходящие для задачи, старательно выключая все неподходящие и отвыкая от них»¹.

Приведенное положение все же не учитывает того, что человек в своей деятельности изменяется сам, изменяет свою природу. Он не только «пользуется давно знакомыми, накопленными с детства движениями» (Штейнгаузен), но и вырабатывает движения, не встречающиеся в бытовой практике. Мало того, он вырабатывает ряд новых качеств руки, применяемых только в фортепианной игре².

Итак, руку пианиста надо рассматривать не как механизм, а как организм. Руке как неотделимой части организма присущи свойства, характеризующие его в целом.

Для пианиста важны следующие свойства руки: единство, изменчивость, приспособляемость и индивидуальность.

Единство руки выражается в том, что все ее звенья существуют лишь как части целого, и в каждое действие активно, реактивно или пассивно вовлекается весь организм. Состояние любого звена немедленно сказывается на состоянии всего игрового аппарата.

Изменчивость рук сказывается в том, что вместе с биологическим ростом, с практикой игры на фортепиано рука, развиваясь, приобретает новые качества, не всегда положительные.

Приспособляемость к разнообразным условиям деятельности, к решению разнообразных задач, естественно, опирается на указанные качества. Она проявляется в способности видоизменять движения руки в зависимости от решаемых задач и условий, в которых приходится действовать. Для лучшего приспособления работа звеньев руки координируется каждый раз по-новому.

И наконец, индивидуальность руки дает себя знать в своеобразии ее строения и в манере решения ею жизненных задач.

К каким же выводам приводят нас высказанные соображения?

Начнем с важнейшего. Понимание руки как единства ведет к отрицанию жестких фиксаций суставов, неизбежных при стремлении к изолированной, «независимой» работе отдельных звеньев руки — пальцев, кисти, предплечья. Пользование же гибкими фиксациями позволяет по-разному распределять работу между звеньями руки, не нарушая ее целостности³.

Изменчивость руки требует постоянного наблюдения за ней, ибо в каждый период роста и развития могут обнаружиться качества, ранее

не проявлявшиеся.

Рука растет. Соотношения размеров ее частей изменяются. Особенности развития связок, мускулатуры и ее иннервации также могут сообщить руке новые качества силы, энергии, ловкости или, наоборот, сделать ранее ловкую руку тяжелой, неуклюжей.

1 Штейнгаузен Ф. *Цит. изд. С. 36.*

2 См. главу «Рука пианиста».

3 О видах фиксации будет сказано ниже

181

Надо уметь использовать положительные свойства, устранять или компенсировать отрицательные и во всяком случае, согласовывать их с наличным пианизмом.

Индивидуальность организма заставляет каждого пианиста, осваивая ту или иную школу или подсмотренные у артиста приемы игры, не делать этого бездумно. Он должен искать то, что лучше всего соответствует его физическим свойствам и художественным запросам.

О том же должен всегда помнить и педагог. Каждого ученика он должен рассматривать как особое явление, изучать его характерные свойства и приспособлять к ним свою «школу», методику своей работы. Это относится и к руке.

Приспособляемость вместе с изменчивостью служат основанием для неустанных творческих поисков. Они — залог неуклонного прогресса.

Перечисленные качества формируют технику пианиста. Признание этого скажется на понимании природы пианистического навыка и методики его выработки. Важнейший вывод отсюда тот, что навыки, выработываемые пианистом, должны быть не косными, а гибкими, подвижными и изменчивыми.

* * *

Поскольку для пианиста основной технической задачей является приспособление организма к фортепианной игре, следует культивировать то, что способствует приспособлению, и устранять то, что мешает этому.

Решающую роль играет наличие ярко представляемого музыкального образа. И представлен он должен быть не «абстрактно», а в конкретных фортепианных звучаниях. Образ должен быть осознан в своих существенных и характерных чертах не только интонационно, но и в отношении звуковых свойств. Мало того, он должен стать музыкальным переживанием и рождать волю к исполнительскому воплощению. Следовательно, он должен связаться с представлением требуемых игровых движений и рождать представление и предчувствие игровых ощущений. Можно говорить и о «настройке» руки на предстоящие движения.

Как предпосылка, предполагается, что рука получила и получает соответствующее воспитание, что пианист научен и приучен отдавать себе отчет в игровых ощущениях и связывать их с представляемыми и слышимыми фортепианными звучаниями, иначе говоря, что у пианиста воспитана «слышащая рука».

Для приспособительной деятельности необходимо владение различными видами и степенями фиксации суставов руки. Нарушения и ошибки в этой области чаще всего мешают пианистическим приспособлениям и нередко приводят к заболеваниям рук.

182

Фортепианная игра, как и всякая другая физическая работа, невозможна без мышечных усилий. Для того чтобы извлеченная звучность соответствовала заданию и затраченному усилию, необходимо, чтобы все звенья руки от плеча, вместе с рычагами механики инструмента образовали единую систему. Для этого суставы должны оказывать сопротивление, равное давлению на них со стороны вышележащих частей руки и противодействию дна клавиатуры, на которое рука опирается при игре. Это требует известной степени фиксации суставов руки.

Равенство действия и противодействия естественно оказывается важнейшим условием рациональной затраты сил при фортепианной игре. Когда действие (рабочее усилие) больше противодействия, оказываемого суставами, — неизбежна перегрузка. Мускулатура, особенно запястья и пальцев, вольно и невольно зажимается, игра становится неровной, невнятной, тяжеловесной и утомительной. Это заметно дает о себе знать при игре на слабозвучающем инструменте с тяжелой механикой. Усиленные напряжения мышц в конце концов ведут к болезненно ощущаемому утомлению рук. К тому же ведет одновременное сокращение мышц-антагонистов даже при исполнении кантилены.

Фиксация суставов должна быть гибко подвижной и непрерывно изменчивой как по составу вовлеченных в работу мышц, так и по степени напряжения. По ходу решаемых задач образуются все новые комбинации участвующих — действующих и противодействующих — частей руки.

Часто фиксация ошибочно понимается лишь как мышечный зажим — спазм. Такие патологические случаи встречаются у пианистов. Но прежде всего пойдет речь не о них, а о тех фиксациях, без которых невозможно никакое действие. Осуществляется фиксация одновременным сокращением пары мышц-антагонистов или соответствующих антагонистических мышечных групп — сгибателей-разгибателей, пронаторов-супинаторов и т. д. Без такого взаимосвязанного возбуждения мышц была бы невозможна точная регулировка положения руки и подвижности суставов.

Внешне фиксации сказываются в неподвижности закрепляемого сустава. Внутренне же они могут ощущаться как готовность оказать сопротивление силе, угрожающей нарушить принятое положение, как усилие, противодействующее силе, действующей на сустав. Состояние готовности можно назвать свободной фиксацией. Усилие же, противодействующее силе — активной и рабочей фиксацией.

Задачей свободных фиксаций является уравнивание частей руки, расположенных ниже фиксированного сустава. Их весом и определяется мера мышечного напряжения при свободных фиксациях.

Свободные фиксации руки и каждого из ее звеньев обеспечивают готовность к действию. Они служат как бы фоном для игровых движе-

ний. Но для осуществления пианистических действий свободных фиксаций еще недостаточно. Здесь нужны рабочие фиксации. Они могут быть мгновенными и совпадающими с моментом звукоизвлечения или длиться столько времени, сколько действует на сустав сила, стремящаяся

183

нарушить его форму и положение. Рабочие фиксации подвижны в пространственном, силовом и временном отношениях. Они словно переливаются по суставам активно играющей части руки. Несколько предшествуя ее движениям, они то обеспечивают ей пассивную помощь со стороны неработающих частей организма (хотя бы в виде противодействия, дающего необходимую опору работающим частям), то смыкают в единство несколько звеньев руки, удлиняя и усиливая работающий рычаг.

Фиксации как противодействие и рабочие усилия как действие могут быть достаточными, недостаточными и чрезмерными как в отношении силы и длительности, так и в отношении числа мышц, вовлеченных в работу тела.

Если достаточные и оптимальные напряжения могут быть сознательными и подсознательными, то недостаточные и тем более чрезмерные напряжения бывают результатом неосознанных и неналаженных действий. Они вызываются произвольной иннервацией мышц, и они-то и выражаются в виде спазматических мышечных сокращений — зажимов.

Отличаясь по своей природе, произвольные и произвольные мышечные сокращения существенно отличаются и по формам протекания. Первые рождаются в сознании и воле. Будучи целесообразными и целеустремленными, они всегда остаются управляемыми в своей силе и длительности. Источники вторых бывают различны и порою глубоко скрыты. Нередко приходится затрачивать немало усилий для того, чтобы понять их происхождение или хотя бы только отыскать их место. А устранять их необходимо. К. Станиславский, настаивая на мышечной свободе и непринужденности как обязательном условии творчества актера, утверждает, что «даже самый ничтожный зажим в каком-нибудь одном месте, который не сразу отыщешь в себе, может парализовать творчество». В пояснение он рассказывает об артистке, которой что-то мешало проявлять ее прекрасное дарование и темперамент. Была проделана большая работа по освобождению мышц. Однако это помогло лишь отчасти, пока настойчивое и пристальное наблюдение не обнаружило, что в драматических местах роли «правая бровь артистки чуть-чуть (sic!) напрягается». И только после того, как ей удалось избавиться от этого, она словно переродилась: «тело ее становилось легким, выразительным, а лицо подвижным... внутреннее чувство получило свободный выход наружу»¹.

Такие произвольные фиксации являются следствием неправильно адресованного эмоционального возбуждения. И у пианистов эстрадное волнение и переживание музыки вместо того чтобы разрешаться в игровых движениях, иногда, широко иррадируя, захватывают различные области двигательных центров, что ведет к «зажимам» в различных и даже отдаленных от рук участках мускулатуры. Это могут быть спазматические напряжения мышц лица: пианист гримасничает, заку-

сывает губы, высовывает кончик языка и т. п. Это могут быть напряжения ног: пианист подпирает коленом нижнюю доску клавиатуры или давит на педаль так, что на обуви со временем протирается подошва. Нередко у играющего поднимаются надплечья, напрягается мускулатура шеи, нарушается нормальное кровообращение; лицо бледнеет или, наоборот, заливается краской, сдавливается дыхательное горло и пианист дышит с трудом — хрипло и даже со стоном.

Родственна такого рода фиксации та группа фиксаций, которую И. П. Павлов определяет как «пассивно-оборонительную реакцию». Это фиксации мускулатуры в ответ на чем-либо угрожающие явления и на экстрараздражители. «Застыл» от испуга, неожиданности или удивления, — говорят в таких случаях.

Похожее можно наблюдать в поведении застенчивого человека, который смущен непривычной для него обстановкой и общением с людьми, внушающими ему особое почтение или опасения. При этом может разладиться координация даже тех движений, которые автоматизировались с детства.

Сходную реакцию можно наблюдать в поведении ребенка, который приступает к обучению игре на рояле. Уже самый вид инструмента, «ощерившегося» десятками белых и черных клавиш, и неспособность предвидеть результат звукоизвлечения, могут привести в состояние смущения, а следовательно и напряжения. Необходимость же следить одновременно за посадкой, за движениями рук и за звуковым результатом этих движений, а вскоре за нотным текстом и за многим другим способна парализовать ребенка.

Подобные спазмы захватывают и взрослого пианиста. Он зажимается иногда весь, а иногда у него зажимается мускулатура того или иного участка рук, чаще запястья, реже плеча.

Такие фиксации наблюдаются при новых заданиях, пугающих его своей трудностью, например при первых попытках играть октавы, при скачках, при неподготовленной игре в быстром темпе, или в предельных градациях динамики *fortissimo* или, наоборот, в *pianissimo*. То же наблюдается и при форсированной эмоциональности исполнения. Особенно часто это случается при публичном выступлении, которое было недостаточно подготовлено в техническом и психологическом отношениях.

Так же деморализует и парализует чрезмерное количество непривычных забот. Это приходится испытывать многим из тех, кто переучивается, усваивая новую «школу» у нового педагога.

Подобное состояние бывает и у пугливого ученика при публичных выступлениях. Весь сжавшись идет он по эстраде, чужими ощущает свои руки и инструмент. Да и весь он сам себе чужой.

Примеры, о которых шла речь, относятся к патологической мере избыточных напряжений мускулатуры. Но нередки и такие случаи, когда избыточные напряжения временно являются неизбежными. При попытках выполнить новое, незнакомое движение организм начинает с того, что включает в работу не необходимый минимум, а все

мышцы, способные выполнить задание и, больше того, включает одновременно и антагонисты работающей группы мышц. Избыточной также бывает степень напряжения. И лишь в результате хорошо организованного опыта организм научается отбирать оптимум напряжения.

Классическим примером служит поведение человека, впервые вышедшего на коньках на лед. Сколько чрезмерных усилий, сколько лишних движений проделывает он, каким беспомощным он чувствует себя! Немногих минут оказывается достаточно для того, чтобы его бросило в пот и он выбился из сил. И разве редкость видеть пианистов, не «играющих» на рояле, как правильно определяется наше искусство, а работающих за ним «в поте лица».

Разумеется, бывают случаи и при домашней работе и при публичном выступлении, когда пианист затрачивает огромную физическую энергию. Физиолог Я. Окуневский, посвятив специальное исследование изучению затраты энергии при фортепианной игре, пришел к выводу, что работу пианиста следует определить как сверхтяжелый труд¹. Э. Петри остроумно предложил физиологу, который хотел проделать с ним подобное исследование: «Вы хотите знать, какова моя работа? — выжмите после концерта мой фрак».

У начинающих учиться игре на рояле нередко можно наблюдать «сопутствующие» движения: при исполнении трудного для них движения одной рукой другая произвольно проделывает аналогичное движение; к нему иногда присоединяется и движение высунутого кончика языка, следующего за движением руки.

Нужно ли говорить, что все чрезмерные и тем более спазматические напряжения и связанные с ними фиксации должны быть устранены? Без этого нельзя рассчитывать на успешную приспособительную деятельность организма при выработке техники.

Если свободные фиксации являются фоном для пианистических действий, то сами пианистические действия требуют рабочих фиксаций. На первые опирается владение свободной рукой, на вторые — концентрация руки. Остановимся на этом.

Все педагоги и методисты сходятся на требовании свободной руки. Если исходное состояние мускулатуры и связок уже заранее фиксирует руку в определенной форме, то нельзя рассчитывать, что рука «нащупает» те приспособления, которые решают тонкости исполнения и обеспечивают его непринужденность. Такие фиксации отразятся не только на самом движении, но и на переживании музыкального образа. «Пока существует физическое напряжение, — подчеркивал Станиславский, — не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли»². И пианисты должны к этому внимательно прислушаться!

¹ Окуневский Я. О работе пианистов и их профессиональных заболеваниях. Газообмен и расход энергии при фортепианной игре // Гигиена труда. 1923. № 7. С. 10-21.

² Станиславский К. Работа актера над собой. С. 133.

Термин «свободная рука», кажется, понятен каждому пианисту. Однако в его практическом истолковании встречаются грубые ошибки. Добиваясь свободной руки, часто утверждают, что в ней не должно быть «абсолютно никаких напряженных мышц». Но ведь это рука паралитика, а не живого, работающего человека.

Четкое определение состояния играющей руки пианиста дал Л. Николаев: «Рука не должна быть ни жесткой, как палка, ни распущенной, как тряпка. Она должна быть упругой, как пружина».

Состояние свободной руки можно описать так. Представим себе, что мы несем на плечах груз, требующий для поддержания некоторого ощутимого усилия, а затем сбрасываем его с плеч. Что же при этом произойдет с нами? Освободившись от нагрузки, мы не упадем мешком на землю, а, наоборот, с чувством облегчения немедленно выпрямимся, как пружина, на которую перестали давить. Это новое состояние и будет тем состоянием свободной мускулатуры, которое разумеется, когда говорят о свободной руке. И рука пианиста, освобождаясь от рабочей нагрузки, должна также не упасть «плетью» с клавиатуры, как рекомендуют некоторые, а, скорее, «выпрямиться» и «подняться» над нею.

Можно различать три состояния свободной руки. Первое из них — рука не работающая, но готовящаяся к работе или отдыхающая от работы; свисая под действием своего веса, она может быть полностью свободной от мышечных напряжений. Такую руку мы не чувствуем и просто забываем о ней. Ощутить руку свободной «от плеча» можно иначе — пронируя плечо и отведя его от корпуса (рука ощущается тяжелой). Эрвин Бах предлагает иной способ ощутить свободную руку: сидя в ванной распушить мускулатуру. Рука, потеряв по закону Архимеда часть своего веса, сама всплывает на поверхность, ощущаясь при этом невесомой, парящей в пространстве. Сопровождается это приятным чувством полного расслабления мускулатуры. Но такое состояние не свойственно бодрствующему организму и не может быть использовано при игре на фортепиано.

От состояния неподвижной руки неработающего человека надо отличать состояние руки движущейся, но свободной от нагрузки. Мы встречаемся с ним во время переносов руки вдоль клавиатуры или при подъемах над нею, а также во время придерживания клавиши на долгой ноте или длительном аккорде. Здесь нельзя говорить о состоянии полного расслабления мускулатуры; рука находится в состоянии свободной фиксации. При этом мышцы вышележащих частей руки несут вес нижележащих; мышцы верхнего плечевого пояса поддерживают вес всей руки до пальцев включительно, мышцы плеча несут вес предплечья и кисти, предплечье держит кисть с пальцами. Тяжести руки мы при этом не ощущаем потому, что мышечная оснастка руки от пальцев к плечу и плечевому поясу становится все более и более мощной. Поддержание нижележащих частей для вышерасположенных столь незатруднительно, что создается ощущение отсутствия какой-либо мышечной работы. Такую нагрузку определяют как нулевую.

Рука, которая длительно держит одну или несколько клавиш, также не может быть полностью свободной от мышечной работы, иначе она скатилась бы с клавиатуры, как это неизбежно случилось бы у заснув-

шего человека. Налицо имеется активное поддерживание веса руки мускулатурой и, возможно, его частичная опора через играющие пальцы на дно клавиатуры.

Наконец, когда речь идет об активно работающей руке, то становится необходимым, чтобы все суставы руки в момент звукоизвлечения, то есть в момент соприкосновения ее с клавишей при легкой игре и упоре ее в дно клавиатуры при игре мощной и тяжелой, — были скреплены, и мера фиксаций точно соответствовала оказанному на них давлению. Иначе результатом неуправляемого падения руки будет шлепок по клавиатуре, и на получение задуманной звучности рассчитывать не приходится.

Нельзя забывать и о том, что для ощущения свободы играющей руки важна не только мера. Длительность мышечных напряжений также должна точно соответствовать условиям прodelываемой работы. К примеру, при связывании двух аккордов рука находится в одном состоянии, пока не достигнет упора в дно клавиатуры (свободная фиксация), в другом — в момент удара (рабочая фиксация), в третьем — при движении от первого аккорда ко второму, в четвертом — при его «взятии» и в пятом — после того как оттолкнется от него. Значит, говоря о свободе руки, мы имеем в виду не ее механические свойства, а физиологическое состояние постоянного и непрерывного приспособления к игре и субъективное ощущение непринужденности игрового процесса. Свободной мы назовем руку, организованную для пианистических действий. Без того чтобы описанные ощущения были пережиты в личном опыте, все разговоры о свободной руке бесплодны, как бесплодны разговоры со слепым о цвете.

Для пианиста важно понимание и другого состояния руки — ее концентрации. Можно различать два вида концентрации — вертикальную и горизонтальную.

Под вертикальной концентрацией подразумевается смыкание в единство всех звеньев руки от плеча до кончиков пальцев.

Это можно пояснить таким образом: состоящий из трех фаланг палец мы ощущаем как единство. Представим себе, что в это единство включились еще три фаланги: пясть, предплечье и плечо. Сосредоточившись, мы сможем ощутить как единство и такой шестикостный «палец» от подушечки до ключицы. Помочь в этом может следующий простой прием: легко зажав между средними суставами третьего и четвертого пальцев маленький кусочек бумаги, опишем рукой горизонтальную восьмерку или продирижируем на 4/4. Необходимость удерживать бумажку выводит руку из состояния расхлябанности, концентрирует ее. В то же время невесомость бумажки позволяет сохранить руку в состоянии свободной непринужденной фиксации.

Иное означает горизонтальная концентрация. Речь идет о сосредоточении всех пальцев. Центр сосредоточения — воображаемая точка,

188

в которой должны сойтись линии всех пальцев, если их продолжить до пересечения. Кисть и пальцы принимают при этом форму, которая получается, если опять-таки зажать кусочек бумаги, но уже между первым и третьим пальцами, и затем, несколько отодвинув первый палец, выронить его. При этом большой палец образует с третьим и четвертым

пальцами как бы разомкнутое кольцо; все пальцы сближены, но не прижаты друг к другу. Подобную форму принимает рука и тогда, когда она спокойно лежит на колене и сгибы пальцев совпадают со сгибом колена. Трудно найти что-либо более естественное, непринужденное и удобное для игры. Соблюдение правила «прятать ногти» так же приводит к горизонтальной концентрации. В стремлении к ней и не надо видеть смысл всеобщего требования закругленных (но не скрюченных пальцев).

Вместе с вертикальной горизонтальная концентрация обеспечивает играющему пальцу устойчивость и силу. Она дает возможность использовать для опоры и для противодействия костяк пальца, и, в то же время, играющий палец получает поддержку со стороны соседних, неиграющих пальцев¹.

Взаимодействие играющих пальцев с неиграющими не так просто, как кажется с первого взгляда. На вопрос, что делают неиграющие пальцы, когда другие играют, обычно отвечают: «Ничего! Они свободны!»

Но может ли это быть? Ведь вся рука своими движениями реагирует на воплощаемый ею музыкальный образ как целостный живой организм.

Фортепианная игра уже в пределах одной позиции требует от пальца действий и противодействий, которые, особенно при игре *forte*, нуждаются в содружественной поддержке соседних пальцев. Рука пианиста — не сумма пяти независимых друг от друга единиц, а «семья пальцев», единство, действующее всегда согласованно и взаимосвязанно. Неиграющие в данный момент пальцы поддерживают играющие, концентрируясь около них. Этим создается устойчивость горизонтального положения кисти и обеспечиваются оптимальные условия для работы играющего пальца.

Для примера проследим путь третьего пальца правой руки при игре нисходящего до-мажорного трезвучия и выясним, что делает третий палец, когда второй берет ми. Правильно ли ответить — ничего? Останется ли он, отыграв соль, над этой клавишей в то время, когда второй палец играет ми и когда затем первый играет до? Разумеется, нет! Ведь ему предстоит проделать путь к клавише соль на октаву ниже. В медленном темпе он еще может совершить путь пассивно, влекомый в новую позицию перемещающейся кистью руки, и когда рука сложным движением «подвезет» его к ней, он возьмет клавишу соль. Быстрые же темпы требуют стремительных движений, что предполагает устремленность движения к намеченной цели. В нашем случае к намеченной цели устремлен 1 О вертикальной и горизонтальной концентрации как «о концентрации силы» пишет Л. Крейцер (см. его уже упомянутую книгу).

189

ляется не только плечо, ведущее руку, не только кисть, своими активными движениями приведения и пронации, но и палец, который также активно стремится взять клавишу соль.

Схематически его путь представляется следующим: когда второй палец, сменяя третий, берет ми, третий, оторвавшись от соль, приближается ко второму пальцу и совершив часть пути благодаря пронации предплечья, легкому отведению пронированного плеча и приведению

кисти, находится приблизительно тоже над клавишей ми и почти над вторым пальцем. Далее, когда первый палец берет до, третий вместе с пястью, мгновенно перебрасываемой через первый палец, «перегоняет» его, и находясь уже на соль в новой позиции, активно стремится взять его.

Следовательно, на вопрос о том, что делают неиграющие в данный момент пальцы, можно ответить так: они поддерживают играющие пальцы и последовательно передвигаются в следующую позицию, к клавише, которую предстоит взять.

Пассаж — не сумма звуков, а их движение; исполнение пассажа — не сумма движений, а объединение простых движений в более сложное. Для того чтобы обеспечить плавное или стремительное исполнение пассажа, необходимо, чтобы рука и пальцы были уже подготовлены ко всем действиям заранее. В каждый момент рука должна выполнять одновременно два приказа или двойной приказ: такому-то пальцу играть, такому-то или таким приготовиться, то есть занять «игровую» позицию.

Изложенное — лишь схема того, что происходит в действительности. Практически такие «приказы» бывают адресованы не отдельным пальцам, а их группам по признакам позиции, линии движения, фразы. Осознанно управлять этими действиями можно лишь в медленных темпах. В быстром — все совершается автоматически и подсознательно, но автоматизм предварительно подготавливается внимательной и усердной тренировкой. В результате вырабатывается точность не только самих движений, но и предшествующих им приготовлений, что дает ритмическую и динамическую точность и плавность игры.

Здесь мы приходим к установлению еще одного важного положения: в единицу времени непосредственно игровое движение должно иметь одно направление¹. Если речь идет об ударе стаккато отдельного звука, нескольких звуков или аккорда, движение должно быть направленным вниз, в клавиатуру, без предварительного «ауфтакта», то есть без замаха.

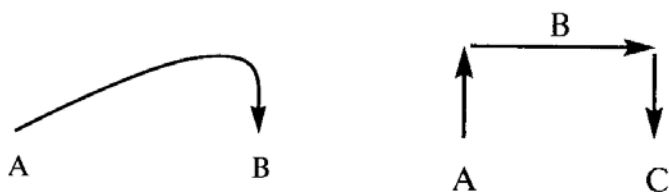
Разберем другой случай пианистической практики: движение переноса руки. Оно представляется как бы трехчастным: снятие — перенос — взятие клавиши в новой позиции. При игре это трехчастное движение должно стать двухчастным. Два первых члена сливаются в один: рука снимается не вертикально вверх, не ради снятия, а ради переноса в новую позицию, т. е. по дуговой линии. В надлежащий момент, когда она находится над клавишами, на которых должна играть, остается одно рабочее нисходящее движение — взять!

¹ Здесь игровое движение противопоставляется вспомогательным движениям. Некоторые закономерности моторики пианиста

190

Значит, так:

а не



Подобно тому, как при стрельбе в цель успех попадания почти це-

ликом решается до спуска курка, во время прицела, у пианиста успех решают подготовительное движение и подготовленное состояние руки.

Рука, воспитанная в точности и экономности движений, обеспечивает непринужденность движений. Наблюдая игру виртуоза, выносишь впечатление, будто он играет так просто и удобно, что «каждый так может». Верхние отделы руки ведут руку по клавиатуре или переносят ее над клавиатурой, устанавливают в нужном месте и обеспечивают пальцам удобное для игры положение, то есть возможность отвесно направленного удара. Если нужно, то они активно помогают пальцам, нагружая их своим весом или давлением. Присоединяя свои движения к движениям пальцев, они тем самым усиливают удар. Палец же сообщает клавише энергию, необходимую для извлечения звука требуемого качества.

Принцип экономии требует, чтобы движения были минимальными по размаху, а также и то, чтобы не было лишних движений. Возникает вопрос: какие движения надо считать лишними? Коротко отвечая, надо сказать, что лишними будут все те движения, которые не направлены к цели. Но цель пианистических движений может быть двоякая: непосредственно извлечение звука и связанный с ним «холостой ход», то есть предваряющее движение замаха или последующие движения снятия и переноса руки; но это может быть и эмоционально-выразительный компонент пианистического движения — жест.

Здесь обе стороны движения даны отдельно. На самом же деле всякое пианистическое движение — выразительное движение. Слушатель воспринимает внешнюю сторону движений зрением, а внутреннюю — слухом и кинестезическим чувством. У пианиста они едины и нераздельны, ибо они рождаются из одного источника и направлены к одной цели — рождены переживанием музыки и должны передать его слушателю. Следовательно, выразительные движения никак нельзя считать лишними, если только они органически слиты с игровыми движениями, если они — вместе с ними, а не вместо них¹.

* * *

В обиходе для обозначения пианистических действий закрепились термины — игровое движение и, чаще, — звукоизвлечение. Их недостатком является несвойственная русскому языку неуклюжесть. Их достоинство заключается в том, что в них обобщены различные приемы извлечения звука, в то время как еще недавно принятый термин — удар (ведущий происхождение от немецкого *Anschlag*) не говоря уже об его

191

грубоватости, характеризующей игру на рояле как примитивную физическую работу, определяет лишь один из видов звукоизвлечения. Старшее поколение помнит иной термин — туше. Это французское слово говорит об осязательном ощущении при извлечении звука. Одновременно в это понятие входит представление о звукоизвлечении, как о процессе, характеризующем индивидуальные качества звучаний. Подобно тону скрипача, тембру голоса певца различают туше пианиста — мягкое, жесткое, певучее, сухое и т. п.

Но ни удар, ни туше не дают полного определения механической стороны действий, которыми пианист в звучаниях инструмента выра-

жает образы, живущие в его воображении.

Все разнообразие приемов извлечения звука как физических действий, можно свести к трем основным видам — к удару, толчку и нажиму.

Удар — прием извлечения звука, при котором мышечное сокращение предшествует моменту, когда рука и палец вступают в контакт с клавишей. Перед ударом рука или палец, после полученного импульса, летят по инерции, управляемые и сдерживаемые в нужной мере мышцами-антагонистами.

При толчке контакт с клавиатурой предшествует моменту мгновенного мышечного сокращения или совпадает с ним. Толчок эффективнее удара. Он способен дать звучность максимальной силы. Толчок — мгновенное и единичное действие, после которого рука реактивно отталкивается от клавиатуры и отскакивает от нее, если реакция не заторможена. Исполнение ряда звуков толчком вместо ощущения звуковысотного движения как единой звуковой линии дает чувство суммирования звуков.

Иное имеет место при нажиме. Здесь палец или пальцы, уже находящиеся в контакте с клавиатурой, погружаются в клавиши до дна и не прерывают контакта с ними после того, как звук извлечен. При последовательном извлечении ряда звуков нажим руки переносится с пальца на палец или с группы пальцев на другую группу пальцев (клавиши при этом ощущаются как упругое тело). Следовательно, пианист, играя нажимом, может объединить исполнение ряда звуков в непрерывное действие и ряд звуков — в непрерывную звуковую линию. Преимущественно так играетсся кантилена.

На практике приходится иметь дело не только с чистыми видами трех приемов извлечения звука, но и с разнообразными их модификациями и комбинациями. Удар и толчок могут быть произведены двояко: рука после извлечения звука может остаться в соприкосновении с клавишей или отскочить от клавиатуры. В первом случае она после удара сразу же переходит в состояние «нулевой нагрузки». После толчка в таком же случае должно быть заторможено движение «отдачи», возникающее по закону противодействия, и рука также должна быть приведена в состояние нулевой нагрузки. В случае же если рука отскакивает от клавиши, «взятие» и «снятие» сливаются в одно двусложное движение. При этом мышцы, вскидывающие руку вверх, вступают в действие раньше, чем рука достигает дна клавиатуры. В момент

192

звукоизвлечения рука оказывается уже под воздействием сил, направленных не в клавиатуру, а вверх. Этим создается единство сложного движения и ощущение упругости отскакивающей руки. Выбор вида звукоизвлечения в каждом случае зависит от стиля и характера исполняемой музыки, но преобладание того или другого вида в игре пианиста зависит от стиля его игры и в свою очередь определяет его стиль.

Все изложенное о технике игры пианиста — не непреложные законы, а лишь руководящие соображения. Строгое соблюдение правил необходимо при систематическом обучении. Что же касается виртуозной практики, то в зависимости от особенностей пианизма и физического склада рук, а также от характера исполняемой музыки руки могут принимать самые различные, непредвиденные нами положения.

Стиль художника не может быть понят без рассмотрения его техники; точно так же технические свойства и особенности пианиста остаются мертвыми механическими действиями и не могут быть поняты и оценены, если рассматриваются вне стиля игры, то есть не как средство выражения, присущее именно данному пианисту с его особенностями.

12. ТЕХНИЧЕСКАЯ ГРУППИРОВКА

Техника лежит не только в пальцах и в запястье или в силе и выдержке. Более высокая техника локализована в мозгу. Она состоит из геометрии, измерения расстояний и мудрого распорядка.
Ф. Бузони

Анализируя свойства руки, инструмента, а затем пианистической моторики, я стремился делать это так, чтобы было ясно, что механические свойства инструмента приспособлены к биомеханическим возможностям и художественным запросам пианиста и что пианистическая моторика в своих специфических чертах отражает связи и зависимости от акустических и механических свойств инструмента.

В ходе эволюции музыки росла потребность в обогащении круга звуковых характеристик. Клавесин отвечал этой потребности раскраской звука посредством механической регистровки. В фортепиано это осуществляется посредством сопоставления и одновременного использования разных регистров звукового диапазона, особенно крайних I, а также разнообразной артикуляцией, динамикой и педализацией.

Потребность в расширении круга выразительных средств наталкивала на непрерывное увеличение диапазона звучаний инструмента как *1* Здесь термины «регистр», «регистровка» употребляются в двух значениях — как звуковая «раскраска» и как обозначение отрезка звуковысотного диапазона.

193

в сторону баса, так и в сторону дисканта. Игра в далеких, крайних регистрах и необходимость быстрых переносов руки из регистра в регистр потребовали активности плеча, которая мало нужна при игре на клавесине. Развязанные силы плеча, его активность, подвижность развили не только технику переносов и скачков, октавную и аккордовую, они революционизировали также и «мелкую» технику, изменив условия работы пальцев, обеспечив им удобство игры в любом регистре, сняв с пальцев нагрузку веса руки, переняв на себя ее горизонтальные передвижения.

На художественных свойствах фортепианной музыки и на технике игры сказывается то, что орудием пианиста служат две руки с десятью пальцами, горизонтальное положение клавиатуры и ее «топография». Дают себя знать звуковые свойства инструмента — в первую очередь диапазон, богатая и гибкая динамика, демпферная система, увязанная с педалью, а также угасающий звук. Необходимо учитывать и особенности фактуры фортепианных произведений.

Разумеется, она складывалась под воздействием свойств инструмента и рук. Но это еще не все — существенна роль техники игры. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить фактуру произведений времен ограниченного пользования первым пальцем с фактурой позднейшего времени, когда были развиты его богатые игровые возможности. Не менее существенно обогатились выразительные возможности фортепианного исполнения в связи с активной ролью, которую нача-

ли играть верхние отделы рук. И то и другое — новая роль большого пальца и активность плеча и предплечья — повело к развитию сложно-позиционной фортепианной аккордовой и октавной фактуры. Звуковые богатства инструмента и совершенствование техники игры на нем способствовали тому, что фортепианная музыка вышла далеко за круг выразительных возможностей, доступных какому-либо другому одному музыкальному инструменту. «В диапазоне семи октав фортепиано содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, которые смогут быть переданы только соединением сотен музыкантов в оркестре»¹.

Такие задачи могут быть разрешены лишь в многоплановой фактуре. Ее виды бесконечно многообразны. Каждый композитор выражает в фортепианных произведениях свой душевный мир и образы своего воображения в свойственной ему фактуре. До сих пор еще не сделано серьезной попытки систематизировать их наличные и возможные виды. Бытует деление на фактуру гомофоническую и полифоническую, октавно-аккордовую, линейно-пассажную и некоторые другие виды. Эта классификация указывает лишь самые элементарные признаки.

Но здесь я не собираюсь восполнять этот важный пробел в методике. Надеюсь осуществить это в книге, которая будет посвящена вопросам работы пианиста над освоением музыкального произведения. Хочется остановиться лишь на одном важном обстоятельстве.

1 Liszt F. Gesammelte Schriften. Leipzig, 1881. Bd. 2. S. 152.

194

Какова бы ни была фактура фортепианного произведения, каков бы ни был по длине и по рисунку пассаж или последовательность созвучий, они исполняются на клавиатуре инструмента, с присущей ей «топографией», рукой, имеющей пять пальцев. Четыре пальца — второй, третий, четвертый, пятый — играют в одной плоскости и «перебирают» находящиеся под ними клавиши часто без горизонтального передвижения руки и без существенной перестройки соотношения вышерасположенных звеньев руки.

Рука (имеется в виду правая) при игре ряда нот вверх начинается первым пальцем, им же она кончается при игре вниз. Когда линия мелодии или пассажа выходит за эти пределы, неизбежен перенос руки в новую позицию. Это может быть осуществлено связыванием посредством первого пальца. Таков первый признак позиции. Здесь первый палец — «пограничный столб». Но имеются случаи, когда применение первого пальца не нарушает принятого положения руки, и он включается в то же звено, например:

16

а)



б)



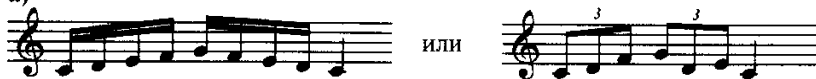
Имеются и такие случаи, когда рука меняет позицию без перемещения через первый палец. К этому ее вынуждает наличие интервала, нарушающего горизонтальную концентрацию руки — шире кварты между следующими друг за другом пальцами. Таков второй пограничный

признак позиции.

Исполнение группы нот, укладываемой в одном положении руки, за редчайшим исключением является элементарной технической задачей. Для пианиста почти одинаково, сыграть:

17

а)



Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5

б)



Ни изысканный рисунок мелодического движения, ни наличие в группе черных клавиш не вносят существенных трудностей. В приведенном примере каждая позиция порознь не трудна для исполнения¹: Приведенная в примере из финала концерта Шопена искаженная группировка по позициям дана для подтверждения этого положения, но не для того, чтобы предложить новый, лучший способ нотной записи по позициям или новую аппликацию.

195

Ф. Шопен. Концерт f-moll для ф-п. с оркестром, ч. III



Несмотря на относительно большое число нот и, следовательно, пальцев, которые могут входить в одну группу, каждая из них легко укладывается в сознании и в руке как единица мышления и действия и быстро автоматизируется в исполнении. Подобно тому как в родной речи слово, почти независимо от его длины и сложности, является для говорящего не суммой звуков, а фонетическим единством и выговаривается не по складам, а «одним духом», для пианиста единством являются представление и «произнесение» группы нот, укладываемой в одной позиции руки (об увязке мышления позициями и фразировочным единством скажу дальше).

Мышление позициями открывает возможность важной для технического прогресса замены «многих волевых актов, направленных на единичные действия, немногими, направленными на сложные»¹. Так следует понимать и важнейший тезис Гофмана: «Для того чтобы быстро играть, надо быстро думать»².

Быстрота зависит не от скорости течения мыслительных единиц, как это подразумевается, когда речь идет о движениях пальцев при игре пассажей. Она обусловлена увеличением объема единиц мышления. То, что при игре разворачивается последовательно — позиция за позицией, одна линия движения за другой — мыслится одновременно, как единое целое, как комплексы звучаний и пианистических движений. Так протекающий процесс игры позволяет голове быть впереди рук,

подсказывать им требуемые движения и положения.

Подобно тому, как мотив является элементарной частью музыкальной речи, **позиция** может рассматриваться как **элементарная часть пианистических движений** — их клетка.

Термин «позиция» не специфичен для пианизма. Он заимствован из лексикона исполнителей на струнных инструментах³. Одновременно, как это нередко бывает, термин, обозначающий действие, переносится на обозначение материала, обрабатываемого действием: **позицией называют группу нот, укладываемую в устойчивом положении руки.**

Этот термин вошел в употребление у пианистов сравнительно недавно. В русской методической литературе одно из ранних упоминаний о позиции в нашем смысле встречается в «Путеводителе при обучении игре на фортепиано» К. Вебера. Говоря об аппликатуре, автор пишет:
1 См. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М., 1928. С. 92—100.
2 Гофман И. Цит. изд. С. 94.

3 Под позицией они подразумевают определенное положение пальцев руки на грифе инструмента. Нумеруются позиции в зависимости от места на струне, которое занимает первый палец (у пианистов он второй).

196

«Чем реже рука меняет свою позицию, тем спокойнее и плавнее будет исполнение рюады или вообще пассажа. **Позицией руки** (курсив автора.— С. С.) в этом смысле **называется то положение ее, в котором она берет клавиши без новой подставки первого пальца**»¹.

Позднее о позициях говорит В. Сафонов. Но он употребляет термин в ином значении. Это видно из приведенного нотного примера, в котором приведены «пять возможных комбинаций, соответственно перемещению большого пальца в каждой руке»². Речь идет о независимости пальцев, которая своеобразно понималась Сафоновым как способность сочетания любого пальца одной руки с любым другой.

В. Сафонов. Новая формула



Более важное для нас значение имеет технический анализ фактуры, предложенный Ф. Бузони³. Он посвящен октавной игре, но наряду с рассмотрением рекомендуемой формы руки и ее движений при исполнении октав, Бузони большое значение придает «фразировке». Его соображения по этому вопросу сохраняют значение и для других видов фактуры. Под фразировкой Бузони разумеет «разложение пассажа на группы в зависимости от: а) музыкальных мотивов; б) положения нот на клавиатуре; в) перемены направления движений».

Членения в зависимости от «музыкальных мотивов», иначе говоря — фразировки, Бузони в дальнейшем не рассматривает. Все нотные примеры посвящены различным случаям или видам интересующей нас технической группировки. Сталкиваясь с технической

задачей, Бузони ищет ее решение не только в механическом приспособлении, то есть в отыскании рациональных форм руки и механики ее движений, но и в глубоком вникании в то, как процесс движения должен быть прилажен к мелодическому рисунку и его конфигурации на клавиатуре⁴.

Ряд приведенных примеров ясно говорит о влиянии той или иной группировки на организацию движений руки. Анализируя, например, *1 Вебер К. Путеводитель при обучении игре на фортепиано. М., 1909. С. 41.*

2 Сафонов В. Новая формула. М.: Юрг, 1916. С. 5.

3 См. «дополнение» к фуге e-moll из 1-го тома «Темперированного клавира» И. С. Баха под редакцией Бузони.

4 Замечу, что в своих изысканиях Бузони не употребляет термина «позиция».

Не употребляет его и другой теоретик, остановивший свое внимание на технической группировке, В. Бардас, который в своей содержательной книге посвятил главу «Техническому и фразеологическому расчленению», речь о ней пойдет ниже.

197

две возможные группировки, Бузони указывает, что в первом случае «каждая группа требует лишь простого бокового движения (вверх) и сохраняет удобную секундовую последовательность», вторая же группировка имеет тот недостаток, что требует «двоякого движения руки и сочетания секундовой восходящей последовательности со скачком вниз на терцию».

И. С. Бах – К. Таузиг. Органная токката и фуга d-moll

20



Может возникнуть вопрос: почему нисходящий ход на терцию, неизбежный при любой группировке, не имеет значения в первом случае и как помеха отмечается во втором?

Бузони этого не разъясняет, а это следует сделать. Различие состоит в том, что при первой группировке в фокусе внимания находится восходящий секундовый ход; терцовый же ход вниз как бы выпадает из сознания, поскольку он приходится на пассивный «холостой ход» — перенос руки на повторение фигуры. При второй же группировке терцовый ход попадает внутрь группы; он должен быть совершен активным игровым движением. Кроме того, в первом случае поворот совершает рука, облегченная от нагрузки, во втором же на обоих поворотах — от ми к до-диез и от него к ре — приходится переносить руку, еще нуждающуюся в опоре, что затрудняет движение.

Изучение многочисленных нотных примеров, которые дает Бузони (их свыше двадцати), и кратких к ним пояснений приводит к заключению, что при группировке он положительно оценивает следующие признаки:

- 1) простоту и однородность направления и интервалики движения;
- 2) объединение общим движением октав, играемых на белых или на черных клавишах;
- 3) «обыгрывание» центральной ноты — вращение вокруг нее, как точки опоры;
- 4) ритмичность движений, то есть периодичность повторения той

же или однородной по рисунку группы, а, следовательно, и повторения однородного игрового движения.

Негативные выводы отсюда те, что в одну группу (позицию) не укладываются последовательности октав, если они:

- 1) разнородны по интервалам;
- 2) разнородны по направлению движения;
- 3) требуют перестройки руки из-за смены позиций, низких (на белых) и высоких (на черных клавишах);
- 4) включают скачки, особенно на белых клавишах.

Общие соображения В. Бардаса совпадают с бузониевскими. Исходит он из того, что «звуковое представление состоит не только из представлений о высоте, силе, тембре и продолжительности звука, но вклю-

198


чает в себя также и равномерно протекающее *деление на такты и музыкальную фразировку*... Наибольшее влияние на двигательную иннервацию оказывают два последних элемента музыкального представления. На втором месте стоят ритм и динамика». Тембр и высота в данном случае могут совсем не учитываться. «Все эти представления составляют сложную совокупность влияний, объединенных в одно целое тем, что возникают они из единого образа, к воплощению которого направлены все силы пианиста...» Единый образ расчленяется на отдельные составные части, которые Бардас обозначает термином «фразеологические единицы»¹.


Другим «источником влияний», предопределяющих общую иннервацию движений, являются: растяжение руки, расположение клавиш и аппликатура. Указанные три условия «физического распорядка» объединяют «группу звуков» (правильнее было сказать — группу движений. — С. С.) в одну двигательную форму — техническую единицу.

С приведенными соображениями следует согласиться. Однако вдумываясь в высказывания Бардаса внимательнее, мы видим, что его понимание «технических единиц» не идентично нашему понятию «позиции». Кстати, не только технические, но и фразеологические единицы у него порою представляют столь дробные образования, что они подобны *бессмысленному слогу*, а не *смысловой единице — слову*.

Анализируя этюд соч. 10 № 5 Шопена, Бардас указывает: «Каждая триоль образует отдельную фразеологическую единицу». Расчленение же по техническим единицам дает сочетание звуков по парам²:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5

21
a) **Vivace**
8-----┐

brillante

b) 8-----┐


Периодичность в аппликатуре, как правильно замечает Бардас, «сильно облегчает задачу пианиста», но столь малые единицы мышления и действия, как два звука и два пальца, к тому же идущие вразрез с фразировкой и ритмикой, могут скорее помешать пианисту, чем помочь ему. Играть значительно удобнее по позициям:

22

Vivace



или

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5



1 Бардас В. Цит. изд. С. 92.

2 Л. Подобную группировку, но по четыре звука предлагает Г. Бюлов. Цель, которую он при этом преследует — выравнивание удара пальцев.

199

Позиция ближе не к слогу, а к слову. Предпочтительнее, чтобы она включала большее число звуков и пальцевых движений. Конечно, могут быть случаи, когда позиция неизбежно состоит только из двух звуков, но они подобно союзу, соединяющему части предложения, связывают более емкие позиции. Нельзя не согласиться с редактором книги Бардаса Г. Прокофьевым в том, что в пятую по счету позицию этюда № 8 Шопена должны быть включены не четыре, как указывает Бардас, а семь нот:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 8

23

Vivace



Форма руки и ее положение на клавиатуре зависят от комбинации белых и черных клавиш, на которых приходится играть. Одним из признаков, по которому различаются позиции, служит *тесное или широкое положение пясти*, зависящее от того включает ли группа, образующая позицию, большие или малые интервалы. Можно говорить о *тесных и широких позициях*. Поясним следующими примерами:

24

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 4

а)

Presto



б)

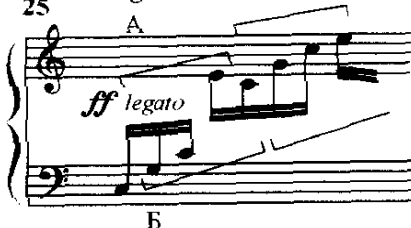


Иногда один и тот же пассаж может быть сгруппирован по-разному1:

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 1

25

Allegro



1 Под знаком А дана группировка в широких позициях, под знаком Б те же пассажи сгруппированы по признаку концентрации руки в тесных позициях, нарушаемых лишь одним широким интервалом, требующим перестановки в новую позицию.

200



На положении руки заметно сказывается регистр, в котором она играет. То, что в верхнем регистре требует *приведения кисти*, в нижнем этого не требует или наоборот, требует даже *отведения* (см. этюд соч. 10 № 1 Шопена, такты 64—70). Это *отражается на группировке*.

Другим признаком, определяющим позиции, служит положение *первого и пятого пальцев* в зависимости от того, играют ли они на *белых или на черных* клавишах. Естественно, что в первом случае низкое положение большого пальца предрасполагает пианиста и кисть держать с опущенным запястьем¹. Если же первый палец должен играть на черных клавишах, то для пианистов с коротким пальцем низкое положение кисти становится неудобным: края ладони начинают задевать кромку клавиатуры.

На положении руки также существенно сказываются и особенности пятого пальца. Поскольку он короче остальных, для того чтобы удобно было играть им на черных клавишах, вся рука должна быть продвинута ближе к крышке. Кроме того, чтобы обеспечить мизинцу возможность ударять клавишу отвесно кончиком подушечки, а не наружным боком (?Я), требуется некоторое приведение кисти и пронация предплечья, а в верхнем регистре и отведение плеча.

Таким образом, наряду с узкими и широкими позициями, позиции различаются по вертикальному положению запястья². Это низкие, при которых крайние первый — пятый пальцы играют на белых клавишах, и высокие, при которых эти пальцы играют на черных клавишах.

Более удобны для игры позиции, при которых крайние короткие пальцы первый и пятый играют на белых, а длинные — на черных клавишах. Различная длина пальцев при этом выравнивается: длинные пальцы играют на клавишах, расположенных глубже тех, на которых играют короткие³.

Более затруднительны позиции, в которых пальцам приходится лавировать в узких промежутках между черными клавишами (это особенно неудобно для пианистов с широкими концами пальцев).

1 Так держат руки при исполнении пальцевых пассажей многие виртуозы, Э. Гилельс и В. Горовиц в том числе.

2 Лист обычно держал руку в положении поднятого запястья. Первый палец он ставил «гвоздем», что можно объяснить необычайной длиной этого пальца у Листа.

3 Это то естественное приспособление руки к клавиатуре, учитывая которое Шо-

пен ставил своим ученикам руки не на до-, а на си- и ми-мажорных гаммах.

201

До сих пор позиции рассматривались как бы изолированно друг от друга. Но на практике они сливаются в группы. Группы позиций сливаются в более сложные единства — в линии движений. Здесь дает себя знать еще одно важное подразделение позиций, на которые распадаются линии движений, — это *позиции опорные, или тяжелые, и неопорные, или легкие*.

Деление позиций на опорные и легкие говорит о соответствующих им действиях руки; она то вся, то частично опирается на клавиатуру, или же, облегченная от веса и давления, играет только пальцами. В первом случае пианисту может обманчиво казаться, что не плечо движет рукой вдоль клавиатуры, а рука «едет» на пальцах. Звук ощущается пианистом лишь при упоре руки в дно клавиатуры. Иное имеет место при игре легких позиций. Здесь верхние отделы руки поддерживают нижние, и рука не давит на клавиатуру: пальцы скользят по клавишам и на ходу как бы «снимают звук» с их поверхности.

Какая из позиций должна быть опорной, какая легкой, определяется выразительным значением каждого музыкального мгновения и удобством игры. Различная оценка важности этих условий для каждого данного случая исключает однозначное решение. Выбор может зависеть не только от фразеологических соображений, но и от стиля и манеры игры, скользкой по поверхности клавиш или по-рахманиновски извлекающей звук в глубине нажатой клавиши, а также от того, играет ли пассаж легато, *leggi* или стаккато, от аппликатуры и др.

Группировка и аппликатура, удобные для изолированной позиции, могут оказаться непрактичными, когда та же позиция встретится не отдельно, а в линии пассажа. Предшествующая или последующая позиция может потребовать положения руки, которое неудобно для промежуточной позиции.

Среди многих положительных сторон технической группировки чрезвычайно существенно то, ***что думая по позициям, объединяя звуки и игровые движения в элементарные комплексы, пианист одновременно этим самым расчленяет музыкальную речь, играть становится удобно***. Это отличает техническую группировку от музыкальной фразировки, которая может быть и неудобной для исполнения¹.

Изучение технической группировки приводит к ряду выводов.

Первое — то, что ***трудности***, как правило, ***находятся не в пределах позиции, не внутри нее, а в связывании позиций друг с другом***.

Рассмотрим для примера этюд Шопена соч. 10 № 8.

Конечно, С. Фейнберг прав, утверждая, что трудность не в попадании с до на следующее ля. Но ведь исполнение пассажа не заключается в суммировании тех же или иных позиций в разных октавах. Не сводится оно и к связыванию последнего пальца предыдущей позиции с первым последующей. Так его можно рассматривать лишь при *схематическом анализе и при первичном приспособлении* к игре пассажа.

1 Каким образом снимаются возможные в некоторых случаях не только несоответствия, но даже противоречия между технической группировкой и фразеологическим членением, будет разобрано ниже.

Связывание позиций — это целостное движение руки, объединяющее ряд положений, которые рука последовательно принимает, перемещаясь по пассажи, это текучий процесс непрерывно изменяющихся координат звеньев руки. Успех исполнения пассажа зависит не только от того, насколько хорошо исполнена каждая позиция, но и от того, найдены и отточены ли связывающие их движения. Многообразие самих позиций и их комбинаций требует каждый раз иного приспособления для их связывания. Иногда пассаж, кусок пьесы или даже целая пьеса строятся из последовательности однотипных звеньев-позиций, изменяющихся лишь в направлении движения. Таково большинство этюдов. Но в художественных произведениях один тип позиции часто сменяется другим, и причудливо, зигзагообразно меняется направление движения. Тогда решение вопроса, какая техническая группировка будет более целесообразной, становится не легким.

Разумеется, нельзя забывать, что виртуозное исполнение пассажей предполагает как предпосылку, развитую способность пальцев справляться с однопозиционными задачами. Выработка ритмической и динамической ровности игры всеми пятью пальцами, где нужно легкости, а где нужно остроты и силы удара — все это задачи, над которыми *пианист бьется всю жизнь*.

Вспомним Шопена, в зрелые годы иронизировавшего по адресу своего невыработанного четвертого пальца. *Вспомним Рахманинова, который на вершине славы занимался упражнениями для «подтягивания» то одного, то другого «ленивого» пальца*. Но ведь это — не трудность исполнения того или иного пассажа, о чем идет у нас речь, а *степень готовности пальцевой техники пианиста для игры любых пассажей, каков бы ни был их рисунок, ритм и динамика*.

Если учитывать хотя бы только два основных признака позиций — перемещение через большой палец и перестановку через большой интервал, то *надо не раз испробовать различное членение в медленном и в быстром темпе*, чтобы решить каким признаком следует руководствоваться. А ведь пианистическая практика много того сложнее.

Но мы еще не говорили о главном, ради чего все делается и что в конечном итоге решает выбор: *о выразительном значении каждого звучащего, о характере, ритме и звучности исполняемой музыки*.

Одно дело, если пассаж должен быть «нарисован», то есть если он должен быть исполнен как быстрая мелодия и в нем должны быть прослушаны все интервалы и обыграны все повороты линии. Другое — если особенно важно обнаружить не мелодическую, а динамическую и тембровую сущность пассажа, если он бурно стремителен, как многие пассажи у Листа или, наоборот, ласково журчит и струится, как пассажи Колыбельной Шопена. Третье — если он патетически-декламационен. Всего не перечислить. Но характер пассажа предрешает и группировку по позициям и деление их на опорные и легкие.

Заметно разнятся движения рук при связывании позиций пальцевым легато и тем *иллюзорным* пианистическим легато, которое до-

дализацией.

При игре пальцевым легато пальцы тесно связаны с клавиатурой и должны все время приспосабливаться к конфигурации пассажа на клавиатуре. При игре же *non legato*, *leggiero* или иллюзорным легато плечо и предплечье поддерживают руку в состоянии нулевой нагрузки(?я), и пальцы легко скользят по клавишам. При этом отпадает нужда в перестройке формы пясти и пальцев при каждой смене вида позиций. Пальцы остаются в нормальном для них растяжении даже тогда, когда исполняется пассаж с широкими интервалами¹.

При легатной игре пассажей возникают такие трудности:

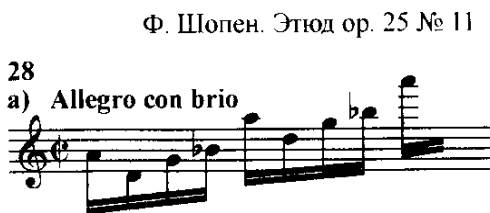
- 1) сохранение ровности игры всех пальцев при смене положения, особенно в крайних регистрах, и при поворотах из восходящего движения в нисходящее и обратно;
- 2) быстрая смена тесного и широкого положения пясти и пальцев;
- 3) быстрое приведение (подкладывание) и отведение первого пальца;
- 4) выработка движений, ловко объединяющих группы позиций в линии.

При легатном связывании позиций первым пальцем легко утрачивается настройка руки на форму позиции. Каждое звено приходится формировать как бы заново. Трудность игры усугубляется, если приходится связывать позиции, разделенные большим интервалом и особенно, если первый палец приходится на черную клавишу.

Приводим характерный пример из Фантазии Шопена:



В некоторых случаях пальцевое легато становится совсем невыполнимым даже в небстрых темпах. Немало примеров такого сопоставления позиций мы найдем у Шопена:



¹ Вот что дает возможность играть фиксированными формами пальцев, которую рекомендует Ф. Бузони.

Ф. Шопен. Фантазия оп. 49



Иное имеет место при нелегальной игре. Здесь решающую роль играют уже не пальцы, а координированное движение верхних звеньев: плеча — предплечья — кисти. Б. Яворский так описывает работу над пассажирами С. И. Танеева: «Он несколько часов подряд прорабатывал то, что французы называют *trait* (штрих), то есть такие движения всей рукой, которые организуют внутреннюю устремленность последования звуков в мелком звуковом образе. Пальцевых движений он совсем не прорабатывал...» (курсив мой. — С. С.)¹.

В этих случаях плечо «несет» из позиции в позицию, из октавы в октаву кисть и пальцы, настроенные на исполнение требуемой фигуры. Ощущение формы кисти и пальцев при этом не нарушается. Здесь отпадает надобность в подкладывании первого пальца под ладонь, и пясть не перекалывается через него. Кисть и играющие пальцы настроены на исполнение требуемой фигуры, переносятся рукой, легко преодолевая трудную для пальцев интервалику. Каждый из пальцев отбирает на ходу нужные клавиши.

Связывание позиций первым пальцем и перекалывание через него в быстрых и медленных темпах производится различно. При движении правой руки вверх и гаммах или арпеджиях вместо переноса последнего пальца группы через подкладываемый первый палец может иметь место, наоборот, перенос этого пальца вместе с движущейся рукой через предшествующие третий и четвертый палец; при движении вниз нередок перенос руки через первый при некотором отведении кисти.

При такой технике игры пассажей не столь уж важно, какими именно пальцами связываются позиции. Первый палец на черных клавишах перестает быть «пугалом» после черной и даже после белой клавиши. Упрощается также пользование последовательностью пятый — первый — вверх и первый — пятый — вниз.

При связывании разнотипных позиций имеет место перестройка формы пальцев, но не перестройка соотношения звеньев руки. Основная задача заключается в поисках кривой, которую должна описать рука для того, чтобы объединить разные позиции. Весьма наглядно это выступает при исполнении гаммок из «Испанской рапсодии» Листа пятипалой аппликатурой, рекомендуемой автором. Движения руки, изменяющиеся при переходе от одного пентахорда к другому, вниз на белые и вверх на черные клавиши, столь очевидны, что их можно было бы изобразить графически:

1 Яворский Б. Из воспоминаний о С. И. Танееве // Сов. музыка. 1948. № 3. С. 60

29 **Allegro animato**

Приемами игры, о которых здесь шла речь, на практике пользуются все пианисты, хотя на словах они и расходятся друг с другом.

Нужно думать, что Шопен, сам славившийся легатной игрой и презиравший пианистов, «не умеющих связать два звука», хоть и требует, чтобы этюд № 12 исполнялся легатиссимо, но мирился с тем иллюзорным легато на рояле, которое создается не пальцевым, а педальным связыванием звуков и быстротой их движения, скрадывающей недостающее физическое связывание (легатное звучание получается при одном важном условии: при тонком владении филировкой звука).

И наоборот: Бузони, заявлявший, что природе фортепиано соответствует *pop legato*, в ряде случаев сам играл легато и предписывал в редактированных им пьесах не только легато, но и легатиссимо¹.

В этюде Шопена соч. 10 № 8 надо переносить в новую позицию пять и пальцы, настроенные на квартсекстаккорд, не расстраивая ощущения их формы. Речь идет не о жестких мышечно закрепленных формах руки, а об ощущении как бы неизменных соотношений пальцев, однако сохраняющих способность гибко приспособливаться к изменениям в конфигурации пассажа на клавиатуре. Можно сказать, что позиции приготавливаются и сохраняются не в руке, а «в голове», то есть в сознании и в ощущении.

Следовательно, нам приходится связывать уже не до с ля, как думает С. Фейнберг, а ля с ля в нисходящем или до с до в восходящем движении.

¹ См. «Темперированный клавир», 1-й т., указания, например, к фугам *Es-dur*, *es-moll*, *b-moll*, прелюдиям *Fis-dur* и *h-moll*.

Такое «скользящее» исполнение легче легатного связывания, но при условии, что найден танеевский *trait*, объединяющий позиции в линию.

Allegro $\text{♩} = 88$ Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 5

30 *mf* *veloce*

В результате почти стираются характерные для игры легато волнообразные движения запястья при связывании позиций. Рука совершает округлый четырехоктавный поворот, соответствующий рисунку пассажа.

«Если мы играем ряд нот, связанных в общую линию, то и движение нашей руки должно быть объединено в такую же связную линию... Движения наших рук отвечают мелодическому контуру исполняемого...» — учил Леонид Владимирович Николаев.

При угловатом, неуклюжем исполнении учениками пассажей, извилистых по мелодическому рисунку, например в первой части сонаты соч. ПО Бетховена, Николаев рекомендовал предварительно беззвучно «примериться» к движениям и добиться их пластичности во всех звеньях руки во всех ее суставах.

Л. Бетховен. Соната оп. 110, ч. I

Moderato cantabile, molto espressivo

31 *p* *leggiermente*

207

Только после того как найден нужный рисунок и выработана непринужденность этих движений, надо синтезировать их с работой пальцев.

Исполнение зигзагообразно движущихся позиций значительно труднее, чем прямолинейных или имеющих плавные повороты.

Это особенно ощущается при движении широкими интервалами, потому что здесь отрицательно сказывается действие инерции движущейся массы руки.

В то время как при малых интервалах можно обойтись пальцевым перебором и едва ощутимыми движениями кисти, при больших включаются движения плеча и предплечья¹.

32 **Presto** ♩ = 96-100

sotto voce

cresc. и т. д.

В быстром темпе эти движения становятся «летными». В них после первоначального импульса, дающего направление и скорость, рука продолжает двигаться — лететь по инерции. Для того чтобы сменить направление смотри левую руку в заключительной партии первой части Сонаты-фантазии Скрябина и правую руку в приведенном отрывке из второй части.

208

правление движения, нужно затормозить его предыдущую часть, устремленную в противоположную сторону.

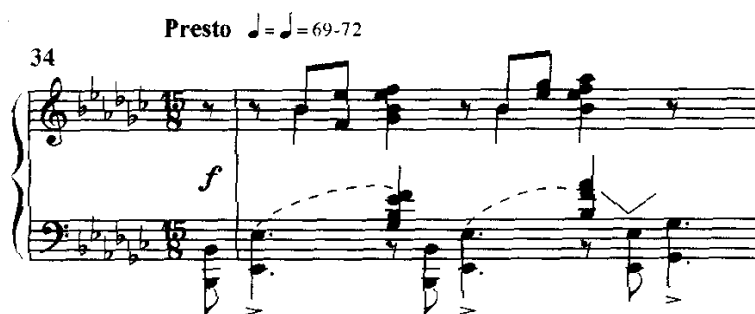
В этих случаях, как почти всегда, замечательное чутье и понимание свойств пианистической техники обнаружил Шопен. В тактах 17-23 прелюда b-то11 левая рука совершает с большой скоростью летные движения большого размаха. Но благодаря умно найденной паузе (на третьей и седьмой восьмой каждого такта), во время которой рука переносится обратно вниз, а также благодаря тому, что фигура аккомпанемента ритмично повторяется, рука вместо угловатых зигзагов описывает плавное и непрерывное движение по эллипсу в горизонтальной плоскости.

Ф. Шопен. Прелюд ор. 28 № 16



Не то мы имеем в аналогичной фигуре у Скрябина в *es-moll*'ном прелюде из соч. 11. Там зигзаг оказывается неизбежным. Прислушавшись к своим игровым ощущениям, пианист обнаружит мешающие ему инерционные силы, которые приходится тормозить:

А. Скрябин. Прелюд ор. 11 № 14



Аналогичное имеет место у Скрябина в до-минорном прелюде из соч. 11, где левая рука мечется по октавам и аккордам. Такие взмахи-взлеты рождены романтизмом. Они — элемент стиля. Если у Бетховена скачки на большой интервал, например во вступительных возгласах сонат соч. 106 и 111, — широкий жест, подчеркивающий особую значительность высказывания, то в творчестве романтиков и экспрессионистов их можно встретить не только в таком качестве.

Для Скрябина такая фигура — один из любимых им приемов выражения беспокойного и мятущегося духа или гордый жест самоутверждения. Пристрастие к такой патетико-риторической фигуре не могло не отразиться на стиле игры самого композитора. Только при свойственной Скрябину полетности игры, когда рука лишь моментами находит опору в клавиатуре, можно преодолевать трудности зигзагооб-

209

разных движений, щедро разбросанных в его произведениях и особенно в партии левой руки. Вспомним финалы Третьей и Четвертой сонаты.

Мы вышли из рамок трактовки позиций в первоначальном их смысле. Речь идет уже о технической группировке нелинейных, то есть октавных и аккордовых пассажей. Группировка здесь сказывается в едином направлении движения, в охвате группы единым представлением и в исполнении «одним духом».

Здесь также или еще в большей степени становится очевидным, что при технической группировке надо учитывать не только удобство движения руки, но и удобство мышления. Подобные по своему строению и ритмично повторяющиеся группы легче соотносятся и, следовательно, легче играют благодаря одинаковым или хотя бы подобным движениям руки и подобной аппликатуре. Первый фактор столь важен, что нередко оказывается решающим для выбора группировки и аппли-

катуры. Все остальное приносится ему в жертву за исключением, разумеется, того, что обуславливает ясность и выразительность фразировки¹. Так, Шопен предлагает играть в этюде соч. 10 № 4 ряд одинаковых звеньев, не считаясь с тем, что первый палец при этом попадает на черные клавиши, что руке приходится играть то в высокой, то в низкой позиции и не боясь того, что акцент падает не на начало группы, а на ее середину:

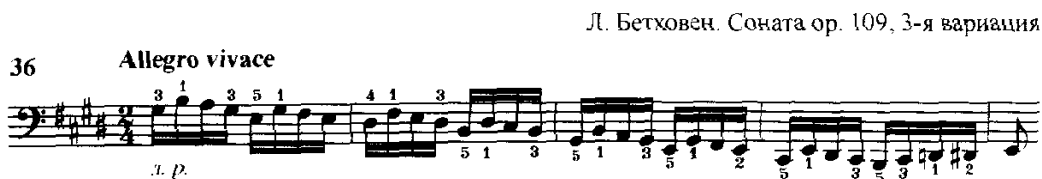


Такой принцип аппликатуры характерен для Шопена. Разумеется, его аппликатуры органичны. В самом процессе композиции «подсказка» рук гениального композитора-пианиста претворяется в художественные образы, и художественные образы находят гениальное выражение в фактуре, соответствующей звуковым свойствам инструмента и игровым свойствам руки пианиста.

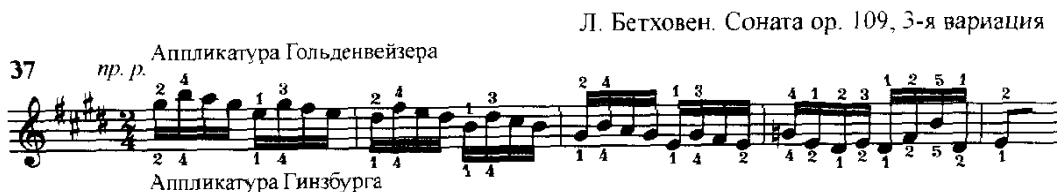
Принцип обыгрывания одинаковых или подобных фигур пассажа той же или подобной аппликатурой применяется современными пианистами и при исполнении произведений композиторов, предшествовавших Шопену. Такую аппликатуру А. Гольденвейзер и Г. Гинзбург предлагают, например, для исполнения одной из вариаций в сонате соч. 109 Бетховена. Каждый нисходящий тетракорд в левой руке, независимо от того, в какой позиции, они предлагают начинать первым пальцем.

1 Очень своеобразна и мудра аппликатура, рекомендуемая А. Шнабелем в сонатах Бетховена. В предисловии к своей редакции Шнабель пишет, что необычность предлагаемой им аппликатуры объясняется тем, что он руководился не только ее удобством для рук. Скорее он стремился гарантировать исполнение таким, каким оно ему представляется.

210



Подобную же аппликатуру Г. Гинзбург резонно сохраняет и для пассажей в правой руке. А. Гольденвейзер же отступает здесь от принципа и группирует пассаж сложными позициями, объединяя в каждой по две четверти¹.



Здесь, как и в аппликатурах Шопена, дело не в удобстве для рук. Вряд ли соседство первого — пятого пальцев на интервале терции и сопоставление низких и высоких позиций, в которых первый палец играет на черной клавише после предшествовавшего пятого на белой, удобнее для рук, чем обычная аппликатура. На первый взгляд ещё менее удобна аппликатура, предлагаемая для исполнения эпизода из фуги в сонате соч. 106 столь различными музыкантами, как Келер и Шмидт (изд. Петерса), А. Гольденвейзер и А. Шнабель²:

38 Allegro risoluto

Л. Бетховен. Соната оп. 106

- 1 Мастера советской пианистической школы. М, 1954. С. 23—24.
- 2 Там же. С. 149.

211

Однако двигательные неудобства с лихвой окупаются удобством и простотой мышления одинаковыми или подобными, ритмично повторяющимися группами. Преимущества таких аппликатур особенно сказываются в случаях согласованного движения в обеих руках, как это имеет место в приведенном примере.

С. Фейнберг систематизирует согласованные движения обеих рук в двух видах: параллельных и симметричных¹. К последним относятся противоположно направленные движения — расходящиеся и сходящиеся. Пальцы в обеих руках при этом берутся одинаковые. С. Фейнберг приводит пример из сонаты Бетховена соч. 53:

Allegro con brio

Л. Бетховен. Соната оп. 53, ч. I

Значительно чаще встречаются движения, параллельные в обеих руках и, следовательно, не с одинаковой, а с симметричной аппликатурой.

Их много в финале b-moll'ной сонаты Шопена, в его es-toll'ном прелюде, в унисонных пассажах из финала Первого концерта b-moll Чайковского, в Четвертом концерте Рахманинова (пример С. Фейнберга).

С. Рахманинов. Концерт № 4 для ф-п. с оркестром

Allegro vivace

Правая рука играет двумя октавами выше левой. Своеобразна аппликатура С. Фейнберга для пассажа из первой каденции в концерте b-moll Чайковского. В ней согласованы моменты перестановки обеих рук в новые позиции, но в то же время нарушен принцип аппликатурной симметрии (первый палец в левой руке совпадает с четвертым в правой). Это — ее минус.

1 Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 217—218.

212

П. Чайковский. Концерт № 1 для ф-п. с оркестром

Возможна и иная аппликатура при соблюдении того же принципа: правая рука первый — четвертый, первый — четвертый; левая рука четвертый — первый, четвертый — первый. Здесь сохраняется одинаковая последовательность четырех пальцев в обеих руках и тем самым сохраняется ритмизация аппликатуры.

Как видно из приведенных примеров, следует различать определение движения рук и определение аппликатуры: в соответствии с зеркальной симметрией в устройстве обеих рук при симметричном движении мы имеем одинаковую аппликатуру, а при одинаковом (параллельном) — симметричную.

Итак, выбирая аппликатуру, надо учитывать ряд технических условий. Среди них важнейшие:

- 1) удобство распределения пальцев в пределах позиции (длинные пальцы помещать на черных клавишах, короткие — на белых);
- 2) объединение в одной позиции большого числа пальцев;
- 3) пластичность движения, связывающего позиции, и практическая применимость первого пальца на акцентируемой ноте;
- 4) удобство исполнения одинаковых или подобных в отношении

рисунка и ритма фигур одинаковой или подобной аппликатурой;

5) целесообразность одинаковых или симметричных аппликатур при игре обеими руками унисонных или подобных фигур;

6) стремление избежать резких поворотов руки;

7) неизбежность приведения или отведения кисти в крайних регистрах.

Разнообразие условий, которые приходится учитывать при выборе аппликатуры и которые нередко оказываются в противоречии друг с другом, делает выбор аппликатуры задачей не всегда простой.

Во многом аппликатура обусловлена складом руки, стилем игры и привычкой. В большой мере она зависит от темпа исполнения; подходящая для медленного темпа может оказаться мало удобной для быстрого (особенно это ощутимо на работе первого пальца и на связывании позиций). Решающим образом аппликатура зависит от характера, звучности, динамики, артикуляции. О различии условий игры легатной и нелегатной было сказано. Нельзя не подчеркнуть, что при всех

213

условиях должна быть избрана та аппликатура, которая помогает осуществить художественное намерение.

* * *

Принцип членения пассажа на позиции имеет противников. Они считают, что техническая группировка «таит в себе опасность нарушения логики пассажа в том случае, если фразировка противоречит техническому членению»¹.

Тот же автор еще категоричнее высказался против технической группировки в статье «Основы советской пианистической школы». Критикуя Ф. Бузони, он пишет, что тот допускал «членение пассажа на "технические единицы" или "комплексы", идущие вразрез с фразировочным смыслом структуры пассажа, что приводило к искажению звукового образа данного музыкального рисунка»².

Мне кажется, что приведенные возражения против технической группировки основаны скорее на недоразумении, чем на разномыслии. Бузони предвидел возможность возражений и подчеркнул «совершенную независимость этого важного подсобного приема от музыкальной фразировки». «Эта группировка, — добавляет Бузони, — должна быть слышима только исполнителем, и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, как мысленный, а не как физический фактор» (курсив мой. — С. С).

Развернутое психологическое объяснение процесса дает В. Бардас. В упомянутой книге он указывает, что «фразеологическая и техническая единица могут совпадать, а могут и не совпадать».

В пример приведены два первых такта этюда соч. 10 № 8 Шопена, в которых отмечаются соответствия и расхождения (фразеологические единицы обозначены обычными лигами, технические — прямоугольными скобками).

Allegro

Ф. Шопен. Этюд оп. 10 № 8



В случае расхождения технических и фразеологических единиц первоначально имеет место борьба их влияний. Это влечет за собой нарушение двигательной иннервации, благоприятной для фразеологически правильного исполнения. Но если в процессе упражнения применяются удобные для игры технические единицы, то несмотря на временный отказ от фразеологически правильной картины найденная правильная форма движения уже не будет мешать требуемой фразировке, она «уже не представляет никаких трудностей».

1 *Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. 1. М., 1955. С. 122.*

2 *Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 24.*

214

Отсюда Бардас делает вывод: «Разобравшись в несовпадении технических и фразеологических единиц, нужно выбрать ту из них, что более удобоисполнима с точки зрения техники игры на фортепиано. Вот и найдена отправная точка для этого рода работы»¹.

Дальше следует добавление, чрезвычайно важное, но к сожалению, противоречивое:

«Когда выяснены технические единицы и связанные с ними отдельные движения, тогда можно найти и сложную двигательную форму, объединяющую в одном целом все периодически возвращающиеся технические и фразеологические единицы. Тут детальное фразеологическое расчленение вступает в свои права — ведь именно оно оказывает на сложную двигательную форму самое большое влияние. Но это может произойти только в том случае, когда пассажи обеспечена возможность «войти в пальцы», то есть когда правильно протекает иннервация каждой отдельной части целого процесса, связанного с делением на технические единицы».

В любом виде искусства художник должен быть способен абстрагировать технические средства воплощения образа, не теряя при этом из виду цель, то есть самый образ, и не подменяя работу над внутренним содержанием шлифовкой виртуозности выражения. Иначе недостижимо художественное мастерство. При этом неизбежным остается не только само произведение, но и его образ в представлении играющего. Вспомним соображения С. Танеева по поводу огромного числа упражнений для каждого своего произведения.

В заключение надо сказать, что техническая группировка по позициям не является «умной выдумкой» того или иного пианиста. Она лежит в природе фортепианной техники. Сознательно или бессознательно, но неминуемо пианист организует исполнение целого из частей, предложений из фраз, линий пассажей из отдельных звеньев. Если это происходит бессознательно, то неизбежны случаи, когда он «режет» пассаж не «по суставам», а по живому телу так, что в одну группу попадает «хвост» предыдущего звена и «голова» последующего. Отсюда воз-

никают неловкости и трудности исполнения, а всякая трудность неизбежно сказывается отрицательно на качестве какой-либо стороны исполнения. Требуется долгая, упорная тренировка для того, чтобы руки ощупью приспособились к пассажи, то есть нашли двигательные формы, соответствующие технической структуре исполняемого. При таком «слепом» нащупывании решения задачи, столкнувшись с ее новым вариантом, приходится каждый раз заново искать выход из положения. Когда же работа ведется сознательно, с пониманием «анатомии» пассажа, то пианист, вооруженный таким знанием, натолкнувшись на трудности, может минуя стадию поисков и ошибок прямо перейти к сознательно организованной работе над решением задачи.

Для решения любой сложной задачи правилен один путь — это путь через сведение ее к простым действиям. Лишь после их решения, когда окончательно ясны цель задачи, структура материала и когда налицо владение требуемыми техническими навыками, становится возможным воссоздание целого. Разумеется, это далеко не просто, но здесь речь идет уже не о технической, а о творческой стадии работы.

1 См. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. С. 95—96.

13. СТАДИИ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ

Подобно тому, как по характерным признакам различаются младенчество, детство, юность, зрелость и старость, можно различить и в становлении пианистического мастерства столь же характерные «пианистические возрасты».

Мы учимся технике в страстных поисках воплощения музыкальных образов. Мы учимся ей, изучая технику других исполнителей и свой организм. Мы учимся на своих ошибках.

Как и во всех случаях исследования сложных явлений, которые никогда не повторяются в неизменном виде, при изучении техники нельзя говорить себе: «знаю», а непрерывно наблюдая, передумывая, надо говорить: «узнаю».

Поэтому необходимо остановиться на важной проблеме, обычно оставляемой без внимания.

Речь идет о стадийности в развитии пианистического мастерства.

Сложные навыки фортепианной игры формируются на протяжении ряда лет. Дело здесь не только в том, что этих навыков много. Если бы речь шла только о накоплении навыков, то мы имели бы нечто похожее на то, как строится дом: накладывается кирпич на кирпич, и здание растет. Формирование пианиста скорее похоже на рост растения или животного: накопление навыков идет одновременно с созреванием организма, и усвоенные навыки, видоизменяясь вместе с организмом, оказывают на него со своей стороны влияние. Как всякое созревание, созревание пианиста распадается на стадии, каждая из которых характеризуется своими свойствами и ставит задачи, требующие своей методики решения.

Развитие пианиста связано с развитием ряда психических и физических способностей. Подобно тому, как по характерным признакам различаются младенчество, детство, юношество, зрелость и старость, можно различать и у пианиста столь же характерные «пианистические возрасты».

Различные функциональные возможности, присущие каждому возрасту, привели физиологию и педагогику к разделению человеческой жизни на следующие возрасты:

216

- а) младенчество и раннее детство — до 5 лет;
- б) дошкольный — от 5 до 7 лет;
- в) младший школьный — от 7 до 12 лет;
- г) средний школьный, подростковый — от 12 до 15 лет;
- д) старший школьный, юношеский — от 15 до 18 лет.

Далее следуют возрасты, на протяжении которых созревший и сформировавшийся организм раскрывает все доступные человеку возможности — молодость и зрелость. А за ними идет пожилой возраст, в котором, наряду с ослаблением физических сил, парадоксально могут сохраняться и даже достигать высшего развития силы творческие. Поразительным примером может служить Дж. Верди¹.

И, наконец, приходит пора увядания — старость. Предлагаемое деление на стадии нельзя рассматривать метафизически. Они не отделены друг от друга стеной, а сменяются, проникая друг в друга. Но в каждой из них можно различить наиболее характерные для нее черты. Здесь имеет место не столько хронологическая последовательность, сколько причинные зависимости. Определение характерных особенностей каждой стадии и правильное понимание стадийности в развитии пианиста должно помочь выработке рациональной методики воспитания пианиста, несколько иной для каждого периода.

Понятие «пианистический возраст» отнюдь не тождественно понятию возраста биологического. Многие признаки, характерные для каждого пианистического возраста,

будут иметь место в свое время у каждого пианиста, сколько бы лет от роду ему ни было.

Возрастные различия, конечно, дадут себя знать. Они скажутся на длительности каждой стадии и на комбинации признаков различных стадий, проявляющихся одновременно. То, что можно понять, будет быстрее преодолено пианистом старшим по возрасту, а следовательно и более богатым по общему развитию. То, что должно постигаться интуицией, будет легче схватываться и осваиваться более одаренным, часто независимо от возраста.

Хотя переход из одной стадии развития в другую нередко ощущается как скачок в росте, это лишь видимость. Новые качества постепенно вызревают еще на предыдущих стадиях. Наблюдательный педагог замечает, а иногда интуитивно улавливает их появление и рост у ученика задолго до того, как они становятся ведущими, характеризующими «пианистический возраст».

Осмысливание многолетних наблюдений за ходом индивидуального развития пианиста, а также опыт практической педагогики подсказывают, что можно различить четыре характерных стадии:

1) стадию первоначального приспособления к восприятию музыки и активному музицированию (стадия «предыстории»);

2) стадию выработки основных технических навыков и элементарного умения работать над своей природой и над освоением музыкального произведения;

¹Верди написал «Отелло» в 74-летнем возрасте, «Фальстафа» — в 79-летнем.

217

3) стадию осознания приобретенных навыков, овладения средствами пианистической выразительности, их систематизации, шлифовки и разностороннего обогащения, а также выработки методов работы над собой и над музыкальным произведением;

4) стадию оформления индивидуальности, выработки художественного и технического мастерства, создания своей техники.

* * *

«Предыстория» пианизма протекает в младенчестве и раннем детстве. В эту пору ребенку открывается мир музыки и то богатство двигательных возможностей его тела, которыми он будет впоследствии пользоваться при игре на рояле.

В характеристике и оценке этой стадии допускаются серьезные и странные ошибки. Педагоги и ответственные методисты утверждают, что ребенок якобы часто впервые знакомится с музыкой, и у него складываются первые музыкальные представления и понятия лишь после того, как он начнет учиться. «Большей частью он именно в этот период начинает не только осознавать простейшие музыкальные явления, но и активно — по мере своих детских возможностей — проявлять себя в области музыки»¹.

Дальше автор говорит, что «наряду с детьми, уже получившими и освоившими свои первые музыкальные впечатления (от слушания радио, от пения в детском саду и т. п.), можно встретить и детей, не имеющих такого музыкального опыта...»² Возникает вопрос — где автор статьи мог наблюдать таких детей? Ведь при приеме в детскую музыкальную школу и даже в дошкольную группу от детей требуют способности воспринимать музыку, сохранять ее в памяти, а следовательно и иметь ее в представлении. Требуют от детей и способности по мере детских возможностей проявлять себя в музыке: напевать знакомую мелодию, маршировать под музыку, различать темп движения, длительность звучания.

На самом деле музыкальное развитие человека начинается с момента рождения, точнее с момента, когда начинает функционировать слуховая сфера. Нет матери, которая не напевала бы своему малышу колыбельную песенку. Эти напевы и являются первыми слуховыми восприятиями ребенка. Ребенок еще до того, как он начинает целесообразно

реагировать на обращенную к нему речь, уже реагирует на колыбельную песню и нередко, засыпая, «подтягивает» песню матери, иногда попадая в тон пению.

Ребенка атакует непрерывный поток музыкально-слуховых восприятий. Его опыт быстро обогащается, и он научается интуитивно ориентироваться в музыке так же, как в речи. И так же как овладевает произнесением слов, он начинает напевать мелодию. В век радио, патефона, музыкальной самодеятельности ребенок города и деревни впитывает

¹ *Очерки по методике обучения игре на фортепиано. Вып. I. М.; Л. 1950. С. 179.*

² *Там же. С. 180-181.*

218

огромное количество самой разнообразной музыки. Влияние среды воспитывает в нем внимание к определенному жанру, стилю и характеру музыки, учит в одних случаях откликаться на слышимое, в других пропускать его «мимо ушей». Примеры старших и товарищей учат тому, что должно нравиться, и тому, как должно реагировать на нравящуюся и ненавнящую музыку. Все это происходит стихийно, бессистемно, в порядке игры, без намека на обучение. У ребят воспитывается вкус к музицированию, и они музицируют непосредственно, поют «как птица», ничего не зная ни о задачах, ни о трудностях пения. Здесь мы имеем сочетание наивной простоты и неведения, гармонию малых потребностей и полного их удовлетворения.

Существенно, что различные качества музыки воспринимаются ребенком не аналитически, не раздельно, а в слитности, целостно¹.

Процесс овладения речью физиолог рисует так: «При нормальном речевом общении ребенка с окружающими людьми речевые связи образуются путем подражания и упрочиваются путем спонтанного повторения или, как мы называем, физиологической эхолалии... Наблюдения показывают, что дети фиксируют короткие речевые шаблоны как целое... Трехлетний малыш правильно ставит падежи и глагольные формы, так как усваивает их он в готовом виде, в речевых соединениях, которые он перенимает от окружающих его, как целое»².

Мелодией ребенок овладевает также путем подражания. Усваивает он комплексы фраз, которые связывает в предложении. Мелодия, ритм и интонация для него нераздельны. Более же дробные части мелодии — мотивы и, тем более, интервалы между звуками он, конечно, слышит, но отчета в них себе не отдает. Как различение отдельных слов, слогов и звуков в них приходит при обучении чтению и письму, так различение отдельных звуков и интервалов между ними дается в процессе обучения музыке и уточняется при обучении игре по нотам. Пение мелодии для ребенка — не воспроизведение абстрактного движения звуков, а специфическое, эмоциональное проявление его жизнедеятельности: ребенок поет, «выхаживает», вытанцовывает музыку или даже «дирижирует», т. е. сопровождает музыку движениями рук, ритмически ей соответствующими. Эти движения не лишены эмоциональности, а иногда их эмоциональность явно выражена.

Такое воспроизведение кажется самопроизвольным, давшимся без предшествовавшего опыта. Однако это впечатление обманчиво. Оно создается тем, что пропетая или просвистанная мелодия воспроизведена при посредстве звуковоспроизводящих «инструментов», заложенных в самом организме ребенка (горла и губ), и овладение ими, как и овладение речью, шло на протяжении первых лет жизни самодеятель-

¹ *В этом нужно видеть причину ошибок детей, когда для определения у них чувст-*

ва ритма им предлагают выстучать ритм пропетой или наигранной мелодии или по вторять голосом отдельные звуки. Ошибаются часто именно более музыкальные дети, у которых связи между всеми элементами мелодии наиболее органичны.

но, играючи. Наблюдение же за развитием этого умения и этих способностей обнаруживает, что их выработка есть результат длительного самообучения ребенка путем подражания старшим и сверстникам, что на пути к овладению было совершено множество проб, исправлялось множество ошибок и нередко приходилось настойчиво преодолевать серьезные затруднения (для одного это были затруднения в воспроизведении звуковысотной стороны мелодии, для другого ритмической).

Опыт ребенка в играх к этому времени развивается настолько, что смыкается с трудовым. Вспомним, какого мастерства добиваются дети — девочки в игре с мячом и скакалочкой; мальчики в беганье, прыганье через препятствия, в играх с мячом и палками, в оперировании «конструкторами» и т. п. Сколько настойчивости в достижении цели, упорства, терпения и даже стремления к виртуозному решению задач проявляют при этом дети.

Следовательно, ни о каком «белом листе» не может быть и речи. Педагоги, которые исходят из такой ошибочной предпосылки, «пишут» поверх уже написанного, не считаясь с ним. Отказываясь использовать опыт, накопленный до систематического обучения, они выбрасывают за борт немалые ценности. Нарушив преемственность развития, они поступают схоластически.

К пяти-семи годам, когда начинают обучение, ребенок в нормальных случаях имеет большой слуховой опыт, умеет слышать пение и инструментальную музыку и, следовательно, запоминать ее. Музыкальная память ребенка обогащена знанием музыкальных произведений разной сложности. Большею частью ребенок координирует слуховые восприятия и представления с голосом, то есть умеет более или менее точно и чисто пропеть то, что слышит и помнит. Чувство музыкального ритма и темпа развивается еще раньше. В возрасте около двух лет, еще нетвердо стоя на ножках, дети любят «танцевать», приседая под музыку. В 2—3 года они «маршируют», ускоряя и замедляя шаг вместе с ускорением и замедлением музыки, бывает, что при этом реагируют на сильное время — шагают в такт и даже меняют шаг при четном и нечетном ритме. Ребенок слышит вид артикуляции и выражает это соответствующими движениями походки или танца: он плавно движется при исполнении музыки легато и вприпрыжку — при стаккато. Следовательно, у него установилась координация музыкальных восприятий и мышечных на них реакций.

Гармоническое чувство обычно развивается позднее, но мне пришлось наблюдать ребенка, не ставшего «вундеркиндом», который в возрасте около двух лет сбрасывал руку игравшего с рояля, когда тот играл «Барыню» вместо мажора в миноре. Видимо, в ту пору он минора не любил, ему неудобно было танцевать под минор. Знал я и другого малыша, на этот раз блестяще одаренного, у которого минорная музыка вызывала слезы. Это были «сладкие» слезы. Если мать переходила на мажор или останавливалась, он настойчиво требовал, чтобы она продолжала играть: ему нравилось плакать под минорную музыку.

Какова же пианистическая подготовка ребенка?

Еще в младенческом возрасте дети охотно колотят кулачками по клавишам, очевидно находя в этом удовольствие. Они настойчиво тянутся к инструменту и плачут, когда их отрывают от этой забавы. Став несколько старше и научившись напевать песенки, малыш любит «аккомпанировать» себе на рояле — он постукивает по первым попавшим под руки клавишам уже не кулачком, а выделив из пятерни тот или иной палец.

На получающиеся созвучия он не обращает внимания, но нередко «играет» в лад с ритмом песни.

В таких забавах ребенок самостоятельно и подсознательно познает некоторые свойства инструмента — его звучания и механики. Он быстро улавливает связь между воздействием на клавиши и возникающим звуком, устанавливает характеристику регистров: «тонкого» справа, сверху и «толстого» или «грубого» — слева, внизу (так дети позднее определяют характер регистров). В двух же и трехлетнем возрасте они определяют регистры образно: снизу — мишка, сверху — зайка или птички. В случаях несомненной одаренности ребенок, едва освоившись с инструментом, начинает подбирать по слуху знакомые ему мелодии. Я наблюдал эту способность у трехлетних детей. Ведь механизм элементарного звукоизвлечения на рояле, не в пример игре на скрипке, предельно прост: ударь, толкни, нажми клавишу — и инструмент зазвучит.

Но случаи, когда дети еще до обучения имеют контакт с инструментом, если взять всю массу детей, обучающихся музыке, — исключение. Как правило же, пианистическая подготовка ребенка, пришедшего к учителю, близка к нулю. И все же она не нуль. Ребенок владеет своим телом и в частности руками в той мере, которая сказывается вполне достаточной как предпосылка для усвоения элементарной пианистической техники.

Малыш легко координирует движения, необходимые для того, чтобы любым пальцем взять любую клавишу. Он уверенно выделяет любой палец из пятерни. Он правильно реагирует необходимыми движениями на требование: «громче — тише». Он умеет закруглять или вытягивать палец и т. п. (разумеется, не в быстрых темпах). Все это — предварительные условия, без которых игра на рояле невозможна, но это еще не пианистические действия, даже самые элементарные. В отличие от слуховых навыков и первичных музыкально-исполнительских умений (спеть, промаршировать, протанцевать под музыку), движения рук, о которых шла речь, пока с музыкой еще никак не связаны. Они для ребенка — ничем не осмысленные, ничего не выражающие движения. В них нет хотя бы элементов забавы, которая могла бы доставить некоторое физиологическое удовольствие.

Такова «предыстория». О ней было сказано, чтобы стало ясно, с каким багажом ребенок обычно приходит к своему учителю.

Но вот начинается обучение игре на рояле — первая стадия развития пианиста. Как правило, она протекает в детстве. Это стадия первоначального приспособления к игре на рояле, стадия выработки первичных навыков и приобретения первичных знаний.

221

Из всего комплекса, которым предстоит овладеть, для рассмотрения здесь будут выделены звенья, составляющие собственно пианизм. Мы понимаем под ним воплощение слухового представления в звуках рояля посредством пианистических движений.

Первая стадия характеризуется резкой диспропорцией между «хочу» и «могу»; мы подразумеваем под «хочу» — слуховое представление, а под «могу» — его воплощение в пианистических действиях.

Ребенок, до сих пор непосредственно выражавший себя в доступных ему формах музицирования, часто попадает в положение ученика, которого начинают обучать иностранному языку с фонетики, требующей внимания к движениям речевых органов. Он и хочет что-то сказать, но не может. «Могу», вернее «не могу», оказывает обратное действие на «хочу». После занимательных песенок приходится ограничивать свое «хочу» примитивным и скучным занятием: игрой по нотам амузы-кальных заданий со скучным счетом: «раз-и, два-и».

Такая беспомощность нередко отталкивает детей от занятий. У многих из них рождается трудно поддающееся преодолению отвращение к ученью. Это следует

помнить, потому что именно в этот период большей частью решается вопрос о том, быть ли ребенку музыкантом. Задача методики и долг педагога — скрасить пустынный путь музыкальными радостями, привлекающими ребенка к занятиям на рояле.

Здесь не место говорить о том, как это делается. Скажу лишь, что начальные шаги должны опираться на материал, имеющийся в памяти ребенка, и что педагогу нужно проявить много изобретательности, терпения, способности сливаться с ребенком воедино, слышать и чувствовать вместе с ним. Все это возможно при условии искренней любви к детям и к своему делу.

Для приобретения первичных пианистических навыков прежде всего необходимы умение и знания, которые ведут к установлению связей между музыкальными представлениями, пианистическими действиями и их результатом — восприятием прозвучавшего в инструменте. Эти предпосылки несколько позднее приведут к установлению связей между нотным текстом, его звучанием и выразительным смыслом. Музыкальное намерение вызывает через игровые представления соответствующие пианистические действия. В результате многократного повторения воспитывается единство слухового и игрового, кинестетического восприятия, при котором руки слышат то, что предстоит сыграть и то, что играют, а слуховые представления «очувствлены» мышечно.

Воспитание этих способностей — обязательное условие подлинно музыкальных пианистических действий, и оно должно начинаться еще в донотный период обучения.

Лучший путь к такому воспитанию — игра по слуху. Она должна быть самостоятельной, но, конечно, направляемой педагогом.

Правильно считается, что обучение пианизму надо начинать с детства, желательно не позднее 10-летнего возраста.

222

Обычно это мотивируется тем, что в детские годы руки, особенно кисти рук и пальцы, бывают особо гибкими в суставах, а в более позднем возрасте эта гибкость утрачивается. Такова мотивировка Гофмана¹. Но думается, что дело не в этом. Пианизм вовсе не требует ни от суставов, ни от мышц того, что можно развить лишь в детстве или преимущественно в детстве. Движения рук пианиста не выходят за пределы, доступные каждому человеку ни в отношении амплитуды, ни в отношении силы, ни в отношении работы иннервационного аппарата (некоторым исключением будут лишь растяжения межпальцевых связок; в детстве его добиться легче, чем в более позднем возрасте).

Наряду со значением, которое Гофман придает гибкости суставов, он указывает и другое: «Дети усваивают гораздо быстрее, чем взрослые, — не только потому что работа по мере того, как учащийся продвигается вперед, становится все более сложной, но также и потому что ум ребенка гораздо более восприимчив. Сила восприятия у ребенка, занимающегося музыкой, в возрасте между восемью и двенадцатью годами исключительно велика; она меньше между двенадцатью и двадцатью годами, еще меньше между двадцатью и тридцатью и часто ничтожна мала между тридцатью и сорока годами»².

Нельзя согласиться с пессимистическим взглядом Гофмана на силу восприятия человека после двадцатилетнего возраста. Не точен он, говоря и о большей восприимчивости детского ума. Если под умом понимать мыслительные способности, лежащие в основе анализа явлений, установления связей и отношений между ними, обобщения вскрытых закономерностей и оперирования понятиями, то характеристика Гофмана неверна. Важно другое. Конструирование действий по предписанному или собственному плану под контролем сознания значительно труднее, чем по внутреннему чувству (интуиции) или в подражание видимому действию и услышанному исполнению музыки. Первое требует большого опыта, осознаваемых наблюдений и самоанализа, а также и управления своими действиями. Все это дается с возрастом, опытом и развитием.

Но развивающееся сознание одновременно тормозит непосредственность как восприятия, так и производимых действий (физиологи говорят о тормозящем влиянии второй сигнальной системы на первую).

Речь идет о сложной проблеме сознательности и бессознательности (или подсознательности) при становлении навыка.

Для дошкольного и младшего школьного возрастов характерно преобладание восприятий и представлений чувственно-наглядных. Мышление ребенка жадное, но еще мало организованное. Он воспринимает явления ситуативно и осваивает действия, а тем более их элементы — движения, путем подражания, причем детское подражание. В отличие от подражания взрослого человека, характеризуется целостностью перенимаемого действия. Физиологи, изучающие спорт, не рекомендуют стремиться при обучении к тому, чтобы дошкольники сна-

¹ См. Гофман И. Цит. изд. С. 123.

² Там же. С. 48.

223

чала овладевали элементами движений, а потом соединяли их в более сложные двигательные акты. «Правильнее будет, — учат они, — на фоне обобщенных движений формировать у детей более точные двигательные навыки»¹.

Такие обобщенные навыки крепко связываются с ситуацией, в которой были выработаны. Осознаются они позднее, по мере надобности, при накоплении опыта и развития мышления. Это их недостаток. Но с трудом поддаваясь анализу, они обладают тем преимуществом, что усваиваются относительно легко и закрепляются, как говорят, «на всю жизнь».

Человек в любом возрасте продолжает пользоваться подражанием как одним из способов усвоения навыка. Но взрослый, в отличие от ребенка, подражает преднамеренно и избирательно, анализируя изучаемое. Его наблюдения богаче и изощреннее, чем у ребенка. Усвоенный им навык полнее и шире генерализуется и лучше переносится на сходные ситуации. Он не «однозначен» как навык, воспринятый при бессознательном подражании. Но в то же время вмешательство сознания затрудняет становление навыка.

Сравним навыки, усвоенные в детстве и во взрослом возрасте. Редко бывает, чтоб научившись, например, плавать, будучи уже взрослым, человек плавал «как рыба». Так плавают те, кто научился этому с детства. И на рояле так стихийно играют те, кто были «вундеркиндами».

Однако из сказанного не следует делать вывод о фатальной неизменности навыков, выработанных с детства. Фонд навыков человека непрерывно возрастает как за счет вновь вырабатываемых, так и за счет трансформации старых.

И все же надо учитывать две основополагающие закономерности. Первая, установленная И. Павловым, говорит, что однажды выработанные связи высшей нервной системы — мы их называем навыками — не исчезают, а затормаживаются. Следовательно, в том или ином виде они продолжают жить в организме и влиять на него. Вторая закономерность вытекает отсюда и заключается в том, что первичные навыки являются фундаментом. Вот почему их качество и особенности сказываются на свойствах надстраиваемых над ними навыков и почему так важно, чтобы первичные навыки были доброкачественными.

Недаром Гофман, перечисляя важнейшие условия пианистического успеха, подчеркивает, что «начало представляет столь огромную важность, что только лишь самое лучшее (он имеет в виду учителя) достаточно хорошо для него»².

Итак, ребенок впервые подходит к инструменту. Его не может не озадачить вид огромного и пестрого клавиатурного пространства. Никакого порядка во множестве клавиш он на первых порах уловить не может. Здесь ему приходится начинать «с азов».

Так с первого же момента обучения нарушается первичная гармония между малыми музыкальными потребностями и возможностью их

¹ См. *Физиологические основы физической культуры и спорта* / Под ред. Н. Зимкина. 1955. С. 374.

² Гофман И. *Цит. изд.* С. 48.

224

удовлетворить, как это имело место в пении, танце или марше. Перед малышом разверзлась пропасть между музыкальным и пианистическим развитием, между «хочу» и «могу». Он много слышит, знает и хочет, но еще ничего не может.

Так, ориентации в звуковысотном пространстве, которая позволяет различать крайние регистры, еще недостаточно, чтобы установить на слух местоположение спетого или сыгранного учителем на рояле звука. Понять, что значит «близко» или «далеко», «верх» или «низ», разобраться в системе черных и белых клавиш, уловить характерные признаки клавиатурной «топографии» в пределах октавы, с особенностями нижнего и верхнего тетрахорда — все это требует времени и практики. Только опыт учит тому, что каждому звуку соответствует одна определенная клавиша. Оказывается, что порядок, в котором расположены белые и черные клавиши, многократно повторяется, что ту же мелодию можно сыграть сохраняя одинаковую последовательность клавиш, но выше и ниже на клавиатуре, и что она при этом становится лишь «тоньше» или «толще». Так постигается октавное сходство и одновременно регистровое различие.

Мало того, оказывается, что ту же мелодию можно сыграть, начиная с любой клавиши. Но комбинация белых и черных клавиш, на которых надо играть, будет каждый раз иной.

Так выясняется, что для сохранения мелодического рисунка решающую роль играет сохранение интервалики, познается понятие тональности и ее пианистическая «топография», то есть характерный для каждой тональности особый распорядок белых и черных клавиш.

Вскоре же становится известно, что не безразлично, какой последовательностью пальцев играть. В каждом случае какая-то последовательность оказывается более удобной, чем другие. Так рождается понимание значения аппликатуры вообще и аппликатурной характеристики тональностей в частности. В дальнейшем аппликатурные навыки, развиваясь, дают возможность без раздумья членить линии мелодии или пассажа на удобные позиции, связывая позиции первым пальцем или переставляя руку, а также находить форму руки, соответственно слуховому представлению аккорда или пассажа.

Все это невозможно без овладения ударными движениями каждого пальца, исходящими из основного сочленения, и без тех вспомогательных движений, которые обеспечивают попадание на требуемую клавишу и точность силы звукоизвлечения. Такими будут движения корпуса, плеча, предплечья и кисти, устанавливающие руку в позиции, наиболее удобной для извлечения звуков. К ним же относятся боковые движения (отведение и приведение) пальца. Сгибательные и разгибательные движения ногтевой фаланги, захватывающей клавишу, соединенные со сгибательными движениями основной фаланги, являются основными рабочими движениями пальца. В зависимости от силы и характера звучности эти движения выражаются то в энергичном броске несколько распущенных и раскрытых пальцев, то в быстром и коротком ударе подобранных и сильно закругленных

225

пальцев, то в мягком их погружении в «тело» клавиши, то в отрывистом щипке и т. п.

Столь дифференцированная и разнообразная техника движений вырабатывается на протяжении ряда лет работы, направленной на исполнение характерных и все более сложных художественных заданий, с одной стороны, и на овладение своим телом, с другой. Но основы закладываются в первой стадии. И чем дальше, тем в большей мере будет осуществляться закон: «Имейте ясное представление цели, и руки должны будут повиноваться» (И. Гофман).

К первичному периоду развития техники надо отнести зарождение таких связей между воображением и двигательными центрами, которые будут рождать именно пианистические движения. Их другой стороной будет то, что сами слуховые представления становятся пианистическими. Формируясь и вычлняясь из общего человеческого опыта, первичные пианистические навыки специфичны. Они требуют работы за роялем и будут наличествовать лишь в той мере, в которой за роялем выработаны.

Для ребенка является естественным подсознательное освоение техники. Его внимание должно быть направлено на непосредственное воплощение в звучаниях инструмента музыки, звучащей в его представлении, а если речь идет об импровизациях или сочинительстве — то и в воображении.

В области моторики главной задачей на этой стадии является воспитание «слышащей руки», то есть установление непосредственной пианистически-двигательной реакции на музыкальный образ или его нотную картину.

В этот период ребенок познает свою руку и, в основном, овладевает ее пианистическими возможностями. Он научается владеть пальцами и, по желанию, каждой из фаланг. Он овладевает отчасти и пианистическими движениями кисти, предплечья и плеча. У него развивается особое пианистическое локомоторное и кинестезическое чувство, дающее ему знать о положении руки в клавиатурном пространстве, скорости и энергии ее движения.

Восприятие разного качества звучаний, связанное, с одной стороны, с осязательным чувством и чувством давления, а с другой — с эмоционально-эстетической реакцией на них, служит основой для развития пианистического туше.

Хотя все перечисленное строится не на пустом месте, но не приходится рассчитывать на то, что ученик, тем более если это ребенок, сам сможет найти правильные ощущения, целесообразные движения и методику, необходимую для каждого случая работы. В эту пору ученик растет полупаразитически, питаясь знаниями, умениями и талантом своих учителей. Многое и нередко самое важное постигается подсознательно, путем подражания. Подсознательно перенимаются пианистические, да и не только пианистические повадки педагога. Это неизбежно и тогда, когда педагог этого не хочет. Все воспринятое путем подражания надолго остается базисом для развития ученика.

226

Вопрос о том, нужно ли с первых же шагов обучения, с первых прикосновений к инструменту прививать ребенку рациональную «постановку» рук, дискусионен. Уклоняясь в данный момент от его рассмотрения, хочу подчеркнуть, что именно в этот период намечаются основные приспособления рук к игре на рояле, закладываются основы воспитания «слышащей руки», чувство равенства действия и противодействия в работе руки, владение «свободной» рукой, ее вертикальной и горизонтальной концентрацией и т. п. Все это, разумеется, требует неослабного и правильного руководства, но предполагает большую гибкость приспособления к индивидуальности ученика.

Общаясь с учеником и обучая его, педагог должен учитывать его возрастные особенности. В частности, необходимо помнить, что на ребенка сильнее действуют чувственные раздражители, чем словесные указания. Он больше следует тому, что видит и слышит, чем тому, что ему внушают словами. Если педагог учит держать пальцы кругло, а

сам играет раскрытыми, плоскими пальцами, то вероятнее всего, что и ученик будет держать пальцы вытянутыми.

Хотя основной задачей на первой стадии надо считать закладывание фундамента пианистической техники, нельзя забывать, что в этот период происходит процесс перевоспитания слуха и слухового воображения: из вокальных они должны стать пианистическими. Это значит, что они должны отражать не только звуковысотные, динамические и ритмические отношения, но и фортепианно-тембровую окраску музыки, причем все слуховые восприятия и представления должны связываться со специфическими для пианиста игровыми ощущениями.

Не менее важное значение имеет воспитание внимания, то есть сосредоточение всех органов восприятия на избранном объекте наблюдения или работы и на своих реакциях на воспринятое. Внимание организует поведение, подготавливает ответные реакции на процессы, происходящие в физическом, душевном или внешнем мире.

На смену непроизвольному вниманию, психологической основой которого является эмоциональная заинтересованность ребенка в наблюдаемом явлении, должно прийти внимание, направляемое сознательно, иногда напряжением воли на избранный объект. Неустойчивость внимания, характерная для детского возраста, должна смениться устойчивостью¹. Но устойчивость не должна быть застылостью на поразившем явлении. Она должна соединяться с подвижностью, то есть со способностью перемещать фокус внимания с одной стороны наблюдаемого на другую, с одного качества на другие. Быть внимательным — значит не только отключиться от окружающего, но и сосредоточиться на объекте работы, наблюдать — видеть, слышать и чувствовать тончайшие в нем изменения.

¹ *Неустойчивость внимания является не только проявлением быстрой утомляемости, но и одной из сторон ориентировочного или, как его называл И. Павлов, «молочного» рефлекса, врожденной непроизвольной реакции на любое вновь воспринятое раздражение одного из органов чувств. Неустойчивость внимания сказывается как внимание ко всему, а не только к избранному объекту.*

227

С подвижностью внимания тесно связана способность наблюдать комплексное явление. Пианисту приходится следить одновременно и за звучанием музыки и за ее исполнением. Он должен слышать интонации, тембр, педализацию, голосоведение. В то же время ему необходимо следить за движениями обеих рук, за аппликатурой и своими повадками. Нужно ли говорить о том, что способность такого «многопланового» внимания дается лишь в результате длительного воспитания? Но его основы закладываются в первый же период обучения — на первой стадии пианистического роста.

Уже на первой стадии можно говорить и о развитии учебной дисциплины, требовательности к себе и настойчивости в работе. Основой этих качеств является свойственное детям упорство и честолюбивое стремление не отстать от сверстников в играх. Десятки раз повторяет малыш неудавшееся ему действие. Он стремится бегать быстрее всех, прыгать выше всех, виртуозно играть мячом, прыгать через скакалку.

Задача педагога — использовать эти качества и помочь перерастить их во зыскательность художника. Дети требовательны к себе и не прощают замеченной ими шероховатости в исполнении. Часто в ответ на похвалу педагогу приходится слышать от маленького ученика сказанное с наивным удивлением: «Но ведь там-то я споткнулся!» или: «Я забыл сделать, как вы мне показали!»

Такова в основном характеристика пианистического возраста, подобного дошкольному и младшему школьному. Дальше следует возраст, который можно сопоставить со средним и старшим школьным. Он совпадает со второй стадией развития пианиста, стадией осознания уже найденной, приобретенной техники, стадией шлифовки выработанных технических навыков и разностороннего обогащения их «арсенала».

На этой стадии устанавливается относительное равновесие «хочу — могу». Рука и ее умение догоняют музыкальное сознание, и пианист в значительной мере оказывается в силах воплотить на инструменте свои звуковые представления.

Бывает и так, что на этой стадии «могу» обгоняет «хочу». Даже музыкальные по природе молодые пианисты, особенно юноши, овладев виртуозной техникой, увлекаются богатством полученных ими возможностей и начинают играть в форсированных темпах, форсированным звуком. То, что они «загоняют» темпы исполнения, чаще объясняется суммарностью, недифференцированностью слуховых представлений. Недостаток этот — временное возрастное явление. «И жить торопится и чувствовать спешит», сказал поэт о юноше. Проснувшийся юношеский темперамент, еще не уравновешенный разумом и не сдерживаемый волей, туманит голову. Г. Нейгауз пишет: «...Самая трудная, чисто пианистическая задача: играть очень долго, очень сильно и быстро. Настоящий стихийный виртуоз инстинктивно смолоду «набрасывается» на эту трудность — и преодолевает ее успешно... вот почему так часто мы слышим у молодых виртуозов, которым предстоит быть крупными пи-

228

анистами, преувеличения в темпах и в силе»¹. Конечно, добавляет Нейгауз, этим пороком страдают и те молодые люди, которым не предстоит столь блестящее будущее. Но они часто застревают на этом этапе. Аналогичное в блестящем афоризме высказал Ф. Бузони: «Чтобы подняться выше виртуоза, надо сперва быть им».

В эти годы вырабатывается основной технический багаж пианиста. Сюда входят навыки свободного и беглого исполнения основных видов пианистической фактуры — кантилены, линейных пассажей, пассажей в двойных нотах (терциях, секстах, октавах и в их комбинациях), трелей, аккордов и т. д. Технический багаж пианиста на этой стадии включает владение различными видами артикуляции во всех модификациях и на всех уровнях динамики при одновременных сочетаниях разных видов в разных голосах.

Сложность фортепианной фактуры изучаемых в эту пору произведений требует от пианиста не только овладения виртуозными движениями пальцев, кисти, предплечья, плеча, но и тончайшей, точнейшей координированности в работе всего организма, включая корпус. Если к этому добавить необходимость овладения палитрой звуковых красок, что требует не только развитой техники движений, но и развитого тембрового, динамического и артикуляционного слуха, а также владения искусством педализации, то, пожалуй, сказано наиболее существенное о технических задачах, характеризующих вторую стадию развития пианиста как стадию овладения всеми основными ресурсами пианистической техники.

И на этой стадии, как и на предшествующей, работа ведется в основном под неослабным руководством педагога. По-прежнему пианизм педагога, его педагогический опыт и талант существенно сказываются как на количестве, легкости и быстроте успехов, так и на качественных особенностях техники и на всем облике учащегося.

На протяжении ряда лет учения у пианиста вырабатываются рациональные рабочие навыки и целесообразная методика занятий. Он все больше овладевает умением осваивать музыкальные произведения и добиваться развития своих природных данных. Чем дальше, тем больше созревает способность работать осознанно и самостоятельно. Время и мера успехов в этом отношении, не говоря о таланте и методике работы педагога, под руководством которого воспитывается пианист, зависят от музыкально-пианистических способностей последнего, а также от его общего развития и инициативы.

Накопленный опыт, знания и умение в условиях самостоятельной работы делают уже возможным проявление индивидуальности пианиста как художника-музыканта со всеми присущими ему особенностями музыкального мышления и переживания, со своей манерой выражения музыки в исполнении, со своим отношением к инструменту. Пианист

уже не ограничивается тем, что произведение «выучивается», то есть старательно выполняются нотные предписания. Появляется новое качество исполнения — рождается концепция.

¹ *Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958. С. 106.*

229

По мере созревания перечисленных качеств пианист вступает в высшую стадию развития — стадию художественного и технического мастерства.

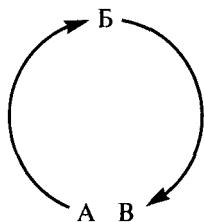
В ней открывается возможность творчества не только при посредстве наличных технических навыков, позаимствованных от педагога и под его руководством выработанных. Достигнув зрелости, художник создает новые для себя технические средства пианистической выразительности, создает свою технику.

Своей мы назовем технику, которая соответствует художественному, физическому типу и индивидуальности исполнителя, которая дает ему возможность наиболее полно выразить себя. Она соответствует искусству исполнителя, как форма в художественном произведении соответствует содержанию.

На этой стадии достигается такое единство «хочу — могу», которое в то же время является и единством «могу — хочу». Идеал рисуется Ф. Бузони в Моцарте: «Он обладал инстинктом зверя, способностью ставить себе посильные задачи, выполнимые до предельной степени, но не превышающие этого предела»¹.

То, что было сложным, становится простым и ясным; что было трудным и требовало усилий, теперь преодолевается играючи. И. Гофман изображает процесс созревания и совершенствования в виде спирали².

Разъясню чертеж.



Здесь А — это «почти детская простота», простота наивного неведения, простота элементарных задач. Б — точка наибольшей сложности игры и время, когда пианист достигает известного мастерства. Затем кривая в своем обратном движении приводит к простоте В. Это уже иная простота, преодоленная сложность и мудрая ясность понимания явлений, божественная легкость игры трудностями. Даже искушенному наблюдателю может казаться, что

пианист только плавно водит руками над клавиатурой, а из-под пальцев у него сыплются искры, сверкает россыпь бриллиантов. Однако не следует думать, что мастер не знает трудностей. Нет, он лишь получил возможность ставить перед собой задачи и более высокого порядка³.

Таким образом, мы видим, что стадия развития, на которой находится пианист, определяет широту круга задач, масштаб трудностей, подлежащих преодолению. В то же время она говорит и о том, в какой мере пианист способен творчески работать над разрешением поставленных задач. Любовь, заинтересованность и если не честолюбие, то са-

¹ *Busoni F. Von der Einheit der Musik. Berlin, 1922. S. 78.*

² *Гофман И. Цит. изд. С. 49.*

³ *Ф. Бузони по поводу «Дон Жуана» Моцарта — Листа пишет: «...То, что при чте нии или за роялем кажется чрезмерным излишеством, для такого как Лист было пу стяком... Задача исполнителя не сводится к овладению трудностями. Их надо пре одолевать с грацией и не выставлять напоказ». (Предисловие к редакции названной пьесы. Изд. Брейткопфа и Гертеля).*

230

молюбие рождает настойчивость в работе и любовь к преодолению трудностей, а в

лучших случаях и взыскательность, которая характеризует подлинного художника.

* * *

Закljučая рассмотрение стадий развития пианистической техники, отмечу различное влияние, которое в каждой из стадий оказывает перерыв в работе или хотя бы существенное сокращение норм работы.

Даже относительно небольшой перерыв в занятиях, вызванный болезнью или летними каникулами, у начинающих учиться ведет к заметному ослаблению приобретенных навыков. Только что начавший учиться пятилетний мальчик боялся лечь спать, чтоб заснув не забыть то, что я показал ему на уроке. И малыш боялся не напрасно. На первых порах учения навыки легко стираются. Они нуждаются в частых подкреплениях учителем.

Позднее же не очень длительные перерывы иногда сказываются даже благоприятно. Бывает, что после зимних или даже более длительных летних каникул, во время которых ученик мало занимался или не занимался совсем, его пианистические движения становятся более непосредственными. И то, что раньше удавалось с трудом, начинает получаться непринужденно.

В растущем и развивающемся организме, накапливающем опыт, навыки, если они «посеяны» и уже «принялись», могут не только сохраняться, но и развиваться даже без работы над ними.

В годы Отечественной войны Ленинградская консерватория, а с нею и школы семи- и десятилетки были эвакуированы в Ташкент. Там не могли быть созданы условия, благоприятные для самостоятельной работы учащихся: предоставленного нам помещения едва хватало даже для классных занятий. Однако, к удивлению педагогов, учащиеся при минимальной, казалось бы недостаточной работе, делали все же заметные успехи. Свидетельствуя этот примечательный факт, не умею его объяснить.

Разумеется, это возможно лишь в известных пределах, так как наряду с факторами, благоприятствующими органическому созреванию навыков, непрерывно действуют и факторы, тормозящие и даже разрушающие их, как то: забывание, интерференция, болезни и т. п.

Иначе обстоит дело с болеющим организмом. Во время болезни разлагаются навыки, к которым болезнь прямого отношения не имеет. И чем она была тяжелее, тем труднее вернуть былую форму.

Распадаются навыки и в стареющем организме. В эту пору несмотря на непрерывные занятия утрачивается энергия, быстрота движений и их уверенная координация. Больно бывает видеть, как былой виртуоз теряется при встрече с пассажирами даже небольшой трудности. В то же время способность к тончайшей нюансировке в исполнении лирической музыки, которая тоже требует сложных двигательных приспособлений, обычно сохраняется.

231

Ослабление организма разрушительно сказывается в первую очередь утратой «эстрадной выдержки»: нарушается бесперебойность работы памяти и единство музыкальной и двигательной; мера волнения становится настолько болезненной, что теряется всякая радость от выступления.

По этой причине многие взыскательные артисты еще до того, как распад начинает становиться заметным публике, ограничивают себя выступлениями только в ансамблях, где стоящие на пульте ноты страхуют от прорывов памяти, а присутствие партнера спасает от эстрадного одиночества. Ведь легче вести беседу, чем читать монолог.

Так поступили Л. Ауэр, А. Есипова и многие другие. Бывает, что артист и вовсе отказывается от концертных выступлений. Но нередки и счастливые случаи, когда пианист не утрачивает с возрастом ни эмоциональной свежести, ни технического блеска

исполнения. Нельзя было в дни последнего шопеновского конкурса не восхищаться и не дивиться вдохновенному исполнению концертов Брамса и Шопена семидесятилетним Артуром Рубинштейном.

* * *

Озирая путь творческой жизни пианиста, можно видеть, что равновесие между «хочу» и «могу», которого он порой добивается, не бывает устойчивым, ибо гармония — конец пути и начало застоя, а вслед за ним и разложения. Всякий рост возможен лишь как преодоление своего «вчера», то есть ранее приобретенных свойств, навыков и знаний. При этом развитие лишь в редких случаях протекает гармонично.

Переход из стадии в стадию дает себя знать не только появлением новых положительных качеств. Иногда приходится наблюдать иное — разлаживание, казалось бы, прочно налаженных пианистических действий. В переходном возрасте причиной таких «заболеваний» является включение в процесс игры новых факторов: проснувшейся эмоциональности или вмешательства сознания в игру, ранее протекавшую подсознательно.

Обучение начинается с подтягивания отставшего «могу». Этот акцент в работе определенным образом ориентирует внимание педагога и ученика. На следующем этапе развития дает себя знать уже иной вид дисгармонии: пальцы бегают по клавишам свободно, но внутреннее представление музыки перестало быть основным стимулом, побуждающим к музицированию. Музыка не поет внутри, в представлении. Ритм уже не возбуждает мышцы к ответному движению — жесту, танцу и маршировке, как это бывает в детстве.

Ученик научился играть, соблюдая «знаки препинания», указанные в нотах, оттенки, подчеркивая кульминации, эмоционально возбуждаясь в громких и быстрых местах, но, в сущности говоря, он этим ничего сказать не хочет, сказать-то ему нечего. Оказалось, что техники у него гораздо больше, чем музыкального содержания, которое он хотел бы ею выразить. Таким образом, равновесие оказалось нарушенным,

232

на этот раз в сторону «могу». Описанный ход развития не карикатура. С этим явлением приходится сталкиваться нередко и особенно в случаях технической одаренности учащегося.

Итак, «маятник» ушел далеко в другую сторону от равновесия, а ученик и его педагог часто не замечают этого. Потеряв ориентацию' не видя того, что техника работает «вхолостую», они все время гонятся за призраком виртуозности. В этом пианистическом возрасте только немногие любят играть так называемые «легкие» произведения. В них не спрячешь за блестящими пассажами и поверхностной эмоциональностью недостаток содержательности и недочеты художественной стороны исполнения.

Нередко даже то, что на первый взгляд кажется чисто техническим недостатком, при анализе обнаруживает себя как недостаток музыкальный. Возьмем, например, торопливость, «забалтывание», нечеткость исполнения пассажей. Их принято объяснять недостатком техники, «невыработанностью» пальцев. Но это не так. Спешат не от легкости в пальцах, а от легкости в мыслях. Пассаж не осмыслен мелодически, гармонически. Не осмыслен он и интонационно. Ведь если бы каждый момент пассажа, каждая фаза его движения, каждый поворот линии, каждое «слово» были полны значения, то для того, чтобы все высказать, понадобилось бы время. Содержательно играющий исполнитель не склонен спешить, скорее он склонен затягивать даже медленную музыку. Вспомним исполнение А. Шнабелем медленных частей бетховен-ских сонат. Если же музыка осмыслена и прочувствована лишь в общем и целом, то появляется потребность скорее сказать ее до конца. Так дети, взволнованные событием, нередко «захлебываются» словами, торопясь рассказать о нем все сразу.

Само по себе увлечение техникой, как фаза развития, вполне закономерно. В

период бурного «переходного» возраста, который часто совпадает со столь же бурным пианистическим развитием, начинает «виртуозничать» не только одаренный технически, но и музыкально одаренный юноша. Да и как удержаться, когда вдруг в распоряжении оказываются октавная техника, техника широких расположений и аккордов, когда бурлящий избыток жизненных сил и радость вновь открывающихся возможностей, подстегиваемые еще не оформившимся, но уже проснувшимся темпераментом, толкают на выражение больших страстей, пусть пока еще чужих и смутно понятых, но таких увлекательных! Вчерашний «пианист» становится сегодня «фортис-том», начинает поколачивать по роялю. Бывает, что до сих пор игравший бесстрастно начинает проявлять в исполнении эмоциональность и может быть даже сентиментальность. Но увлекаясь исполнением он хуже себя слышит и утрачивает чувство меры, начинает «мычать» и гримасничать.

Приходится наблюдать и иные перемены, в основе которых лежит другая причина. Восприимчивый ученик отлично успевал, но с ним начинает происходить что-то неладное: в игре появилось много помех, успешность его занятий падает. И это несмотря на то,

233

что он по-прежнему внимателен и старателен, стал сознательно работать и понимает в своем деле значительно больше, чем понимал раньше. Казалось бы и успевать он должен еще лучше. В чем же дело? Что ему мешает?

А дело в том, что в работу и в игровой процесс включилось сознание, что оно стало ведущим. Пока все протекало интуитивно, помогала переимчивость «обезьянки» и «попугая»: показываемое ему учителем ученик воспринимал и выполнял, мало отдавая себе отчет в том, что и как он делает. Теперь же он стремится все осознать, все понять, руководить процессом исполнения. У него проснулось критическое отношение к своему исполнению, а бывает, и к указаниям учителя. Казалось бы, это неплохо. Но поскольку у него мало осознанных умений и опыт сознательной организации исполнительского процесса недостаточен, возникает много затруднений и сомнений.

Пора детского творчества, непосредственного и наивного, миновала. В острых случаях бывает, что пианист, шутя преодолевший любые трудности исполнения, вдруг теряется. Иногда при этом ухудшается также работа памяти.

Возникает вопрос: можно ли считать описанные симптомы проявлением регресса? Думается, что это было бы неправильно. Это пусть отрицательные, но все же признаки вступления в новую и высшую стадию развития. Оно протекает болезненно, но ведет вперед. Детство изжито. Его положительные качества могут вернуться лишь на том уровне художественной и технической зрелости, на котором синтезируются плюсы интуитивного «схватывания» и осознание того, что «схвачено».

Сознательность творчества обогащает и углубляет его. Но оно имеет и оборотную сторону — возможность утраты непосредственности творческого процесса.

Бузони, оглядываясь на пройденный путь, дает такой анализ: «Я созрел как человек и художник и начал больше полагаться на свое впечатление, чем на суждение о предметах, связанных с искусством. Я снова приобрел беспристрастное восприятие, характерное для детства, только теперь опыт целой жизни дал моему вкусу направление и уверенность. Между этими двумя конечными пунктами лежит время, когда наибольшая роль принадлежит рассудку. Он убеждает и вводит в заблуждение. Он помогает сдерживать собственный инстинкт и терпеть безличное. С помощью убедительных доводов он может сделать слепым по отношению к необычайному...»¹

Не каждому дано благополучно выйти из кризиса и придти к синтезу на высшей основе.

Страстью и горечью полны слова выдающегося французского живописца Камилла

Коро: «Я молю каждый день Бога, чтобы он сделал меня ребенком, то есть чтоб он дал меньше видеть природу и передать ее, как это делает ребенок — без предвзятости»².

¹ Busoni F. *Von der Einheit der Musik*. С 81-83.

² *Мастера искусств об искусстве* Т. 2. 1933. С. 357.

234

Если эта опасность угрожает выдающимся художникам, то она тем более страшна рядовому таланту. Великая трудность выпадает на долю педагога, руководящего учеником в эту пору. Он должен подвести своего питомца к критическому моменту, постепенно будя его сознание, приучая анализировать стоящие перед ним задачи. Но не следует это делать раньше времени, ибо нет ничего легче, как в неокрепшем творческом сознании убить непосредственность. Еще важнее вести дело так, чтобы все осознаваемое, все преподаваемое как «теория» было не только понято, но и одновременно прочувствовано. И это не должно быть сложением двух качеств — интеллектуального и эмоционального, а должно быть их слиянием: переживаемое осознается, осознанное переживается.

Но если равновесие между «хочу» и «могу» все время нарушается, и длительная гармония между ними — исключение, то из этого никак не следует, что добиваться ее не нужно. Именно к поискам равновесия на более высокой основе сводится творческая жизнь и работа художника. Именно в непрерывном стремлении к равновесию осуществляется творческий рост художника.

Музыкант-исполнитель растет, впитывая произведения великих композиторов, познавая в них правду и красоту жизни. Они звучат в его душе и требуют воплощения в живых звучаниях рояля. Каждый раз по-новому оживают они в исполнении. Большим богатством внутреннего душевного мира и большим богатством выразительных средств, богатейшей техникой должен владеть он для этого. Новый мир, открываемый каждый раз при изучении музыки впервые осваиваемого композитора, требует новых средств выразительности. Обогащая музыкальный опыт, он дает услышать новое и в ранее освоенной музыке, а вновь выработанные выразительные средства дают возможность по-новому исполнить старое, привычное. Речь идет о взаимодействии, в котором ведущая роль постоянно переходит то от «хочу» к «могу», то обратно.

Каждое завоевание в любой из этих областей поднимает на более высокий уровень и свою противоположность. Если на первой и часто на второй стадии развития работа над «могу» может временно тормозить «хочу», то чем выше поднимается мастерство исполнителя, тем более решающую роль играет «хочу», и взаимодействие становится все более гармоничным.

Устанавливаемое единство не исчерпывается равновесием между музыкальными и техническими возможностями. Оно шире и глубже. В результате творческого развития формируется единство музыкального мышления, чувствования и его выражения в исполнительских действиях. Формируются особенности творческой личности артиста, формируется стиль исполнения, характеризующий данного художника. Растет мастерство. Исполнение достигает такого художественного уровня, что даже при однократном слушании произведения в нем открывается самое главное, самое прекрасное, постижение чего дается исполнителю лишь в процессе вдумчивого и настойчивого, изобретательного и вдохновенного творческого труда.

235

Закончу книгу вагнеровским дифирамбом исполнительству: «... В сущности говоря, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша — это только некоторое *хочу*, а не *могу*, лишь исполнение дает это *могу*, дает — искусство»¹.

¹ Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Спб., 1911. С. 22.

Ада Шнитке 14. О МОЕМ УЧИТЕЛЕ

«С. И. Савшинский, 1891 года рождения, еврей, профессор кафедры специального фортепиано, работает в консерватории с 1921 года. Видный советский музыкально-общественный деятель, завоевавший широкое признание как педагог и ученый, Савшинский имеет большие заслуги в деле развития системы музыкального образования в СССР».

«С. И. Савшинский принадлежит к прославленной когорте музыкантов, с именем которых связывается становление советского пианизма, разработка эстетических и методических основ нашей фортепианной школы».

«С. И. Савшинский — продолжатель лучших традиций русской фортепианной культуры».

«Велики заслуги С. И. Савшинского в деле детского музыкального образования. Он был одним из основателей Специальной музыкальной школы-десятилетки и ее первым директором» .

Эти и многие другие, составленные по нерушимым канонам советской эпохи характеристики, рекомендации, квалификационные оценки, которых за долгую и плодотворную творческую жизнь Самария Ильича Савшинского скопилось великое множество, плюс краткая биографическая справка¹ достаточно верно рисуют «контурный портрет» выдающегося музыканта XX столетия и воздают должное его огромному культурному вкладу. Но даже в совокупности они неспособны к воссозданию живого облика и творческой сути Савшинского, а главное, не открывают секрета воистину непреходящего, явственного по сей день влияния его на личность и профессиональную практику учеников и приверженцев.

1 Родился в 1891 году, окончил Петроградскую консерваторию в 1915 году, с 1921 года — педагог Петроградской консерватории, а с 1923 до конца своих дней — профессор Петроградской-Ленинградской консерватории. Обращаю внимание на ошибки, содержащиеся в статье «Савшинский» в Музыкальной энциклопедии (М; 1978. Т. 4. С. 812): С. И. Савшинский родился не 24 июня/6 июля, а 24 июля/5 августа 1891 года; он стал профессором не в 1926, а в 1923 году.

237

Чем старше мы становимся, тем больше не дает покоя вопрос: в чем тайна воздействия на нас наших учителей, их сила и значимость? Что в личностях, труде, методах, умениях замечательных музыкантов заставляет помнить о них постоянно, сверять свою жизнь и профессиональную работу с их пусть не всегда сформулированными, но ясными заветами?

И сам собою приходит ответ: наши учителя (и, прежде всего, Самарий Ильич) воздействовали на нас не столько тем, чему и как учили, сколько тем, какими они были: этикой отношения к делу (музыке, педагогике), этикой человеческих связей — со своими учителями, коллегами и нами, учениками, всем своим жизнеповедением.

Самарию Ильичу были свойственны неизменная априорная доброжелательность, уважение и искренний интерес к каждому человеку, благородство, наконец, воспитанность — качества, сегодня, увы, нередко воспринимающиеся как реликты ушедших времен. Потрясающая, абсолютная обязательность во всем. Ни единого пропущенного урока, ни минуты опоздания, ни одного невыполненного обещания. Ни единой неточности, небрежности, приблизительности. Естественное, как дыхание, соответствие самым высоким эталонам — лич-

ностным и профессиональным.

При общении с Савшинским сразу становилось ясно, какого калибра человек находится рядом с тобой, и это не оставляло ни малейшей возможности забывать о безграничности собственного несовершенства. Однако Самария Ильича отличала та особая органика крупной личности, благодаря которой наличие громадной, непреодолимой дистанции парадоксальным образом не давило, не угнетало, не парализовывало нас, но, напротив, вдохновляло и побуждало к работе, мобилизуя и вселяя надежду на реальный рост и продвижение вперед и выше.

К счастью, Самарий Ильич, равно наделенный талантом выдающегося педагога и глубокого пронизательного исследователя-методиста, письменно запечатлел свои взгляды и принципы в замечательной тетралогии работ, аккумулировавших его богатейший опыт¹, в книге о своем учителе Л. В. Николаеве², благодарную память о котором пронес через всю жизнь, в многочисленных методических статьях, докладах, программах и т. д. Потому менее всего хотелось бы субъективно интерпретировать и комментировать то, что с такой силой продуманности и точности сформулировал в своих трудах сам Савшинский. Думается, куда важнее вспомнить и попытаться понять то основное, что отличало личность учителя, и то, что по прошествии трех с половиной десятилетий со дня его кончины откристаллизовалось в некий «сухой остаток», воспринимающийся сегодня как некий субстрат его личности и деятельности.

По моему нынешнему пониманию, самое главное в педагогической деятельности Самария Ильича, ее пафос — в развитии музыкального мышления ученика в самом широком и полном смысле этого понятия. Раскрывая перед молодыми пианистами горизонты исполнительского творчества, он делал очевидной глубинную познаваемость музыки. Он открывал перед нами бесконечность и

1 Савшинский С. Пианист и его работа. Л., 1961; Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.; Л., 1964; Савшинский С. Работа пианиста над техникой. Л., 1968; Савшинский С. Режим и гигиена пианиста. Л., 1963.

2 Савшинский С. Леонид Николаев. Л.; М., 1950.

238

невероятную увлекательность самого процесса исполнительского познания музыки, его обжигающую силу, которая становилась (разумеется, лишь для желавших что-то постичь) факелом, освещавшим всю профессиональную жизнь.

Савшинский был наделен редким даром учить важнейшему — методологии, методике и технологии художественного поиска. Он вооружал учеников не «отмычками» к исполнению (хотя ими мы тоже оказались щедро оснащены), а ключами к познанию музыки. Он показывал, где и как искать верное художественное решение, находить же его — было нашей задачей и нашим уделом. Наверное, потому столь богатой и жизнеспособной оказалась школа Савшинского, представленная огромным количеством (свыше полутора сотен) учеников: по сей день в разных уголках земли — в России, Европе, Америке — работают первоклассные музыканты, исполнители и педагоги, ученики Самария Ильича и ученики учеников, его музыкальные внуки.

Не боясь упреков в идеализации и преувеличениях, могу смело утверждать: Самарий Ильич был гением фортепианной педагогики. На его уроках неизменно возникало ощущение, что он знает об исполнительской работе пианиста все. Абсолютно все. Он не просто мог помочь в трудных и долго не получающихся местах, легко и неназойливо показывая, как выбраться из сложных исполнительских лабиринтов. Он не только мог идеально в художественном и чисто пи-

анистическом смысле показать любое, самое головоломное место — и это в пору, когда он давно покинул эстраду и был в более чем почтенных годах. Он всегда точно формулировал не только художественную цель и методическое средство, отвечая на естественные для исполнителя вопросы «что?» и «как?». Он ставил и разъяснял вопрос, вопрос чрезвычайно важный для молодого растущего музыканта и нередко ускользающий от внимания даже талантливых и образованных педагогов — «почему?», «для чего?». Почему так, а не по-иному, для чего мы избираем тот, а не другой путь, прием, средство. Именно это способствовало развитию творческого мышления студента, оберегало его от упрощенных, клишированных решений и однообразных исполнительских рецептов. Возникла естественная атмосфера творческого поиска, неустанной интеллектуальной работы, которая становилась основой яркого эмоционального переживания. Оттого даже самая, как казалось неискушенному ученику, скучная, рутинная техническая работа приобретала эвристический характер и увлекала как артистическая задача высокой художественной пробы.

И этот один из самых щедрых даров, ниспосланных человеку свыше, — вкус к творчеству, мучительность движения к результату, иллюзорное счастье его обретения ради бесконечного движения к следующим целям, мучениям и иллюзиям, — ученики Самария Ильича Савшинского вкусили на уроках своего великого педагога. И за это они вечно ему благодарны.

239

СОДЕРЖАНИЕ

От автора.....	3
Вступление.....	5
Призвание.....	14
Память.....	23
Слух.....	41
Архитектоническое чувство.....	68
Полифоническое мышление.....	78
Артистичность.....	88
Рука пианиста.....	107
Посадка.....	147
Инструмент.....	152
Некоторые закономерности моторики пианиста.....	176
Техническая группировка.....	193
Стадии развития техники.....	216
А. Шнитке. О моем учителе.....	237