

Григорий Михайлович Коган

РАБОТА ПИАНИСТА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1963

161 Allegro Б. Сметана. Полька F-dur

162 Allegro moderato Шуберт-Годовский „Странствие“

163 [Очень живо] Римский-Корсаков-Михновский. „Пляска скоморохов“ из оперы „Снегурочка“

Чем реже сумеете вы в каждом из этих случаев расставить ритмические акценты, «взмахи дирижерской палочки» сознания, чем больший кусок пассажа удастся {115} вам сыграть «единым духом», «на одном дыхании» тем значительно возрастет скорость исполнения.

Конечно, мысленное увеличение единицы пульсации имеет свои, в каждом случае индивидуальные, пределы: в примерах, скажем, №№ 158, 160, 162, 163 ее свободно можно довести до четырех тактов на один удар, в других же местах приходится ограничиваться меньшими отрезками. Кроме того, всякое произведение и всякий эпизод в нем имеют свою единицу пульсации, наиболее отвечающую характеру музыки, уменьшение или увеличение которой (единицы) снижает или искажает художественную выразительность исполняемого.

Тем не менее, во время работы над виртуозным куском полезно иной раз и превысить, если удастся, «нормальную» величину такой единицы, чтобы впоследствии, играя на эстраде, ощущать «за спиной» некий нетронутый «запас» скорости, без чего невозможна настоящая виртуозная свобода исполнения.

Рационализация умственных представлений как путь к совершенствованию моторной стороны пианистического мастерства

нашла наиболее яркое выражение в так называемом методе «технической фразировки». Его пропагандист Бузони подметил, что удобство и быстрота исполнения пассажа, образуемого рядом звуков одинаковой длительности, в значительной мере зависит от того, как мы мысленно членим этот ряд, как группируются в нашем представлении звуки, из которых он состоит. Правда, предавая это наблюдение гласности (в приложении к десятой фуге первой части своей редакции «Клавира хорошего строя» Баха) (См. издание Музгиза (под редакцией автора этих строк), М.—Л., 1941, стр. 70—71.), сам Бузони относил его только к октавным пассажам. В действительности, однако, оно остается справедливым и плодотворным также по отношению к другим видам фортепьянной техники и даже за пределами последней (да и музыки вообще). Вообразите, например, что перед вами задача — произнести скороговоркой:

укбукбукбукбукбук и т. д.

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

укб-укб-укб-укб и т. д.

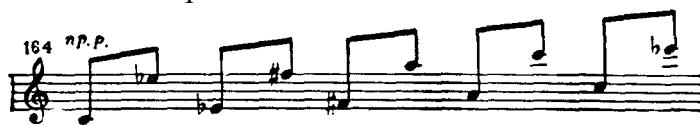
Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по-другому, представить его себе в таком виде:

(ук)-бук-бук-бук-бук и т. д.

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

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

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



и т. д.

Вслед затем, после нескольких малоудачных попыток со стороны «подопытных» пианистов, Петри посоветовал им мысленно перегруппировать заданный ряд звуков **{117}** таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую (Подобно тому, как мы поступили со слогом «ук» при перегруппировке вышеприведенной скороговорки.), а все остальное — в последование ломанных октав:



и т. д.

Результат эксперимента поразил собравшихся: по свидетельству присутствовавшего на уроке Г. П. Прокофьева, оказалось, что изменение представления «тотчас дает большую скорость и точность пассажа» (Проф. Гр. Прокофьев. Игра на фортепьяно. Музсектор Госиздата, М, 1928, стр. 79 (разрядка Прокофьева).).

«Фокус», показанный Петри, вызвал в свое время большой шум и толки в московских пианистических кругах. Однако он не показался бы такой новинкой, будь наши пианисты несколько лучше знакомы с тезисами о «технической фразировке», обнародованными Бузони за тридцать лет до описанного происшествия (К сожалению, за прошедшие с тех пор сорок лет дело сравнительно мало изменилось. Бузониевская редакция первой части «Клавир хорошего строя» (где опубликованы названные тезисы) была издана у нас только один раз — в 1941 году, в количестве 800 (!) экземпляров — и больше не переиздавалась. Как видно, мы всё еще, по слову Пушкина, во многом «ленивы и не любопытны»...).

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

Анализ обоих только что рассмотренных примеров позволяет сделать следующий важный вывод: в техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, «запинка», мешающая автоматизации («к-б» в скороговорке), {118} оказывается не внутри группы, а между группами, то есть там, где все равно приходится прибегать к «приказу сознания».

В фортепьянной игре в роли подобных «запинок» выступают: резкая смена позиции (см. ниже, примеры №№ 168, 171—173), смена направления движения (см. ниже, примеры №№ 177—186), в особенности частая и непрерывная, когда рука движется все время то в одну, то в другую сторону (примеры №№ 180—186), скачок (примеры №№ 172—173); в октавах—вторжение инородного интервала в цепь однородных, особенно если «вторгшийся» интервал шире остальных (примеры №№ 190—191), смена плоскости движения (по белым— по черным) (примеры №№ 188—189), в особенности взлет с белых клавиш на черные. (Не только в октавах, но и в остальных видах «двойных нот» соскальзывание с черных клавиш на белые, наоборот, значительно удобнее (см. примеры №№ 176, 187). Вот почему, в частности, брейтгауптовская группировка (нотный пример № 166) представляется мне менее удачной, чем бузониевская (нотный пример № 167):



Перечисленными соображениями и определяются конкретные принципы «технической фразировки»; иллюстрацией к ним могут служить нижеследующие примеры, часть которых (№№ 185—191) заимствована из вышеназванной работы Бузони («фразировочные

группы» обозначены везде знаком $\boxed{}$):
{119}

Allegro Ф. Шопен. Этюд, оп. 10 № 3

168 *pp* *f* *veloce*

Allegretto В. Моцарт. Соната D-dur, III ч.

169 *pp*

Vivace e giocoso Ф. Бузони. Скерцино, оп. 33^B № 3

170 *pp* *crest.* *f* *ff*

[Maestoso] Ф. Шопен. Полонез оп. 53

171 *pp* *tr* *f* *sf*

И С. Бах. Хорошо темперированный клавир, часть I, прелюдия № 6

172 *pp*

{120}



Л. Бетховен. Соната quasi una fantasia
cis-moll op. 27 №2, III ч.



Л. Бетховен. 32 вариации c-moll,
вариация XX



Л. Бетховен 32 вариации c-moll,
вариация X



Р Шуман. „Крейслериана“, op. 16 №1



Ф. Шопен. Этюд, op. 10 №4



Давид-Лист. Каприччио h-moll



[Andantino capriccioso]
Poco più animato

Паганини-Лист. Этюд №2

183 *l.p.*

f marcato

Alla marcia

Лист-Бузони. „Женитьба Фигаро“

184 *l.p.*

cresc.

Allegro deciso

Ф. Лист. „Воспоминания о „Норме“

185 *l.p.*

fff

Presto

Бах-Таузинг Токката d-moll

186

fff

187 *ppp*

188 *ppp*

{123}



В некоторых случаях выигрыш, достигаемый благодаря «технической перегруппировке», становится особенно наглядным. Так, в примерах №№ 172—173 трудные скачки:



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



{124}

до трех:



и даже шести шестнадцатых:



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

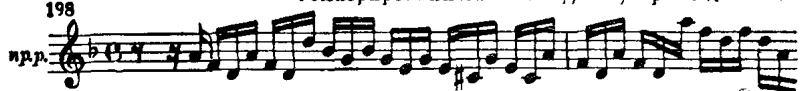
Технические преимущества, создаваемые подобными перегруппировками, очевидны. Тем не менее, применение этого метода возбуждает большие споры в пианистической среде. Некоторые педагоги отвергают «техническую» группировку на том основании, что она противоречит авторской, видоизменяет, «искажает» последнюю.

Это обвинение непродуманно и легковесно. О какой собственно «авторской группировке» может идти речь? Как известно, ноты, и в особенности восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые, из которых состоят обычно виртуозные пассажи, объединяются в группы не по субъективной воле автора (кроме отдельных, исключительных случаев), а по неким стандартным, для всех авторов обязательным правилам, предусматривающим единственно соблюдение метрической ясности и равномерности: любой пассаж, какова бы ни была его действительная — мотивная — структура, непременно (за редкими исключениями) подразделяется на одинаковые группы по 4, 8, 16 (или по 3, 6) нот, причем каждая из этих групп начинается на сильной (или относительно сильной) и кончается на слабой доле того же такта («хореическая» ритмика).

Таким образом, именно та группировка, какую мы находим в нотах и именуем обычно «авторской», по большей части как раз противоречит мысли {125} композитора, искажает мелодическую логику пассажа, обрубая тактовыми чертами то хвост, то голову составляющих его мотивов или втискивая последние в прокрустово ложе равнометричных нотных групп. Правда, неопытные ученики, не умея разобраться во внутреннем строении таких, например, мест:

И. С. Бах. Хорошо
темперированный клавир, ч. I, прелюдия №6

198



199 Allegro Бах-Тауэиг. Токката и fuga d-moll



200 Allegro Ф. Шопен. Этюд, op.10 №8



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

Гораздо серьезнее другой вопрос — о соотношении фразировки технической и художественной, той, которая, иногда помеченная лигами в нотном тексте, а иногда никак не обозначенная автором, выражает, тем не менее, музыкальный смысл пассажа. Конечно, если «фразировку» укб-укб-укб заменить фразировкой ук-бук-бук, то смысл фразы не потерпит никакого ущерба: ибо фраза не имеет никакого смысла. Но музыка, настоящая музыка имеет смысл; это не безвыразительная конструкция вроде ломанного {126} септаккорда Петри, это — выразительная речь.

А в выразительной, осмысленной речи та или иная «группировка» перестает быть «нейтральной», становится фактором, влияющим на смысл произносимого. Не все равно, как разделить слова и расставить знаки препинания в таких, например, фразах, как «Видримасгор» или «вид Рима с гор», «казнить, не надо миловать!» или «казнить не надо,

миловать!» (пример Г. Э. Конюса), «детина полуумный на диване лежит» или «дети на полу, умный на диване лежит» (шутка русского шута XVIII века Ивана Балакирева), «и на устах его — печать» или «и на устах — его печать», как читают иногда малограмотные исполнители известного лермонтовского стихотворения («На смерть Пушкина»). Не то же ли самое имеет место в музыке? Не искажают ли перегруппировки ее художественную логику, ее эмоциональный смысл? Не утрачивается ли он иной раз вовсе вследствие резкого расхождения между фразировкой «технической» и «музыкальной»? Не приобретает ли быстрота и легкость исполнения ценой превращения музыкальной речи в бессмысленную скороговорку?

Предвидя эти естественные опасения, Бузони в своем изложении принципов «технической фразировки» специально оговорил, что за «музыкальной фразировкой» остаются все ее права, техническое же расчленение «должно быть слышимо только для исполнителя и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, только мысленно». Что такая «двойственность мышления» в принципе возможна, доказывается общеизвестной способностью хороших исполнителей уделять должное внимание *и* метрическому, *и* мотивному строению пассажа, несмотря на резкие подчас противоречия между тем и другим. Но подобное «раздвоение внимания» дается не всегда одинаково легко, свидетельством чему может служить, между прочим, и практика самого Бузони и его школы.

В самом деле, обратите внимание на следующее любопытное обстоятельство. При внимательном рассмотрении приведенных выше примеров бросается в глаза, что в подавляющем большинстве случаев «техническая перегруппировка» приводит к перемещению начала {127} фразы на слабую, конца же ее — на сильную долю такта, что сообщает пассажи большую энергию и целеустремленность. Такая, «ямбическая» фразировка очень родственна духу музыки Баха, Листа; в их произведениях она почти всегда помогает вскрыть мелодический подтекст, внутреннее строение их музыкальных мыслей, то есть, в сущности, совпадает с фразировкой художественной (см. примеры №№ 172, 199 и др.).

Но не все композиторы мыслили «ямбично»; музыкальная речь Шопена, например, скорее «хореична». Иначе говоря, при исполнении произведений этого автора фразировка техническая по большей части приходит в противоречие с художественной. Не здесь ли кроется одна из причин того, почему так убедительно, органично звучали в интерпретации Бузони и Петри сочинения Баха и Листа, в то время как от исполнения теми же пианистами многих произведений Шопена, при всем техническом совершенстве, с которым воспроизводились, например, его этюды, неизменно оставалось впечатление какой-то искусственности, «недостоверности», какого-то насилия над художественной волей композитора (вспомните хотя бы подчеркнутые концовки пассажей в этюдах ор. 25 № 6 и ор. 25 № 9 у Петри)?

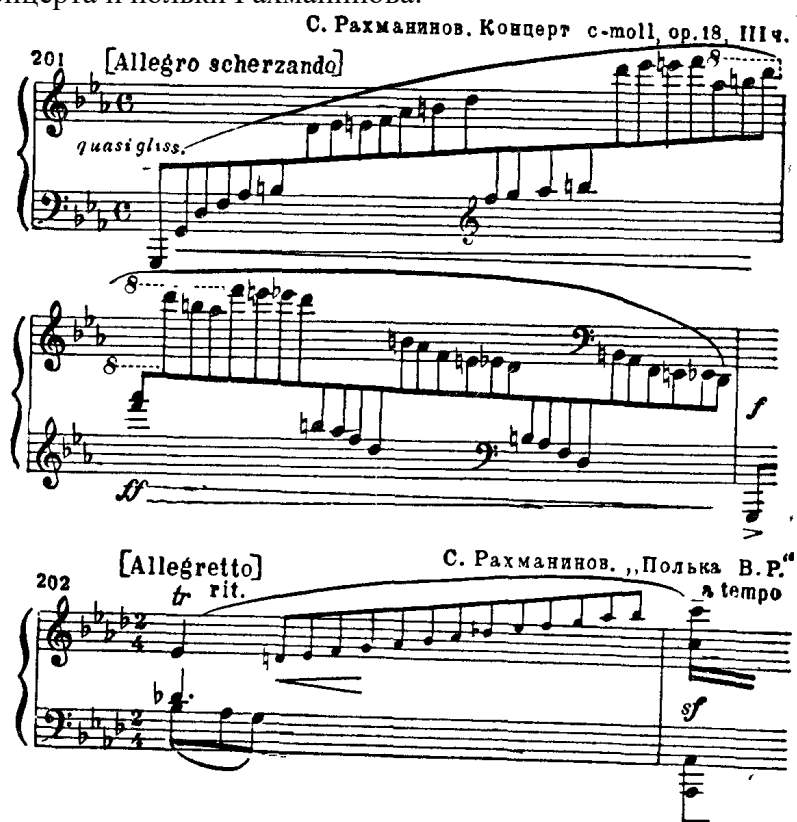
Вывод из всего оказанного напрашивается сам собой. Очевидно, что к «технической фразировке» можно прибегать без всякой опаски лишь в тех — весьма, впрочем, многочисленных — случаях, когда она совпадает с фразировкой художественной или, по крайней мере, не противоречит ей. В остальных же случаях перегруппировкой нужно пользоваться — если пользоваться — весьма осмотрительно, в очень умеренной дозе, разве только как временным — на определенном этапе работы — и сугубо

«подсобным» средством. Другими словами, «техническая фразировка» — не панацея на все случаи пианистической жизни, применимая без разбору к любому пассажиру, а рабочий прием, который следует пускать в дело к месту, с толком, решая вопрос в каждом случае отдельно, индивидуально. Но разве не то же самое можно сказать о всех без исключения пианистических приемах?

{128}

XXVIII

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



{129}

Выработка такого рода качеств, воспитание виртуозного начала образует особую, почти всегда недооцениваемую, на деле же весьма важную задачу в процессе пианистической подготовки. Она сводится в основном к «сварке» нескольких быстро сменяющихся позиций в автоматизированное целое, подвластное одному волевому импульсу. Делается это так. Когда пассаж уже достаточно «отработан» обычными способами и начинает выходить в довольно быстром темпе, попробуйте разок-другой не «пробежать» его, как вы это делали раньше, а, так сказать, «швырнуть» руку сразу на весь пассаж, одним махом прокатить

его через всю клавиатуру и «вогнуть» в «адрес». При этом, однако, необходимо соблюдение некоторых определенных условий. Прежде всего, надо сесть спокойно, расслабить мышцы, привести в равновесие нервную систему, изгнав из нее всякие остатки предшествующих возбуждений.

Затем хорошенько «собратся», нацелить весь организм на предстоящий «бросок», мысленно проделать его несколько раз, оставаясь в то же время внешне неподвижным (но не напряженным!). Мало-помалу замереть совершенно, как кошка перед прыжком, — по-прежнему без мышечного напряжения, но в полной готовности к нему, — два-три раза, с небольшими промежутками, дать «пробное включение» («приготовиться» — «отставить») и, наконец, в какое-то мгновение — прыгнуть.

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

Первый «акт» — «установка на цель» — закончился; наступает второй, центральный — самый «бросок». Здесь важнее всего: безраздельная устремленность сознания и движения в одну точку — «адрес» пассажа; взрывчатая энергия мгновенного, как молния, «разряда»; главное же — «ринуться» к цели стремглав, очертя голову, без оглядки, не останавливаясь, не «поправляясь», не придерживая темпа перед трудными интервалами, и {130} так, с ходу, «влететь» в «адрес», «бухнуться» на последние клавиши пассажа — или куда придется рядом.

И хотя эти слова могут вызвать недоумение (которое я надеюсь разъяснить в следующей главе), я повторяю и подчеркиваю со всей определенностью: раз начатый «бросок» должен быть доведен — так, как начат — до конца, что бы ни случилось «в пути», то есть куда бы ни «съехали» и ни «приехал и» в заключение руки. Иначе вся затея обречена на неудачу. Прерванный или хотя бы где-то чуть придерживанный «бросок» научит чему угодно, кроме... броска: в этом случае «воспитание импульса» не состоялось.

Однако это не всё. Чтобы успешно довести дело до конца, нужно еще сыграть — и хорошо сыграть! — третий «акт» (который можно было бы озаглавить как «закрепление итогов»). «Бухнувшись» в заключение на те или иные клавиши, необходимо тут же мгновенно, снова (как в начале, перед броском) замереть без движения — именно там, куда попал (независимо от того, те ли это клавиши, куда был «адресован» бросок, или другие), и в том точно, без каких бы то ни было «поправок», положении рук и корпуса, как это случилось; замереть, не шелохнувшись, не двинув бровью, не то что пальцем (только незаметно расслабив мышцы), — как перед фотографом в момент, когда он говорит: «Снимаю».

И лишь через секунду-другую, после того как ваш мозг сделает точный «снимок» заключительного положения вашего тела (положения, нередко ошарашивающе неожиданного для самого играющего — например, почти лежа грудью на верхнем регистре клавиатуры, с рукой, вывернутой чуть ли не наизнанку), можно снять руки с клавиш, сесть «вольно» и поразмыслить над тем, что, собственно, произошло и как вы очутились там, где очутились. Если же изменить даже слегка «закключительное положение» (учесть которое важно при дальнейшей работе над

пассажем) раньше, чем мозг успеет его зафиксировать, то оно «не попадет в фокус», ускользнет от вашего сознания, рассеется, как сон, что мы не успели «поймать» и закрепить в памяти в самый миг пробуждения.

{131} Что касается «коды» вашего опыта — подытоживающих размышлений, то они, надо полагать, будут невеселыми. Вряд ли вас с первого раза постигнет удача; скорее, «очухавшись» и разбираясь в том, что вы натворили, вы убедитесь, что «бросок» дался вам ценой изрядных «комков» и мазни в середине, а то даже и в «адресе» пассажа. Но вы не унывайте, не падайте духом, а, учтя допущенные промахи и немного отдохнув, соберитесь вновь с силами и повторите попытку. Только не делайте этого сразу по окончании первой попытки: не следуйте примеру учеников, старающихся поскорее «замазать» неудачу, тут же, немедленно «исправить», «стереть» фальшивые ноты.

«Замазать» неудачу нельзя, да и незачем это делать: нужно, наоборот, отдать себе в ней полный и ясный отчет. Поспешность же повторения не только препятствует этому, но и не дает возможности должным образом подготовить новую попытку, что, в свою очередь, чревато дальнейшими неприятностями. Сорвавшись вторично, такой ученик по большей части лишь входит в азарт, все лихорадочнее, раз за разом без передышки «аттакует» недающуюся трудность в тщетной надежде взять ее как-нибудь «дуриком» (есть такое ученическое словечко!), «на ура», лихим «приступом»; вместо этого он только в конец истощает свою нервную систему, непрерывными возбуждениями дезорганизует, срывает нормальный ритм психических процессов, закладывает прочное основание... для той суматошливой и грязной лжетехники, от которой автор книги уже несколько раз предостерегал молодых пианистов.

Во избежание этого необходимо, чтобы между повторениями «атаки», точнее — между концом одного и началом следующего броска, пролегал достаточный промежуток времени, в течение которого мышцы оставались бы расслабленными, а двигательные центры нервной системы пребывали в состоянии торможения. Начинать повторную попытку нужно каждый раз сначала, с «первого акта», не раньше, чем в «разряженной» предыдущим броском нервной системе накопится новый «заряд». Не беда, если на первых порах на все эти «сборы» будет уходить немало времени: Лешетицкий считал **{132}** нормальным, если из часа, посвященного техническим упражнениям, пианист фактически играет в общей сложности лишь двадцать минут, отдавая остальные сорок «безмолвной и сосредоточенной умственной работе» (С. Jenkins. Théodore Leschetizky. «The Musical Times», 1930, June. Цит. по книге А. Алексеева «Русские пианисты». Музгиз, М. — Л., 1948, стр. 195.).

Первоначальная долгота промежутков между бросками впоследствии окупится с лихвой; к тому же по мере освоения пассажа промежутки эти будут все более и более сокращаться, пока не дойдут до нуля, то есть до такого момента, когда вы не только полностью овладеете данным «броском», но и окажетесь в состоянии проделать его несколько раз подряд.

Итак, повторяя разучиваемый «бросок», следует делать это разумно — с достаточными промежутками между «атаками». Но и такими повторениями «бросков» нельзя злоупотреблять. «Сварка» позиции не дается с налету, в один присест: для нее нужно время, терпеливое чередование «примерок» и «шитья», «горячей» и «холодной», быстрой и

медленной работы. «Примерив» два-три раза воспитуемый бросок, нужно затем вернуться к медленному «шитью» и тщательно поработать над местами, которые «не вышли», над исправлением недостатков, обнаружившихся при проверке «в темпе». Лишь некоторое время спустя можно отважиться на «вторую примерку», результаты которой снова дадут материал для дальнейшей медленной работы. И так — несколько раз:

«...Кипеть, гореть — и погасать,
И вновь гореть — и снова стыть...»
(Некрасов)

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

{133} Сколько бы, однако, я ни подчеркивал важность тщательной медленной «прочистки» пассажа от той «грязи», какая появится в нем при попытках исполнения «броском», все же, я знаю, найдется немало учащихся и педагогов, которых испугает предлагаемый здесь способ воспитания виртуозных навыков. «Позвольте, — скажут такие учащиеся или педагоги, — но ведь, как ни верти, а все-таки вы советуете время от времени «бросаться» в пассаж, и притом «очертя голову», то есть заведомо идя на то, чтобы руки «съехали» с нужных клавиш и «приехали» совсем не туда, куда надо: вы прямо так и пишете, что надо, мол, «бухнуться» на последние клавиши пассажа «или куда придется рядом».

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

Нет, я не думаю, что ошибка такого рода, то есть ненамеренно задетая фальшивая нота — это то, чего нужно при всех обстоятельствах и во что бы то ни стало избегать во время работы. Я думаю, что самый этот взгляд на ошибку — ошибка. Думаю, что преувеличенный страх попасть не на ту клавишу немало вредит ученику во время работы, мешает достигнуть того уровня виртуозности, который ему вполне по силам. Думаю, что при известных обстоятельствах такие **{134}** непопадания в работе не только допустимы, но даже желательны, что на них тогда не только можно идти, но положительно нужно к ним стремиться. Думаю, что это не помешает, а, наоборот, поможет точности последующей игры: ибо путь к точности лежит через ошибку.

Почему я так думаю — будет разъяснено в следующих главах.

XXIX

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

Наоборот, неудача нередко так «встряхивает», подтягивает человека, пробуждает в нем такие дремлющие силы и способности, что становится источником блистательных побед: вспомните тост Петра Великого «за наших учителей» в шведской камлании. «Поражение — мать успеха» — говорится в известной статье газеты «Женьминьжибао» (Перепечатано в газете «Правда» от 30 декабря 1956 года.).

Народная мудрость испокон веков предостерегает: удача — враг, неудача — друг человека. Китайский мудрец Лао Цзы еще две с лишним тысячи лет тому назад утверждал: «В несчастье живет счастье, в счастье таится несчастье». «За благом вслед идут печали, печаль же радости залог», — поет Баян в «Руслане и Людмиле». Эллинская боязнь постоянных удач выражена в легенде о поликратовом перстне. «Пошли нам бог беду для {135} нашей пользы» — гласит итальянская пословица, любимая Бенвенуто Челлини.

Эти кажущиеся парадоксы находят подтверждение в опыте многих умных людей, больших мастеров самых различных специальностей. «...Я не боюсь неудач и несчастий ...я боюсь успехов и счастья...» — пишет в романе «Кто виноват?» Владимиру Бельтову его воспитатель (А. И. Герцен. Избранные сочинения. Гослитиздат, М., 1937, стр. 47.).

«Ничто не обессиливает художника, полководца, носителя власти больше, чем постоянный успех», — заявляет Стефан Цвейг (Стефан Цвейг. Собрание сочинений, том IX. Изд. «Время», Л., 1932, стр. 89.).

«Позвольте сказать вам вот что, — пишет одному из своих корреспондентов А. М. Горький, — лучший друг и учитель человека... именно — неудачи... Это я говорю совершенно серьезно, с полным убеждением... Тут нет рисовки, нет и позы: это простое и ясное сознание факта». «Неудачи — это ангелы-хранители писателя», — повторяет он же в другом письме.

К тем же выводам приходят представители двух, можно сказать, противоположных полюсов культуры — ученые и спортсмены; и те, и другие чуть ли не радуются неудачам и ошибкам, во всяком случае видят в них лучшую школу мастерства. По мнению академика Павлова, правильно понятая ошибка — вернейший путь к открытию. «Ошибка? Это хорошо! Это очень хорошо!» — восклицает Мичурин в одноименном фильме Александра Довженко. «Ошибаться надо, понятно? — уговаривает своих сотрудников инженер Платонов в пьесе С. Алешина «Одна». — Что вы все боитесь ошибаться? Так мы ничего путного не сделаем» («Театр», 1956, № 8, стр. 19.)

«Трамплином для будущих успехов» называет поражение знаменитый бегун Владимир Куц: «Неудача мобилизует, заставляет отта-

чивать мастерство» («Литературная газета» от 13 сентября 1958 г.). Для прославленного шахматиста М. М. Ботвинника проигранные партии всегда были «хорошей школой», наилучшим материалом для анализа, «самыми ценными уроками для совершенствования {136} в шахматной игре»; плодотворнее всего — «учиться на собственных ошибках» (Кирилл Левин. Михаил Ботвинник. «Физкультура и спорт», М., 1951» стр. 9, 14, 21, 37.).

Буквально то же самое твердила своим ученицам актриса В. В. Самойлова-Мичурина: «Не бойтесь ошибок! На ошибках-то мы и учимся» (А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания. «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 25.).

«Драгоценны только ошибки,— вторит ей в одном письме композитор Лядов, — только они накапливают мудрость» (Сборник «Ан. К. Лядов». Пгр., 1916, стр. 88).

Среди приведенных цитат нет высказываний музыкантов-исполнителей. Однако их опыт в этом отношении не расходится с опытом писателей и композиторов, шахматистов и полководцев, ученых и актеров. В доказательство можно сослаться хотя бы на широко популярную в исполнительской среде «примету», согласно которой удачная репетиция сулит неудачу в концерте, неудачная же репетиция позволяет, наоборот, надеяться на успешность последующего выступления.

Надо сказать, что это наблюдение не лишено некоторого основания. Удачная репетиция порой не только ослабляет рабочую бдительность исполнителя, вселяет в него опасную самонадеянность; еще хуже то, что она неправильно ориентирует его перед началом и во время выступления. «От добра добра не ищут» — гласит распространенная поговорка; а поскольку репетиция прошла «добро», то исполнитель только и мечтает как бы вечером, на концерте повторить утреннее исполнение, сыграть именно так, как на репетиции. Иными словами, цель, которая должна быть всегда впереди художника, оказывается позади; исполнитель на эстраде вместо того, чтобы устремиться душою в манящую даль, все время как бы оглядывается через плечо на то, «как это было». А так как повторить то, что было, поймать за хвост вчерашний день в искусстве, как и в жизни, невозможно, то чем старательнее тщится концертант припомнить и воспроизвести все детали прошлого исполнения, тем вернее обрекает он себя на заслуженное творческое поражение.

{137} Все это говорится, однако, отнюдь не в защиту ученических суеверий или мистических теорий о фатальной неизбежности неудач после удач и наоборот. Удача вовсе не обязательно, роковым образом влечет за собой неудачу; она лишь таит в себе такую потенциальную опасность. Реализация последней зависит от склада человека, от его отношения к «постигшему» его успеху. Кто недооценит эту опасность, поддастся, подобно гоголевскому Чарткову, соблазну «легкой жизни» в искусстве, тот действительно рискует тем, что удача протечет у него меж пальцев, поставив его в незавидное положение той Бьёрнсоновской героини, которая в ответ на недоуменные слова отца: «У нас ведь было намерение ехать дальше» саркастически замечает:

«Намерение — да! Намерение поехало дальше, а мы остались в Копенгагене» (Бьёрнстjerne Бьёрнсон. «Когда цветет молодой виноград», действие второе, Собр. соч., т. I. Кн-во «Современные проблемы». М., 1910, стр. 246.).

Кто же, наоборот, понимает, что успех требует удвоенного внимания, удвоенной требовательности к себе; кто и после успешного выступления не поживает на лаврах, а принимается кропотливо и беспощадно «чистить» свою игру, как это делали Рахманинов, Бузони и другие крупные мастера пианизма; кто, памятуя, что «хорошее — враг

лучшего», не держится трусливо за всякое обретенное «добро», а мужественно ломает, если надо, любое достигнутое «хорошее» в вечном стремлении вперед, в постоянных поисках «лучшего» — тому не страшны никакие «приметы», для того безопасна удача.

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

Возьмем пример. Предположим, вы учите скачки в сонате Скарлатти A-dur:
{138}



Десять раз подряд вы пытаетесь попасть с *ля* малой октавы на *до* третьей и каждый раз промахиваетесь. В сердцах вы готовы бросить работу над «проклятым» местом: видно, скачки — не ваша «стихия». Почему вы так решили? — Потому, — отвечаете вы сердито, — что ничего не получается: все время не попадаю. — Не попадаете? А куда вы попадаете? — Странный вопрос! — скажете вы опять с досадой. — Говорят же вам: не туда, куда надо — не на *до*. А уж на *ре* ли, на *фа* или на *си-бемоль* — не все ли равно? — Нет, не все равно.

Так куда же вы все-таки попадаете вместо *до* — на *ре*, на *фа* или на *си-бемоль* — Не знаю, — недоумеваете вы, — не заметил, не обратил внимания. Наверно, в самые разные места. — Нет, тут вы ошибаетесь, ошибаетесь именно потому, что не обращали на это внимания, полагая, — опять-таки по ошибке, — что это не имеет значения. Присмотритесь хорошенько к своей игре и вы с удивлением обнаружите, что из десяти раз попали, скажем, семь раз на *ре*, один — на *ми*, два — на обе эти клавиши одновременно.

Стало быть, ваши непопадания носят не столь случайный, как вам казалось, а довольно закономерный характер, в них есть своя система: вы попадаете вовсе не «в самые разные места», а каждый раз в один и тот же сравнительно узкий район, расположенный правее, дальше цели (левее, ближе нее — например, на *ля* или на *си-бемоль* второй октавы — вы не попали ни разу), но близко от нее (*фа* или *соль* третьей октавы ни разу не встретились в ваших непопаданиях); мало того, вы и в пределах названного района попадаете по большей части (семь раз из десяти) в одну определенную точку. Другими словами, вы, в сущности, попадаете, — и довольно точно попадаете, — только не на *до*. а на *ре*.

Значит, дело {139} не в том, что вы якобы не умеете попадать рукой в цель, то есть лишены прочного «чувства расстояния» (ваше стойкое попадание на *ре* свидетельствует об обратном), а в том лишь, что самое расстояние «отсчитано» в данном случае неверно и «проекция» его в двигательных ^центрах вашей нервной системы требует небольшой

«поправки в расчете». Проще говоря, движение вашей левой руки немного шире, чем надо — слегка сузьте его — и вы решите задачу.

Впрочем, решите не сразу. Возможно, что вы поначалу сузите движение недостаточно — и начнете попадать на *до* и *ре* одновременно. Еще более вероятно, что вы сузите его чрезмерно — и начнете попадать, скажем, на *си*.

В обоих случаях не огорчайтесь: ваша «новая неудача» — на самом деле успех, шаг вперед в надлежащем направлении. Это то, что артиллеристы называют «пристрелкой»: вы берете цель «в вилку» и, сменяя «перелет» «недолетом», постепенно сужая амплитуду первого и расширяя амплитуду второго, в конце концов «накроете» нужную клавишу.

Скачки в сонате Скарлатти — лишь один из многих примеров того, как из «яда» ошибки добывается побеждающее его противоядие. Точно так же — в принципе — обстоит дело и в других видах техники. Работая над неудающимся пассажем, мало сокрушенно констатировать, что он «не выходит», «не звучит», «смазывается», «комкается», пальцы «заплетаются», руки «съезжают» и т. п.

Надо точно установить, почему не выходит, что не звучит, из-за чего комкается, где «заедает» какие пальцы заплетаются, в каком именно месте «съезжают» руки, и, в зависимости от выяснившегося, перенести точку «включения» импульса, изменить аппликатуру, прием, положение руки, уменьшить ее поворот, сгладить «подачу» первого пальца, усилить или ослабить удар других пальцев, вернуться к медленному проигрыванию «заболтанного» звена или принять иные нужные меры. При этом может оказаться, что причина анализируемой ошибки коренится глубже, чем вы ожидали — в каком-либо незамеченном вами общем недостатке вашей техники вроде слабости пальцев, неэкономности их движений, неуклюжести подкладывании {140} первого пальца и т. п.; тогда работа над устранением данной частной ошибки естественно перерастает в работу по выкорчевыванию обнаруженного «корня», т. е. по совершенствованию вашей техники вообще.

«Надо точно установить, почему (пассаж) не выходит, в каком именно месте съезжают руки»...

Сделать это, однако, подчас не так легко, как кажется. Вспоминаю, например, как я в молодые годы учил шестой этюд Паганини-Листа — «Тему с вариациями», финал которого начинается следующим пассажем:



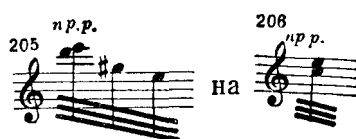
Я некоторое время никак не мог справиться с этим пассажем. В умеренно-скором движении он у меня выходил, но как только я пытался взять более быстрый, по-настоящему виртуозный темп, повторялась одна и та же история: первая половина проходила благополучно, но во второй половине, когда движение вверх сменялось движением вниз, я где-то регулярно «слетал», и все заканчивалось страшной мазней на соседних клавишах. Почему я «слетал»? Где это происходило?

В разных местах или каждый раз на одном и том же месте? Мои попытки «подсмотреть» это довольно долго оставались безрезультатными. Играя пассаж в темпе, «броском», я оказывался уже внизу — на соседних клавишах — раньше, чем успевал сообразить, как это получилось; мое ухо регистрировало только, что при движении вниз я играю вначале чисто, а «потом» грязно, но где именно, с какой ноты «чистота» сменяется «грязью» — уловить этот момент никак не удавалось.

Если же я при «возвращении» пассажа сверху вниз хоть {141} чуть-чуть, самую малость придерживал где-то темп, чтобы лучше «разглядеть», что там происходит, то... ничего не происходило, и я «благополучно» доводил злокозненный пассаж до конца, не взяв ни единой фальшивой ноты.

Иначе говоря, в первом случае ошибка появлялась, но ухитрялась промелькнуть так быстро, что ускользала от моего внимания; во втором же случае ничто не ускользало от моего внимания, но зато ошибка и не появлялась на сцене. Хрен редьки не слаще! Бился я, бился над этой задачей немало. Уж стала мне неувловимая ошибка представляться чуть ли не живым существом, маленьким, но коварным, которое играет со мной в кошки-мышки, сидит в засаде и следит, выглядывает; пока я настороже — не показывается, а чуть ослаблю внимание — она тут как тут, мелькнет перед носом и снова спрячется, посмеивается, поддразнивает: пойдй — поймай!

Что ж, играть так играть. Начал я сам с собой хитрить, «обманывать» ошибку, — то есть, по существу, свое собственное «подсознание», — ставить ей «ловушку»: не буду, мол, сейчас играть пассаж быстро, сыграю его медленно, только медленно — и вдруг как «брошусь» в него со всего размаха! И что же вы думаете? Прodelал я это два-три раза, каждый раз внезапно, «неожиданно» для самого себя — и застиг-таки, наконец, ошибку «на месте преступления», «накрыл», «прихлопнул» ее прежде, чем она успела «убежать со сцены». Оказалось все дело было в одном повороте руки



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



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

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

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

«Для того, чтобы усидеть на месте, от меня требовалось очень многое и всегда что-нибудь прямо-таки противное природе... Например, если мне случалось падать направо, я, следуя вполне естественному побуждению, круто поворачивал руль налево... Закон требовал обратного: переднее колесо нужно поворачивать в ту сторону, куда вы падаете. Когда вам это говорят, то поверить бывает трудно. И не только трудно — невозможно, настолько это противоречит всем вашим представлениям. А сделать еще труднее, даже если веришь, что это нужно. Тут не помогают ни вера, ни знание, ни самые убедительные доказательства...» (Марк Твен. Укрощение велосипеда (сборник «Знаменитая скачущая лягушка и другие рассказы». Гослитиздат, М., 1943, стр. 84).).

{143} Нечто схожее испытывает и возвращенный в строгих правилах молодой пианист, которого уговаривают отважиться на дерзкий «бросок». «Поверить трудно, а сделать еще труднее». Паническая боязнь «смазать», «не попасть» настолько владеет психикой такого пианиста, что, даже решившись, он в последнее мгновение — перед самым «толчком», а то и уже «в полете», приближаясь к «опасному месту», — невольно дрогнет, «повернет руль налево», в «страховочных» целях на какую-то долю секунды придержит темп.

И действительно, как мы видели выше, на примере пассажа из этюда Паганини-Листа *a-moll*, этой доли секунды бывает порой достаточно, чтобы «попасть». Пианист доволен: пассаж «вышел», прозвучал «чисто». Бедный пианист! Ему и невдомек, что радоваться нечему, что такое «попадание» — не более как самообман. Он избежал меньшей ошибки ценой гораздо большей. Он не спас себя от ошибки — он спас ошибку от себя.

В самом деле, в чем состояла задача? В том, чтобы «поймать», а поймав, «убить» ошибку. Удалось ли это? Нет, не удалось. Ошибка осталась не пойманной, так как из-за придержки темпа вовсе не «явилась на сцену». Но раз не поймана, то и не «убита». А не убита — значит, продолжает жить «в засаде», готовая в любой момент «выскочить» оттуда.

Эта потенциальная угроза постоянно висит над исполнителем и в час выхода на эстраду способна погубить не только данное место, но и всю пьесу, а нередко и весь концерт в целом. Ибо как бы ни храбрился тут исполнитель, сколько бы ни уверял себя, что это место или эти места ему нипочем — ведь «вышли» же, и не раз, дома! — все же где-то в глубине души он смутно ощущает, что сам себя обманывает («выходили»-то они только в «придержанном» темпе!), что на самом деле он чувствует себя в означенных местах неуверенно, несвободно, боится их.

Страх, в свою очередь, рождает волнение (Гофман справедливо усматривает одну из частых причин последнего в «нечистой совести» играющего), не дает сосредоточиться на том, что требуется в данный момент: мысль все время в тревоге «бегает» к маячащим впереди «опасным» пунктам. Исполнение становится неполноценным, {144} чересчур «осторожным» по темпу и характеру; оно сильно теряет в яркости, блеске, виртуозной увлекательности.

Если же исполнитель, раззадорившись, ускорит темп и рискнет «броситься» в пассаж, то девять шансов из десяти, что такой бросок не удастся: играющий споткнется о ту самую ошибку, которой он «счастливо» избежал, когда работал над этим местом. Ошибка, не «убитая» пианистом во время работы «убивает» его во время выступления. Она не только портит, а иной раз — в особенности если она не одна — положительно губит исполнение, о котором идет речь; много хуже, что публичный «срыв», «провал» по большей части жестоко и надолго, а то и навсегда травмирует концертанта, лишает его смелости, необходимой на эстраде уверенности, веры в себя, вселяет в него боязнь данного пассажа, данной пьесы, а то и эстрады, публичного исполнения вообще.

Возможное — изредка — случайное «попадание» ничего тут не меняет: одного его недостаточно, чтобы играющий перестал бояться данной трудности, проникся уверенностью в том, что овладел ею; буде же такой и найдется, ближайшее повторное исполнение неминуемо сойдет с него спесь.

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

Для этого есть только один, указанный выше, путь: «убить» ошибку, убить заранее, в зародыше, убить самую возможность ее появления. Но чтобы «убить» ошибку, надо ее «поймать», а чтобы поймать — дать ей явиться, обнаружиться. Вот почему я в конце главы XXVIII призывал молодых пианистов при работе над трудными местами не бояться ошибок, фальшивых нот, непопаданий, а, наоборот, искать их, не давать им «спрятаться», всячески «выманивать» их из «убежищ» — на манер того знаменитого летчика, который, «готовясь к полету... не только не гнал от себя мысли о возможных осложнениях, отказах и неисправностях, а, напротив, активно шел им навстречу, сам старательно выискивал их и заранее намечал наиболее правильные действия в {145} любом самом неблагоприятном варианте» (М. Галлай. Через невидимые барьеры (Из записок летчика-испытателя). «Новый мир», 1960, № 6, стр. 155.).

Летчик этот поступал так, потому что был выдающимся мастером своего дела и, как всякий истинный мастер, знал, что каждая невыявленная ошибка — вечная потенциальная угроза, каждая же выявленная — устраненная опасность. «Конечно, — говорит конструктор Бережков в романе Александра Бека «Жизнь Бережкова», — не очень приятно, когда на испытаниях в твоей машине что-нибудь ломается, но я в таких случаях всегда говорю:

«Если бы здесь не треснуло сегодня, то завтра развалилось бы в полете. А теперь нам видно, что у нее болит» («Новый мир», 1956, № 2, стр. 121.). «Понять, в чем заключается ошибка, значит навсегда от нее избавиться», — убеждала своих учениц уже упоминавшаяся выше актриса Самойлова-Мичурина (А. Я. Глама-Мещерская. Воспоминания, стр. 25.).

Итак, «чтобы убить ошибку, надо ее поймать, а чтобы поймать —

дать ей явиться, обнаружиться». Обнаруживает же она себя (мы не говорим здесь об ошибках грубых, элементарных, заметных и при медленном проигрывании) лишь в условиях игры «всерьез», как на эстраде, то есть в настоящем темпе, с виртуозными «бросками» и т. п.

Значит, работая, надо создавать такие условия, время от времени устраивать «горячие примерки» трудного места. Чтобы научиться плавать — нужно плавать. Катаясь все время «с креслом», не станешь конькобежцем. Уча ребенка ходить, мать в какой-то момент отнимает поддерживавшую его руку. Так же обстоит дело и у нас, пианистов. Хочешь научиться виртуозно «прыгать» — прыгай, прыгай так, как описывалось в главе XXVIII — смело, «очертя голову», отбросив в сторону все и всяческие «мамины руки», «кресла», костыли придержки, страховки, оглядки.

Не дай страху побороть тебя — побори его! Не дай инстинкту перехитрить тебя — перехитри его! «Метнись» в пассаж, уподи на «адрес», как лев на добычу, повтори это (с промежутками) дважды, трижды, четырежды, сколько надо, {146} каждый раз внезапно для твоего инстинкта — и ты, в конце концов, поймал врасплох самого себя, то есть ошибку. Да, отважиться на это, пойти наперекор инстинкту трудно, как, впрочем, многое в искусстве: недаром говорят о «муках творчества». Вдобавок, с «поймкой» и даже с «убиением» ошибки дело не кончается. Не сразу верьте достигнутому, ищите дальше, старайтесь ошибиться, ставьте себя в нарочито невыгодные условия (неудобно сел, рука «стала» не так как нужно, сознание не вполне «собралось»), испробуйте «самые неблагоприятные варианты» — мало ли с какими обстоятельствами доведется столкнуться на эстраде.

За такой работой проходят часы; но проходят они иначе, чем у учеников былых времен. В старину ученикам говорили: учи это место час, два часа, пять часов ежедневно, повторяй его сорок, пятьдесят, сто раз подряд. Теперь задача меняется, внимание ученика фиксируется не на количестве, а на качестве: учи не столько-то часов, повторяй не столько-то раз, а «без лишнего счета» (Брюсов), до тех пор, пока не выйдет как надо. Скука «отсчета» исчезает; целеустремленность каждой «атаки» поддерживает неослабный интерес к работе. Время летит незаметно: с удивлением узнаешь, что ты уже три часа «долбишь» разучиваемое место.

Наконец, после сотен подобных проб, чередующихся с медленной «правкой» обнаруженных «опечаток», наступает момент, когда задачу можно считать решенной: бросок «выходит» без всяких ошибок, выходит не случайно, «дуриком», а раз за разом, и сегодня, и завтра, в любом настроении. С удивлением и радостью вы убеждаетесь в собственной ловкости, проникаетесь доверием к своему телу, перестаете бояться «опасных» мест, приобретаете ту уверенность, которая отличает «короля на эстраде» (выражение Ф. М. Блуменфельда) от незрелого ученика, способного, быть может, сыграть разок то или иное место не хуже известного виртуоза, но не обладающего прочным мастерством последнего и никогда потому не знающего, как пойдет дело в следующий раз.

Верный признак подлинного овладения «броском» — это когда последний настолько автоматизирован, что {147} ошибиться при его исполнении становится гораздо труднее, чем не ошибиться. Существует рассказ о цирковом артисте, номер которого состоял в том, что артист с молниеносной быстротой забрасывал жену, стоявшую у стены,

множеством маленьких копий, совершенно не задевавших женщины, но попадавших настолько вплотную к ее телу, что, когда она отходила, то на стене оставался обрисованный копьями точный силуэт артистки. Но вот последняя изменила мужу, и тот задумал ее убить, инсценировав несчастный случай на арене: маленькая неточность в движении руки — и копьё попадет в сердце изменницы. Однако мстителю не удалось осуществить свой план: копьё легли как всегда, рука не сумела сойти с проторенной дорожки.

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

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

Слов нет, бывают и случайности: палец может со скользнуть в неожиданном, совсем нетрудном месте. Но такие ошибки редки и по большей части не очень серьезны; к тому же, будучи в полном смысле слова случайными, они почти никогда не повторяются и, стало быть, не травмируют исполнителя, не рожают в нем боязни за данное место. Выше разумелись не эти, малосущественные, а более опасные промахи, имеющие тенденцию повторяться.

Появление подобных ошибок всегда закономерно и предвидимо заранее; предположение, что оно носит случайный характер, — еще одна {148} распространенная ошибка в вопросе об ошибке. При этом, что особенно важно, повторная неточность может появиться—если не говорить об элементарно невыученных пассажах — только в некоторых определенных (хотя индивидуально различных) и сравнительно немногих точках, так что «вылавливание» всех потенциальных ошибок означенного рода— вполне осуществимое дело. Так, например, в приведенном выше пассаже из этюда Паганини-Листа (пример № 204) мне сначала казалось, что я ошибаюсь во многих местах; оказалось же, что я допускаю, в сущности, лишь одну ошибку, а все остальные являются производными от нее и автоматически отпали вместе с ней. С тех пор прошло уже сорок лет, я сотни раз играл в концертах этот этюд и ни разу не столкнулся в указанном месте с какой-либо другой, «случайной» ошибкой.

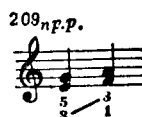
XXXI

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

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



Эта аппликатура довольно распространена и сейчас. Между тем она непригодна для виртуозного исполнения. У нее невысокий «темповый потолок», то есть, играя ею, нельзя достигнуть очень большой скорости. Тому мешает в особенности неудобный перенос 3-го {149} пальца, участвующего в двух терциях подряд, причем в первой—в нижнем, а во второй—в верхнем голосе:



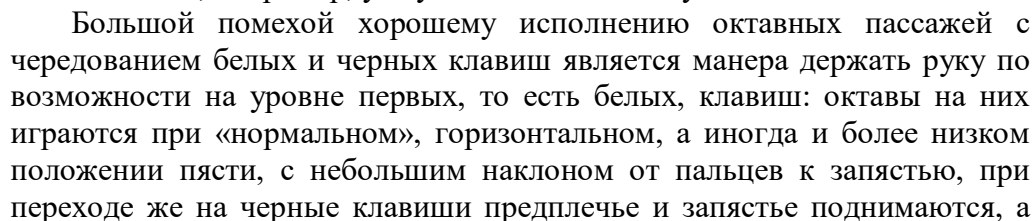
Более целесообразной представляется мне аппликатура Бузони:





Третье условие—«концентрация всей энергии на верхнем голосе» (Имеется в виду движение вверх.) (Бузони) при облегченном звучании второго голоса, ноты которого додерживаются не до самого конца, то есть снимаются чуть раньше верхней ноты той же терции.

При исполнении октав первое требование — «крепкое» звучание обоих пальцев. Однако это не значит, что запястье должно быть все время «фиксированным», жестко закрепленным, а удар — вертикальным, строго перпендикулярным клавиатуре. Скорее октавы нужно брать, так, как советовал д'Альбер,— чуть сбоку, словно арпеджируя, превращая верхний (в правой руке) звук октавы «как бы в кратчайший (неразличаемый ухом) форшлаг перед нижним звуком октавы» (Гр. Прокофьев. Игра на фортепьяно, стр. 132.)



кисть (пясть и пальцы) приобретает довольно крутой наклон вниз (в обратном направлении — от запястья к пальцам).

Таким образом, на протяжении пассажа приходится беспрерывно то поднимать, то опускать всю руку, что, естественно, затрудняет и задерживает исполнение. Поэтому в таких пассажах гораздо целесообразнее ориентироваться, наоборот, на черные клавиши, на их уровне установить и держать все время руку; тогда, в соответствии с советом Бузони и в противоположность обычной ученической манере, пясть оказывается в нормальном, более или менее плоском положении при игре на черных клавишах, переход же на белые достигается одним только опусканием кисти, увеличением крутизны ее наклона без всякого изменения в положении запястья и предплечья.

Многие ученики не обращают должного внимания на то, куда, в какую точку клавиши ударяет палец, играют октавы на белых клавишах у самого края клавиатуры, далеко от черных; при переходе на последние таким ученикам приходится делать неэкономно большое движение — сильно подав вперед локоть, «вдвинуть» руку вглубь клавиатуры, что вызывает толчки, {154} замедляющие игру и нарушающие ее плавность.

Во избежание этого октавы на белых клавишах нужно «ставить» возможно ближе к черным, а на черных — возможно ближе к белым; в сочетании с рекомендованной только что постановкой руки это сведет смещение последней при переходе с черных клавиш на белые и обратно к еле заметному минимуму.

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

Октавы — один из тех немногих видов фортепьянной техники, в работе над которыми, как указывалось в главе XXII, медленное разучивание приносит мало пользы. Оно применимо тут только при первоначальном освоении текста и время от времени в целях проверки, «прочистки» игры, ее «успокоения»; в основном же работать над октавами приходится в быстром темпе — сначала короткими, а затем все более длинными «бросками». Однако, между ними необходимо делать частые перерывы для отдыха. Да и вообще октавами нельзя заниматься долго подряд: стойкое «отведение» крайних пальцев вызывает такое напряжение мышц, при котором можно легко переутомить, «переиграть» руку (Большинство случаев повреждения рук у пианистов связано с неумеренной работой над октавами.) — предостережение, в еще большей степени относящееся к ломаным октавам.

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

Что касается специальных упражнений и этюдов для выработки октав, то лучшее, что я могу рекомендовать, — это выучить несколько двухголосных инвенций Баха, исполняя оба голоса октавами (к звукам партии правой руки добавляется верхняя, к звукам левой — нижняя октава). Прodelав эту работу, в особенности, если у вас {155} хватит усердия распространить ее на все пятнадцать инвенций, вы, несомненно, и заметно двинете вперед вашу октавную технику.

XXXIII

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

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



[Quasi Presto] Паганини-Лист. Этюд №6, 6-я вариация

220 *f*

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

221 *pp* *f* *più rinforz.*

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

222 *f*

Вагнер-Лист. „Увертюра к опере „Тангейзер“

223 [Allegro] *ff*

Лист-Бузони „Дон-Жуан“

224 Prestissimo

[*mf*] *cresc* *sf*

И. Брамс. Равсодия, ор. 119 №4

225 Allegro risoluto

p.p. *f*

П. Чайковский. Концерт G-dur, ор. 44, I ч.

226 Allegro brillante e molto vivace

sf

П. Чайковский. Соната G-dur, ор. 37, I ч.

227 Moderato e risoluto

sf *mf* *pesante* *poco a poco crescendo*

228 А. Глазунов. Вариации, оп. 72, финал
Allegro moderato
pp
pp

229 А. Глазунов. Вариации, оп. 72, финал
[Allegro moderato] Più animato
mf cresc
f

230 С. Рахманинов. Концерт e-moll, оп. 18, I ч.
Maestoso (Alla marcia)
ff

231 С. Рахманинов. Концерт d-moll, оп. 30, I ч.
[Allegro] accel.
ff

С. Рахманинов. Концерт d-moll, op. 30, III ч.,
[Alla breve]

232 *ff marcato*

62 [Maestoso] С. Рахманинов. Прелюдия, op. 23 № 2
233 *ppp ff marc*

234 *Appassionato pesante* С. Рахманинов. Этюд-картина, op. 39 № 3
ppp molto marcato

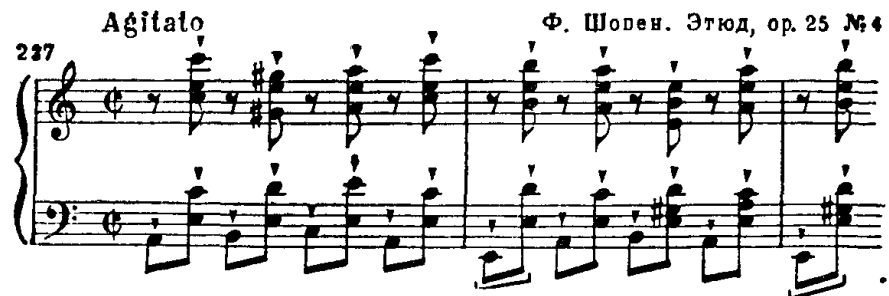
С. Рахманинов. Этюд-картина, op. 39 № 7
[Lento lugubre]
235 *ppp ff*

С. Рахманинов. Равсодия на тему Паганини, op. 43, 8-ая вариация
[Allegro vivace]
236 *ff*

{160} Нередко в таких аккордах звучат только «края», а не «середина», октава, а не «начинка», что дает в итоге «пустую», крикливую звучность. Во избежание этого нужно обратить особое внимание на «начинку»: именно на нее должна опираться рука как в «ползучих» аккордах, сцепленных общими звуками (примеры № № 221, 226, 227, 234, 236), так и в аккордовых прыжках (примеры № № 220—224, 231—233, 235).

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

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



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

{161}

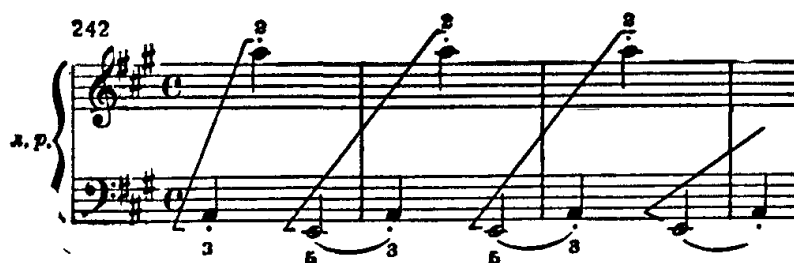


Всякий ли работает и над этими скачками?

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



целесообразнее «мыслить» так:



{162} Часто попаданию мешает ненужная задержка руки на «станции отправления», над уже отпущенной клавишей, то «последующее переживание», о котором уже говорилось в главе XXVI. Преодоление этой дурной привычки нередко позволяет выгадать столько времени, что рука оказывается над «станцией назначения» даже чуть раньше, чем нужно, и берет клавишу фактически уже не скачком, а спокойным и уверенным ударом «на месте». Так, в частности, обстоит дело и в «классических» скачках сонаты Скарлатти (см. выше, пример № 238).

Некоторые ученики пытаются помочь руке глазами, предварительно зафиксировав взглядом то место, куда надлежит попасть. Такая «страховка» иногда уместна и оправдана; но по большей части от нее мало проку, да и не всегда она возможна.

В частности, в той же сонате Скарлатти (пример № 238) она приводит лишь к смешному «мотанию» головой налево и направо, столь же утомительному, сколь и бесцельному. Надо и здесь пересилить себя, побороть инстинкт, довериться телу; надо тренироваться с отведенными или закрытыми глазами, заставить себя не смотреть в «ту» сторону (в сонате Скарлатти, например, смотреть только направо), научиться попадать не глядя, что, как мы знаем, вполне возможно. Без этого невозможно достигнуть настоящего мастерства в технике скачков.

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



{163}

[Animato]

Этюд №6 („Тема с вариациями“, 9-я вариация)



в переработке Бузони:

[Allegretto]



[Quasi presto]



{164} В заключение раздела скажу несколько слов еще об одном специфическом виде фортепьянной техники — глissандо. Подобно скачкам и отчасти октавам, он также не допускает тренировки в медленном темпе.

Работа над этим видом техники крайне затруднена тем, что обычно связана с болью: достаточно два-три раза сделать глissандо, чтоб у основания ногтя проступила кровь, и исполнитель оказывается вынужденным прекратить разучивание данного места. Вследствие этого в ученических кругах сложилось даже мнение, будто над глissандо вообще нельзя работать: либо оно получается сразу, само собой, либо нет, и тогда уж ничего не поделаешь.

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

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

палец и погружает его до дна начальной клавиши, затем, наклонив палец в сторону движения, ведет его по следующим клавишам, стараясь нажимать их так же глубоко, как и первую.

При такой постановке пальца он сталкивается с ребрами клавиш самым нежным и чувствительным участком своей кожи, что и вызывает описанные выше последствия. Дело можно несколько поправить, меньше наклоняя палец, держа его почти вертикально на протяжении всего пассажа — с тем, чтобы подставлять ребрам клавиш не мякоть пальца, а его ноготь; но это даст должный эффект не при всякой руке и только на инструментах с мелкой клавиатурой, там же, где последняя глубже (например, на роялях Блютнера или Петрова), ноготь все равно уйдет под «кромку» клавиш.

Гораздо целесообразнее при тренировке начинать «скольжение» (*glissando* по-итальянски — скользя) не снизу, со дна начальной клавиши, а сверху, с воздуха, издав (то есть раньше, левее начальной клавиши), плавно опускаясь, «планируя» на клавиатуру.

В {165} известный момент рука с лету войдет в соприкосновение с клавиатурой, беззвучно «сядет» на нее и заскользит дальше, постепенно погружаясь в клавиши, пока те не «завучат»; это произойдет, когда они опустятся примерно наполовину. На данном уровне, не глубже, и должно быть выполнено все глissандо — легким нажимом пальца, погруженного в клавиши не больше чем частью ногтя.

С описанным приемом связана, правда, одна опасность — неточного начала глissандо. На первых порах вы, вероятно, действительно не сумеете рассчитать «планирующий спуск» руки таким образом, чтобы глissандо зазвучало с той ноты, с какой нужно, не раньше и не позже. Но пройдет немного времени, и вы овладеете этим нехитрым умением.

А затем мало-помалу отпадет надобность в предварительном «разбеге» в воздухе и беззвучном пробеге по клавиатуре, расстояние между началом движения и началом звучания сократится до нуля, и вы научитесь начинать глissандо с места «половинным» погружением пальца.

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

XXXIV

Вслед за разучиванием по кускам наступает очередь третьего, заключительного этапа работы над произведением — сборки. Резкой грани между этими двумя этапами нет, они частично накладываются один на другой: как отмечалось уже в главе III, сборка фактически начинается еще задолго до окончания работы над {166} кусками, которая, в свою очередь, не прекращается не только во время сборки, но часто и много позже, когда пьеса уже «готова» и неоднократно исполнялась в концертах.

Тем не менее, сборка все же может и должна рассматриваться как

особая, самостоятельная стадия работы. В процессе последней приходит день, когда чувствуешь, что частные трудности в основном преодолены, все «куски» более или менее «выходят» и можно попытаться сыграть всю пьесу от начала до конца, сыграть «всерьез», без остановок, по-настоящему.

С этого времени акценты смещаются: работа над кусками хотя и продолжается, но принимает характер доработки, доделок, на первый же план выступают проигрывания произведения целиком, пробные исполнения. Они и составляют основное содержание «сборочной» стадии работы.

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

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

Как известно, дирижеру на репетициях приходится немало потрудиться, как бы хорошо ни разучили оркестранты свои партии. «Дирижерская», «сборочная» стадия в работе пианиста также имеет свои специфические особенности и трудности.

Одно дело справляться с кусками поодиночке, хорошо, с блеском воспроизвести каждый из {167} них, другое — сыграть их подряд, «выдержать» пьесу в целом (третье — исполнить большую концертную программу, четвертое—многократно повторить ее, пятое— дать несколько концертов с различными программами и т. д.). Сколько ни заботиться о «камертоне» в период усиленной работы над тем или иным куском, как ни «увязывать» этот кусок с соседними, при первых же пробных «исполнениях всерьез» непременно обнаружится немало неполадок. Тут проступает «шов», там возникает заминка, не выходит переход от куска к куску; этот эпизод получается в отдельности, а после всего предыдущего не получается или получается не в том темпе, «кричит» или, наоборот, «пропадает» рядом с соседними; в одном месте фразировка или нюансировка оказываются не вполне согласованными с аналогичными местами, в другом — слишком увлекаешься, влетаешь в дальнейшее с чересчур большого разгона; где-то раньше времени истощаются силы, зажимается рука, пальцев «не хватает» на остающиеся страницы. И т. д., и т. д.

Устранение выявившихся недочетов, идеальная «притирка» всех кусков друг к другу, их слияние в одно целое, в пьесу «единого дыхания» требует известного времени, неоднократных пробных проигрываний разучиваемого произведения как целиком, так и по частям, образуемым соединением нескольких кусков. Проигрывания эти должны происходить не только в темпе, но и в полную душевную силу, словно на концерте, то есть в присутствии воображаемых слушателей; иначе многие недостатки

так же «спрячутся», ускользнут от играющего, как те ошибки в нотах, о которых шла речь в главах XXIX и XXX.

Раз пробные исполнения должны, как только что было сказано, происходить «словно на концерте», то играть при этом надо, естественно, без нот, на память.

Как запомнить произведение, выучить его «наизусть» — об этом здесь нет нужды особенно распространяться, поскольку основное по данному вопросу уже было сказано мною в книге «У врат мастерства» (Г. Коган. У врат мастерства, стр. 106—108.). К тому же, {168} произведение — если не всё, то в большей своей части — запоминается обычно само собой, без усилий, еще входе разучивания.

Специально «учить наизусть» приходится — и то не всегда — разве только два-три места, идущих по преимуществу в медленном темпе (техническое освоение, автоматизация быстрых пассажей требует такого количества повторений, что, как правило, эти пассажи закрепляются в памяти раньше, чем в пальцах); в случаях, когда подобные места никак не запоминаются, полезно иногда поступить так, как описывалось в главе XI, то есть проиграть их в скором темпе, чтобы схема их строения проступила рельефнее.

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

Чередование быстрых проигрываний с медленными «прочистками» — условие необходимое, но редко достаточное, чтобы довести сборку до конца. С какого-то момента дело обычно замедляется, каждый шаг дается все: большим трудом; вы бьетесь, бьетесь, а улучшения почти не видно: что не выходило, то и продолжает не выходить.

Вы застряли на месте, вы — в тупике. Упорством тут не возьмешь: чем больше «нажимать», тем больше утрачивается естественность исполнения, зарождавшееся было ощущение целого, и даже то, что уже было достигнуто по части «собирания» последнего, начинает рассыпаться. В таких случаях помогает лишь одно: надо на время прервать работу над данным произведением и, занявшись другими, дать ему «отлежаться» в душе исполнителя. Это нужно не только для того, чтобы не «заиграть» произведение, вернуть себе свежесть чувств. «Отлеживаясь», произведение как бы само «дозревает» внутри нас, результаты проделанной ранее работы «сами собой» синтезируются (Гофман сравнивает данный процесс с тем, что происходит с {169} фотоснимком в «ванночке»). Тогда наступает минута, психологически точно и ярко описанная в статье Б. В. Щукина «Моя работа над Булычевым»:

«И вот в одну из ночей мне показалось, что ряд черт, которые я намечал, ощущал, порознь находил и пытался развить, вдруг во мне соединились... Это похоже на тот неуловимый момент, когда «пирог поспел», когда тесто превратилось в хлеб... Я не могу найти точных слов, чтоб объяснить, что это такое, этот момент «поспевания пирога», соединения всего, изготовляемого в отдельности, в живой образ... Но... этот момент — соединение всех черт и элементов образа в себе — для меня незабываем» (Сборник «Мастера театра об искусстве актера».

Госкультпросветиздат, М., 1953, стр. 128—129.).

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

XXXV

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

Но не ограничивайтесь такой, обыкновенно расположенной к вам аудиторией. Поставьте ваше исполнение и под огонь критики более компетентных слушателей — товарищей-пианистов, музыкантов других специальностей.

Не подбирайте одних только друзей-доброжелателей; не избегайте и тех, кто отличается придирчивостью, кто вас недолюбливает и даже, как вам кажется или на самом деле, заведомо к вам {170} несправедлив. Наоборот, ищите случая поиграть именно таким людям и внимательно прислушайтесь к их мнению. Во-первых, враг, именно потому, что он враг, слушает более «сторожно» и оттого слышит нередко острее, чем друг.

Во-вторых, самая злобная и пристрастная критика всегда (или почти всегда) содержит какое-то «рациональное зерно». Зерно это, то есть действительно присущий вам недостаток, враг, конечно, непомерно раздует, всячески в то же время умаляя, а то и вовсе замалчивая ваши, быть может, гораздо более крупные достоинства; но зерно или, допустим, зернышко-то все-таки есть? Чтобы раздуть, надо иметь что раздувать; за всю мою жизнь я почти не припомню случая, когда гора самых недобросовестных упреков оказалась бы воздвигнутой на абсолютно ровном месте.

Недруги Петри доходили до того, что сводили чуть ли не к нулю художественную ценность его искусства, недруги Нейгауза только и знали, что кричать на всех перекрестках о его технических промахах; но и злейший завистник не решался отрицать в первом выдающегося виртуоза, во втором превосходного музыканта. Так не лучше ли вместо того, чтобы сердито отмахиваться от недружественной критики, постараться вышелушить то зерно, которое ее питает, и, уничтожив это зерно в своей игре, тем самым заставить названную критику, выражаясь фигурально, умереть голодной смертью? Зато какое для вас окажется торжество, если вы сумеете сыграть так хорошо, что и недругу не останется к чему придраться, и он должен будет — пусть даже нехотя — признать вашу победу. Вынужденная похвала обезоруженного врага — что может быть милее, слаще сердцу взыскательного артиста! Насколько она дороже лицеприятного восторга иных друзей, которому вы сами в глубине души придаете так мало веса!

Но прислушиваться к критике — отнюдь не значит слепо следовать всему, что скажут. Вдумчиво взвешивайте чужие мнения, решайте же сами. А чтобы ваше решение было профессионально обоснованным, а не

капризом дилетанта, оно должно опираться на умение слушать и слышать свою игру со стороны, как игру другого человека: без этой ариадниной нити вы не {171} выберетесь из лабиринта разноголосых суждений о вашей интерпретации. Выработка названного умения так же важна, как и трудна; хорошим подспорьем в этом деле может служить звукозапись.

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

Как уже указывалось, при пробных проигрываниях исполнитель должен ставить себя—сначала мысленно, а затем, если удастся, то и реально—в условия, насколько возможно близкие к концертным. Но как бы старательно он ни проделывал это, все же настоящий концерт всегда вносит в исполнение что-то новое, неожиданное для самого играющего. Только там, в настоящем зале, при настоящей публике пьеса «сваривается» полностью, окончательно—притом нередко не совсем так (а случается, что и совсем не так), как планировал исполнитель. Иначе говоря, работа над произведением, подготовка его к «показу» завершается не дом а, а на эстраде, в самом процессе первых публичных исполнений, и сборку нельзя считать вполне законченной, пока пьеса не прошла хоть два-три раза через настоящий концертный «обжиг» («...Спектакль на премьере никогда не бывает готов, и не потому, что мы «не успели», а потому, что он «доспевает» только на зрителе. По крайней мере за свою практику я не видел спектаклей, готовых к премьере. Сальвини говорил, что он понял Отелло только после двухсотого спектакля» (А. Гладков. Мейерхольд говорит. «Новый мир», 1961, № 8, стр. 219). «...Я рассчитывал, что образ Юсова созреет у меня в процессе дальнейшей работы. Но дозреть он не успел, потому что я сыграл эту роль только пятнадцать раз...» (Н. Ф. Монахов. Повесть о жизни, «Искусство», Л. — М., 1961, стр. 235; разрядка моя.— Г. К.). Вот почему, между прочим, многие исполнители не решаются выступать с новой пьесой в «ответственных» концертах раньше, чем не «обиграют» ее в нескольких менее ответственных.

Итак, разучиваемое произведение выносится на {172} эстраду фактически не вполне готовым и «доводится» уже на самой эстраде. Впрочем, некоторые исполнители и педагоги, полагают, что дело обстоит или, во всяком случае, должно обстоять иначе. Они стараются до встречи с публикой настолько все закрепить, заавтоматизировать в исполнении, отлить его в такую несокрушимо прочную форму, чтобы во время выступления ничто в ней не шелохнулось; тогда, надеются они, будет сведена до минимума опасность «эстрадных сюрпризов», которых они боятся едва ли не больше всего на свете.

Подобный образ действий кажется мне неправильным. Во-первых, он не оставляет места не только вдохновенным импровизациям на эстраде, но и той творческой свободе, без которой, по справедливому замечанию Гофмана, исполнение не живет, не дышит и не может быть названо художественным. Во-вторых, он не облегчает, а затрудняет положение выступающего: исполнитель оказывается беззащитным перед лицом той самой опасности, от которой тщетно пытался «застраховаться».

Дело в том, что «сюрпризы» на эстраде — вещь неизбежная, оберечься от них — такая же утопия, как оберечься на улице от ветра. Выступления протекают в различных условиях, каждый раз в иной обстановке, да и сам артист—не машина: акустика зала, характер и качество инструмента, его особенности и дефекты, состав публики, ее поведение и реакция, физическое и душевное состояние исполнителя, его настроение в данную минуту, всякого рода непредвиденные случайности — все это так или иначе влияет на исполнение, на его темп и ритм, динамику и окраску, звучность и педализацию, требует всё время каких-то коррективов, мгновенного приспособления к изменившимся обстоятельствам. Кто «всегда готов» к подобным изменениям, у кого хорошо развиты быстрота реакции, находчивость, фантазия—тому не страшны никакие случайности, они могут {173} даже сослужить ему хорошую службу, «поджечь» воображение, стать источником замечательных творческих находок («Часто какая-нибудь случайность может подсказать совершенно непредвиденный эффект, и надо уметь это использовать. В моей практике такие вещи бывали постоянно» (А. Гладков. Мейерхольд говорит. «Новый мир», 1961, № 8, стр. 233).): так дети тут же «включают» в игру любой случайно подвернувшийся предмет; так Сальвини в «Отелло» использовал и «оправдал» допущенную им ошибку — руки, которые он забыл окрасить в темный цвет; так Шаляпин в «Фаусте» симпровизировал во время спектакля гениальную мизансцену, вдохновенную... оплошностью помощника режиссера, подавшего артисту гитару не из той кулисы, из какой следовало.

Как видите, «эстрадный сюрприз» — вовсе не всегда зло: он враг лишь тем, кто не умеет с ним справиться, обратить его себе на пользу. Такие исполнители, наткнувшись на неожиданность, конечно, теряются и «сходят с рельс». Но это значит только, что подготовку к публичным выступлениям надо вести не в надежде избежать «сюрприза», а в расчете на встречу с ним («Очень недоволен бывал Рубинштейн, когда ученик, позабыв какое-нибудь место или запутавшись, останавливался, прерывал свое исполнение и, не умея владеть собой, обнаруживал полную растерянность... Когда же ученик в таких случаях не терял присутствия духа и не останавливался, так или иначе выходил из затруднения, либо симпровизировав что-нибудь от себя, либо перескочив через забытое место... Антон Григорьевич тут же выражал ему свое одобрение, как всегда громко на весь зал возгласом: «Молодец! Хорошо выкрутился!» (С. М. Майкапар. Годы учения, изд. «Искусство», М—Л., 1938, стр. 77).

Привычка жить в теплой атмосфере и не выходить из дому иначе, как закутавшись в дюжину одежд, — плохой способ предохранить себя от простуды. Столь же неразумно искать гарантий от эстрадных неожиданностей в том, чтобы накрепко «зашить» свое исполнение. Целесообразно оставить интерпретацию в состоянии «полуфабриката», завершительная «подгонка» которого осуществлялась бы на каждом концерте заново в соответствии с обстоятельствами момента («Актер не должен свою роль заклепывать наглухо, как и строитель моста свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы... для импровизации» (А. Гладков. Реплики Мейерхольда. «Театральная жизнь», 1960, № 5, стр. 19).

{174}

XXXVI

Мы приближаемся к решающему моменту — к выступлению, к публичному «показу» проделанной работы. Наступают последние дни перед концертом. Пьеса «готова» (настолько, насколько это возможно до

выступления), не раз «опробована», делать в ней как будто больше нечего или почти нечего (на данный момент; позже—и неоднократно—обнаружится еще много такого, что требует доработки и допускает возможность улучшения). Чем заниматься, как провести остающиеся дни и часы?

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

Каков же должен быть предконцертный режим?

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

Вдобавок, и второстепенное это оказывается по большей части недостижимым. То, что доделывается наспех, в последний момент, либо вообще не поспевает к сроку, либо — в лучшем случае — скрепляется на {175} «живую нитку», не «вросшую» еще в автоматизированную ткань целого; естественно, что оно почти никогда не получается на эстраде, а лишь портит, разлаживает исполнение всего куска (а то и всей пьесы).

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

Прежде всего надо сказать, что такие происшествия — ненормальность, свидетельствующая о небрежности, невнимательности предшествующей работы над данным произведением: в противном случае недоделка была бы давно замечена если не в период разучивания по кускам, то при пробных проигрываниях.

Если при этом недоделка настолько серьезна, что без ее исправления исполнитель считает невозможным публичное исполнение пьесы, то пусть он перенесет дату концерта или откажется от показа в нем этой пьесы и тщательно, а не второпях, поработает над неблагополучным местом; если же недостаток не столь существен (но требует, однако, основательной работы) или отсрочка выступления, а также замена произведения невозможны, тогда исполнителю не остается ничего другого, как закрыть временно (по день концерта) глаза на указанную недоделку и играть пьесу так, как есть. На худой конец это всё же разумнее, чем накануне концерта до одурения зубрить злосчастное место: ибо на эстраде лучше уж, чтоб исполнитель был «в форме», а пьеса — не совсем, нежели наоборот.

Вообще, выступая, надо верить в себя, в свое исполнение — иначе играть нельзя. Во время работы будьте суровы к себе, беспощадно

критикуйте свою интерпретацию, ищите и добивайтесь лучшего. Но когда подготовка закончена, дата концерта назначена и до него остались считанные дни, играющий должен проникнуться убеждением, что его исполнение превосходно, не требует и не допускает никаких изменений и улучшений.

Если это и не так (а это, конечно, не так — не только потому, что ваше исполнение наверняка безупречно, но и потому, что возможности совершенствования безграничны), то нужно, применяя известную формулу Станиславского, играть как если бы было так, поверить в это, отстраняя от себя — в указанный период — все, что {176} может подорвать подобную веру. А потом, после концерта, отбросьте иллюзии, трезвым глазом измерьте дистанцию между фантазией и действительностью, между «если бы» и «на самом деле» и возьмитесь вновь за придирчивейшую работу над всем, что покажется вам неудовлетворительным в вашем исполнении.

Вернемся, однако, к вопросу о количественной стороне предконцертного «игрового режима». Если в последние дни перед выступлением рекомендуется несколько ослабить интенсивность занятий, сберегая силы для концерта, то это тем более относится к самому дню такового. В день выступления нужно играть совсем немного, а еще лучше, на мой взгляд, вовсе не подходить к роялю.

Знаю, что последний совет до смерти испугает если не постоянно концертирующих виртуозов (которым нередко волей-неволей так и приходится поступать в гастрольных поездках), то новичков в этом деле и уж, конечно, большинство учеников. В их среде бытует предрассудок, будто если день не поиграешь, то вечером и руки «не пойдут», и пьеса частично выпадет из памяти и пальцев. Как показывает опыт всех концертантов мира, и то, и другое — совершенный вздор. Техника, если она есть и если она настоящая, за один день не пропадает; ощущение, что руки «плохие», «деревянные», вызывается совсем иными причинами (прежде всего, волнением) и может возникнуть даже после нескольких часов прилежной работы. Точно также ничего не случится за день, да и за несколько дней, с пьесой — не только одной, но и с целой концертной программой — при условии, разумеется, что та и другая хорошо выучены.

Выученное не так легко забывается, как думают: попробуйте как-нибудь дома, для себя одного сыграть какую-нибудь давно не игранную, но в свое время тщательно пройденную пьесу — и вы с удивлением обнаружите, что помните ее гораздо лучше, чем полагали (Автору этих строк доводилось несколько раз играть экспромтом в концертах («на бис») пьесы, к которым он не притрагивался пятнадцать-двадцать и больше лет; не было случая, чтобы при этом память «отказала» исполнителю.). Случается, конечно, что исполнитель на концерте где-то напутает; но это происходит опять-таки от волнения и {177} других посторонних причин (о которых речь пойдет ниже) и притом чаще всего именно с теми, кто этого больше всего боится и двадцать раз на дню «проверяет» свою пьесу.

Такие исполнители, дай им волю, повторяли бы упомянутую пьесу вплоть до самого выхода на эстраду — им бы всё казалось, что за двадцать минут, истекших со времени последнего повторения, они уже успели что-то забыть. Но и это, увы, не гарантия от «провалов» в памяти на концерте; скорее наоборот.

Если все же молодой пианист не решается идти на эстраду с «неразыгранными» руками, не «порепетировав» в день концерта, пусть

эта репетиция состоится не позже, чем за несколько часов до выступления, и будет не слишком продолжительной. Предполагая, что концерт вечером, я бы советовал поиграть минут сорок — час, максимум полтора где-то между двенадцатью и двумя часами дня.

В чем смысл такой «репетиции»? Меньше всего — в репетиции, то есть в еще одном (или не одном) повторении назначенной к исполнению пьесы (или программы). Как уже говорилось, в подобном повторении нет нужды, оно лишь самообман нервных людей.

В утро автомобильных гонок ни один разумный гонщик не примет новой поездки по их хорошо изученному предварительно маршруту; он ограничится проверкой и приведением в порядок машины. Пианисту также незачем лишний раз ездить по езженному-переезженному «маршруту»; достаточно проверить состояние «машины», прогреть «мотор», посмотреть, хорошо ли он «заводится». Я в день концерта, как правило, не играю ничего, ни одной ноты из вечерней программы; подготовку ее (включая «репетиции») я стараюсь закончить не позже, чем за неделю до концерта, и последние дни перед ним работаю уже над следующей программой, даже не притрагиваясь за роялем к тому, что предстоит играть в ближайший вечер (Иногда, впрочем, «репетиция» нужна для того, чтобы освоиться (хотя бы слегка) с незнакомыми инструментом и акустикой зала, попытаться немного приспособиться к ним. Но я и в этом случае предпочитаю проделывать это в основном не на тех произведениях, какие предстоит играть вечером в концерте.).

{178} Тем, кого все сказанное не убедит или у кого просто не хватит духу появиться перед публикой с ни разу в тот день не проигранной пьесой, я настоятельно рекомендую во время означенной «репетиции» по крайней мере не учить отдельные места пьесы, не повторять ее несколько раз и, в особенности, не играть ее быстро, с увлечением, в полную силу — словом, не исполнять ее по-настоящему, как на концерте. В противном случае вы выпустите весь «заряд» раньше времени и вечером будете играть без должного подъема; с вами произойдет примерно то же, что с героем анекдота из повести Куприна «Поединок»:

«Знаете известный случай, как два ротных командира поспорили, чей солдат больше съест хлеба? Выбрали они оба жесточайших обжор... Вот один солдат съел семь фунтов и отвалился, больше не может. Ротный сейчас на фельдфебеля: «Ты что же, такой, разэтакий, подвел меня?». А фельдфебель только глазами лупает: «Так что не могу знать, вашескородие, что с ими случилось. Утром делали репетицию — восемь фунтов стрескал в один присест...» (А. И. Куприн. Избранные сочинения в одном томе. Гослитиздат, М., 1947, стр. 144).

Во избежание подобного конфуза сыграйте вашу пьесу (или наиболее тревожащие вас места из программы) не больше одного раза, спокойно, внятно, в умеренном темпе, в средней силе, с приглушенными эмоциями — «под модератором» в физическом и душевном смысле слова. Затем «прогрейте мотор», то есть поучите как следует, с азартом, несколько раз включая и выключая «зажигание», какое-нибудь трудное место из другой пьесы, находящейся у вас еще в работе; таким путем вы «разыграетесь» скорее и лучше, чем на гаммах, упражнениях или этюдах, как это обычно делается.

Подобного рода работа — то же, что закуска перед обедом: она предназначена раздразнить, а отнюдь не утолить «аппетит»; поэтому учить упомянутое место нужно недолго — минут пятнадцать-двадцать, иначе «закуска» помешает обеду. В оставшееся время можете повторить

что-либо из вашего «репертуара», то есть {179} сыграть одну-две небольшие и неустойчивые пьески из числа тех, что вам «удаются»: это придаст вам бодрости, доверия к себе.

XXXVII

Исполнительская работа над произведением происходит не только во время игры. Она (работа) продолжается — частью сознательно, частью бессознательно — и тогда, когда пианист отходит от рояля и берется за другое дело, или сидит, «ни о чем не думая», или спит. «Один мой друг, — рассказывает Гофман, — путешествуя со мной, увидел однажды, как я положил голову на руку и закрыл глаза. «Что, решил вздремнуть, Иосиф?» — спросил он. — «Нет, — отвечал я, — я занимаюсь» (Иосиф Гофман. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре, стр. 217.).

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

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

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

Такая забота о произведении не приносит пользы исполнению; она приносит ему лишь вред, и вред значительный. Страх по большей части открывает дверь твоего дома именно тому, чего ты боишься. Проверять и «укреплять» перед выступлением свою память способом, {180} описанным в предыдущем абзаце, исполнитель не только не спасает себя от забывания на эстраде, но деятельно способствует таковому, провоцирует его.

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

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



пианист остановился бы вдруг в следующем месте:



« не зная, «что дальше»?

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

Почему же в указанной точке, равно как и в любой другой, расположенной в пределах пассажной фигуры, приведенной в примере № 247, пианисты, как правило, не забывают?

Потому что эта фигура {181} автоматизирована, то есть выполняется — после начального «включения» — за счет «памятливости пальцев», без участия сознания. Играя данную и ей подобные фигуры, мы не помним, какие ноты берем и какими пальцами: поэтому мы в таких местах и не забываем. Иначе говоря, прочнее всего мы помним то, чего «не помним».

Последняя фраза звучит как парадокс; но это не единственный случай, когда истина выглядит парадоксально. Достаточно немного вдуматься в вопрос, чтобы убедиться, что в упомянутом «парадоксе» не только отражено действительное положение вещей, но, будь он неверен, исполнение на память являлось бы делом абсолютно непосильным даже для гения из гениев. Недаром в пианистической среде бытует анекдот о некоем аббате, который, следя по нотам за игрой большого виртуоза, воскликнул в изумлении: «Столько шестьдесятчетвертых! Неужто вы каждую из них помните?»

И действительно, играя, держать в памяти «столько шестьдесятчетвертых» не смог бы и Лист. Исполнение без нот только потому и возможно, что подавляющее большинство «шестьдесятчетвертых» сливается в автоматизированные «цепочки» и пианисту остается помнить лишь о сравнительно небольшом количестве «пунктов включения», переходов от цепочки к цепочке, промежуточных эпизодов и т. п.

Как же выглядит в этом свете образ действий исполнителя, заполняющего последние дни (нередко и ночи) перед концертом лихорадочной проверкой своей памяти? Что, собственно, он проверяет? Помнит ли он, то есть держит ли все время в сознании, все детали, каждую ноту назначенного к исполнению произведения. Очень скоро он убеждается, что это не так и что хотя, не думая, он только что сыграл без запинки проверяемое место, но подумав, не может многого в нем припомнить.

Исполнителю невдомек, что ничего страшного тут нет, что это —

естественное последствие автоматизации. Он пугается и пытается вытащить назад в сознание и возможно тверже закрепить там каждое звено каждой автоматизированной цепочки. Тем самым он, с одной стороны, непосильно {182} перегружает сознание, задает ему неразрешимую/задачу, с другой — старательно разлаживает напоследок с таким трудом налаженную автоматизацию, то есть подрывает собственными руками самую прочную основу игры «наизусть». Такой исполнитель похож на автомобилиста, который перед самыми гонками, из страха, что какая-нибудь деталь подведет, разобрал бы свою машину на части и «выехал» на старт, вцепившись одной рукой в колесо, другой — в кузов, а зубами — в коробку скоростей. Далеко ли уехал бы сей незадачливый гонщик?

Страх забыть, в чьем плену пребывают многие исполнители, — психологический двойник страха ошибиться, о котором шла речь в главах XXIX — XXX. Оба порождают инстинктивное стремление «застраховаться» способом и ценой, идущими во вред делу. Побороть первый так же важно, как и второй. В последние дни перед концертом, когда произведение выучено и, как показали неоднократные проверки, «идет» без запинки, нужно стойко противостоять всё время возникающему искушению «демонтировать» его.

Думая об исполняемом произведении, надо в то же время не позволять себе задумываться над тем, какая нота или какой палец в таком-то месте, гнать от себя подобные мысли. В этом отношении доверьтесь больше моторной памяти, рукам: они в данном случае надежнее головы.

XXXVIII

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

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

Не перебарщивайте и в отношении других видов отдыха. Конечно, нехорошо идти на концерт усталым. Поэтому в эти дни, особенно в день выступления, избегайте всего, что вызывает чрезмерное утомление — тяжелой физической и напряженной умственной работы, длительного хождения (если вы к нему не привыкли, не натренированы в долгой ходьбе), трудного или слишком продолжительного чтения, возбуждающих развлечений, пустопорожней болтовни часами.

Не забывайте и отдохнуть как следует — полежать, погулять, посидеть на свежем воздухе, повозиться с чем любите — с цветами, с

нарядами, с домашними животными. Но не отдыхайте весь день или слишком долго, не бойтесь и поработать над чем-нибудь, и почитать, и сделать что-либо по дому; не разыгрывайте тяжелобольного, которому противопоказаны малейшее напряжение, всякое лишнее движение. Помните, что чрезмерный отдых расслабляет тело и волю, снижает энергию, что сплошное безделье утомляет еще больше, чем работа; кроме того, оно способствует заселению «пустующего» сознания ненужными, вредными «мыслями о себе», в которых, как было показано в книге «У врат мастерства» (Г. Коган. У врат мастерства, стр. 63—79.), таится основная причина волнения.

Во избежание этого необходимо, чтобы голова не «пустовала», была всё время занята каким-нибудь не слишком сложным делом. Чередуйте одно занятие с другим (как известно, разные виды труда служат хорошим отдыхом друг для друга), перемежайте их с полным, но не затянутым отдыхом — и время пройдет незаметно.

{184} Мера отдыха и другие черты поведения в день концерта, способствующие свежести и бодрому самочувствию во время последнего, определяются не только соображениями общего порядка, имеющими силу для всех исполнителей; эти черты зависят также от конституциональных особенностей, характера и других типовых и индивидуальных свойств артиста.

Так, например, концертантам, отличающимся повышенной возбудимостью, легко теряющим контроль над собой во время исполнения, следует проводить этот день совершенно спокойно, всячески избегая будоражающих впечатлений и происшествий; тем же, чья похвальная уравновешенность оборачивается порой на эстраде недостаточной яркостью игры, полезно бывает слегка «взвинтить» себя в последние часы перед концертом. Известный певец Фигнер, например, в таких случаях выходил иногда на улицу и искал ссоры с прохожими. Большинство исполнителей довольствуется, впрочем, более невинными средствами — скажем, маленькой домашней «сценой» по поводу «запропастившихся» запонок и т. п.

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

В заключение этой главы остается сказать несколько слов о режиме питания в день концерта. Обращение к столь прозаической теме вызовет, вероятно, веселую улыбку у некоторых читателей. Однако вопрос этот важнее, чем думают многие; выдающиеся артисты не даром придают ему большое значение. «Если есть вообще нечто на свете, интересующее Менухина больше, нежели игра на скрипке и возвышенные идеи, то это вопросы питания...» — пишет биограф знаменитого скрипача Уинтроп Сарджент.

Великая певица Мариан Андерсон рассказывает в своей автобиографии, что ее учитель Богетти «читал мне лекции о правильной процедуре питания» и «дал мне точные инструкции насчет того, что и когда съесть».

Основное правило здесь одно: не играть в концерте **{185}** сытым, на полный желудок («Дирижеру, как и почти всякому музыканту или актеру театра, разумеется, не следует много есть перед выступлением. Надо съесть лишь что-нибудь легкое...» (Шарль Мюнш. Я—дирижер. Музгиз, М, 1960, стр. 88).).

Сытость вообще вредна для организма; врачи, как известно, советуют никогда не наедаться досыта, так, чтоб уж, как говорится, кусок в горло не лез. Плотно поев, трудно делать любое дело; тянет только «соснуть». Искусству сытость особенно противопоказана; это самое, можно сказать, антиэстетическое качество. Сытый человек настроен сонливо, благодушно, мало способен к тому напряжению (духовному и физическому), к той злости, какой непременно требует эстрада; в нем все притуплено — желания, темперамент, находчивость, ритм, слух.

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

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

{186}

XXXIX

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

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

По приезде на концерт случается, что от волнения (Важная проблема эстрадного волнения не рассматривается в данной работе, поскольку была уже освещена в книге «У врат мастерства» (стр. 63—79).) или других причин руки холодеют,

становятся «как лед». Вместо того, чтобы разогревать их разыгрыванием (это и долго, и малоэффективно), гораздо лучше три-четыре раза хлопнуть себя ими с размаху (от плеча) «в обнимку», «по-извозчицки» или проделать несколько других энергичных гимнастических движений, убыстряющих кровообращение во всем теле.

Перед выходом на эстраду, еще более чем во все предшествующие часы и дни, нужно стараться помешать «выскакиванию» в сознание разрозненных кусочков произведения, которое идешь играть. Для этого необходимо особенно упорно «держаться» мысленно за три **{187}** спасительных образа — «камертон», то есть ощущение основного настроения, общего характера произведения, правильно установленную «единицу пульсации», определяющую ритм движения, и начальные интонации имеющей быть сказанной «музыкальной речи». Иначе говоря (пользуясь вышепримененным сравнением), идти на эстраду должен «дирижер», собирающийся управлять исполнением, а не беспорядочная толпа «оркестрантов», думающих каждый о своей «партии».

Самое «страшное» наступает, однако, тогда, когда ты уже вышел на эстраду и сел за рояль. Аплодисменты замолкли, в зале тихо (или почти тихо), все «установилось» на тебя и ждут начала игры, того, что ты им «скажешь» музыкой. В эти мгновения вся твоя умственная и душевная подготовка грозит полететь кувырком.

Дело в том, что время на сцене и на эстраде ощущается совсем по-другому, чем в жизни. В паузах, особенно пока ты еще не «овладел» им, оно несется, как обезумевшая лошадь, буквально вырывается из рук. Исполнитель внезапно «вылетает из седла» и в мучительном испуге «бежит за временем», судорожно пытаюсь ухватить выскользнувший из рук «повод». Состояние это хорошо знакомо всем артистам, в особенности debutантам. «В вечер премьеры заработал полным ходом чудовищный механизм страха. Холодный пот, желание удрать... наконец, время, которое мчится все скорее и скорее, так что за ним не угнаться.

В особенности время. Оно летит слишком быстро, это экспресс, с которого падаешь и ломаешь себе ногу, разве его поймал теперь, оно уже далеко, оно на сцене, публика ждет, ты пропал...» (Ив Монтан. Солнцем полна голова Цит. по «Иностранной литературе», 1956, № 6, стр. 238.).

Эти мгновения — решающие. Необходимо во что бы то ни стало «поймать» время, «успокоить» его, замедлить, ритмизовать его бег — иначе ты действительно «пропал»: растеряешь все, что «собрал» в себе к выступлению, «вскочишь» в пьесу где-то «на ходу», не поспев как следует «сесть в седло», и она «понесет» тебя прямой дорогой к провалу. **{188}** Чтобы избежать этого, «затормозить» время, заставить его вновь «пойти шагом», исполнители в эти минуты (вернее, секунды) прибегают к различным «приспособлениям». Я, например, будучи еще учеником консерватории, заставлял себя припоминать в порядке опусов сочинения Рахманинова; на каком-нибудь седьмом-десятом опусе время и я приходили в норму, и я начинал играть.

Немного позже я заменил это приспособление другим: стал выходить на эстраду в пенсне (я играю без него и ношу его только «для дали»), затем, уже сидя за роялем, неторопливо доставал из кармана фрака футляр, снимал пенсне, аккуратно укладывал его в футляр, а футляр—в карман. Этих немногих рассчитанных движений оказалось достаточно для того, чтобы овладеть собой и временем и спокойно «сесть в седло» пьесы.

Описанная манера выхода на эстраду превратилась у меня в

привычку, сохраняющуюся и по сей день, хотя длительный эстрадный опыт уже давно, собственно, устранил нужду в ней.

Заканчивая эту серию советов относительно предконцертного (включая приход на концерт и выход на эстраду) поведения пианиста, необходимо оговорить, что, наблюдая практику известных виртуозов, читатель не раз столкнется с нарушением того или иного из изложенных выше «правил».

Он сможет даже поймать на противоречиях самого автора этих строк, уличив его в том, что он однажды репетировал в самый день концерта, в другой раз доучивал в последние дни какое-то место, в третий раз отправился играть через два часа после довольно плотного угощения. Действительно, условия концертных поездок вынуждают подчас артиста отступать поневоле от перечисленных правил; бывает и так—что греха таить! — что подобные отступления совершаются и не поневоле, а по слабости воли, по небрежности, по самонадеянности. Верно и то, что такие нарушения проходят нередко безнаказанно или почти безнаказанно — если только они не происходят слишком часто и не входят в систему. Но это объясняется тем, что они совершаются артистами опытными, чувствующими себя на эстраде уверенно, способными и там («за доской», как сказали бы шахматисты) {189} выбраться из трудного положения. Начинаящего же исполнителя пренебрежение к режиму может так подвести на концерте, причинить такую жестокую травму, от последствий которой он долго — а то и никогда — не оправится. Поэтому для начинающего исполнителя крайне опасно подражать тем «вольностям» в режиме, какие позволяют себе иногда известные артисты. *Quod licet Jovi, non licet bovi* (Что дозволено Юпитеру, то недозволено быку (лат.)).

XL

Пианистическое исполнение как таковое, содержание, вкладываемое в него артистом, эстетические принципы, руководящие последним, интерпретация различных стилей, композиторов, отдельных произведений — весь этот круг вопросов выходит за намеченные рамки данной работы. Он должен был бы составить предмет особой книги, материал для которой мною собран; но не знаю, успею ли я ее написать. Хотелось бы поэтому, раньше чем расстаться с читателем, поделиться с ним в заключение хотя бы некоторыми наблюдениями и соображениями также и по этой проблеме.

Успехи советского пианистического искусства общеизвестны; о них писалось уже много и справедливо, и здесь нет нужды распространяться вновь на эту тему. Общеизвестна и та роль, какую сыграла в упомянутых успехах так называемая московская пианистическая школа. Заслуги ее велики и бесспорны. Она приучила исполнителей и слушателей ко многому хорошему — к высокой культуре, требовательности вкуса, точной передаче текста.

Но самые хорошие качества хороши лишь в меру: иначе они грозят перейти в свою противоположность. Недостатки человека часто являются продолжением его достоинств, — гласит любимая Лениным французская поговорка. Превращенные в культ, несомненные достоинства, перечислением которых заканчивался предыдущий абзац, начали за последнее время {190} обнаруживать свою оборотную сторону. Всё чаще доводится слышать молодых пианистов, засушенных слишком.

многочисленными запретами, не столько играющих, сколько осторожно скользящих по узкой тропке академически дозволенного, боязливо озираясь на ежетапные «по газонам не ходить».

Всё чаще на концертах попадаешь в атмосферу этакое Лейпцига времен Рейнеке, некоей нотариальной конторы, где снимаются копии с искусства и все озабочены главным образом одним — чтоб было «с подлинным верно». По радио, из Большого и Малого зала Московской консерватории льется поток «хороших», «правильных», но трафаретных исполнений, до того безликих, трудноразличимых, что, не зная, и не догадаешься, кто играет, в памяти же все эти исполнения сливаются, без зазоров «накладываются» одно на другое. «...Приезжают один за другим несколько скрипачей, за ними — ряд пианистов ...Посещая эти концерты, диву даешься, сколь они бывают похожи друг на друга...» — жалуются слушатели (Газета «Известия» (московский вечерний выпуск) от 7 января 1961 г.).

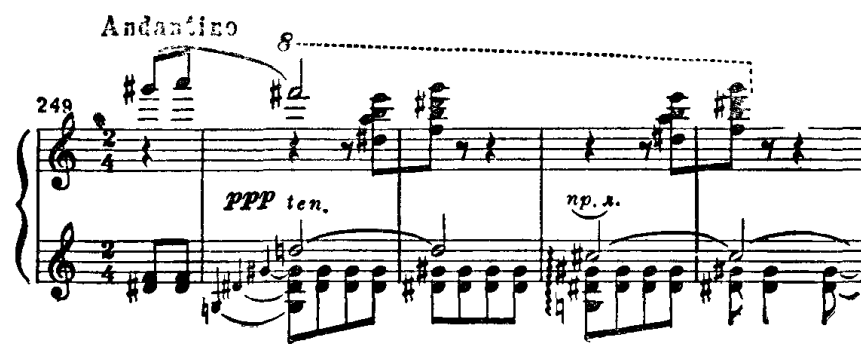
В основе такого положения дел лежит, думается, неправильное отношение к проблеме интерпретации. Многим нашим молодым исполнителям кажется, по-видимому, что никакой тут и проблемы нет, что она проблема выдумана формалистами, что надлежащее понимание и толкование всех классических произведений давно уже установлено советской исполнительской школой; остается лишь, не мудрствуя лукаво, придерживаться этого толкования, возможно лучше выполняя его технически, — и дело с концом: произведение само за себя заговорит!

Подобный подход к вопросу — принципиальная, теоретическая ошибка. В искусстве, а, стало быть, и в художественном исполнении, истина никогда не лежит «в кармане»; ее приходится каждый раз добывать заново, своим умом. И, найденная, она всегда непохожа на прежнюю, ту, что была найдена твоим предшественником: «в понятии «творчество» содержится {191} понятие «новое» (Бузони). «С подлинным верными» бывают только копии; а копии — не искусство.

Из этого не следует, разумеется, что художник должен искать новое; искать надо истину, правду выражения, но искать самостоятельно, не боясь нового, и тогда новое в найденном окажется само собой. Нарочитость же в этом, оригинальничанье не ведет к созданию подлинных художественных ценностей: «умышленным обходом законов нельзя подделать, еще менее — породить творческую силу» (Бузони).

При настоящем, творческом подходе к делу новое является не только в ходе подготовительной, домашней работы, в процессе предварительного обдумывания интерпретации; оно рождается и на самом концерте — иногда как вынужденное обстоятельствами «приспособление» (вспомните приведенные в главе XXXV случаи из творческих биографий Шаляпина и Сальвини), иногда как свободный взлет фантазии.

Об этом свидетельствует опыт не только гениальных артистов, как Лист, Рубинштейн, Изай, Бузони, но и ряда исполнителей меньшего масштаба. В частности, в моем исполнении многое было «найденно» именно на эстраде. Помню, например, как я однажды играл в Ленинграде пятый «сарказм» Прокофьева. Произведение это исполнялось мною публично далеко не в первый раз. Но в тот вечер оно «задевало» меня как-то особенно остро. Наконец, дело дошло до следующего места:



{192}



Тут я вдруг, неожиданно для самого себя, почувствовал потребность перейти из верхнего регистра в нижний совсем иным движением, чем всегда: не «распустив» во время ферматы и паузы тело, а, наоборот, взяв последний аккорд верхнего регистра, тут же застыть, как парализованный, в том самом положении рук и пальцев, в каком застиг меня «паралич», и, «зафиксировав» телом это положение, ничего в нем не меняя, медленно и осторожно перенести его всем телом, словно до краев полную чашу, в басы.

Никогда не забуду необычайного ощущения, испытанного в эти мгновения. Ритм «молчания» (ферматы с паузой) сразу стал другим, удивительно явственным, почти слышимым, как удары пульса под пальцем. Странная скованность моя мгновенно передалась аудитории, как будто «околдовала» ее. Замер я — замерла и публика; установилась особенная, полнейшая тишина, и в этой тишине весь зал, затаив дыхание, словно нес вместе со мной таинственную чашу. И когда, наконец, я взял первый басовый аккорд и «оцепенение» рассеялось, по залу, показалось мне, пронесся какой-то вздох, и этот вздох отдался в моей крови громче самых гулких аплодисментов.

«Сарказм» имел в тот раз большой успех; особенно осталась в памяти реакция сидевшего в публике Ивана Васильевича Ершова, на необыкновенном лице которого {193} словно изваялось скульптурное отображение сыгранной пьесы. С тех пор я всегда именно так играю указанное место, хотя, надо признаться, это удастся мне не всегда одинаково убедительно и никогда настолько, как в описанный вечер.

Импровизация в концерте может коснуться не только деталей,

отдельных мест произведения. Всякий хороший музыкант обладает — в большей или меньшей мере — той способностью, высшее выражение которой связывается обыкновенно с именем Моцарта, способностью представить себе произведение в его главных пропорциях целиком, как здание, окинуть его единым взором.

Но тот, кто способен увидеть мысленно как бы все произведение разом, так же способен иногда увидеть его иначе. Отсюда — те мгновенные «озарения», которые побуждают иной раз исполнителей (особенно славился этим Рубинштейн) «перестроить» экспромтом всю трактовку, весь «план» исполнения — и притом настолько стройно и логично, что слушатель порой и не догадается, что имеет дело с импровизацией. Не могу не вспомнить тут забавный случай из собственной практики.

Критика обыкновенно относит меня к числу тех исполнителей, кто выступает перед публикой не иначе, как «просмаковав вперед» каждый оттенок исполнения. Один из таких критиков услышал однажды в моем концерте «Аппассионату», «совершенно непохожую» на ту, какую он слышал у меня же года за два перед тем; естественно, он объяснил это «тщательно продуманным», заранее подготовленным изменением замысла. Не скрою, я был весьма польщен такой оценкой трактовки, явившейся в действительности плодом импровизации, которая не приходила мне в голову еще за десять минут до начала исполнения... (Изменение трактовки затронуло, главным образом, первую и вторую части «Аппассионаты». Помню, в частности, что вторая часть была исполнена медленнее и «просветленнее», чем я играл ее раньше, и прозвучала как своеобразное «предвестие» ариетты с вариациями из сонаты ор. 111.).

Импровизироваться может не только трактовка отдельного эпизода или произведения в целом, но и текст последнего, самая музыка. Тут, однако, мы уже {194} выходим из области творчества исполнительского и Переходим в область творчества композиторского. Последняя находится за пределами темы данной книги и компетенции ее автора, почему я и оставляю в стороне вопрос об этой, самой высокой, категории импровизаторского искусства. Можно, впрочем, пожалеть о тех временах, когда творчество и исполнение составляли единое, слитное искусство и исполнители умели «говорить» с аудиторией не только чужими словами.

Разумеется, импровизации описанных выше типов возможны только в том случае, если исполнение не слишком «заавтоматизировано» при предварительной подготовке, то есть если исполнитель сохраняет достаточную свободу распоряжения им. Этим в значительной мере продиктованы те возражения против «закрепления» всех нюансов, с которыми читатель встретился в главе XXXV. «Зашив» наглухо свое исполнение, артист лишает себя самых больших радостей на эстраде и самого впечатляющего средства воздействия на аудиторию.

Тем же, кто полагает, будто все сказанное в этой главе находится в противоречии с основными установками советской исполнительской школы, я позволю себе напомнить слова виднейшего представителя этой школы — Константина Сергеевича Станиславского:

«Техника последовательно, логично следит и любит, как одно вытекает из другого. Ясно, понятно, умно; кроме того, красиво, так как все заранее рассчитано... Все согрето и оправдано изнутри. Чего же больше? Большое наслаждение смотреть и слушать таких актеров. Какое искусство, какое совершенство!..

О них и об их игре хранишь в памяти чудесные, стройные,

эстетические, тонкие, красивые воспоминания, как о чем-то до самого конца выдержанном и законченном.

Достигается ли такое большое искусство одной выучкой и внешней техникой? Нет, это подлинное творчество, согретое изнутри человеческим, а не актерским чувством. Это то, к чему надо стремиться.

Но... мне не хватает в подобной игре лишь одного: потрясающей, оглушающей, осеняющей неожиданности!

{195} Она вырывает почву из-под ног и вдруг подводит другую, на которой смотрящий зритель никогда не стоял... Это потрясает, поработает и берет в плен целиком всего человека.

Рассуждать и критиковать нельзя — это несомненно, так как это неожиданно пришло из самых глубин органической природы. Сам актер потрясен, поработан неожиданностью... Забыть этого нельзя — это событие в жизни...

Хорош актер первого типа, техника его блестяща, красива, но разве сравнишь ее с этой? Эта игра прекрасна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Эта игра сильна, но совсем не той логикой и последовательностью, которой мы любовались в первом случае. Она прекрасна своей смелой нелогичностью, ритмична аритмичностью... Она нарушает все обычные правила, и это-то именно и хорошо, это-то и сильно.

Повторить этого нельзя. В следующий раз будет совсем другое...

О таком творении не скажешь, что оно хорошо. Не скажешь, «зачем это так, а не так». Оно так, потому что оно есть и другого быть не может. Критикуют ли гром и молнию, морскую бурю, шквал и шторм, рассвет и заход солнца?...» (К. С. Станиславский. Работа актера над собой, ч. II, гл. X — «Заключительные беседы». Изд. «Искусство», М.—Л., 1948, стр. 318—320.).

Этими прекрасными словами великого мастера я заканчиваю книгу о работе пианиста.

ldn-knigi.narod.ru

ПРИЛОЖЕНИЕ

В книге, которая только что прошла перед глазами читателя, рассматривалась в основном последовательность работы пианиста над художественным произведением. Учебные материалы иного рода в книге не затрагивались, если не считать двух-трех беглых упоминаний. Возникает, однако, вопрос: достаточно ли пианисту работать только над художественными произведениями? Нет ли необходимости для развития техники изучать также гаммы, упражнения, этюды?

В отношении гамм существуют различные мнения. Одно время (главным образом, в двадцатых годах) имела сильная тенденция изгнать гаммы из пианистического обихода. Некоторые пианисты и по сей час держатся такого мнения.

Я думаю, что это неправильно. Гаммы нужны не только для выработки основ техники, но и для свободной и уверенной тональной ориентировки на клавиатуре. Пианисты, не ощущающие теперь необходимости в гаммах, упускают, думается, из виду, что они вряд ли достигли бы «степени высокой» в своем искусстве, если бы когда-то, в детстве, не занимались усердно гаммами.

Другой вопрос, нужно ли играть гаммы всю жизнь. Здесь я склонен примкнуть к мнению тех пианистов (Петри, Гизекинг), которые полагают, что в этом нет надобности и что пианист, уже развивший себе хорошую технику, может в дальнейшем обойтись без ежедневного разыгрывания гамм и совершенствовать свою технику исключительно в работе над художественными произведениями.

Что касается других разновидностей тренировочного материала, то иногда бывает полезно поработать над двумя-тремя этюдами или каким-нибудь специальным упражнением для того, чтобы «подогнать» тот или другой отстающий вид техники. Но я не считаю {197} целесообразным разыгрывание этюдов и упражнений «пачками», на протяжении часов, дней, месяцев.

На мой взгляд, техника пианиста больше и лучше всего развивается в работе над трудными местами разучиваемых им художественных произведений. Если же возникает неустраняемая необходимость в дополнительной работе над этюдами, то их целесообразнее конструировать на основе тех же трудных мест из произведений (так называемый «метод технических вариантов»).

Впрочем, в последние годы метод этот встретил резкое осуждение со стороны некоторых педагогов и теоретиков пианизма. Так, например, во вступительной статье к отредактированному им сборнику «Мастера советской пианистической школы» профессор Московской консерватории А. Николаев, правильно отмечая, что «работа над музыкальным произведением является главной частью фортепианно-педагогического процесса» (Мастера советской пианистической школы, Музгиз, М., 1954, стр. 37.), пишет далее:

«Ставя так вопрос, советские педагоги, однако, не пошли по пути превращения музыкальных произведений в чисто технический материал для развития исполнительских навыков, как это делал, например, Бузони, используя прелюдии Баха для выработки разнообразных технических приемов и искажая с этой целью баховский текст» (Там же, стр. 38.).

Несколько ниже, на той же странице, А. Николаев вновь утверждает, что «...лучшие советские педагоги в своей практике далеко ушли от старых методов работы над техническими трудностями в произведениях

путем механической долбежки пассажей и применения разнообразных фактурных вариантов...»

Таким образом, А. Николаев связывает применение «фактурных вариантов» в технической работе пианиста с именем Бузони и высказывается против такого способа работы, «искажающего» текст разучиваемого произведения. Заметим, прежде всего, что сторонником метода так называемых «технических вариантов» является не один Бузони.

Разработкой подобных вариантов усердно занимались Годовский, Корто.

Гофман и в «Фортепьянной игре», и в «Ответах на вопросы о фортепьянной игре» настойчиво рекомендует «подвинутым ученикам» строить свои собственные упражнения из материала, доставляемого «хорошими произведениями». Лист советовал ученикам «варьировать» встречающиеся в пьесе трудности, создавая на основе последних «новые сочетания».

{198} Из этого следует, что речь тут должна идти не об одном Бузони, а о ряде крупнейших западноевропейских пианистов от Листа до наших дней.

Впрочем, не только западноевропейских. «Технические варианты» — вещь обиходная и в практике русской пианистической школы, включая виднейших советских фортепьянных педагогов. За доказательствами достаточно обратиться к названному сборнику под редакцией А. Николаева.

Так, например, в статье А. Николаева «Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера» приводится следующий совет последнего: «Если исполнитель-пианист встретился с каким-нибудь пассажем, который у него сразу не выходит, то по поводу этого пассажа может быть изобретено то или иное упражнение, которое должно заключаться в том, чтобы выделить основную сущность встретившейся трудности или усугубить ее, например» (Мастера советской пианистической школы, стр. 134.) и т. д.

На стр. 143 той же статьи А. Николаев сообщает: «Другой, иногда практикуемый А. Б. Гольденвейзером способ технической работы над этюдами или *соответствующей трудностью в любом произведении* (разрядка моя.— Г. К.),— это ритмические варианты фигурационных пассажей».

На стр. 144 мы находим примеры «фактурных вариантов» А. Б. Гольденвейзера к фантазии Шопена f-moll. На стр. 223 и 227 напечатаны примеры различных вариантов (с «досочинением» симметричной фигурации в другой руке), рекомендуемых С. Е. Фейнбергом при разучивании «Аппассионаты» Бетховена и G-dur'ной прелюдии Шопена.

Правда, А. Николаев пытается провести принципиальную грань между вариантами Бузони и вариантами советских педагогов: грань эту он видит в том, что последние рассматривают варианты «не как основное средство технической работы, а как прием, помогающий усвоить структуру технического рисунка» (Там же, стр. 38.).

Но и для Бузони, равно как для Листа, Гофмана и других, варианты никогда не были основным средством технической работы, а лишь вспомогательным приемом таковой. Что же касается существа самих вариантов, то, не руководствуясь какими-либо побочными соображениями, трудно усмотреть принципиальную разницу между, скажем, гольденвейзеровским приемом «фактурного варьирования», при

котором «фигурация из квартолей заменяется секстолями»:
{199}

Подлинник (К. Черпи. Этюд оп. 740 № 11) Вариант Гольденвейзера

250 [Molto allegro]

p pr. p.

(стр. 143—144 названного сборника)
и следующим бузониевским вариантом к прелюдии Баха с=moII:

251 Подлинник Вариант Бузони

p pr. p.

или между «зеркальным» вариантом Фейнберга к прелюдии Шопена G=dur:

252 [Vivace]

Подлинник Вариант Фейнберга

leggermente

p

(стр. 227 названного сборника)
и аналогичными вариантами Бузони к той же прелюдии:

253

Вариант Бузони

p

или к C=dur'ному этюду Шопена:

Будучи последовательным и принципиальным в своих высказываниях, А. Николаев должен был бы осудить и «фактурные варианты» А. Б. Гольденвейзера и С. Е. Фейнберга.

Мало того: он должен был бы объявить «порочными» и такие общепринятые в фортепьянной педагогике и рекомендуемые в названном сборнике (см. стр. 84, 176—178 и др.) приемы, как, например, разучивание в замедленном темпе, с преувеличением силы звучания, многократное повторение вычлененных кусков, а также игра с акцентами, без оттенков, в одной степени силы и т. д. Ведь при всем этом тоже «искажается» как буква, так и выразительный смысл разучиваемого произведения!

Так ли это? Разумеется, не так. Вся суть в том, что есть искажение и «искажение». Одно дело — искажение действительное, т. е. извращенное толкование и исполнение произведения; другое — «искажение» мнимое, временное преобразование текста, предпринимаемое в процессе разучивания, в рабочих целях и, как показывает опыт, в той или иной мере неизбежное при самом правильном, реалистическом подходе к методам исполнительской работы.

«Технические варианты» — не обязательный и не единственный из таких методов. Но нет никаких оснований «принципиально» опорочивать этот прием работы, с пользой применяемый многими пианистами и педагогами.