

Мартини Лон

ФОРТЕПИАНО
школа упражнений

Музиз · 1963

МАРГАРИТА ЛОНГ

ФОРТЕПИАНО

ШКОЛА УПРАЖНЕНИЙ

Вступительная статья и общая редакция
С. М. Хентовой

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Ленинград
1963

О Г Л А В Л Е Н И Е

С. Х е н т о в а. Маргарита Лонг — пианистка и педагог	3
Предисловие	10
Глава I. Упражнения с задержанными нотами. Упражнения для пяти пальцев. Упражнения для пяти пальцев с задержанными нотами. Репетиции. Трели. Мордент	11
Глава II. Двойные ноты	41
Глава III. Гаммы. Арпеджио	62
Глава IV. Развитие кисти. Октавы. Аккорды. Упражнения для переноса руки. Тремоло. Глиссандо	101

ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

в 1963 году выпускает

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

А. Онеггер. Симфония № 2. Переложение в 4 руки.
С. Прокофьев — Т. Воронина. Фантазия на темы из оперы «Война и мир» в 2 руки.
И. Штраус. Страницы из оперетт. Переложение в 2 руки.
А. Глазунов. Вальс Ре-мажор.
А. Грибоедов. Два вальса.
К. Дебюсси. Медленный вальс.
С. Прокофьев. Гавот. Соч. 12 № 2.
А. Рубинштейн. «Ночь» (романс).
А. Скрябин. Этюд № 1.
Альбом «Маленькому любителю музыки» (легкие пьесы для учащихся детских музыкальных школ). Часть I. Редактор-составитель С. Ляховицкая.
А. Аренский. Этюд Фа диес-мажор.
М. Глинка. Вариации на песню «Среди долины ровныя».

Л. Вишкарёв. Прелюдия и fuga.
А. Лобковский. Четыре пьесы.
А. Лядов. Вальс Фа диес-минор.
С. Майкапар. Избранные прелюдии.
С. Майкапар. Избранные миниатюры.
В. Моцарт. Фантазия ре-минор.
М. Равель. Сонатина.
В. Успенский. Четыре прелюдии.
Ф. Шопен. Этюд № 5.

Пособие по чтению с листа (для III—IV классов детских музыкальных школ). Редактор-составитель С. Ляховицкая.

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей для начинающих. Часть I. Девятое издание. Составители С. Ляховицкая и Л. Баренбойм.

Сборник фортепианных пьес, этюдов и ансамблей. Часть III. Второе издание. Составитель С. Ляховицкая.

ПОДГОТОВЛЯЮТСЯ К ИЗДАНИЮ В 1964 году

И.-С. Бах и его современники. Сборник полифонических пьес. Редактор-составитель И. Браудо.
Пьесы современных зарубежных композиторов. Составитель З. Виткинд. Концертные этюды Шопена, Листа и других композиторов. Составитель Н. Шпигель.
Пьесы для фортепиано в 4 руки (для детских музыкальных школ). Составитель Э. Загурская.
А. Кобылянский. Октавные этюды.
Л. Делиб. Танцы из балета «Коппелия» (второе издание).

Кара-Караев. Танцы из балета «Тропой грома». Концертная обработка З. Виткинд.
Д. Прицкер. Детские пьесы.
О. Евлахов. Ленинградский блокнот (цикл пьес).
Альбом «Маленькому любителю музыки. Часть II. Редактор-составитель С. Ляховицкая.
Современная танцевальная музыка. Редактор-составитель Б. Киянов.
Танцы из балетов (для педагогов хореографических училищ и руководителей художественной самодеятельности).

Маргарита Лонг
ФОРТЕПИАНО
ШКОЛА УПРАЖНЕНИЙ

Редактор *И. В. Голубовский*

Художник *Р. С. Нечаева*
Худож. редактор *Л. И. Рожков*
Техн. редактор *Г. С. Мичурина*
Корректор *Н. К. Яковлева*

Сдано в набор 14/X 1962 г. Подписано к
печати 17/VII 1963 г. М-21151. Формат 60×90¹/₈.
Печ. л. 16 (16). Уч.-изд. л. 13,34. Тираж 17000
экз. Цена 1 р. 33 к. Заказ 709.

Музгиз
Ленинградское отделение
Ленинград, Невский пр., 28

Типография № 11 Управления целлюлозно-
бумажной и полиграфической промышлен-
ности Ленсовнархоза, Ленинград, улица
Марата, 58

1 р. 33 к.

МАРГАРИТА ЛОНГ — ПИАНИСТКА И ПЕДАГОГ

В развитии современного фортепианного искусства велики заслуги выдающейся пианистки, педагога и общественного деятеля Маргариты Лонг.

Французская исполнительская культура XX века обязана ей сохранением классических устоев отечественной фортепианной школы, подъемом музыкального просвещения, пропагандой произведений национальных композиторов. Матерью французских пианистов называют Лонг в ее стране.

Долгая и яркая творческая жизнь сблизила Лонг с интереснейшими людьми, сделала участником значительных музыкальных событий, позволила оказать заметное воздействие на современную фортепианную педагогику и методическую мысль.

I

Маргарита-Шарлотта Лонг родилась в 1874 году в небольшом южном городе Ниме — одном из исторических центров Прованса. Богатые художественные традиции этой области Франции способствовали формированию многих талантливых артистов, писателей, художников.

Исполнительское дарование Лонг обнаружилось в раннем детстве. Десяти лет за исполнение Концерта ре-минор Моцарта она получила первую премию Нимской консерватории. Композитор Теодор Дюбуа, впоследствии возглавивший Парижскую консерваторию, настоял на переезде юной пианистки в Париж. Здесь ее образованием руководил Антуан Мармонтель-младший, сын и последователь знаменитого фортепианного педагога Антонина Мармонтеля — учителя Ж. Бизе, В. д'Энди, К. Дебюсси.

Антуан Мармонтель сумел чутко определить индивидуальные свойства Лонг как пианистки и музыканта. Всесторонне развивая ее мастерство, он акцентировал внимание на интерпретации сочинений Бетховена, Шопена и французской музыки второй половины XIX века. Мармонтель понял национальный стиль исполнения Лонг, его тесную связь с французской исполнительской традицией.

По рекомендации учителя молодая пианистка много работала над произведениями Сен-Санса, в частности над его Концертом

соль-минор, который ей довелось не раз играть в присутствии композитора. Она не осталась в стороне от фортепианных опытов Сезара Франка и его школы: для артистического дебюта в Париже были выбраны Симфонические вариации, позднее Лонг успешно играла Прелюдию, Хорал и Фугу Франка, Симфонию на тему горцев для фортепиано с оркестром В. д'Энди.

Окончив консерваторию, Лонг некоторое время продолжала занятия с Мармонтелем, изучала самостоятельно музыкальную литературу, поэзию, живопись. Широкий кругозор, ум, не скованный предрассудками и предубеждениями, помогли Лонг уже в эти годы проницательно оценить многие явления искусства, еще не получившие признания. Активный темперамент и творческая пытливость толкали ее к новому, неизвестному.

Париж, переживавший в конце века подъем музыкального движения, оказывался благодатной почвой для таких стремлений. Французские композиторы интенсивно работали в разных фортепианных жанрах. Создавалась литература богатая и разнообразная: концерты, фантазии, баллады, рапсодии (Сен-Санс, д'Энди, Форе, Лало, Кастильон), пьесы для двух фортепиано (Сен-Санс), миниатюры (Форе, Сен-Санс, ранние Дебюсси, Равель), вариации и другие циклические формы (Франк). На характер фортепианной литературы влияли и старое классическое наследие, и новые веяния — не только музыки — живописи, поэзии: картины Моне, Сезанна, Ренуара, стихи Бодлера, Малларме. Происходил процесс кристаллизации стиля, постепенно определялось национальное своеобразие французского фортепианного творчества.

Естественно, опыты нуждались в проверке. Сочинения ждали интерпретаторов. Как всегда и всюду в периоды подъема инструментального творчества, так и во Франции в конце XIX века назревала потребность в пианистах, способных, быть может даже до некоторой степени ограничив себя национальными рамками, посвятить свои силы развитию отечественной фортепианной музыки.

Лонг как исполнительница завершала свое формирование в период, когда эта потребность стала особенно очевидной. Перед пианистами в сфере интерпретации отечественной музыки открывались широкие перспективы.

Решающее влияние на исполнительский облик Лонг оказало творчество трех французских композиторов: Форе, Равеля и Дебюсси.

Пропаганду сочинений Форе — композитора тогда малоизвестного — Лонг начала в 1902 году. Блистательной трактовкой Четвертого и Шестого ноктюрнов, Шестой баркаролы и, в особенности, Баллады для фортепиано с оркестром, которую пианистка впервые сыграла в 1906 году, ей удалось доказать, что произведения Форе самобытны, оригинальны, что для фортепиано «он пишет музыку удивительно пианистичную, равную по интересу и значимости музыке своих предшественников».¹ На материале музыки Форе выявились привлекательные индивидуальные черты пианизма Лонг: грация и изысканность, благородство вкуса, ясность и гибкость. Каждое намерение пианистка осуществляла с законченным совершенством. Душевное равновесие и чувство пропорций умеряли проявления темперамента. Ощущение импровизационности достигалось обдуманной звуковыми и темповыми соотношениями. Избегая патетики и преувеличений, Лонг облакала свои чувства в стройную форму. Для ее индивидуального «почерка» становилась все более характерной тонкая мотивная артикуляция, которая достигалась мельчайшими ритмо-динамическими нюансами, искусство легато, мягкая «бархатная» звучность, мастерское использование акцентировки, пауз.

В 1910 году Лонг познакомилась с Морисом Равелем. Увлеченная его творчеством, Лонг выступила с исполнением Сонатины, «Игры воды», «Отражений», «Призраков ночи», ее ученики впервые исполнили «Сказки матушки-гусыни», пять пьес для фортепиано в 4 руки по мотивам французских сказок. Пианизм Лонг оказался близким музыке Равеля, занявшей с тех пор едва ли не центральное место в репертуаре артистки.

Первое десятилетие века — период расцвета исполнительской деятельности Лонг, успешно концертирующей во Франции и других странах. Рубеж этого периода совпал с началом первой мировой войны.

Ужас войны, крушение многих жизненных идеалов, личное горе — гибель на фронте мужа, талантливого французского музыковеда Жозефа де Марлиаф, привели Лонг к решению отказаться от концертной деятельности. Подавленная трагическими событиями, пианистка обрекла себя на самоизоляцию. Три года она не прикасалась к фортепиано.

Преодолеть тяжелый кризис — творческий и духовный — помог ей Дебюсси.

Летом 1917 года, поселившись вместе с семьей Дебюсси в курортном городке Сен-Жан-де-Люс, Лонг начала разучивать под руководством композитора его сочинения. В общении с Дебюсси

¹ M. Long. Sous l'invocation de Fauré. Статья в брошюре серии „Les gravures illustres“. Paris, 1958, p. 1.

были разрешены многие проблемы и сомнения, связанные с подходом к импрессионистской литературе. Сам Дебюсси придавал этим встречам большое значение: «После меня останется тот, кто будет знать, чего я хочу».¹

Осенью 1917 года Лонг впервые исполнила часть этюдов Дебюсси (сложные арпеджио, противоположное движение, для пяти пальцев), а спустя год — его Фантазию для фортепиано с оркестром. Тогда же Лонг впервые сыграла сюиту Равеля «Гробница Куперена» с заключительной Токкатой, посвященной памяти героя — музыканта Ж. де Марлиаф.

Токката имела особенно большой успех и с тех пор стала одним из популярных сочинений фортепианной литературы.

Возвратившись к концертной деятельности, Лонг как исполнительница посвятила себя почти исключительно распространению современной фортепианной музыки. Утвердилась ее роль в становлении исполнительского стиля импрессионистов. Опираясь на общение с Дебюсси и глубокое изучение его творчества, Лонг выдвинула ряд принципов специфической дебюссистской техники.² Она стала начинателем важнейшей исполнительской традиции, сложившейся во Франции в начале XX века, крупнейшим авторитетом в области интерпретации современной музыки.

В 1932 году Лонг совместно с Морисом Равелем совершила большое путешествие по странам Европы, повсюду впервые исполняя его Концерт Соль-мажор. Это сочинение композитор посвятил М. Лонг. В знак признательности и творческой дружбы для Лонг написали фортепианные пьесы Форе, Мартину, Самазей, Мийо, Пуленк, Орик.³ Пианистка с полным правом утверждала впоследствии: «Есть ли современные авторы, которых я не играла? Сколько новых сочинений впервые прозвучало в моем исполнении!»⁴

Колоссальная энергия позволила Лонг проявить себя во многих сферах музыкальной и общественной деятельности. Стремясь демократизировать музыкальное образование, улучшить воспитание молодых исполнителей, она совместно с великим французским скрипачом Жаком Тибо основала Музыкальную академию. Сюда, как и в Парижскую консерваторию, учиться у Лонг приезжают пианисты из разных стран. Некоторые ученики Лонг формируются в видных деятелей исполнительского искусства: во Франции — Жак

¹ M. Long. Au piano avec Claude Debussy. Paris, 1960, p. 69.

² Изложенные частично в книге: М. Лонг. За фортепиано с Дебюсси, эти принципы заслуживают специального рассмотрения, выходящего за рамки краткого предисловия. Анализ трактовки пианисткой произведений Дебюсси и Равеля содержится в книге: С. Хентова. «Маргарита Лонг», Музгиз, М., 1961.

³ Лонг посвящены, в частности, Экспромт соч. 9 Г. Форе, пьеса «Призрачные поезда» Б. Мартину, Концерт Д. Мийо, часть триптиха «Поэма о море» Г. Самазея, два детских альбома французских композиторов, Вариации на имя Маргариты Лонг, написанные к 80-летию пианистки коллективно Мийо, Пуленком, Ориком, Даниэль-Лезюром, Дютыйе, Франсе, Корге и Ривьером.

⁴ Цит. по книге: K. Blaukopf. Les grands virtuoses. Paris, 1955, p. 227.

Феврие, Жан Доуэн, Жан Берар, Люсьена Декав, Алина ван Баренцен, Самсон Франсуа, в Голландии — Даниэль Вейенберг, в Греции — Вассо Деветци, в Португалии — Сикейра-Коста. Профессора Парижской консерватории Феврие и Доуэн, помимо педагогики, привлекают внимание талантливой интерпретацией сочинений Форе, Равеля. Феврие пропагандирует и русскую музыку: «Картинки с выставки» Мусоргского, Вариации Глазунова, пьесы Чайковского.¹ Люсьена Декав готовила программы из сочинений Прокофьева, пользуясь советами композитора.

Школа Лонг как определенное художественное направление приобрела в 30—40-е годы значительный вес и в Европе, и в Латинской Америке, куда Лонг неоднократно выезжала для концертов и педагогических консультаций. Плодотворным оказалось влияние Лонг на фортепианный репертуар, характер его трактовки, на уровень фортепианной педагогики. Но, быть может, еще важнее для французской культуры было растущее воздействие на молодое поколение этического облика пианистки.

В трагический для истории страны период фашистской оккупации стойкость и патриотизм Лонг снискали ей непрерываемый моральный авторитет — с этих пор ее часто называют музыкальной совестью Франции.

Когда захватчики вошли в Париж, старейшая французская пианистка в знак протеста покинула Парижскую консерваторию, в которой преподавала больше трех десятилетий. В эту, вторую мировую войну протест Лонг не был пассивным. Вместе с Жаком Тибо она организовала национальный конкурс пианистов и скрипачей. Его восприняли как вызов захватчикам. «Это был смелый призыв к молодежи сохранить наши духовные ценности наперекор жестокой стихии», — отмечал впоследствии французский журнал «La Revue musicale».²

После освобождения Франции конкурсы имени Лонг и Тибо стали международными. Советские исполнители участвуют в них с 1953 года, неизменно занимая первые места. Звания лауреатов парижских конкурсов удостоены пианисты Е. Малинин, Д. Башкиров, Г. Аксельрод, И. Жуков, М. Мдивани, А. Мищенко, А. Егоров; скрипачи Н. Школьников, В. Пикайзен, Б. Гутников, Р. Соболевский, О. Пархоменко, Э. Грач, И. Политковский, В. Климов, Ж. Тер-Мергерян, В. Жук, З. Шихмурзаева, В. Данченко.

С годами крепнет и ширится творческое общение Лонг с советскими музыкантами. Искусство Гилельса, Оборина, Рихтера, Ойстраха, Когана, Ростроповича и других советских артистов — всех, кого Лонг довелось услышать в парижских концертных залах и на конкурсах, убеждает ее в определенной близости исполнительских школ СССР и Франции. Игра советских пианистов привлекает Лонг естественностью и законченностью, свежестью чувств, логи-

¹ Впоследствии Жак Феврие и Жан Берар принимали участие в работе Лонг над «Фортепиано» — Школой упражнений.

² Paul Le on. Le concours. — «La Revue musicale», 1959, № 245, p. 8.

кой, пониманием стилей, техническим мастерством. В сущности, на склоне лет Маргарита Лонг находит в советском пианизме многое от исканий и смысла собственного творческого пути. Она не раз подчеркивала, что культурное сближение с Советским Союзом должно обогатить французское исполнительство, помочь преодолеть его отрицательные стороны: традиционность трактовок, склонность к внешней отделке в ущерб содержательности игры.

Для того чтобы изучить опыт советской музыкальной школы, Лонг весной 1955 года в восьмидесятилетнем возрасте отправилась в Москву. Она знакомилась с работой Московской консерватории, рассказывала о французской музыке, выступила с концертом из произведений Форе и Равеля. В знак признания выдающихся заслуг Маргариты Лонг, почетного профессора Парижской консерватории, ей было присвоено и звание почетного профессора Московской консерватории имени П. И. Чайковского.

Возвратившись на родину, Лонг продолжает еще энергичнее действовать франко-советским культурным связям: активно пропагандирует достижения выдающихся советских фортепианных педагогов, организует концерты советских музыкантов.

С живейшим интересом Лонг следит за развитием советской науки, литературы, искусства. Успехи нашей страны радуют ее. Узнав о первом полете в космос, Лонг передает восторженное приветствие: «Я счастлива, что великая Россия добилась такого успеха. Это чудесно!».

Первый Международный конкурс имени Чайковского французская пианистка назвала музыкальной весной мира. В связи с посещением Франции главой Советского правительства Н. С. Хрущевым М. Лонг заявила: «То, что делает господин Хрущев, помогает сближению людей, а сближение людей — залог дружбы между народами... Я считаю, что Хрущев делает великое дело, это большой ум, он уже многого добился, и я хочу, чтобы впереди у него было еще больше удач».

Любовь советских людей Маргарита Лонг считает одной из драгоценнейших наград своей долгой творческой жизни. В письме к автору этих строк Лонг писала: «Тесные узы дружбы соединяют меня с музыкантами Франции и СССР. Я счастлива сказать о глубокой привязанности, которую я питаю к советским артистам, и о моей благодарности за все знаки симпатии, которые мне оказывает Ваша страна».

II

Шестьдесят пять лет Маргарита Лонг преподавала фортепианную игру: почти полвека в Парижской консерватории, последние двадцать лет одновременно в Академии своего имени. По праву как в исполнительстве, так и в педагогике Лонг считается сейчас истинным хранителем французской фортепианной традиции. Четвертой стоит она в славной педагогической «цепочке» поколений:

Пьер Циммерман, зачинатель французской фортепианной педагогики, передал свой класс в 1842 году Антонину Мармонтелю, который уступил место своему ученику Луи Дьемеру, а с 1919 года, после смерти Дьемера, главой этого направления стала Маргарита Лонг.

Суть взглядов Лонг на технические приемы, изложенные в «Фортепиано», можно понять только в связи со спецификой французской фортепианной школы, с присущими ей достоинствами и недостатками. Сама Лонг точно и образно определяет эту специфику: «Столь отличающиеся друг от друга пианисты, как Планте, Дьемер, Пюньо, Рислер, Сен-Санс, Делаборд были объединены тайным родством техники и стиля, состоящим в ясности, гибкости, мере, изяществе и такте... Французская игра ясна, точна и свободна. Если иногда она находит больше удовольствия в грации, чем в силе, сохраняя равновесие и чувство пропорций, все же она не уступает никакой другой в глубине и эмоциональности. Если Франция — страна Декарта, а в живописи — Жана Фуке, она ведь в то же время страна Расина, Бодлера, Верлена, страна Шардена, Делакруа... Все эти великие художники одинаково заботились об изящной логике, но логика никогда не гасила у них пламя вдохновения и нюансы чувств...»¹

Итак, ясность, гибкость, изящество, чувство пропорций, логика и душевное равновесие — вот основы французского пианизма, сложившиеся в результате его исторического развития и обусловленные духом всего французского искусства. Отсюда вытекают и предпосылки техники, приемы формирования двигательного аппарата пианиста.

Для Лонг главное в технике — артикуляция, пальцевая «дикция», способность к ясному, осмысленному и выразительному произнесению музыкальной мысли. У пианиста должны быть «говорящие пальцы» и потому «статическое воспитание пяти пальцев кажется мне ключом, который открывает все двери техники», — пишет Лонг.

«Воспитание пальцев» в классе Лонг — не механический, а сложный психологический процесс. Рука человека идеально приспособлена для игры на фортепиано. Сама природа развила силу пальцев, придала каждому из них «индивидуальную физиономию», сделала руку устойчивой, а кончикам пальцев дала чувство осязания. «Пусть не делается насилий над рукой... Руку нужно развивать с пониманием ее естественного предрасположения», — говорит Лонг преподавателям.

Естественное предрасположение руки диктует этапы начальной технической работы. Первый этап — независимость пальцев. Цель: унифицировать силу и эластичность сильных и слабых пальцев, за-

ставить их преодолевать одинаковые трудности. Средства: упражнения с задержанными нотами и для пяти пальцев, с которых и начинается «Фортепиано». Уже эти элементарные упражнения, являющиеся базой, фундаментом техники, вырабатывают элементы дикции пианиста — качества столь же важного, как дикция актера.

Только после тщательного овладения первоначальными упражнениями Лонг разрешает ученику перейти к изучению гамм. Таким образом, работа над гаммами и арпеджио отодвигается. Гаммы как бы завершают и обобщают значительный круг технических задач. «В то время как задержанные ноты и пятипальцевые упражнения укрепляют и освобождают пальцы, но не учат, собственно, играть на фортепиано, — пишет Лонг, — гаммы и арпеджио обучают игре, давая пианисту его «словарь». Именно на этапе гамм ученик получает возможность на основе независимости пальцев выявить их «индивидуальное лицо», развить их индивидуальные особенности.

Большой палец, плотный и сильный, помогает перемещению руки вдоль клавиатуры. Высвобождается сила и формируется стабильность мизинца, особенно важного в аккордах и мелодических линиях. Безымянный помогает устойчивости всей руки. Третий и второй пальцы уравниваются по силе, причем указательный палец (а не третий, как считали Шопен и Лист) становится, по мнению Лонг, «рулем», управляющим рукой. «Овладевая туше, — пишет Лонг, — рука инстинктивно избирает полезную точку опоры на указательный палец при содействии двух крайних пальцев — большого и мизинца». В этой «клешне» пианист прочно «держит звук», уверенно владеет им. Средний и безымянный пальцы завершают работу, но именно указательный и его два помощника обеспечивают прочность «хватки».

Особое значение Лонг придает подбору упражнений для второго пальца и сравнительно меньшее внимание уделяет подкладыванию большого пальца — навыку, о котором обычно столь заботятся педагоги. Лонг считает, что тренировка указательного часто сама по себе решает все остальные проблемы, благотворно отражаясь на беглости и четкости всех других пальцев.

Касаясь координации движений, Лонг указывает, что в пальцевых упражнениях важна гибкость и подвижность кисти. Плечо и предплечье рассматриваются преимущественно как средства поддержки и перемещения кисти. Активную, а подчас даже преобладающую роль они играют лишь в «крупной технике» — аккордах, октавах, а также в скачках. Виды техники с активной ролью плеча и предплечья Лонг объединяет в одну завершающую главу «Фортепиано». Советы, содержащиеся здесь, предельно лаконичны. В аккордах главная задача — равенство и четкость удара всех пальцев. Октавы Лонг обычно играет мягкой, эластичной кистью и крепкими пальцами, причем артикулирует, поднимая «собранную» ладонь и допуская преувеличение амплитуды колебаний

¹ Это и последующие высказывания М. Лонг заимствованы из ее предисловия к французскому изданию «Фортепиано» (Le piano de Marguerite Long. Editions Salabert, Paris.)

руки, которое дает «запас свободы» и полноту ощущений. Мягкость и эластичность кисти, обязательную для легких октав стаккато, пианистка считает полезной и в октавах *F* и *FF*. Здесь кисть облегчает правильное использование плеча и предплечья. Бравурность и сила октав достигаются ударом сверху.

В сущности, даже в крупной технике, признавая роль плеча и предплечья, Лонг отводит все-таки активную роль кисти и пальцам. Никогда не перестает она заботиться о пальцевой дикции. Кредо ее остается неизменным: «несмотря на все движения, атака пальца всегда должна быть индивидуализированной».

В начале «Фортепиано» пианист найдет десять простых, но важных советов относительно приемов и способов работы. К этим советам можно добавить существенное указание о скупом, осторожном использовании вариантами. Лишь иногда Лонг применяет динамические варианты и перемены способов звукоизвлечения (легато на нон легато, и наоборот). Решительно отвергаются сложные ритмические варианты, особенно ломаные ритмы с обилием пунктированных нот. «Эти скачкообразные акценты, — говорит Лонг, — не только не приносят руке никакой пользы, но из-за толчков разрушают гармоническое равновесие, которое должна сохранять рука, порождают сухую игру и притупляют чувствительность уха. Важно не умножать ритмы, а *обладать ритмом*, что совсем не одно и то же».

В каждом отдельном случае отбор вариантов связан с характером и целью упражнения. Пятипальцевые упражнения Лонг, например, считает полезным играть легато, не поднимая высоко пальцы, но тщательно контролируя их независимость; упражнения с задержанными нотами целесообразней исполнять стаккато, нон легато и т. д.

Во всех случаях главным остается строгое требование самоконтроля: «Строгое ухо всегда было, будет и остается лучшим, самым надежным воспитателем руки».

III

«Фортепиано» Маргариты Лонг не является Школой упражнений, открывающей какие-либо новые истины фортепианной игры. Источники этого пособия обнаружить нетрудно. История фортепианного искусства знает различные типы технических сборников. Одни создавались выдающимися фортепианными композиторами (например, Брамсом) и неизбежно отражали стиль, манеру, технические приемы и весь склад их мышления.

Существует немало школ, разрабатывающих с предельной тщательностью какой-либо один вид техники. Пианист, овладевающий двойными нотами, не может, например, не воспользоваться Школой двойных нот Морица Мошковского — энциклопедией терций, кварт, квинт и т. д. И, наконец, наиболее распространены по-

собия, пытающиеся охватить все виды техники, представляющие последовательный элементарный перечень технических формул и приемов. Авторами их, как правило, являются опытные и талантливые педагоги-практики.

Большинство школ, выпущенных в XIX и начале XX века, разрабатывают преимущественно технику пальцев и основываются на их исключительной роли в фортепианной игре. «Фортепиано» Маргариты Лонг примыкает к таким техническим сборникам, в первую очередь к сборникам упражнений французских фортепианных педагогов Шарля Берио (сына знаменитого скрипача Берио) и Луи Дьемера. Внимание, уделяемое Лонг некоторым специальным приемам (гаммам «броском», глиссандо, пассажам чередующимися руками), связано с французской фортепианной литературой XX века (Форе, Дебюсси, Равель, Мийо, Самазэй), в которой эти приемы получают широкое развитие. Кроме того, в «Фортепиано», как и во всей педагогике Лонг, немало совпадений с методическими положениями французских клавесинистов, в частности Ф. Куперена, изложенными в «Искусстве игры на клавесине».¹ В трактовке проблемы независимости пальцев и роли каждого из них Лонг, до известной степени полемизируя с Шопеном и Листом, все же исходит из их общей установки о важности выявления «индивидуальной физиономии» пальцев.

В «Фортепиано» Лонг не раз подчеркивает свою верность традициям. Психологически чрезвычайно любопытно сочетание в одном лице пропагандистки самой смелой современной фортепианной литературы с охранительницей классических устоев фортепианной техники. Насколько воинственно защищает Лонг новое в литературе, настолько же последовательно она защищает традиции в педагогике, причем свои убеждения пианистка аргументирует с глубоким пониманием эволюции фортепианного искусства.

Лонг формировалась как педагог в период увлечения многими методическими новшествами. В 1905 году в Лейпциге вышла книга Рудольфа Брейтгаупта «Естественная фортепианная техника», провозгласившая новую методику развития техники, в которой пальцевые движения имели вспомогательное значение. В том же году немецкий врач Фридрих Штейнгаузен в труде «Физиологические ошибки в технике фортепианной игры и преобразование этой техники» обосновывает свою теорию двигательной тренировки пианиста.

Во всех подобных трудах принципы пальцевой техники, на которых воспитывалась Лонг, подвергались резкой критике. Наступало время увлечения «весовым способом» игры на фортепиано. Центр внимания пианистов перемещался на пассивные движения

¹ Куперен, например, рекомендует беззвучную смену пальцев на одной клавише, что придает игре связность. У Лонг подмена — один из основных аппликационных приемов. Купереновские принципы артикуляции, легато, мотивной аппликатуры также повторяются в педагогике Лонг.

плеча, предплечья, на дуговые движения всей руки. Иерархия техники приобретала совсем иной вид: у Брейтгаупта, например, в перечне технических формул пальцевая техника отошла на последнее, десятое место.

В Германии идеи новой школы распространились в начале века, во Франции — позднее: книга Брейтгаупта, например, была переведена на французский язык лишь в 1923 году. Вот почему во Франции борьба различных направлений фортепианной педагогики приобрела особенно острый характер не в первое десятилетие века, как было в Германии, а в 30-е и даже в 40-е годы (когда Лонг начал работу над «Фортепиано»). Борьба, касавшаяся технических установок, усложнялась своеобразием художественных тенденций, развившихся во французском исполнительском искусстве. Национальная фортепианная школа, цельная на первых этапах существования, теперь разделилась на ряд небольших школ, претендовавших на самостоятельное значение. Появилось много разных, часом полярных по своим творческим позициям художников. В 1928 году началась интенсивная пианистическая деятельность Альфреда Корто с его поисками новых, оригинальных средств и приемов выразительности. Вальтер Гизекин, воспитанный в Германии, но избравший своей второй родиной Францию, смело пересмысливал установившиеся традиции интерпретации сочинений Дебюсси. Молодые Робер Казадезюс, Владо Перлемутер колебались между увлечением романтической музыкой и опытами Мийо, Пуленка.

Сотни эпигонов доводили до крайности яркие, хотя и противоречивые искания талантливых художников. Оригинальность порой прикрывала недостаток мастерства, всегда отличавшего французское искусство. Как и в других странах, во Франции основной критический упор касался статической техники: целесообразность специальных пальцевых упражнений, культивировавшихся в школах Циммермана — Мармонтеля — Дьемера, подвергалась сомнению. Ссылались при этом не только на методические веяния, но и на особенности французской литературы XX века, в первую очередь — на сочинения Дебюсси, требовавшие специфических технических приемов.

Растерянность охватила часть французских педагогов, воспитанных Мармонтелем, Дьемером, а теперь неумело и неловко пытавшихся идти «в ногу со временем».

В этот сложный период, когда критическое отношение к традициям стало модой, смелость, быть может, заключалась не в том, чтобы распространять новое, а в том, чтобы защитить старое, отстоять классические ценности.

Однако Лонг с ее проницательным умом отнюдь не была противником всех и всяких методических новшеств. Нет, она лишь была, и сейчас убеждена в том, что статическая техника соответствует духу французского исполнительства и литературы: «...забота о том, чтобы выговаривать все ноты наподобие оратора или певца,

является характерной чертой французской фортепианной техники, которая прежде всего ищет ясности и отчетливости способов выражения». Лонг также всячески предостерегала и предостерегает от крайностей и преувеличений в оценке нового. «Мое исповедание веры бесполезно в эпоху, когда о пальцевых упражнениях часто говорят с пренебрежением, и слепота некоторых школ замедляет или парализует молодые дарования. Мне кажется необходимым сказать, даже если для этого нужно мужество, что совсем неплохо играть на фортепиано пальцами... Та же клавиатура, когда ее ласкают «радиоактивные» пальцы или инертные фаланги, освещается или гаснет. Концы наших рук — кисть, пальцы — не только мышечный механизм, но чудесные органы чувств, одаренные собственными ощущениями, я хотела бы даже сказать — даром творчества...»

Время доказало правоту Лонг. Увлечения миновали, а опыт, накопленный поколениями, продолжал оставаться надежной базой достижений французской фортепианной школы.

В «Фортепиано» бесполезно искать полное изложение методических принципов Лонг. Название работы шире ее содержания. «Фортепиано» излагает упражнения «элементарного словаря» пианиста, то есть основы техники.¹

Достоинство сборника — в тщательности и последовательности разработки «элементарного словаря». Никакие, даже мелкие двигательные трудности, встречающиеся в фортепианной литературе, не ускользают от внимания автора. Во всем, что Лонг предлагает и говорит учащемуся, чувствуется педагогическая зоркость, глубокое знание дела и, главное, любовь и требовательность к мастерству, к подлинному фортепианному ремеслу в его самом высоком смысле. Ценность упражнений увеличивается благодаря пояснениям. Они кратки, но метки, всегда фиксируют внимание на главной трудности и самом целесообразном способе ее преодоления.

Великий педагог Лонг знает цену простым и ясным истин. Лаконизм и простота упражнений делают их доступными пианистам разной подвижности — от начинающего учащегося до концертующего артиста. Все, без сомнения, смогут найти здесь для себя полезное, ибо, каких бы эстетических воззрений ни придерживался современный пианист, он не может пройти мимо подобного рода пособий, являющихся если не основой, то, во всяком случае, важнейшим элементом формирования пианиста.

Методическая фортепианная литература на русском языке об-

¹ Фортепианная же техника в целом, как известно, понятие весьма обширное. По определению Лонг, «Техника — это туше, искусство аппликатуры, педали, знание общих правил фразировки, это обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведения, которое он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: техника — это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство».

ширна. Однако сборники, подобные «Фортепиано» Лонг, нашими музыкальными издательствами выпускаются редко. Потребность в них назрела. Этим и вызван выбор «Фортепиано» — одного из практических современных пособий.

Уровень советской фортепианной культуры, высокое развитие методической мысли в области фортепианного обучения позволяют надеяться, что пианисты и педагоги сумеют критически отобрать из «Фортепиано» лучшее, полезное и соответствующее индивидуальности учащегося. Сама Лонг начинает упражнения справедливым пожеланием: «Каждый пианист, учитывая уровень своих технических навыков, может по собственному усмотрению выбрать из сборника любые задания. Вовсе не обязательно проигрывать все упражнения в указанном порядке...»

В «Фортепиано» Лонг больше четырехсот примеров. Издательские соображения вызвали необходимость значительных по объему сокращений. Они коснулись главным образом: а) второстепенных вариантов; б) однотипных упражнений для левой руки, которые пианисты могут без труда сконструировать на основе упражнений для правой; в) сходных формул и вариантов, подчас уводящих внимание исполнителя от главной, основной технической задачи;

г) некоторых упражнений, заимствованных из сборников Таузига, Брамса и других авторов.

Эти сокращения одновременно упростили пользование сборником, сделали его доступным наиболее широкому кругу музыкантов и любителей фортепианной игры. Упрощено изложение некоторых упражнений с излишними буквенными формулами.

В настоящем издании опущено одно из предисловий Лонг, касающееся в основном общих творческих вопросов. Частично материал предисловия повторяется в комментариях Лонг к разделам «Фортепиано», частично он цитируется в этой статье. Полное изложение предисловия будет опубликовано в сборнике статей выдающихся фортепианных педагогов современности, подготавливаемом к печати. Сокращения и изменения в настоящем издании приняты с ведома автора.

Перевод французского текста выполнен старейшим педагогом школы-десятилетки при Ленинградской консерватории М. Л. Авербух.

Последовательная нумерация упражнений, а также примечания к основному тексту принадлежат редактору.

С. ХЕНТОВА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый сборник не является первоначальной фортепианной школой.

Это собрание упражнений. Каждый пианист, учитывая уровень своих технических навыков, может по собственному усмотрению выбрать из сборника любые задания. Вовсе не обязательно проигрывать все упражнения в указанном порядке.

Для развития аппарата недостаточно играть по многу часов упражнения. Необходимо беречь силы для остальной работы. Известно искушение заниматься тем, что знаешь и что лучше выходит. Сумейте этому противостоять, иначе вы не добьетесь успеха. Заметьте, что устранение одного пробела техники помогает устранению всех других пробелов. Знайте свои слабые стороны и наступайте на них решительно.

Те, кто, поиграв упражнения утром полчаса или даже час, думают, что с техникой покончено, ошибаются. Я не совсем даже уверена, нужно ли с упражнений начинать свои ежедневные занятия. «Лечение» аппарата становится более эффективным, когда упражнения разумно распределяются в течение всего рабочего дня.

Прерывайте время от времени разучивание художественного произведения и возвращайтесь к преодолению определенных технических трудностей, — вы достигнете успеха быстрее и с меньшей затратой сил.

Не надейтесь на последующих страницах найти магические формулы.

За исключением некоторых новых упражнений и главным образом нескольких новых способов работы, сборник представляет собой последовательный перечень достижений больших мастеров фортепиано.

В сборнике содержатся образцы упражнений Брамса, Бузони, Листа, Таузига, Дьемера, Филиппа, Берлио, Ганона, Куллака, Черни, Клементи, Мошковского.¹

Выпуская сборник, я понимаю, что в нем немало пробелов. У меня возникало желание расширить его, прибавив многие существенные на первый взгляд примеры. Но так как, кроме уп-

ражнений, развитию техники способствуют этюды, а также произведения, в которых технические трудности изложены в художественной форме, я предпочла не тратить время на дополнительные холодные формулы, плохо заменяющие живые музыкальные образы.

Моя работа может быть продолжена учеником или — еще лучше — педагогом, непосредственно руководящим его занятиями.

Изучая технические упражнения, учтите следующие советы:

1. Высота посадки должна обеспечить горизонтальное положение руки.

2. Упражнения играются без педали.

3. Не напрягайте руку. Утомившись, отдохните или перемените тип упражнения.

4. При работе в медленном темпе *forte* или *piano* погружайте палец глубоко в клавишу.

5. Думайте не только об ударе пальцем, но и о его подъеме. Уметь снимать руку с клавиатуры так же важно, как и опускать ее. Первый навык является условием второго.

Для того, чтобы добиться легкости исполнения, полезно в начале работы преувеличивать четкость артикуляции.

Сила звука уменьшается при постепенном ускорении темпа.

6. Контролируйте ваши большой, второй пальцы и не опрокидывайте руку к мизинцу, чтобы последний сохранял способность к собственному удару.

7. Бесперывно контролируйте гибкость руки. Она должна быть свободной от плеча до кисти. Не играйте с поднятыми «жесткими» плечами.

8. Работайте, постепенно ускоряя движение, но часто возвращаясь к медленному темпу.

9. Считайте! В упражнениях сильные доли являются точками опоры и исходными точками разбега пальцев. Акцентируйте! Четкость ритма способствует четкости пальцев.

10. Играйте упражнения выразительно! Слушайте себя!

Краткие предисловия и примечания к главам указывают способы разучивания упражнений. Отражая сущность нашей работы, эти указания дадут добросовестному музыканту повод для размышлений и, без сомнения, помогут ему овладеть секретом великих пианистов — умением работать!

Опыт, изложенный в «Фортепиано», проверен в занятиях с учащимися, приезжавшими ко мне из многих стран. Следуя простым советам, они достигали больших успехов.

¹ Основные источники, использованные М. Лонг в «Фортепиано»: И. Брамс. 51 упражнение; Ф. Бузони. Фортепианные упражнения; Ш. Берлиоз. Механизм; К. Ганон. Пианист-виртуоз; Л. Дьемер. Упражнения; Т. Куллак. Начальное обучение. Школа октав; Ф. Лист. Технические упражнения; М. Мошковский. Школа двойных нот; Ж. Роже-Дюкас. Виртуозные упражнения; И. Филипп. Ежедневные упражнения; К. Черни. Первоначальный фортепианный учитель, соч. 599. Ежедневные упражнения, соч. 337. Школа техники, соч. 849, и др.

УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ. РЕПЕТИЦИИ. ТРЕЛИ. МОРДЕНТ

У меня не было намерения вводить в «Фортепиано» методические новшества, но все же я не могла не задуматься над вопросом, каким материалом следует начать сборник — упражнениями с задержанными нотами или для пяти пальцев. Я разрешила проблему, включив те и другие в одну главу.

Сгруппированные таким образом упражнения в совокупности подготавливают руку к трудностям игры на фортепиано. Они укрепляют и освобождают руку, улучшают точность и чувствительность туше. Их нужно прорабатывать четким и мягким движением каждого пальца.

Это — гимнастика, различные элементы которой дополняют друг друга и часто переплетаются. Главное ее требование — гибкость руки и кисти.

К этой «шведской гимнастике» необходимо возвращаться всю жизнь. Она позволит перейти к другим пианистическим формулам, где плечо, предплечье, кисть играют активную, а иногда даже главную роль. Но и здесь без обязательной помощи пальцев не может быть виртуозной игры.

Глава делится на:

- 1) упражнения с задержанными нотами;
- 2) упражнения для пяти пальцев;
- 3) упражнения для пяти пальцев с задержанными нотами;
- 4) репетиции;
- 5) трели; мордент.

Рекомендуем играть упражнения для пяти пальцев всегда связно, разнообразными движениями и оттенками.

Упражнения с задержанными нотами полезно прорабатывать попеременно стаккато, нон легато и легато. Что касается трелей, то, какова бы ни была их скорость, они должны сопровождаться счетом.

Репетиции следует играть изолированными пальцами при очень мягкой кисти.

Избегайте «ломки» фаланг пальцев. Искривленные пальцы не могут правильно артикулировать.

Мелкое движение руки дает свободу пальцам.

УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Упражнения с задержанными нотами помогают достигнуть независимости и мускульного контроля пальцев, точности и глубины удара, устойчивости руки.

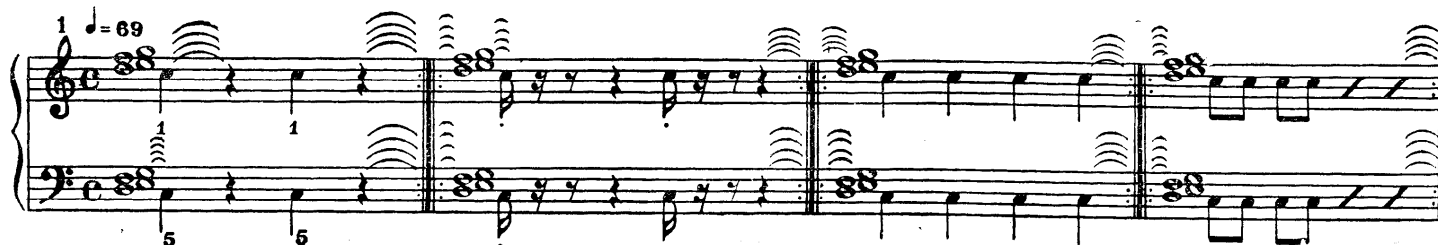
Работать над такими упражнениями следует осторожно. Неправильно сыгранные, они могут причинить большой вред.

Упражнения с задержанными нотами нельзя использовать для растяжения руки. Пианист с маленькими руками должен, по крайней мере в начале занятий, избегать упражнений с задержанными нотами в широко расположенных интервалах.

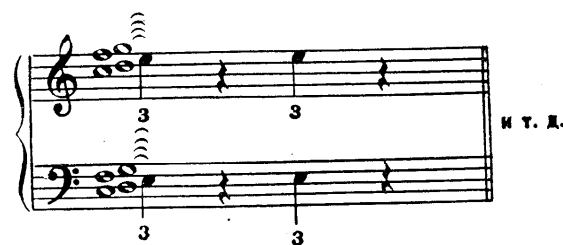
ЗАДЕРЖАННЫЕ НОТЫ В БЛИЗКОМ РАСПОЛОЖЕНИИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Извлекайте звук точно, но без жесткости. Поднимайте палец без напряжения. Большой палец, как и все соседние, должен опускаться и подниматься вертикально, при неподвижной руке. Звук должен исходить всегда и исключительно от пальца. Играйте упражнение в звучности *forte*, *mezzo-forte* и *piano*, повторяя каждый такт не менее четырех раз.

Не изменяйте темп, указанный метрономом. Сыграв первые четыре такта, повторите их сразу же в обратной последовательности.



Работайте таким способом над каждым пальцем, например:



УПРАЖНЕНИЕ № 2. Акцентируйте, сохраняя ровность ритма при переходе из одной длительности в другую. Сыграв первые четыре такта, повторите их в обратной последовательности.

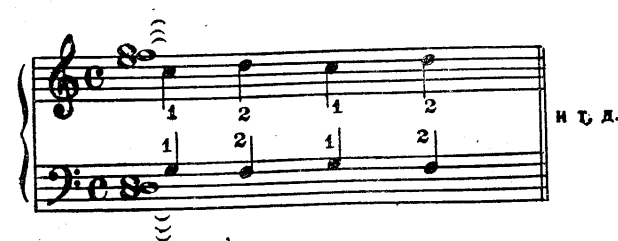
Все упражнения играютя двумя руками одновременно. Советуем играть левой рукой двумя октавами ниже правой.¹



Та же работа на следующих образцах:



Изложенные упражнения необходимо также играть одинаковыми пальцами в обеих руках, например:



¹ В этом примере и в большинстве других упражнений аппликатура, выписанная над нотной строкой, относится к правой руке, аппликатура под строкой — к левой.

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Оба звука терции играют одновременно, точным ударом. Темп упражнения — медленный, но пальцы поднимаются и опускаются быстро. Для достижения одинаковой силы

звука они должны подниматься на одну и ту же высоту. Полезно прорабатывать упражнение каждой рукой отдельно.



УПРАЖНЕНИЕ № 4. Исполнять его четвертями, восьмыми, триолями и шестнадцатыми.



Та же работа на следующих образцах:



УМЕНЬШЕННЫЙ СЕПТАККОРД С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Таблица уменьшенного септаккорда



УПРАЖНЕНИЕ № 1. Напоминаем, что пианисты с маленькими руками должны приступать к работе с задержанными нотами

в широком расположении очень осторожно или вовсе воздержаться от нее.



Работайте таким образом над каждым пальцем в аккордах приведенной выше таблицы.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Упражнения с одной задержанной нотой в уменьшенных септаккордах, расположенных по хроматической гамме. Повторяйте каждый такт не меньше двух раз.

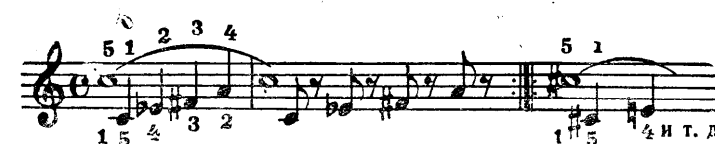


Проработайте затем варианты того же упражнения, например:



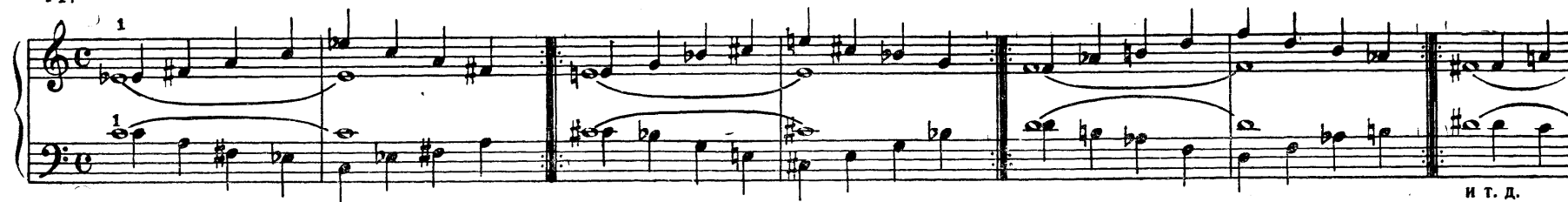
УПРАЖНЕНИЕ № 3. Эти упражнения развивают силу пальцев. Приводим только первые такты каждого упражнения; их нужно продолжать по таблице уменьшенных септаккордов.

Повторяйте каждый двутакт по несколько раз легато и стаккато. Следите за четкостью удара мизинца.



УПРАЖНЕНИЕ № 4. Исполнять легато и стаккато, на тех же аккордах, но переместив правую руку на терцию.

14.



УПРАЖНЕНИЕ № 5. Это упражнение следует играть легко и с ударениями. Оно очень полезно для растяжения руки.

15.



УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ

Эти упражнения, как и упражнения с задержанными нотами, должны исполняться активными изолированными пальцами. Задача состоит в том, чтобы, «раскрепостив» пальцы, приучить их к уверенному и чистому удару.

Необходимо тщательно контролировать гибкость, независимость

каждого пальца, в особенности активность большого пальца, а также устойчивую свободу предплечья и кисти. Левая рука не должна пассивно сопровождать правую. Наоборот, должно быть ощущение, что левая является ведущей рукой. Эту привычку вы оцените, играя гаммы.

УПРАЖНЕНИЯ НА БЕЛЫХ КЛАВИШАХ

Очень важно тренировать руку в горизонтальном положении на белых клавишах. Упражнения первоначально прорабатываются в медленном темпе, легато, forte, mezzo-forte и piano.

В быстром темпе звучность облегчается, высота подъема пальцев уменьшается.

Полезно транспонировать упражнения в До-диез мажор.

1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

5 4 3 2 1 2 3 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4

1 2 3 4 5 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

Следующие 11 упражнений исполняйте двумя руками на протяжении двух октав.

Здесь отмечены лишь начальные, кульминационные и конечные такты каждого упражнения.¹

¹ М. Лонг предлагает 25 вариантов подобного рода пальцевых упражнений. Редактор считает возможным ограничиться 11, на основе которых нетрудно построить любые другие комбинации. Аналогичные упражнения содержатся в сборнике К. Ганона «Пианист-виртуоз».

17

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Мы предостерегали пианистов с маленькими руками от опасности упражнений на растяжения. Пианистам с большими руками советуем играть упражнения с близлежащими интервалами.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

Подготовка



УПРАЖНЕНИЕ № 2



УПРАЖНЕНИЕ № 3



УПРАЖНЕНИЕ № 4



УПРАЖНЕНИЕ № 5





МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ

Они особенно полезны для достижения независимости и ровности пальцев. Приведенные ниже примеры являются образцом ежедневных упражнений. Над ними следует работать с различными динамическими оттенками, постепенно ускоряя темп.

Упражнения можно играть без аккомпанеента, двумя руками в унисон.

Всю серию упражнений следует играть, модулируя в хроматической последовательности.

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Для правой руки. Даже в том случае, если вы отлично знаете это упражнение, повторяйте каждый его такт по несколько раз.¹

24



¹ Упражнения 24, 25, заимствованные из «Механизма» Берно; Лонг рекомендует играть в различных комбинациях, например: 1, 2, 3, 5, 4, 5, 3, 2; 1, 3, 2, 4, 5, 4, 2, 3 (правая рука); 5, 4, 3, 1, 2, 1, 3, 4; 5, 3, 1, 2, 4, 2, 1, 3 (левая рука) и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Для левой руки.

25



Вот несколько полезных модулирующих упражнений Клементи для двух рук.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

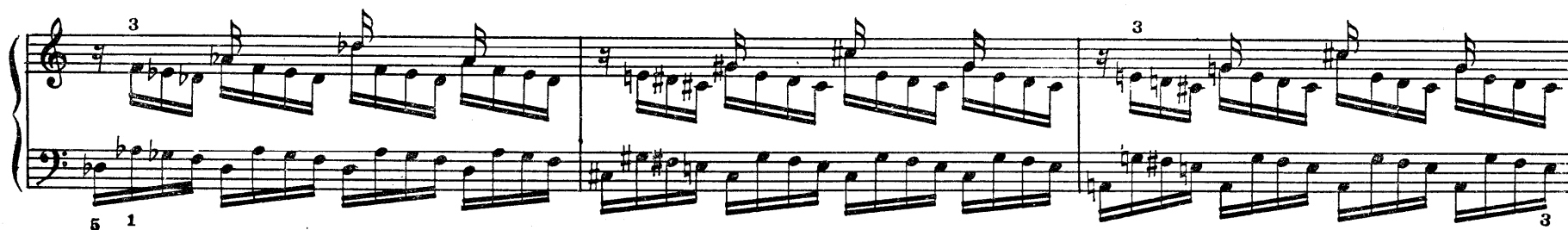
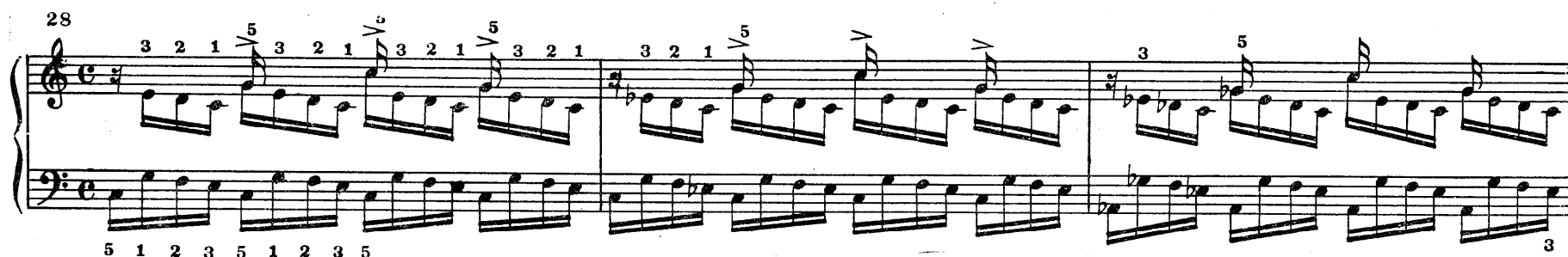


УПРАЖНЕНИЕ № 2. Соблюдайте акценты



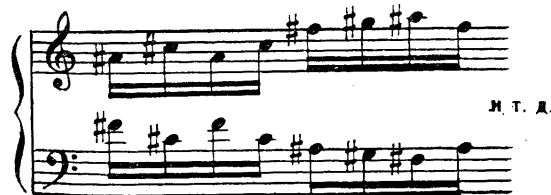
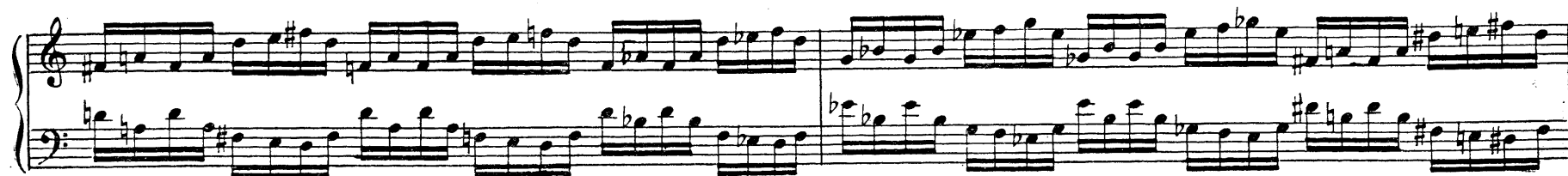
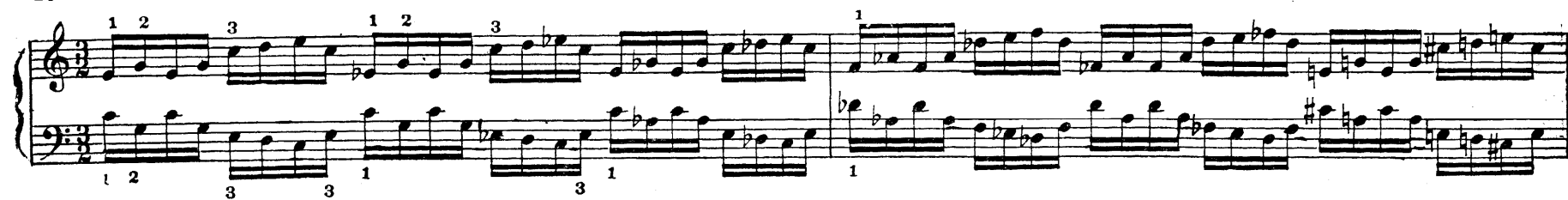


УПРАЖНЕНИЕ № 3. Полезно для растяжения руки и развития мизинца.



УПРАЖНЕНИЕ № 4 (по Таузигу)

29



30

Та же работа для левой руки.

31

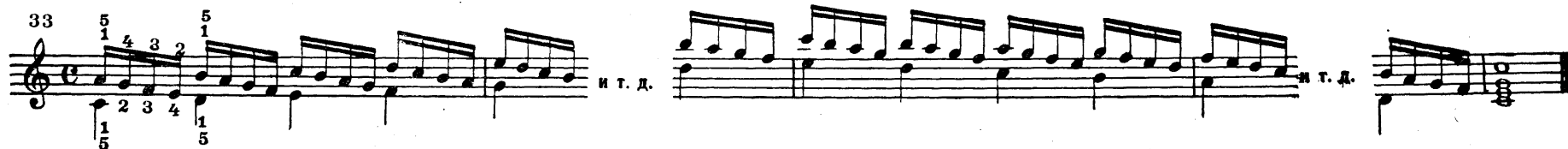
Полезно играть эти упражнения без аккомпанемента, двумя руками в унисон.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЯТИ ПАЛЬЦЕВ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Играйте его легато и стаккато во всех тональностях: До, До-диез, Ре, Ми-бемоль и т. д.

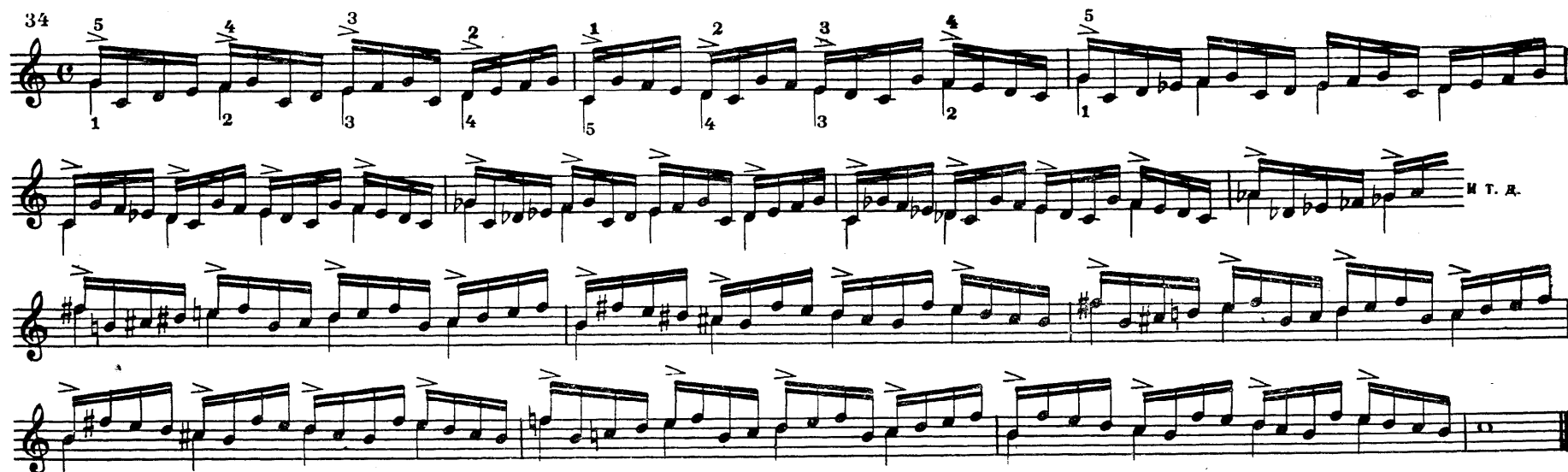
32



МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ С ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Исполняя упражнение каждой рукой отдельно, можно в аккомпанементе играть аккорды по модуляциям (см. примеры 24, 25). Высоко поднимайте пальцы, особенно четвертый палец после за-

держанного третьего. Рекомендуем это упражнение первоначально играть стаккато.



Все последующие упражнения основаны на тех же модуляционных формулах, поэтому здесь выписаны только первые такты каждого примера. Играйте упражнения сперва легато, затем стаккато.¹



¹ Количество подобного рода полезных пальцевых комбинаций можно значительно умножить.

36

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Другие формулы составлены по тому же принципу.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

37

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2 превосходно подготавливает к овладению техникой двойных нот.

38

и т. д.

МОДУЛИРУЮЩЕЕ УПРАЖНЕНИЕ С ДВУМЯ ЗАДЕРЖАННЫМИ НОТАМИ

Полезно для развития силы и независимости четвертого и пятого пальцев, а также увеличивает растяжение между третьим и четвертым пальцами. Пианисты с маленькими руками должны

играть упражнение осторожно, если нужно, отпуская задержанные ноты.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The exercise is marked with a tempo of 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The exercise is designed to develop the strength and independence of the fourth and fifth fingers, as well as the stretch between the third and fourth fingers. The score includes a variety of intervals and chords, with some notes held for longer durations to create a modular effect. The exercise is suitable for pianists with small hands.

Можно играть это упражнение без задержанных нот, легко и быстро.

М. Лонг - Фортепиано. Школа упражнений

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The exercise features a variety of chords, including triads and dyads, and melodic lines with eighth and sixteenth notes. Some measures include fingerings (e.g., 1, 2, 3, 5) and slurs. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

УПРАЖНЕНИЕ БРАМСА ДЛЯ РАСТЯЖЕНИЯ РУКИ

Исполняйте его в медленном темпе, в звучности mezzo-forte, легато, с акцентами. Потом переходите от *pp* к mezzo-forte и ускоряйте темп.¹

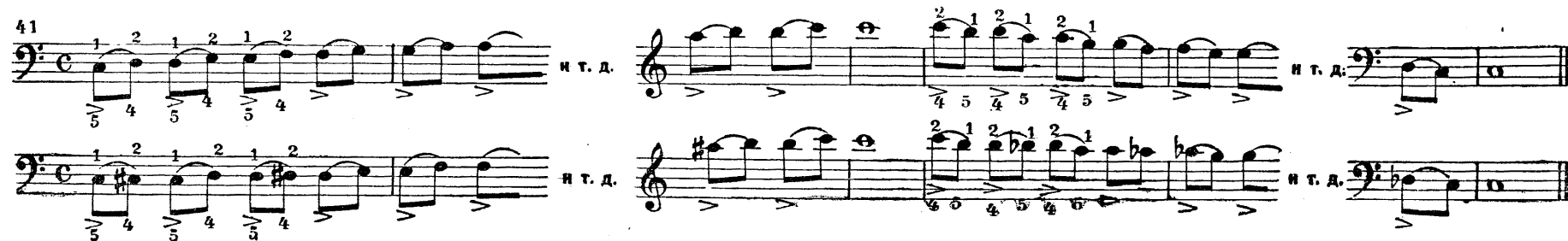
Овладев упражнением, играйте его легко и быстро, без задержанных нот.

The musical score is written for piano and bass. It consists of two systems of staves. The first system has three measures labeled А, Б, and В. The second system has three measures labeled Г, Д, and Е. The third system has two measures labeled Ж and З, followed by a sequence of notes labeled Ж, Е, Д, Г, В, Б. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

¹ Акцентировка и варианты исполнения добавлены М. Лонг. У Брамса упражнение играется *leggiero* (легко).

РЕПЕТИЦИИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Кисть и рука мягкие. Легкий акцент пальцем на первую из двух слигovaných нот.



ВАРИАНТЫ АППЛИКАТУРЫ

Правая рука

1 2 1 2 1 2 и т. д.

2 3 2 3

3 4 3 4

4 5 4 5

13

24

3 5

21

31

41

51 2 . . .

Левая рука

5 4 5 4 5 4 и т. д.

4 3 4 3

3 2

2 1

53

4 2

3 1

12

13

14

15.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Репетиции. Ряд упражнений на несколько октав вверх и вниз.



УПРАЖНЕНИЕ № 3

43

5 4 5 4
4 3 4 3
3 2 3 2
2 1 2 1

и т. д.

2 1 2 1
3 2 3 2
4 3 4 3
5 4 5 4

5 4 3 2 5 4 3 2
4 3 2 1 4 3 2 1

и т. д.

4 3 2 1 4 3 2 1
5 4 3 2 5 4 3 2

5 4 3 5 4 3
4 3 2 4 3 2
3 2 1 3 2 1

и т. д.

3 2 1 3 2 1
4 3 2 4 3 2
5 4 3 5 4 3

5 4 3 2 1 5
5 4 3 2 1 5

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Играть той же аппликатурой и с теми же ритмическими изменениями, как и предыдущее упражнение.

44

5 4 3 2 3 1
4 3 2 1 2 1
3 2 1 2 1
2 1 2 1
1 2 1 2
5 4 3 2

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Играть, как предыдущие упражнения, в ритмических вариантах.

45

5 4 3 2 1 2 1
4 3 2 1 2 1
3 2 1 2 1
2 1 2 1
1 2 1 2
5 4 3 2

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6. Играть во всех тональностях правой и левой руками, а также в различных ритмических вариантах.

Exercise 6, measures 46-48. The score is written for piano in common time (C). Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 1. The left hand plays a sustained octave chord (B-flat and B). Measure 47 continues the right hand melody, which moves to a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The left hand continues the sustained octave chord (B-flat and B). Measure 48 shows the right hand melody moving to a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The left hand continues the sustained octave chord (B-flat and B). The exercise is marked 'и т. д.' (and so on) at the end of measure 48.

УПРАЖНЕНИЕ № 7. Модулирующее упражнение.

Exercise 7, measures 47-50. The score is written for piano in 3/4 time. Measure 47 starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The right hand plays a sequence of eighth notes with fingerings 2, 1, 5, 1, 2, 1, 5, 1. The left hand plays a sustained octave chord (B-flat and B). Measure 48 continues the right hand melody, which moves to a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The left hand continues the sustained octave chord (B-flat and B). Measure 49 shows the right hand melody moving to a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The left hand continues the sustained octave chord (B-flat and B). Measure 50 shows the right hand melody moving to a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, and D-flat). The left hand continues the sustained octave chord (B-flat and B). The exercise is marked 'и т. д.' (and so on) at the end of measure 50.

Упражнения следует первоначально проработать каждой рукой отдельно. При игре тридцать вторым задержанные ноты можно снимать. В трелях ровность важнее быстроты.

Желательный темп упражнений $\text{♩} = 72$

УПРАЖНЕНИЕ № 1.



Та же работа над остальными пальцами, например:



Аппликатура Тальберга — второй палец на сильной доле — для быстрой и легкой трели.

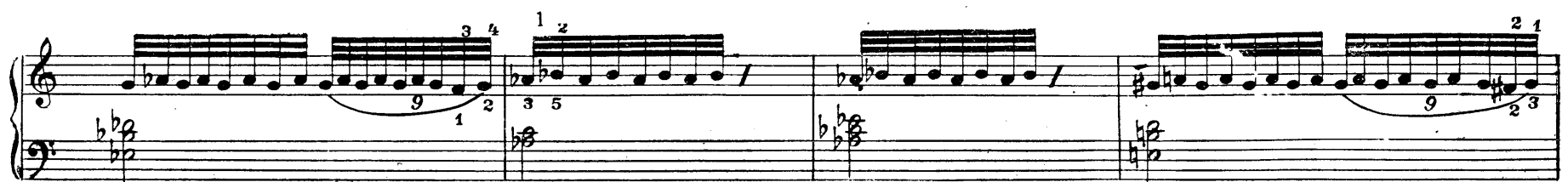


Большой палец на сильной доле — для трели громкой и не очень быстрой.



УПРАЖНЕНИЕ № 2. Пробовать обе выписанные аппликатуры.





УПРАЖНЕНИЕ № 3

54

The image displays six systems of piano exercises. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The exercises are written in various keys, including B-flat major, D major, and E-flat major. The time signatures are mostly 2/4 and 3/4. The exercises feature complex fingerings, often indicated by numbers 1-5 above or below the notes. Slurs are used to group notes that are played in a single breath or motion. The exercises are designed to develop technical skills such as finger independence, hand coordination, and articulation.

ТРЕЛИ С ЗАКЛЮЧЕНИЯМИ

Играть все примеры во всех тональностях в хроматическом порядке.

55

и т. д.

56

и т. д.

57

и т. д.

58

и т. д.

Трели двойными нотами, как и обычные трели, играйте, постепенно ускоряя темп. Ограничиваемся показом шести главных позиций:¹

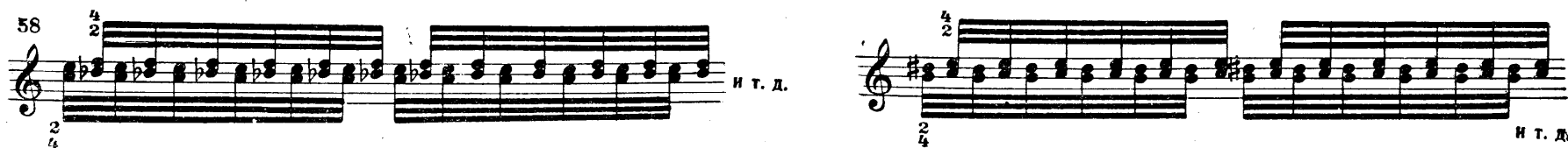


ТРЕЛИ ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Играть с ритмическими изменениями, указанными в упражнении № 1 раздела «Трели», ускоряя темп, с оттенками, всегда ритмично.²

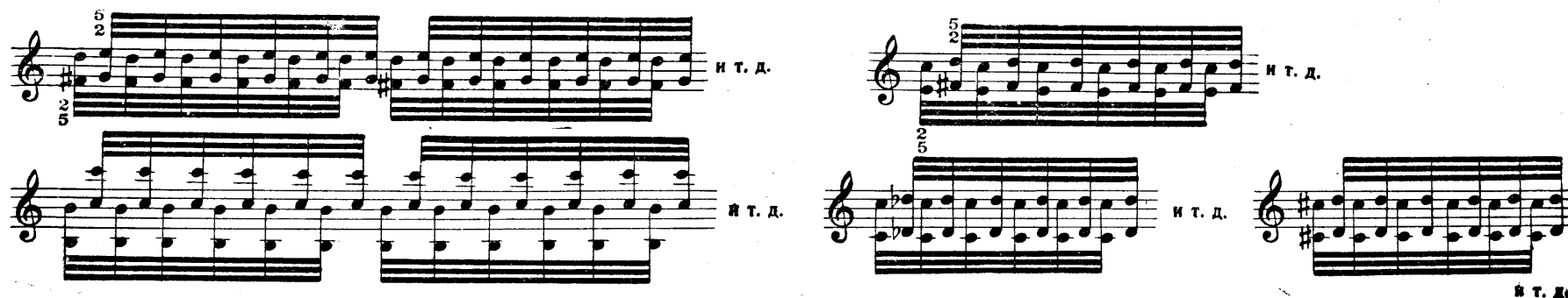


Двойными терциями, секстами, октавами.



¹ Последующие упражнения уже относятся, в сущности, к главе «Двойные ноты».

² В работе над чередующимися трелями необходимо учесть советы М. Лонг, изложенные в разделе «Развитие кисти» (глава IV).



МОРДЕНТ

УПРАЖНЕНИЕ № 1



УПРАЖНЕНИЕ № 2



УПРАЖНЕНИЕ № 3



УПРАЖНЕНИЕ № 4



УПРАЖНЕНИЕ № 5



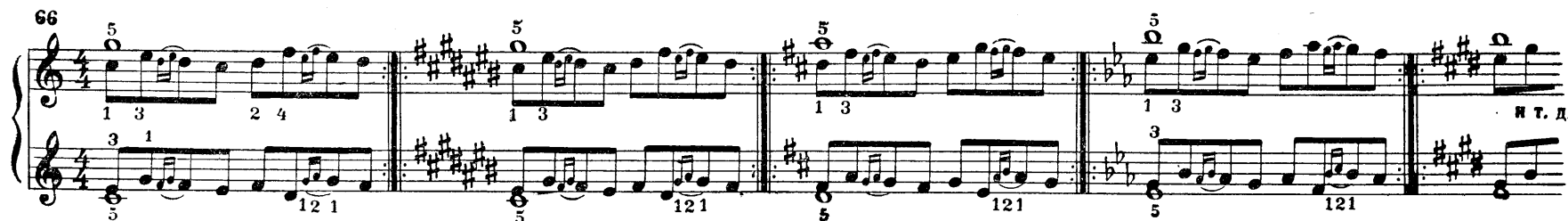
УПРАЖНЕНИЕ № 6



УПРАЖНЕНИЕ № 7.



УПРАЖНЕНИЕ № 8 (по Черни).



ДВОЙНЫЕ НОТЫ

Прежде чем начать работу над гаммами и пассажами в двойных нотах, нужно длительное время посвятить подготовительным упражнениям с задержанными нотами из главы I. Эти упражнения следует играть медленно, мягкой кистью, без усиления звучности.

В двойных нотах не следует стремиться к неподвижности руки.

В секстах кисть помогает движению руки вверх и вниз. Полезно прорабатывать каждый голос отдельно, связно; цель — достигнуть независимости каждого голоса.

Аппликатура гамм двойными терциями очень разнообразна. Выбор ее зависит от строения руки, а также от характера произведений, в которых встречаются двойные терции. Рекомендуем наиболее простую аппликатуру, проверенную в собственной исполнительской практике.

Пианистам, желающим овладеть техникой двойных нот, следует пользоваться в своей работе сборником Мошковского «Школа двойных нот».

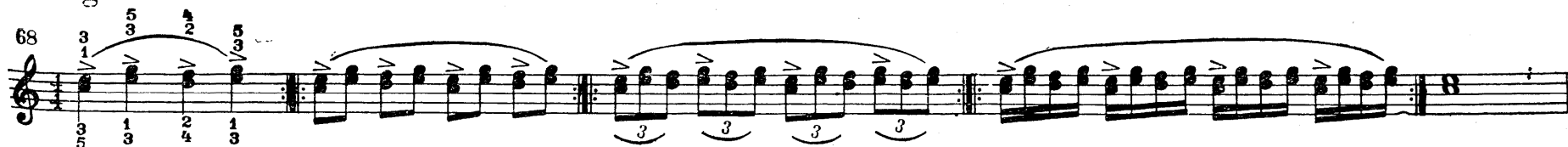
ДВОЙНЫЕ НОТЫ
ПОДГОТОВКА К ТЕРЦИЯМ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Играть также в До-диез мажоре, с акцентами.



В следующих примерах левой рукой играть двумя октавами ниже правой.

Legato



Трудность следующего упражнения заключается в непрерывном легато, достигнуть которого помогают повторяющиеся ноты.

69

УПРАЖНЕНИЯ № 2. Прорабатывать четвертями, восьмыми и шестнадцатыми во всех тональностях, в хроматической последовательности.

70

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Оно написано в той же гармонической последовательности, как и модулирующие пятипальцевые упражнения.

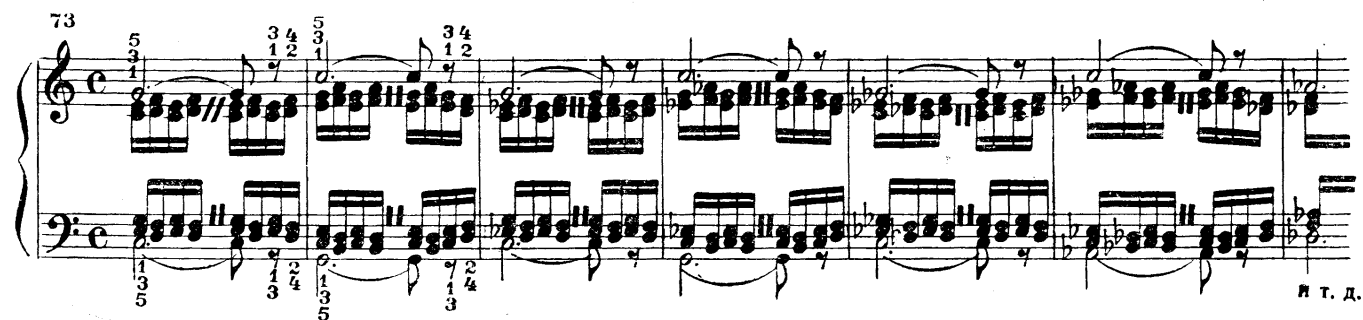
71

УПРАЖНЕНИЕ № 4. Транспонировать во все тональности.

72

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Внимательно контролируйте последнюю четверть каждого такта. Играйте также без задержанных нот, связно, медленно, акцентируя сильные доли такта.

73



и т. д.



и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6. Транспонировать в До-диез мажор.

74



и т. д.



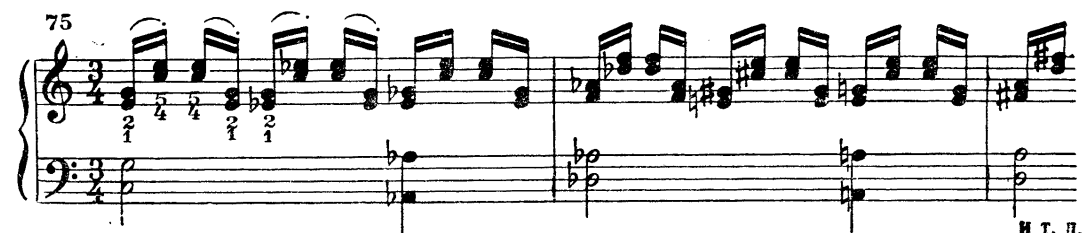
и т. д.



и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 7

75



и т. д.



и т. д.

МИНОРНЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ТЕРЦИИ

Упражнение может быть проработано без аккомпанемента, двумя руками одновременно.

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ МИНОРНЫМИ ТЕРЦИЯМИ

Пример выписан в одной октаве, играть можно в две и четыре октавы. Мы всегда придерживаемся этой аппликатуры: ее употреблял Шопен.

Выписываем и две другие аппликатуры: они могут быть удобнее для некоторых рук.

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ МАЖОРНЫМИ ТЕРЦИЯМИ

[illegible]

Две другие аппликатуры

[illegible]

Подготовительное упражнение. Полезно прорабатывать его двумя руками в унисон.

82

Советуем играть гамму в две с половиной октавы, начиная ее тоникой и кончая доминантой. До мажор.

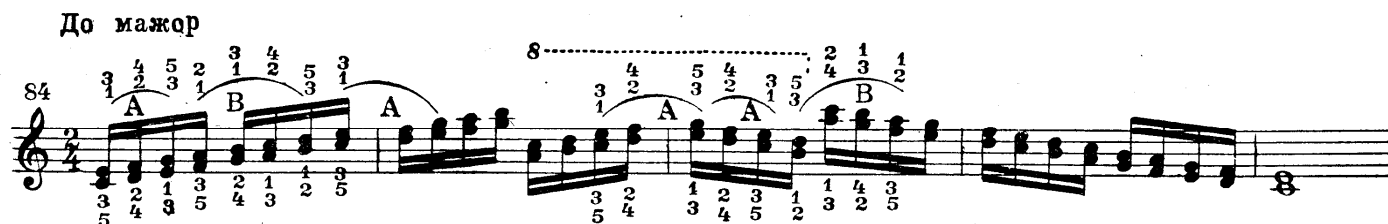
83

Все гаммы терциями можно прорабатывать чередованием двух формул аппликатур:

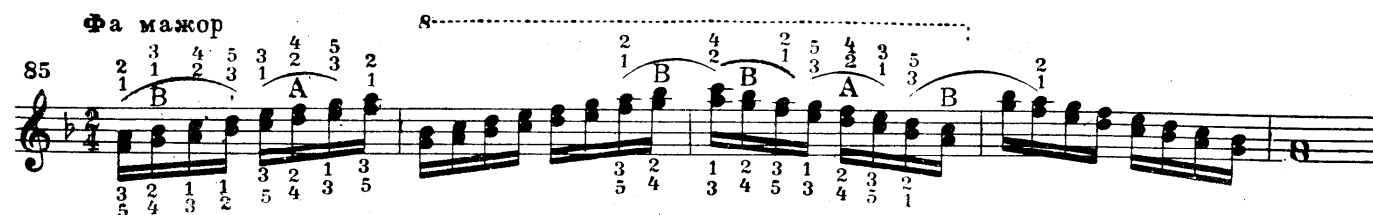
А $\left. \begin{array}{l} 3 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 2 \ 3 \end{array} \right\}$ правая рука
 $\left. \begin{array}{l} 3 \ 2 \ 3 \\ 5 \ 4 \ 1 \end{array} \right\}$ левая рука

В $\left. \begin{array}{l} 2 \ 3 \ 4 \ 5 \\ 1 \ 1 \ 2 \ 3 \end{array} \right\}$ правая рука
 $\left. \begin{array}{l} 3 \ 2 \ 1 \ 1 \\ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \end{array} \right\}$ левая рука

Пример гаммы с аппликатурой по формуле АВ



Пример гаммы по формуле ВА

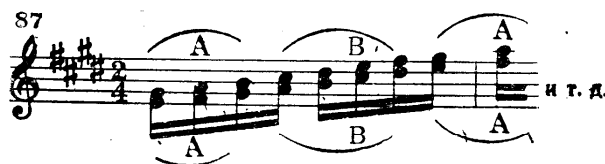


Само собой разумеется, что аппликатура гамм может начинаться концом формулы А или формулы В.
Пример: фа-диез минор

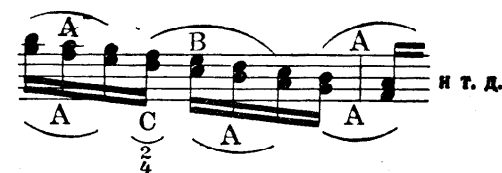
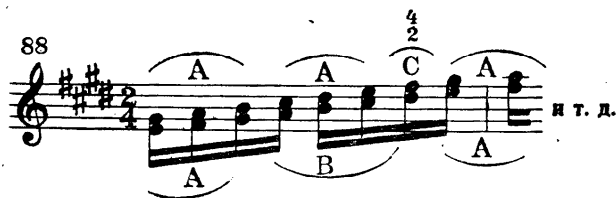


Для некоторых гамм мы советуем иную формулу аппликатуры с новым элементом С, заменяющим формулу В. Этой аппликатурой пользуются в восходящей гамме в правой руке (в то время как

левая сохраняет формулу В) и в нисходящей гамме в левой руке (правая рука возвращается к формуле В).
Ми мажор — АВ



Ми мажор — ААС



Едва ли целесообразно приводить полную таблицу гамм терциями: многие из них играют одинаковой аппликатурой. Ограничимся примерами гамм с одинаковыми формулами аппикатур.

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ И МИНОРНЫХ ГАММ ТЕРЦИЯМИ¹

ФОРМУЛЫ АВ

До мажор
Соль мажор
Ре мажор
Ля мажор

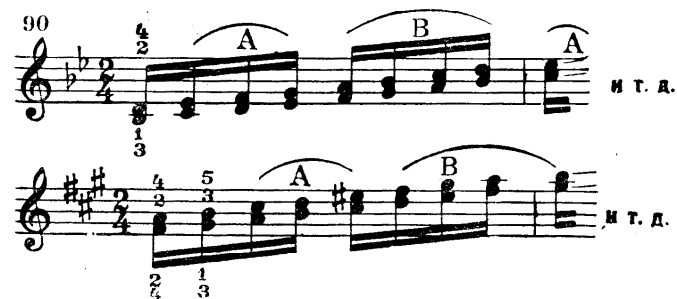
до минор
соль минор
ре минор
ля минор



ВАРИАНТЫ

Си-бемоль мажор
фа-диез минор

Фа-диез мажор



ФОРМУЛЫ ВА

Фа мажор



ВАРИАНТЫ

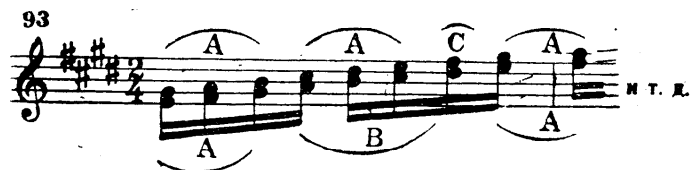
Ми-бемоль мажор, ре-диез минор



¹ Целотонные гаммы терциями, сравнительно редко встречающиеся в фортепианной литературе, редактор счел возможным опустить.

ФОРМУЛЫ ААС

Ми мажор ми минор
 Си мажор си минор

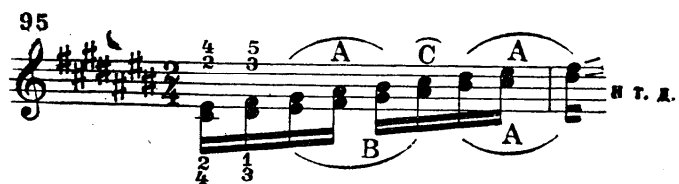


ВАРИАНТЫ

си-бемоль минор



До-диез мажор, Ре-бемоль мажор



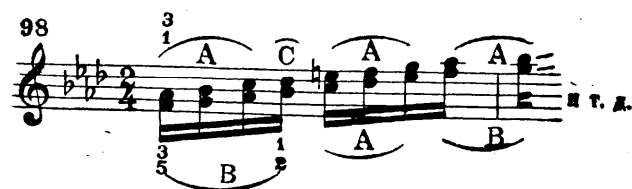
соль-диез минор, до-диез минор,
 Ля-бемоль мажор



Фа-диез мажор, Соль-бемоль мажор



фа минор



КВАРТЫ И КВИНТЫ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

99

н. т. д.

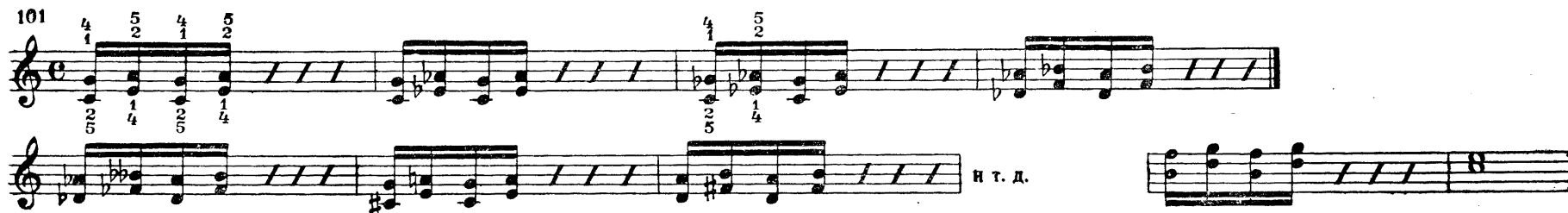
ВАРИАНТЫ

100

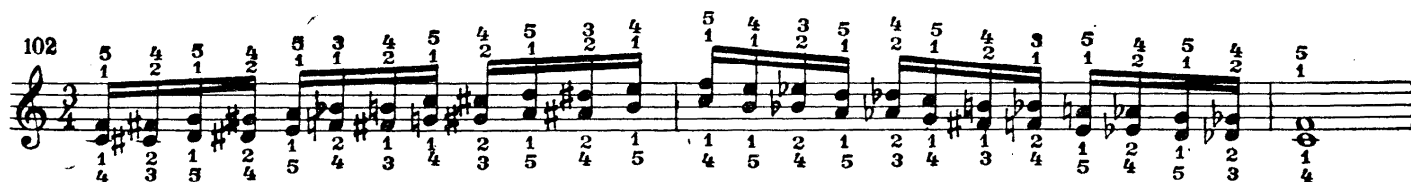
н. т. д.



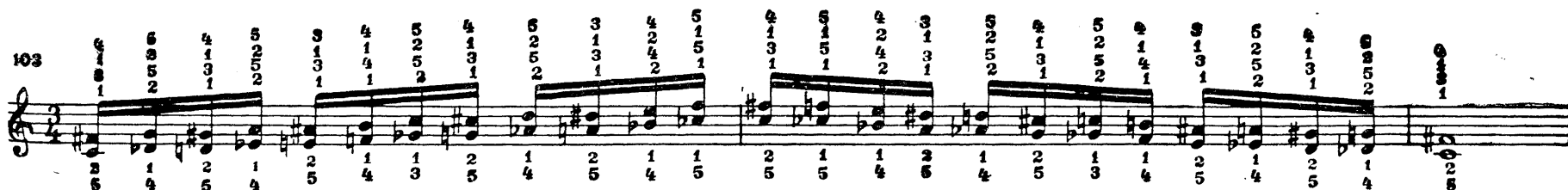
УПРАЖНЕНИЕ № 2. Играть в той же последовательности, как и начальные модулирующие упражнения этого сборника.



ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ЧИСТЫМИ КВАРТАМИ



ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА УВЕЛИЧЕННЫМИ КВАРТАМИ



ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

104



УПРАЖНЕНИЕ № 2. Предыдущее и четыре последующих упражнения полезно транспонировать в До-диез мажор.

105



УПРАЖНЕНИЕ № 3

106



УПРАЖНЕНИЕ № 4

107



УПРАЖНЕНИЕ № 5

108

н. т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 6

109

н. т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 7

110

н. т. д.

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ ГАММ СЕКСТАМИ

До мажор

111

Соль мажор

112

Ре мажор

113

Ля мажор

114

Ми мажор

115

Си мажор

116

Фа-диез мажор

117

118 Фа мажор

119 Си-бемоль мажор

120 Ми-бемоль мажор

121 Ля-бемоль мажор

122 Ре-бемоль мажор

123 **Соль-бемоль мажор**

ТАБЛИЦА МИНОРНЫХ ГАММ СЕКСТАМИ

Ля минор

125 **Ми минор**

Си минор

126

Фа-диез минор

127

128 До-диез минор

129 Соль-диез минор

130 Ре-диез минор

131 Ре минор

132 **Соль минор**

133 **До минор**

134 **Фа минор**

135 **Си-бемоль минор**

Ми-бемоль минор

136

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА МИНОРНЫМИ И МАЖОРНЫМИ СЕКСТАМИ

137

Полезно и необходимо прорабатывать гаммы ломаными мажорными и минорными секстами, например:

138

АРПЕДЖИО СЕКСТАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Необходимо связывать верхние голоса при восходящем движении, нижние — при нисходящем.

139

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Та же работа для левой руки.

140

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

141

и т. д.

и т. д.

ГАММЫ. АРПЕДЖИО

Качество исполнения гамм зависит от четкости и силы пальца, предшествующего в гамме большому пальцу и следующего за ним.

Рука, достаточно натренированная предыдущими упражнениями, не встретит в игре первым пальцем затруднений. Вот почему мы не советуем приступать к гаммам в начале обучения и даже решительно отвергаем подкладывание большого пальца в первых упражнениях. Изучение хроматической гаммы с ее близкими интервалами и частым употреблением большого пальца должно предшествовать изучению диатонической.¹

Над гаммами и арпеджио необходимо работать упорно. Эти виды техники помогают достигнуть уверенного владения инстру-

ментом. Гаммы следует прорабатывать медленно, каждой рукой отдельно, обращая исключительное внимание на пальцы и не напрягая руки.

Овладев гаммами, нужно попытаться играть их, касаясь клавиш кончиками пальцев так, чтобы гаммы «текли» легко и красиво.

Пианист должен безупречно ориентироваться во всех тональностях. К гаммам в терцию, сексту и дециму можно приступать лишь после отличного овладения гаммами в октаву.

Гаммы «броском» являются прекрасным преддверием к высшей ступени исполнительства. Многие молодые пианисты совершают большую ошибку, пренебрегая работой над гаммами.

ГАММЫ

Подготовка к гаммам

Во всех последующих упражнениях выписываем только партию правой руки, левая играет октавой ниже.

УПРАЖНЕНИЕ № 1

142

УПРАЖНЕНИЕ № 2

143

¹ Для того чтобы понять эти далеко не бесспорные утверждения М. Лонг, необходимо ознакомиться с ее истолкованием «индивидуальной физиономии» пальцев, о котором говорится в предисловии редактора.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

УПРАЖНЕНИЕ № 4

145

The exercise is written for two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both are in 2/4 time. The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The exercise is divided into two parts, each ending with 'и т. д.' (and so on). The first part of the exercise is 16 measures long, and the second part is 16 measures long. The first part of the exercise is marked with a '1' above the first measure. The second part of the exercise is marked with a '2' above the first measure. The exercise is numbered 145 in the top left corner.

УПРАЖНЕНИЕ № 5. Следующие два упражнения полезно прорабатывать во всех тональностях, сохраняя аппликатуру гаммы До мажор

УПРАЖНЕНИЕ № 6

ТАБЛИЦА МАЖОРНЫХ ГАММ

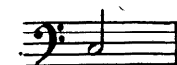
До мажор

148

и т. д.

8

и т. д.



Соль мажор

149

и т. д.

8

и т. д.



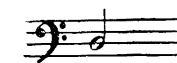
Ре мажор

150

и т. д.

8

и т. д.



Ля мажор

151

и т. д.

8

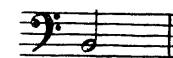
и т. д.



Ми мажор



Си мажор



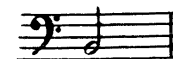
Фа-диез мажор



Фа мажор



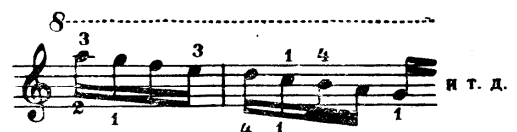
Си бемоль мажор



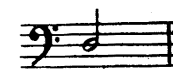
Ми бемоль мажор



Ля бемоль мажор



Ре бемоль мажор



Соль бемоль мажор

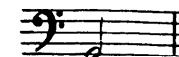
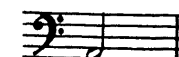


ТАБЛИЦА МИНОРНЫХ ГАММ

Ля минор



Ми минор



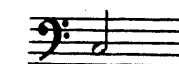
Си минор



Фа-диез минор



До-диез минор



Соль-диез минор



Ре-диез минор

167

и т. д.

Ре минор

168

и т. д.

Соль минор

169

и т. д.

До минор

170

и т. д.

Фа минор

171

и т. д.

Си-бемоль минор

172

и т. д.

Ми-бемоль минор

173

и т. д.

До мажор в терцию

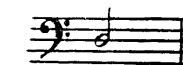
174

и т. д.

и т. д.



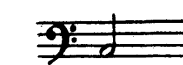
и т. д.



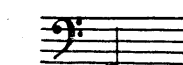
и т. д.



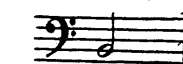
и т. д.



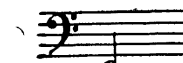
и т. д.



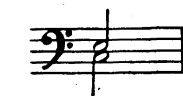
и т. д.



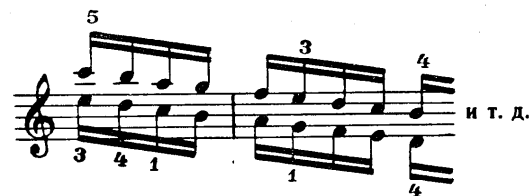
и т. д.



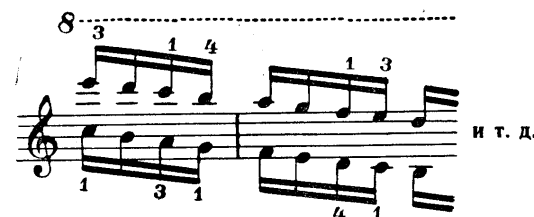
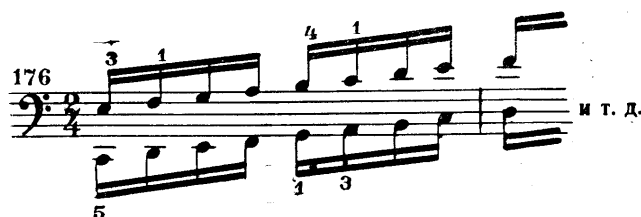
и т. д.



До мажор в сексту



До мажор в дециму.



Гаммы в противоположном движении. Пример: До мажор

Считайте вслух, играйте ритмично, соблюдайте продолжительность пауз. Все внимание левой руке. Чтобы добиться одинаковой беглости с правой, она должна быть ведущей.

Блестящему исполнению гаммы способствует окончание ее третьим пальцем правой руки.

Поработайте во всех тональностях, с различными динамическими оттенками.

Следующее упражнение, изложенное в До мажоре, нужно поработать во всех тональностях. Гаммы с черных клавиш начи-

тайте вторым пальцем. Постепенно добивайтесь быстрого темпа и разнообразных динамических оттенков.

179

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА

Выписываем наиболее распространенную аппликатуру. Гамма исполняется в несколько октав.

180

Другие аппликатуры хроматической гаммы

181

Хроматические гаммы следует также проработать:
в мажорную терцию

182

в мажорную дециму

184

в минорную сексту

186

в мажорную сексту

183

в минорную терцию

185

в минорную дециму

187

Пример хроматической гаммы в противоположном движении:

188

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ «БРОСКОМ»

Рекомендуем бравурные блестящие гаммы заканчивать третьим пальцем, спокойные и легкие — вторым.

189

УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ ХРОМАТИЧЕСКОЙ ГАММЫ

190

1 3 1 3 1 2 3 1 3 1 b

и т. д.

Measures 1-8 of the piano exercise. The left hand contains triplet exercises in measures 1, 2, 3, 4, 6, 7, and 8. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes.

ЦЕЛОТОННЫЕ ГАММЫ

191

Measures 191-200, titled 'ЦЕЛОТОННЫЕ ГАММЫ'. This section contains whole-tone scale exercises in both hands for several key signatures. Fingerings are clearly marked for each note.

ГАММЫ ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Переход гаммы из одной руки в другую не должен быть замечен. Прорабатывайте упражнение во всех тональностях, очень ритмично, добиваясь одинаковой звучности всех нот.

АРПЕДЖИО

Все указания, относившиеся к гаммам, применимы к арпеджио, но последние ставят перед пианистом и новые задачи: растяжения и переноса руки. Чтобы добиться уверенного «отпечатка» арпеджио, полезно сыграть их сперва в виде аккордов, а затем медленно поработать над артикуляцией пальцев, уделяя особое внимание вертикальности удара большого пальца и точности ука-

зательного. При этом большой палец не всегда должен падать на сильную долю такта.

Условие чередующихся арпеджио — легато при переходе из одной руки в другую.

Арпеджио «броском» — прекрасное средство совершенствования пианиста.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Чередующиеся акценты первого и пятого пальцев укрепляют положение руки.

Первое обращение



Второе обращение

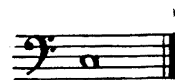


Поработайте специально над средними пальцами. Они важны для полнозвучия аккордов.



ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор



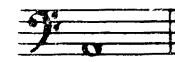
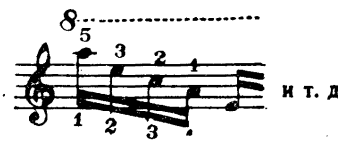
Соль мажор



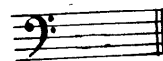
Ре мажор



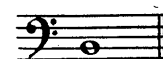
ЛЯ мажор



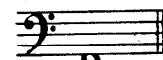
Ми мажор



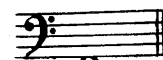
Си мажор



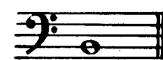
Фа-диез мажор



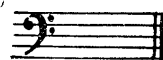
Фа мажор



Си-бемоль мажор



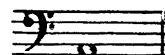
Ми-бемоль мажор



207 Ля-бемоль мажор

и т. д.

и т. д.



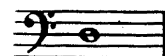
и т. д.

и т. д.

208 Ре-бемоль мажор

и т. д.

и т. д.



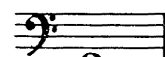
и т. д.

и т. д.

209 Соль-бемоль мажор

и т. д.

и т. д.



и т. д.

и т. д.

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МИНОРНОГО ТРЕЗВУЧИЯ С ОБРАЩЕНИЯМИ

210 Ля минор

и т. д.

и т. д.



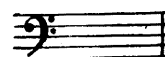
и т. д.

и т. д.

211 Ми минор

и т. д.

и т. д.



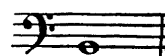
и т. д.

и т. д.

212 Си минор

и т. д.

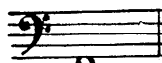
и т. д.



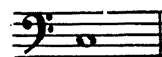
и т. д.

и т. д.

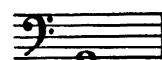
Фа-диез минор



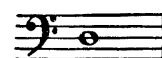
До-диез минор



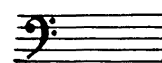
Соль-диез минор



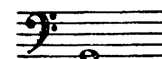
Ре-диез минор



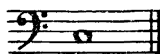
Ре минор



Соль минор



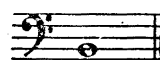
До минор



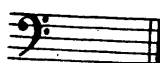
Фа минор



Си-бемоль минор

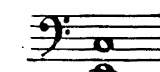
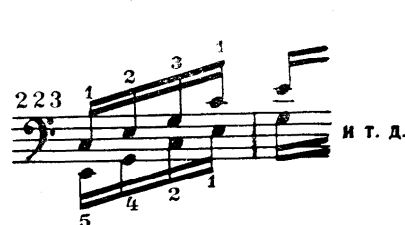


Ми-бемоль минор



Арпеджио должны прорабатываться также в сексту, дециму и в противоположном движении.

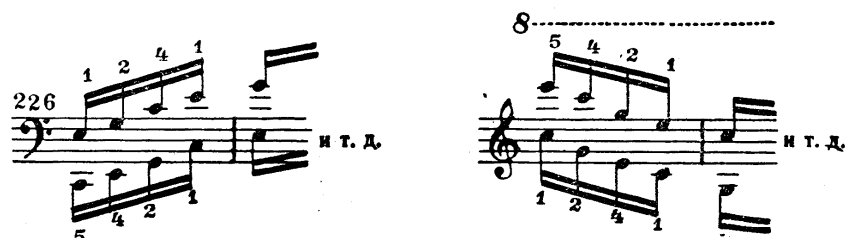
Пример: До мажор в сексту



Первое обращение.

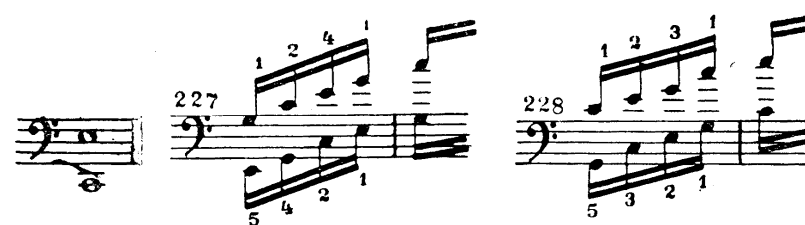
Второе обращение.

До мажор в дециму



Первое обращение

Второе обращение



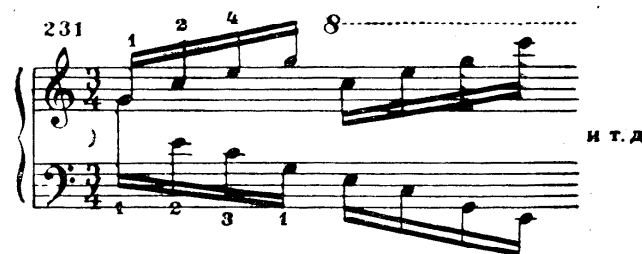
В противоположном движении



Первое обращение



Второе обращение



АРПЕДЖИО «БРОСКОМ»

К ним относятся указания для гамм «броском». Считать вслух, играть ритмично, сперва каждой рукой отдельно, потом двумя ру-

ками вместе. Работать над трезвучиями и их обращениями во всех тональностях.



Полезно играть арпеджио во всех тональностях в хроматическом порядке, без перерыва, с аппликатурой До мажора.

УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ АРПЕДЖИО

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Прорабатывать его по начальным модулирующим формулам (см. гл. I, раздел «Модулирующие упражне-

ния для пяти пальцев»), двумя руками (левая играет октавой ниже правой).



УПРАЖНЕНИЕ № 2. Акценты падают на пятый палец правой руки и первый палец левой:



УПРАЖНЕНИЕ № 3. Не забывать о силе удара пятого пальца.



УПРАЖНЕНИЕ № 4



УПРАЖНЕНИЕ № 5. Играйте одинаковыми пальцами во всех тональностях так, чтобы первый палец приходился на черные клавиши.

Проработайте и вторую аппликатуру с первым пальцем на белых, вторым — на черных клавишах.

237

и т. д.

АРПЕДЖИО ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

238

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

239

Арпеджио следует играть, ускоряя темп, изыскивая всевозможные оттенки. Гибкая кисть способствует изменению оттенков звучания. Порой прикасайтесь к клавишам слегка, порой извлекайте звук энергично. Эти поиски развивают технику, помогают одина-

ково свободно и легко исполнять арпеджио самого различного характера.

Во всех случаях не забывайте о глубоком звучании первой ноты баса и о светлой звучности последних дискантовых нот.

АРПЕДЖИО УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА

Заметим, что во всех обращениях этих арпеджио много общего. Исходя из позиции первого пальца на белых клавишах, выписываем семь различных положений.

240

Подготовительное упражнение следует проработать в каждой указанной позиции, тогда исполнение всех арпеджио уменьшенного септаккорда станет простым и ясным.

Подготовительное упражнение (пример в До мажоре)



ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО УМЕНЬШЕННОГО СЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

Играйте уменьшенный септаккорд триолями, так, чтобы первый палец не всегда падал на сильную долю.

Ля минор 242			
Ми минор 243			
Си минор 244			
Фа-диез минор 245			
До-диез минор 246			

Соль-диез минор



Ре-диез минор



Ре минор



Соль минор



До минор



Фа минор



Си-бемоль минор



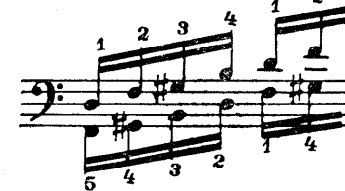
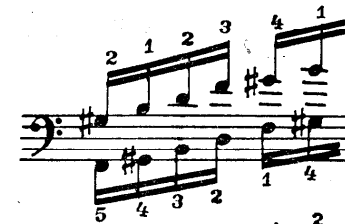
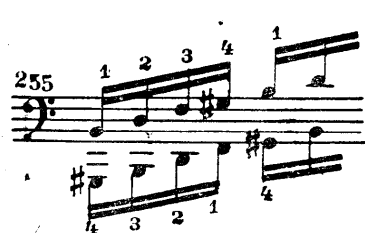
Ми - бемоль минор



Арпеджио уменьшенного септаккорда можно играть каждой рукой в различных позициях: в то время как левая рука, например,

играет основное положение, правая играет первое, второе, третье обращения и т. д.

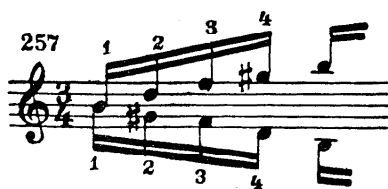
Пример смешанных септаккордов в ля миноре:



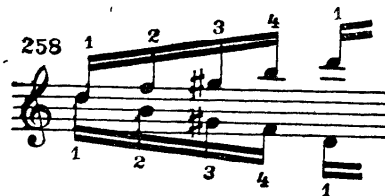
Этими тремя формулами и обращениями ограничиваются возможные комбинации уменьшенного септаккорда.
Расходящиеся арпеджио в ля миноре.
Основное положение



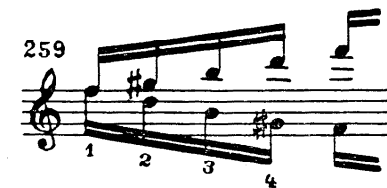
Первое обращение



Второе обращение



Третье обращение



АРПЕДЖИО ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

Проработать подготовительное упражнение во всех тональностях.



Первое обращение



Второе обращение



Третье обращение



ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор



Соль мажор



Ре мажор



Ля мажор



Ми мажор



Си мажор



Фа-диез мажор



Фа мажор





Musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: G2 (quarter), A2 (quarter), B1 (quarter), A2 (quarter), G2 (quarter), F2 (quarter), E2 (quarter), D2 (half). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. A double bar line is placed after the first measure.

[illegible]

276

2 1 2 3 4 1

4 3 2 1 4 3



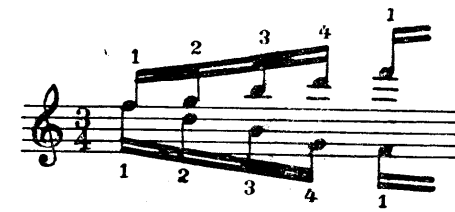
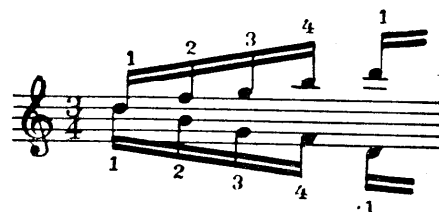
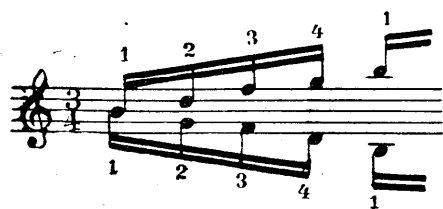
277

1 2 3

1 2 3 4

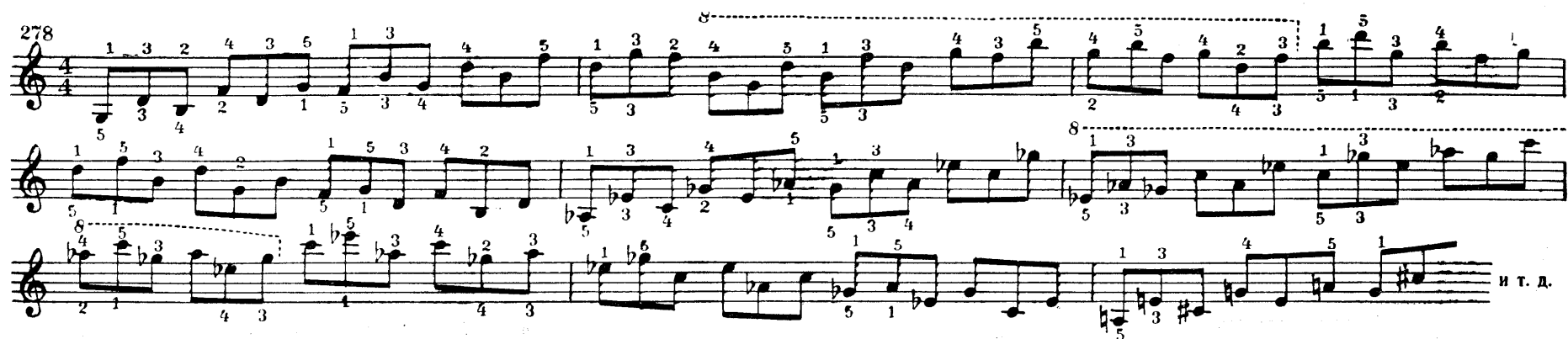
1

8



УПРАЖНЕНИЯ НА МАТЕРИАЛЕ АРПЕДЖИО ДОМИНАНТСЕПТАККОРДА

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Продолжайте в хроматическом порядке, с той же аппликатурой; большой палец придется на черные клавиши.



УПРАЖНЕНИЕ № 2



АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО ТОНИЧЕСКОГО СЕПТАККОРДА

Нет необходимости повторять здесь подготовительные упражнения и формулы различных позиций, изложенные в разделе

уменьшенных септаккордов и доминантсептаккордов. Проработайте те же упражнения на материале мажорных септаккордов.

ТАБЛИЦА АРПЕДЖИО МАЖОРНОГО СЕПТАККОРДА С ОБРАЩЕНИЯМИ

До мажор

280

Соль мажор

281

Ре мажор

282

Ля мажор

283

Ми мажор

284

Си мажор

285

Фа-диез мажор



Фа мажор



Си-бемоль мажор



Ми-бемоль мажор



Ля-бемоль мажор





УПРАЖНЕНИЕ. Это упражнение приучит пианиста к различным изменениям позиций. Для соблюдения ритма септаккорды играются в три октавы, остальные арпеджио — в четыре.

293 До

[illegible]

Ми бемоль

Ми

Фа

Фа - диез

Two systems of piano exercises for the key of F# (Фа - диез). Each system contains a treble and bass staff. The exercises consist of ascending and descending scales with various fingering patterns (1-5) and slurs. The first system includes some exercises with triplets and slurs. The second system continues with similar scale patterns, including some with triplets and slurs.

Соль

Two systems of piano exercises for the key of G (Соль). Each system contains a treble and bass staff. The exercises consist of ascending and descending scales with various fingering patterns (1-5) and slurs. The first system includes some exercises with triplets and slurs. The second system continues with similar scale patterns, including some with triplets and slurs.

Ля - бемоль

Two systems of piano exercises for the key of F (Ля - бемоль). Each system contains a treble and bass staff. The exercises consist of ascending and descending scales with various fingering patterns (1-5) and slurs. The first system includes some exercises with triplets and slurs. The second system continues with similar scale patterns, including some with triplets and slurs.

Ля

Си-бемоль

Си

294

И т. д.

ГЛАВА IV

**РАЗВИТИЕ КИСТИ. ОКТАВЫ. АККОРДЫ.
УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЕРЕНОСА РУКИ. ТРЕМОЛО. ГЛИССАНДО**

В настоящей главе объединены октавы, аккорды, переносы рук, тремоло и глиссандо. Сосредоточиваясь специально на работе кисти, плеча и предплечья, ученик постепенно достигнет совершенства и в этой области техники.

Гибкость кисти (не исключая, однако, крепости большого, четвертого и пятого пальцев) — первое условие хорошего исполнения октав.

Гибкость, мягкость, эластичность кисти, обязательная в легкой игре, в стаккато, облегчает также правильное использование предплечья и плеча в блестящих октавах и аккордах *forte* и *fortissimo*. Для достижения блеска эти октавы и аккорды необходимо играть ударом сверху.

Аккорд развивает ощущение интервалов, уверенность, силу игры и приучает руку к удобному положению на фортепиано. Вот почему при работе над произведением, чтобы определить удобную аппликатуру и положение руки в пассажах, полезно превращать их в аккорды.

Чтобы аккорд звучал полно и звонко, нужно контролировать четкость всех пальцев, особенно средних.

Следите за посадкой. Усаживайтесь подальше от клавиатуры, это обеспечит свободу переноса руки вдоль фортепиано.

Благородная посадка способствует благородству игры.

Слушайте себя! Строгое ухо — лучший воспитатель руки.

РАЗВИТИЕ КИСТИ

Эти упражнения основаны на небольших интервалах; растяжение на октаву требует самого серьезного контроля. Упражнения должны исполняться легкой кистью. Не бойтесь преувеличить вы-

соту подъема руки, чтобы помочь упругости и гибкости движений кисти.

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

Прорабатывать двумя руками. Левая рука играет двумя октавами ниже правой.



Варианты аппликатуры этого упражнения:

Правая рука: 1 2
1 3
2 4
3 5
4 5

Левая рука: 2 1
3 1
4 2
5 3
5 4

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Использовать аппликатуру предыдущего упражнения.

М. Лонг - Фортепиано. Школа упражнений

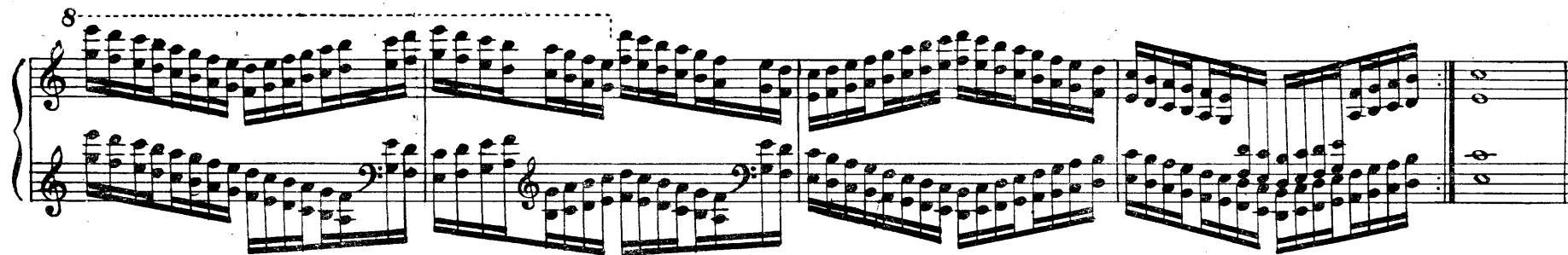
296

УПРАЖНЕНИЕ № 3. Левая рука играет двумя октавами ниже правой.

297

УПРАЖНЕНИЕ № 4

298



ОКТАВЫ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Рекомендуем исполнять октавы при помощи кисти, без напряжения, с несколько сближенными и закруг-

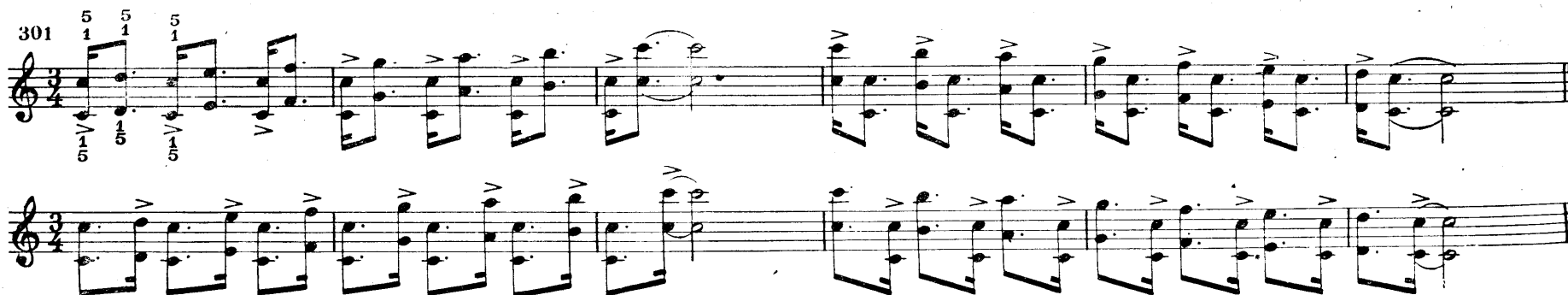
ленными вторым и третьим пальцами. Этот прием и фиксирует и освобождает руку.



УПРАЖНЕНИЕ № 2. Следите за четкостью мелких нот.

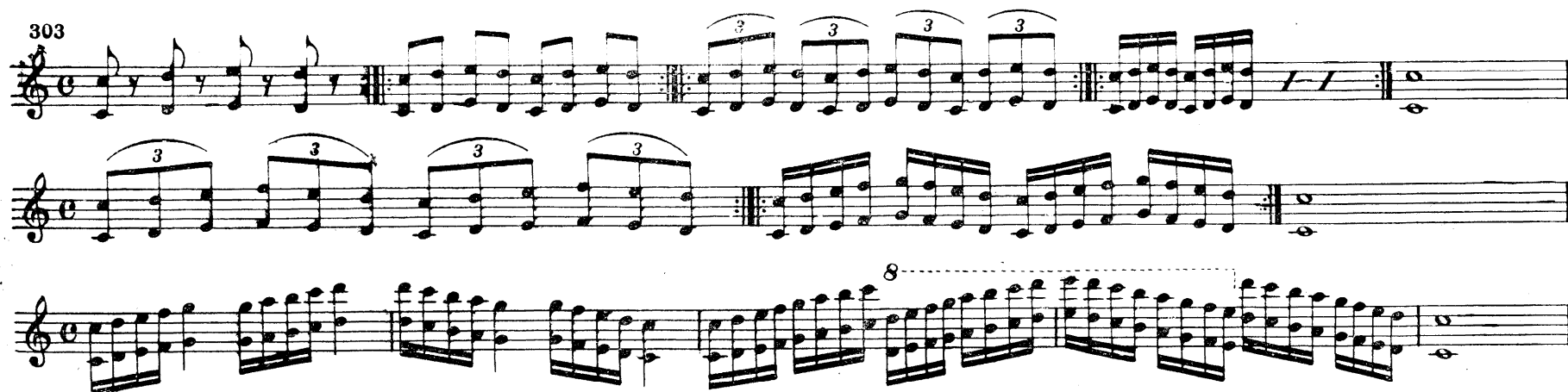


УПРАЖНЕНИЕ № 3

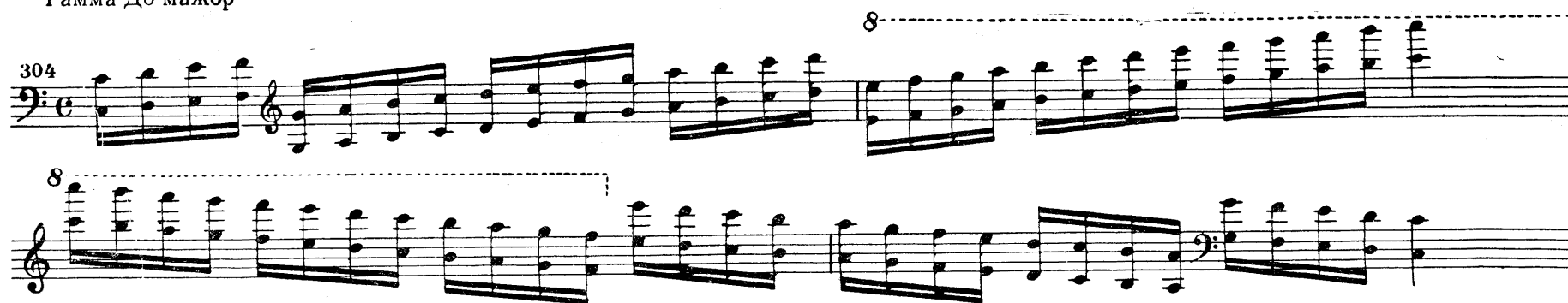




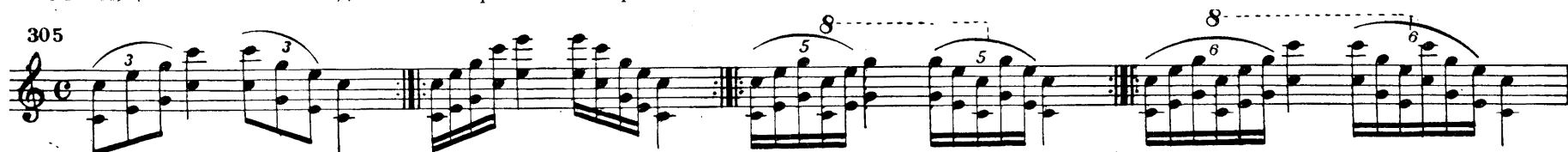
УПРАЖНЕНИЕ № 5. Подготовка к гаммам. Играть во всех тональностях.



Гамма До мажор



УПРАЖНЕНИЕ № 6. Подготовка к арпеджио. Играть во всех тональностях.



УПРАЖНЕНИЕ № 7. Подготовка к хроматическим гаммам.



Проработайте октавами гаммы, арпеджио, хроматические гаммы, септаккорды во всех тональностях по всей клавиатуре. В принципе пятый палец должен быть использован на белых, четвер-

тый — на черных клавишах, но это правило имеет исключения, особенно в арпеджио септаккордов.

ХРОМАТИЧЕСКАЯ ГАММА ОКТАВАМИ, ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ



Проработайте одними большими пальцами, чтобы обеспечить непрерывность мелодического движения.



АРПЕДЖИО ОКТАВАМИ, ЧЕРЕДУЮЩИМИСЯ РУКАМИ

Играйте во всех тональностях, с блеском, одинаковыми движениями обеих рук. Проработайте арпеджио также одними большими пальцами.



Прав. рука

310

И. Т. Д.

311 Лев. рука

И. Т. Д.

ОКТАВЫ ЛЕГАТО

Подготовительные упражнения по Куллаку.

В следующих упражнениях, исполняемых двумя руками, буква Н обозначает движение кисти вверх, буква В — движение кисти

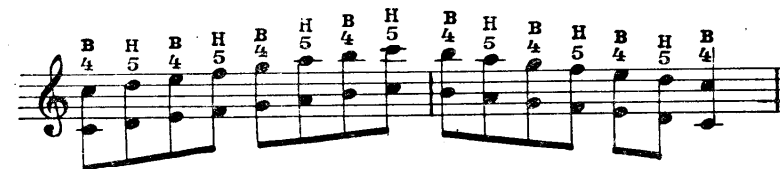
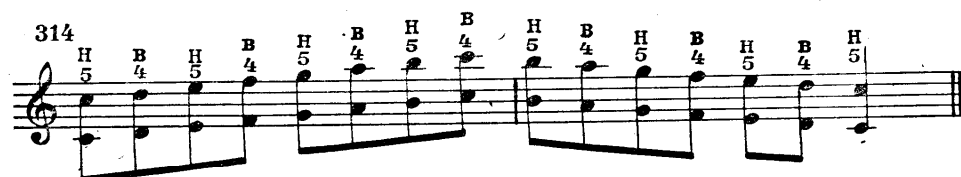
вниз. Упражнение с задержанными октавами позволит понять механизм этого движения.

312

В хроматических гаммах кисть — низкая на белых клавишах — скользит от одной октавы к другой.

313

Диатоническая гамма — теми же движениями кисти.



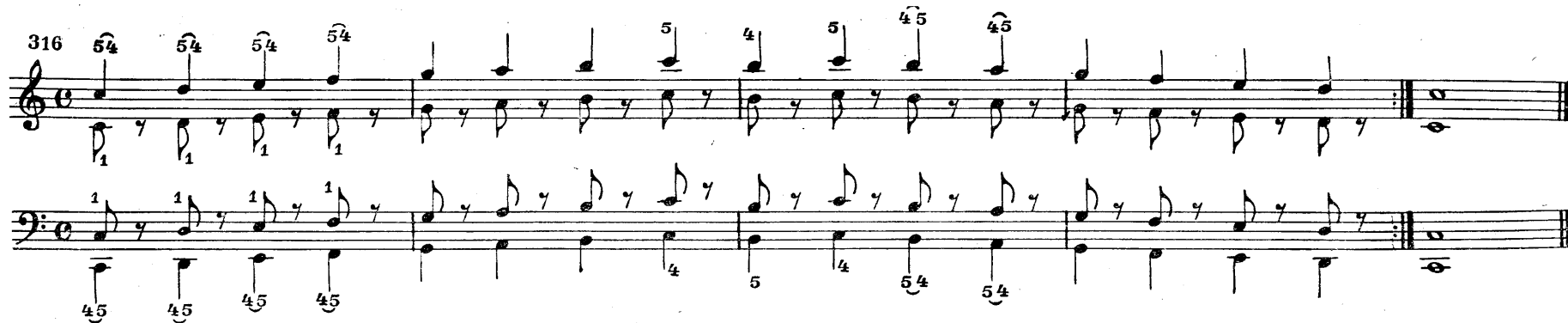
Указанное движение кисти очень полезно при повторяющихся октавах. В последующих упражнениях пальцы не покидают клавиши.

Чередование подъема и опускания кисти «смягчает» руку и помогает избежать усталости.

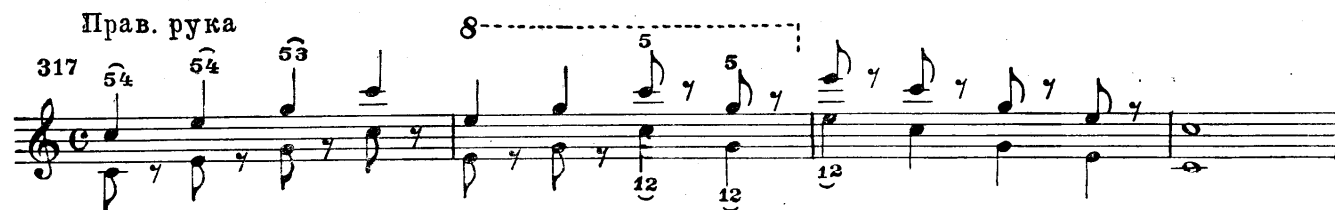


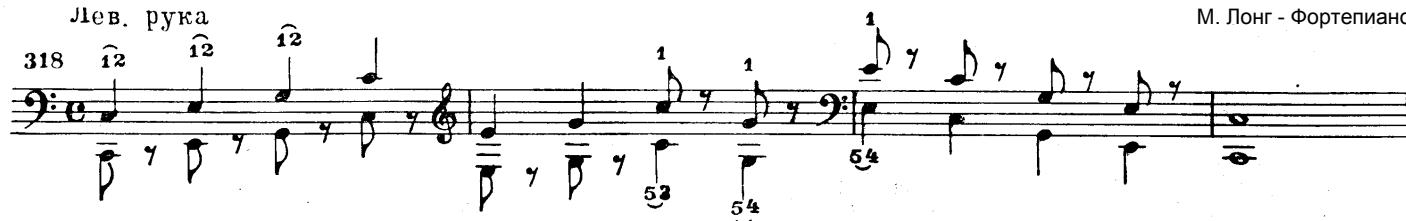
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ БОЛЬШОГО, ЧЕТВЕРТОГО И ПЯТОГО ПАЛЬЦЕВ

УПРАЖНЕНИЕ № 1. Проработать во всех тональностях. Подмена способствует легато верхнего голоса правой руки и нижнего — левой.

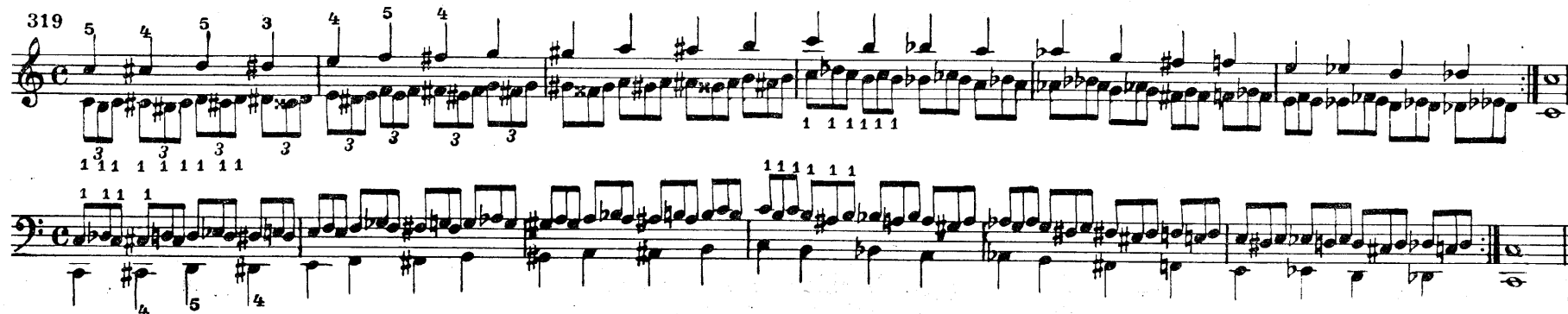


УПРАЖНЕНИЕ № 2





УПРАЖНЕНИЕ № 3. Проработайте его сначала большим пальцем легко, стаккато, потом легато, близко к клавиатуре, очень медленно, вслушиваясь в звучание.

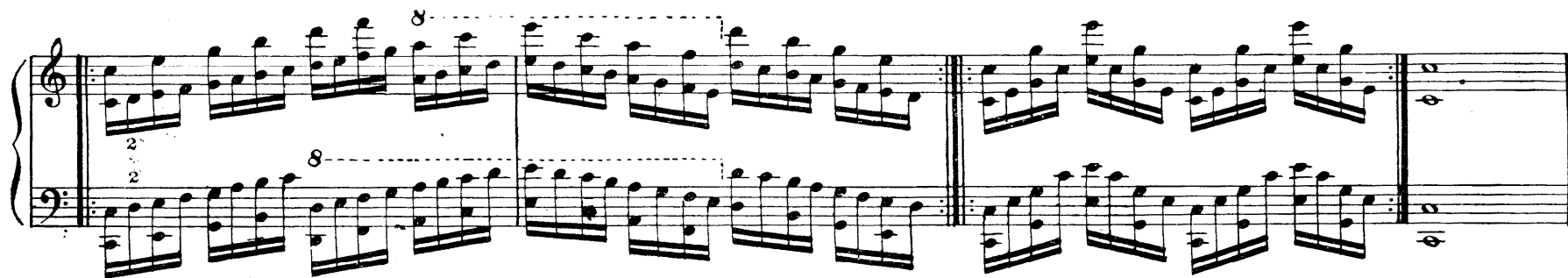


Гаммы, арпеджио и хроматические гаммы должны быть проработаны легато. ПИАНИСТ С БОЛЬШИМИ РУКАМИ МОЖЕТ УПОТРЕБЛЯТЬ ПРИ ПОДМЕНЕ В АРПЕДЖИО ТРЕТИЙ ПАЛЕЦ.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Играть их сперва каждой рукой отдельно, а затем двумя руками во всех тональностях.





ЛОМАНЫЕ ОКТАВЫ

Ломанные октавы следует первоначально прорабатывать медленно, широким мягким движением вращающейся кисти с энергичной артикуляцией большого и пятого пальцев. Иными словами, несмотря на движение кисти, пальцы остаются крепкими и независимыми.

Все гаммы, арпеджио, хроматические гаммы нужно проработать в виде ломанных октав.

Гамма ломаными октавами.

Пример: До мажор



Арпеджио ломаными октавами

Хроматическая гамма ломаными октавами



и т. д.

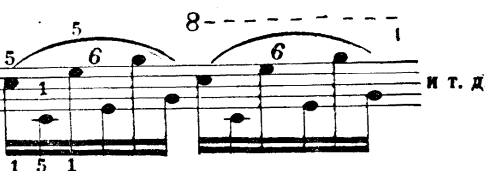


и т. д.

Начиная с верхней ноты: гамма, арпеджио, хроматическая гамма.



и т. д.



и т. д.



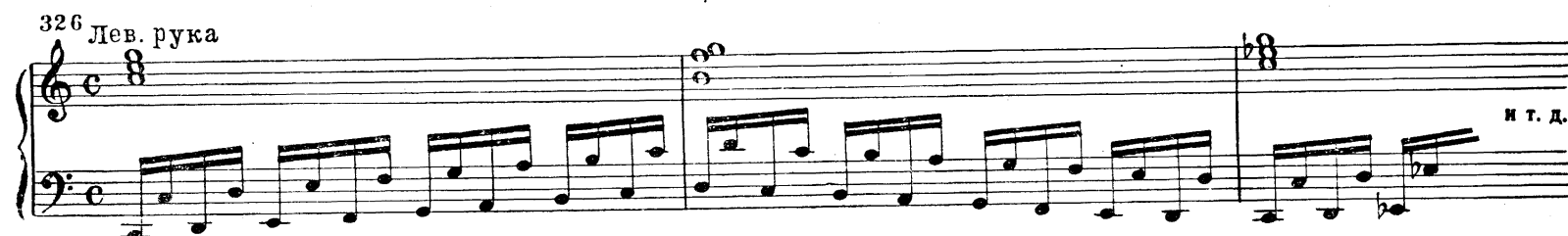
и т. д.

Два следующих модулирующих упражнения могут быть проработаны октавами и ломаными октавами.

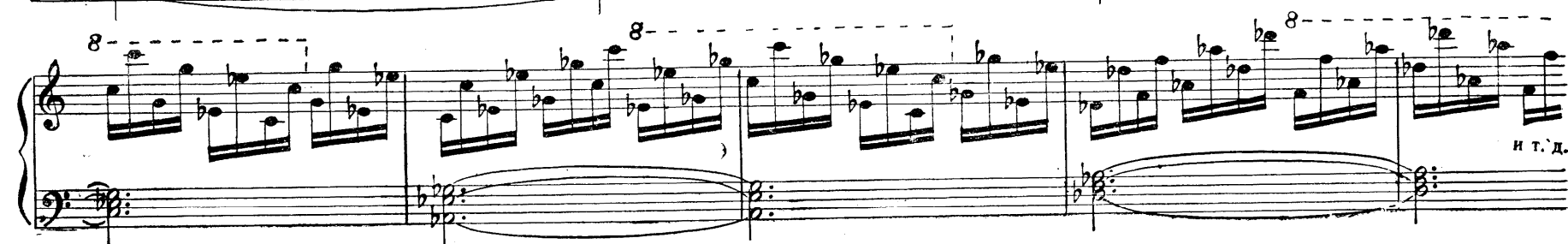
УПРАЖНЕНИЕ № 1

325 Прав. рука





УПРАЖНЕНИЕ № 2



УПРАЖНЕНИЕ № 3. Играть громко, точно, следить за непрерывностью движения рук и ровностью звучания. Не укорачивать последнюю ноту в каждой руке.

328

Все четыре формулы чередующихся ломаных октав должны быть проработаны также арпеджио.

АККОРДЫ

Аккорды разучиваются по тем же принципам и формулам, что и предыдущие упражнения. Наиболее распространенные виды аккордов должны быть основой для аккордовых упражнений.

Так, последовательность модулирующих аккордов полезно прорабатывать по следующим формулам (в медленном темпе, двумя руками порознь и вместе).

329

1 5 3 3 2 4 1 2 3 5 3

2 1 1 2 3 5 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

и т. д.

Средние ноты аккорда часто играют небрежно; поэтому рекомендуем разучить следующее упражнение с аппликатурой четырех-

звучного аккорда. Опускайте и поднимайте пальцы одинаково энергично и точно. Упражнение укрепляет пальцы.



ДОПОЛНИТЕЛЬНОЕ УПРАЖНЕНИЕ

Исполняется в умеренном темпе, двумя руками. Октавы должны звучать сильно, серединные ноты — четко. Каждую последнюю шестнадцатую снимать, избегая ее слияния со следующей октавой.

331

и т. д.

Работа над уменьшенным септаккордом

332



ГАММЫ И АРПЕДЖИО АККОРДАМИ

Гамма



Хроматическая гамма



Арпеджио



МОДУЛИРУЮЩИЕ УПРАЖНЕНИЯ

УПРАЖНЕНИЕ № 1.

336

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. В этом упражнении очень важно четко играть акцентированные шестнадцатые. Полезно исполнять аналогичные упражнения четырехзвучными аккордами.

337

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

338

и т. д.



УПРАЖНЕНИЕ № 4

339

и т. д.

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЕРЕНОСА РУКИ

УПРАЖНЕНИЕ № 1

340

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 2. Удар сверху, четкие акценты.

341

и т. д.

342

343

343

И т. д.

344

345

345

Two staves of music. The top staff is in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 345-354. The bottom staff is also in bass clef, 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It contains measures 345-354. The music consists of chords and single notes. The bottom staff ends with the text 'и т. д.' (and so on).

УПРАЖНЕНИЕ № 7

346 *п. р.*

п. р.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 8

347 *п. р.*

п. р.

и т. д.

348 *л. р.*

л. р.

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 10

349 *л. р.*

л. р.

и т. д.

ТРЕМОЛО

Аккордовые подготовительные упражнения могут быть использованы для работы над тремоло. Играйте тремоло сперва медленно, затем постепенно увеличивая скорость и добиваясь дробного звучания литавр. Пальцы при этом не должны покидать клавиш. Качество тремоло зависит скорее от ровности, точности игры и

легато при переходе от одного аккорда к другому, нежели от быстроты исполнения. Это замечание относится и к трелям.

Как в трелях, так и в тремоло необходимо точно ощущать доли, такта. Трели и тремоло должны всегда сопровождаться счетом, как бы быстро они ни исполнялись.¹

УПРАЖНЕНИЕ № 1

350

¹ Помимо изложенных в этом разделе упражнений, М. Лонг рекомендует использовать для развития техники тремоло отрывки из пьесы «Фонтаны виллы д'Эсте» Ф. Листа.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

351

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

352

и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

353

и т. д.

Глиссандо трудны, опасны и могут привести к повреждению пальцев.

Правая рука. Начинайте глиссандо снизу вверх. Тренируйте все пальцы, кроме большого. Кисть отводите так, чтобы тыльная часть ладони была параллельна клавиатуре, а согнутый палец касался клавиши только ногтем. Удобнее всего играть глиссандо третьим пальцем, в звучности *forte* поддерживать его большим, но так, чтобы последний не касался клавиатуры. При глиссандо

pianissimo снизу вверх полезно пользоваться третьим и четвертым пальцами одновременно, касаясь клавиш ногтями, и без поддержки большим.

Глиссандо должны быть всегда сосчитаны, в особенности глиссандо *pianissimo*.

Упражнения со счетом заимствованы у Черни. Проработайте последовательно четырьмя пальцами, без ярко выраженных оттенков.

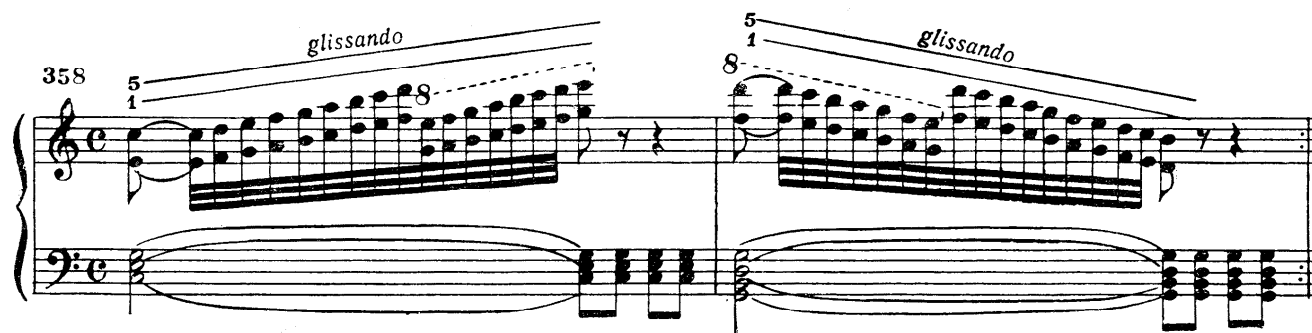
То же упражнение проработайте *forte*, поддерживая третий палец большим.

Глиссандо *pianissimo* — одновременно третьим и четвертым пальцами.

В нисходящем движении правой рукой глиссандо следует играть ногтем большого пальца. Можно также пользоваться «подушечками» других пальцев, но это гораздо труднее.

Глиссандо двойными нотами одной рукой. Наименее трудны глиссандо секстами. При движении вверх правая рука пользуется ногтем согнутого пятого пальца для верхней ноты и внутренней стороной большого пальца для нижней, при нисходящем движении — подушечкой согнутого мизинца и ногтем большого пальца.

Глиссандо октавами играют таким же способом. В глиссандо терциями и квартами пятый палец подменяют четвертым, третьим и даже вторым.¹



Левая рука. В левой руке глиссандо употребляется редко. Пользуйтесь аппликатурой правой руки: движение вверх левой

соответствует аппликатуре в нисходящем движении правой, и наоборот.



Глиссандо двумя руками. Каждая рука играет одну из нот октавы,



¹ Редактором опущены некоторые специальные приемы глиссандо на черных клавишах, а также пример глиссандо из «Песни моря» Г. Самазея — французского композитора, малоизвестного в нашей стране.

В заключение хочу еще раз обратиться ко всем пианистам доброй воли, желающим извлечь пользу из этой работы.

Прошу внимательно перечитать советы, изложенные в предисловии.

Единственного и исчерпывающего метода научиться искусству пианизма не существует. Собрание упражнений, содержащихся в этой школе, представляет собой элементы техники, распределенные по степени трудности.

Все упражнения полезны. Они составляют элементарный словарь виртуоза.

Но одних упражнений для формирования техники недостаточно. Этюды, — и, я настаиваю, прежде всего этюды Черни, — их необходимое дополнение.¹

Этюды позволяют преодолеть трудности, которые вы уже частично преодолели на материале упражнений. Многие пианисты пренебрегают этюдами — промежуточной ступенью между упражнениями и большими фортепианными произведениями.

¹ Игорь Стравинский писал во 2-м томе «Хроники моей жизни»: «Я начал прежде всего освобождать свои пальцы, играя множество упражнений Черни, которые принесли не только пользу, но и доставили настоящее музыкальное удовольствие. Я всегда ценил Черни и как замечательного педагога, и как настоящего музыканта». — *Прим. автора.*

Часто говорят: техника — работа воображения. В этом есть доля истины. Можно, например, самому сочинять замечательные технические формулы, исходя из произведений, которые изучаешь. Эти бесчисленные маленькие находки имеют свой смысл. Но они опасны если пианист думает заменить ими упражнения или традиционные этюды.

Изучение произведения не ограничивается только техническими задачами. Звучность, стиль, красота фразы, полнота звучания аккордов, благородство ритма, равновесие частей — вот цели, которые должен ставить перед собой пианист, желая воспроизвести замысел автора. Для этого исполнитель должен быть освобожден от технических забот. Этой свободы он достигнет непрерывным изучением формул, содержащихся в этюдах больших мастеров фортепиано.

Как ни необходимы для формирования виртуоза и музыканта «Хорошо темперированный клавир» Баха или этюды Шопена — эти вершины фортепианной литературы, — они не заменят «Школы беглости пальцев» и «Школы виртуоза» Черни.

Для того чтобы достигнуть мастерства, нужно много работать, нужно много терпения. Не забывайте также о скромности и уважении традиций.

Этими простыми истинами я заключаю «Фортепиано». Им я подчинялась, их я претворяла в жизнь.