

OCR и обработали - Nina & Leon Dotan (05.2002)
ldn-knigi.narod.ru ldnleon@yandex.ru
{X} - Номера страниц

ИОСИФ ГОФМАН

ФОРТЕПЬЯННАЯ ИГРА

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ

О ФОРТЕПЬЯННОЙ ИГРЕ

Москва 1961

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Коган. Иосиф Гофман и его книга.....3

Фортепьянная игра

Предисловие	31
Фортепьяно и пианист	36
Фортепьяно и оркестр	36
Фортепьяно и пианист	39
Пианист и произведение	43
Общие положения	45
Правильное туше и техника	54
Употребление педали	59
«Стильное» исполнение	63
Как Рубинштейн учил меня играть	68
Что необходимо для пианистического успеха.....	76

Ответы на вопросы о фортепьянной игре

Предисловие

Техника

1. Общие положения
2. Положение корпуса
3. Положение руки
4. Положение пальцев
5. Движения запястья
6. Движения всей руки
7. Растяжение
8. Большой палец
9. Другие пальцы
10. Слабые пальцы и т. д.
11. Стаккато
12. Легато
13. Точность
14. Фортепьянное туше — противоположность органного
15. Аппликатура
16. Глиссандо
17. Октавы
18. Репетиционная техника
19. Двойные ноты

Инструмент 122

Педали

Занятия

Обозначения и номенклатура 136

О некоторых пьесах и композиторах 148

1. Бах

2. Бетховен 154

3. Мендельсон

4. Шопен

Упражнения и этюды 160

Полиритмы 163

Фразировка 164

Rubato	165
Трактовка	167
Сила примера	168
Теория	168
Память	174
Чтение с листа	176
Аккомпанемент	177
Транспортировка	178
Публичная игра	179
О фортепьяно самом по себе	183
Плохая музыка	187
Кое-что об этике	188
Строй и родственные вопросы	188
Возраст учащегося	190
Учителя, уроки и методы	191
Разные вопросы	198
<i>Приложение</i>	209
Пять интервью Гофмана	211
Гофман о Рахманинове	221
Список иллюстраций	222

Из вступления Г. Когана «Иосиф Гофман и его книга»

Книга Гофмана не впервые появляется на русском языке. Еще в 1911 году была издана в России его первая книга («Фортепьянная игра») (Второе издание этой книги вышло в 1912, третье—в 1913 г.), а в 1913 — вторая (под названием «Вопросы и ответы»). В 1929 году музсектор Госиздата переиздал обе книжки. Переводы всех этих изданий были выполнены Э. Г. Рашковской под редакцией А. А. Ярошевского (первая книжка) и К. Р. Эйгеса (вторая книжка), написавшего также предисловия к русским изданиям обеих книжек. К сожалению, переводы эти нельзя назвать удовлетворительными: они изобиловали большими пропусками и грубыми искажениями текста

В 1938 году издательство «Искусство» выпустило новое, объединенное издание обеих книжек в несколько улучшенном, но все еще весьма неточном переводе (с вышеупомянутого американского издания 1920 года) той же Э. Г. Рашковской под редакцией А. Л. Левенсон, с предисловием Г. Г. Нейгауза (Сокращенный перевод добавленной главы был впервые опубликован несколько раньше—в № 40 (266) газеты «Советское искусство» от 29 августа 1935 г. (под заглавием: «Условия успеха пианиста»)).

Издание это, как и все предыдущие, давно разошлось и превратилось в библиографическую редкость.

Для настоящего издания перевод сделан заново (с восстановлением всего пропущенного) и тщательно сверен с текстом последнего американского издания (Theodore Presser Co., Philadelphia, 1920) (Все примечания к тексту принадлежат редактору настоящего издания.).

В виде приложения печатается небольшая заметка Гофмана (извлеченная из сборника «Памяти Рахманинова», Нью-Йорк, 1946) и пять его интервью, в разное время (первое интервью—в 1910, последнее — в 1944 году) появлявшихся в русской и американской прессе. Все эти материалы приводятся в советской печати впервые, за исключением последнего интервью (из американского журнала «The Etude» за ноябрь 1944 года), русский перевод которого (с предисловием автора этих строк) был опубликован в журнале «Советская музыка» (1957, № 4).

На чем основывалась мировая слава Гофмана? Чем объяснялся, в частности, его исключительный успех в дореволюционной России? Какие качества его игры так пленяли тогдашних слушателей?

Спору нет, было от чего прийти в восторг, слушая эту игру. Выдающиеся ее достоинства не подлежат сомнению. И таких достоинств было немало.

Начать хотя бы с техники. Техника Гофмана в пору расцвета его таланта стояла на такой высоте, какой достигли очень немногие на протяжении всей истории пианистического искусства. В гофмановском пианизме виртуозная бравура в октавах и аккордах, легкость и беглость в «пальцевых» пассажах сочетались с редкой чистотой и отчетливостью игры. Вряд ли у кого-нибудь еще не только в те, но и в позднейшие времена можно было услышать, например, такую «выточку» в финале ре-минорного концерта Рубинштейна, такое «кружево» в «Рондо каприччиозо» Мендельсона, такую левую руку в до-минорном этюде Штернберга.

Звуковые качества игры Гофмана не уступали моторным. Под его

пальцами рояль звучал красиво, певуче, разнообразно по краскам. Фразировка подкупала ясностью, логичностью и наряду с этим гибкостью, свободой, удивительным богатством тончайших, почти неприметных, динамических и агогических оттенков, рождавшихся с такой непродуманной естественностью, что музыка нигде не приостанавливала своего течения, лилась просто и плавно — и в то же время дышала, как живой организм.

Интерпретацию Гофмана характеризовали обычно как «объективную», не запятнанную исполнительским произволом, точно передающую букву и дух авторского текста (См., например, газеты «День», 1912, №№ 26, 30; 1913, № 326; «Moskauer Deutsche Zeitung», 1912, № 244, и другие. Лишь с течением времени, когда в деятельности артиста стало сказываться известное пресыщение, в его интерпретацию начали проникать некоторые исполнительские «выдумки» в виде виртуозных прибавок к тексту, выделения второстепенных голосов и т. п.).

Вместе с тем она была живой и обаятельной, пленяла задумчивой прелестью, поэтичностью в песнях Шуберта—Листа, песнях без слов Мендельсона, второй части ре-минорного концерта Рубинштейна, лирических пьесах и эпизодах Шопена; изяществом, ритмическим задором — в произведениях скерцозного, каприччиозного, танцевального характера, в «Гитаре» Мошковского, «Вальсе-капризе» Рубинштейна, шопеновских вальсах, финале его первого концерта; радостным, «солнечным» темпераментом—в рапсодиях Листа, его же Ми-бемоль-мажорном концерте, увертюре к «Тангейзеру» Вагнера — Листа, парафразе Пабста на темы из «Евгения Онегина» Чайковского. Все это сочеталось с безупречным чувством меры и стиля, с благородством вкуса, неизменно отличавшим всякое гофмановское исполнение.

Вдобавок ко всему артист обладал замечательной памятью, позволявшей ему держать «наготове» огромный и разнохарактерный репертуар. «Что я играю сегодня?» — спрашивал порой Гофман перед самым выходом на эстраду и, узнав у администратора программу своего концерта, спокойно и уверенно шел к роялю.

Сказанного достаточно, чтоб уяснить причины славы Гофмана, восхищения его слушателей. Но сказанного недостаточно, чтоб объяснить предпочтение, оказывавшееся ему в России перед всеми прочими пианистами того времени. Были ведь среди них и другие удивления достойные мастера, кое в чем не уступавшие Гофману, а кое в чем даже превосходившие его. В «мелкой» технике Зауэр, Годовский могли потягаться с Гофманом, в октавах Розенталь, Тереза Карреньо, Бузони затмевали его.

Сочинения крупного плана, как правило, производили в его исполнении менее яркое впечатление, вызывали больше нареканий в печати, реже вспоминались впоследствии слушателями, чем мелкие пьесы. Это относится и к сонате Чайковского, и к сонате и «Мефисто-вальсу» Листа, и к брамсовским вариациям на тему Генделя, и к ряду других произведений. Гофман — отмечает критик — «очень разочаровал своих почитателей бледным исполнением первого концерта Чайковского», отличавшимся «корректным отношением к букве» и «совершенством техники», но несравнимым с «глубоким истолкованием Рахманинова; «мелочи» Шумана приводят в восторг, в соль-минорной же его сонате «звучало отлично все, ясны были все узоры рисунка, но совершенно стерлась печать безумно увлекательного героя»; «художественно красиво и технически блестяще сыграл он несколько пьес Листа... корректнейше были сыграны пьесы Мендельсона. Но... «Карнавал» Шумана он играл

скучно, прозаично...» («Русская музыкальная газета», 1899, № 49; 1909, № 51—52; 1912, № 47; 1913, № 12; «Речь», 1912. № 325; «Новое время», 1912. № 13162.).

Мелкие пьесы романтиков XIX столетия и некоторых второстепенных композиторов позднейшей эпохи — вот где была главная сила Гофмана, вот что создало ему наибольшую популярность в обществе того времени. «С ор. 106 Бетховена... — справедливо замечал один из критиков,— Гофман не мог бы рассчитывать на тот успех, которого он достигает с Des-dur'ным вальсом Шопена, «Кампанеллой» Листа или каким-нибудь бравурным этюдом Мошковского» («Moskauer Deutsche Zeitung», 1912, № 256.).

И, прежде всего — именно с вальсом (или другой пьесой) Шопена. Из всех композиторов Шопен был самым близким польскому пианисту («Больше всего и чаще всего я исполняю в своих концертах Шопена, перед которым благоговеею с детского возраста,— рассказывал Гофман в одном интервью.— Ни один композитор так не трогал и не волновал меня...») («Русская музыкальная газета», 1910, № 13, стр. 354) и принес ему наибольшие лавры: «...его любят главным образом за Шопена. Шопен — его специальность». «Он играет Шопена, как никто,— отмечала пресса (Газета «Вечернее время». 1912, № 290; «Русская музыкальная газета», 1896, № 1.).

Даже враждебный к артисту рецензент «Голоса Москвы» писал: «Едва ли какой другой современный пианист может поспорить с Гофманом в исполнении Шопена... Шопена этот замечательный пианист играет неподражаемо и изумительно» («Голос Москвы», 1912, № 269. См. также «День», 1912; Ж№ 30, 43; «Русские ведомости», 1912, № 259; «Речь», 1912, № 301; «Биржевые ведомости» (вечерний выпуск), 1912, №№ 13224, 13242 и другие).

Правда, и в гофмановском Шопене произведения крупной формы заслонялись небольшими пьесами. Не сонаты, как у Рубинштейна, всплывают в первую очередь в воспоминаниях слышавших. Рецензентов «менее (чем ноктюрны, седьмой вальс, мазурка. — Г. К.) удовлетворяет» исполнение фантазии, полонеза-фантазии, третьей баллады; последнюю «можно исполнить вдохновеннее, стихийнее, вольнее» («Русская музыкальная газета», 1903, № 5; «Moskauer Deutsche Zeitung», 1912, № 256; «Биржевые ведомости» (вечерний выпуск), 1912, № 13246.).

Зато в интерпретации шопеновской музыки малых форм Гофман достигал совершенства, перед которым умолкала всякая критика. «Да, есть маленькая область фортепьянной литературы, где Гофман царит наподобие неограниченного монарха — это вальсы и мазурки Шопена. Тут он неподражаем; «нельзя лучше передавать их; здесь артист — гениален» («Moskauer Deutsche Zeitung», 1912, № 256; «Биржевые ведомости» (вечерний выпуск), 1912, № 13242).

Дружно вторят и другие органы печати: «...где пианист был на уровне гениальности—это в вальсах и в ноктюрне Шопена», «дивно сыграны вальсы (cis-moll, Des-dur и, на bis, As-dur)», «больше всех обратил внимание Des-dur'ный вальс», «особенно поразила публика вальсом», «слушатели... пришли в наибольшую степень энтузиазма, когда он сыграл два вальса Шопена» (См. газеты: «Новое время», 1912, № 13162; «Вечернее время», 1912, № 290; «Биржевые ведомости», 1912, № 13224; «Русская музыкальная газета», 1899, №№ 49, 50; 1903, № 5 и другие.).

Разумеется, в приведенных отзывах не всё следует принимать на веру: не обошлось в них, как водится, без предвзятости и несправедливостей. В частности, Гофман, как мы видели, замечательно играл не одни только вальсы и мазурки Шопена. Отбросив подобного рода пристрастные крайности, мы получим надлежащее представление об истинных размерах «царства» Гофмана, о реальном его облике как интерпретатора. Тонкий артист и великолепный мастер пианизма, Гофман не был, однако,

художественной индивидуальностью крупного масштаба, сильной, оригинальной творческой личностью, какими были Лист, Рубинштейн, Рахманинов, Бузони. «Гофман, — признавали критики, — никогда не искажает, с ним всегда соглашаешься», но «уж слишком все это неоспоримо и правильно»: «нового слова», «откровения... от Гофмана не дождешься», чувствуется «отсутствие «духа живого», отсутствие тех импульсов, которые делают великого артиста», «творческого создавания нет—есть академизм»; в результате «там, где для интерпретации требуется сильный полет фантазии, яркая индивидуальность, — там г. Гофман был удручающе слаб»; «буква» передана в совершенстве, а дух был «угашен». «Исполнение Гофмана, конечно, в высшей степени образцовое (как нужно, *comme il faut*) исполнение, но это и высшая степень «комильфотности», блестящей и благородной, но лишенной захватывающей глубины музыкальной светскости... Гофман — блестящий *causeur* (Человек, искусный в светской беседе.) аристократического салона, держащий себя с безукоризненным изяществом и излагающий в самой очаровательной форме самые приятные, очень ясные и бесспорные вещи...» (Газеты «Голос Москвы», 1912, №№ 243, 269; «Речь» 1912, № 301; «Русская музыкальная газета», 1912, № 48; 1913, № 12; журнал «Рампа и жизнь», 1912, № 44.).

Вот почему некоторые видные представители тогдашней музыкально-критической мысли, отдавая должное описанным выше достоинствам Гофмана, утверждали всё же, что «по величине таланта он, несомненно, уступает Рахманинову» (Газета «Речь», 1912, № 301.), что его игра «значительно бледнеет» перед «полной беспокойной фантастики, странно чарующей» интерпретацией Падеревского («Русская музыкальная газета», 1899, № 50.), что «есть неоспоримые объективные данные для признания Бузони артистом высшего ранга, чем Гофман» (Журнал «Рампа и жизнь», 1912, № 44.).

«Правда, — продолжал тот же критик, — я не могу сказать, чтоб игра Бузони мне «нравилась» — это выражение сюда мало идущее. Много из исполняемого Бузони я не мог почувствовать так, как он заставляет чувствовать... Но все время, чтоб ни играл Бузони, я был захвачен, почти подавлен ощущением огромности личности этого пианиста... В Гофмане же, без сомнения, гораздо меньше, творческой силы и гораздо больше «корректности». Игра Бузони — читаем мы в других рецензиях — «творческая и тем отличается от размеренной игры Гофмана», поэтому «чувствующий музыкант предпочтет его (Гофмана.— Г. К..) идеально академическому исполнению крайности интерпретации Бузони...» «В игре Бузони перед нами неизменно раскрывались два творческих лица — грандиозные очертания облика композитора и огромное творящее «я» пианиста. Такое творящее «я» отсутствовало в игре Гофмана... Во мнении многих Бузони победил Гофмана, для многих стало после выступлений Бузони невозможным увлечение безличностью формально совершеннейшего гофмановского исполнения» (Газета «Голос Москвы», 1912, №№ 252, 257; журнал «Рампа и жизнь», 1912, № 48. «Безличность» — это, конечно, слишком сильно сказано и должно быть отнесено за счет полемических преувеличений.).

Теперь, когда мы, наконец, разобрались в легенде о Гофмане, оставленной нам в наследство дореволюционным общественным мнением, становятся более ясными и причины того исключительного успеха, каким он пользовался в тогдашней России. Причины эти — не только в действительно замечательном таланте артиста, в несравненном мастерстве, с которым он воплощал свои исполнительские замыслы. Была в этом успехе и другая сторона. Проницательные критики уже тогда

нашупывали ее, приходя к убеждению, что «Гофман представляет типическое в фортепьянной игре — но в положительно идеальном совершенстве», что любой средний музыкант «не может не слышать музыку именно так, по-гофмански. Пусть Гофман играет идеально хорошо, а этот средний пианист очень посредственно, но слышит-то этот пианист именно так, как воспроизводит Гофман...» (Газета «Moskauer Deutsche Zeitung», 1912, № 244; «Русская музыкальная газета», 1912, № 48.).

Равнение на идеалы среднего слушателя... Но что же тут плохого? Разве рядовой, массовый слушатель не является решающей фигурой и в нашей, советской эстетике, и в нашем, советском искусстве?

Не следует, однако, забывать, во-первых, о коренном различии между советским массовым слушателем и «средним» представителем дореволюционной концертно-театральной публики (достаточно напомнить о том губительном влиянии, какое оказали вкусы этой публики на формирование, например, такого громадного артистического таланта, как М. Г. Савина). А во-вторых, по отношению ко всякому подлинному, большому художнику остается в силе известное ленинское требование не идти «за читателем», а «быть немножко впереди».

Марксистская диалектика давно установила, что всякая действительность двойственна: в ней живет и отживающее старое, и нарождающееся новое. Первое может еще преобладать, заливать всю поверхность явлений, выглядеть в глазах близоруких современников как «лицо» настоящего; на самом деле это "уже прошлое, будущее принадлежит не ему. Великие художники, идущие впереди своего времени, тяготеют именно к этому зреющему в колыбели будущему; их слава, вначале нередко «спорная», растет вместе с ним и, переживая их, остается в веках.

Гофман не был таким художником. В его искусстве отражалось то, что лежало на поверхности тогдашней действительности, а не то, что зрело в ее глубине. Он не вел вперед художественное сознание слушателей, а шел за ними, ориентировался на установившиеся стандарты репертуара и трактовки, на артистизм малых, а не больших мыслей и чувств. Это был не Лист, а Гальберг XX столетия. Вот почему его искусство, вызывавшее такой восторг современников, проросло неожиданно мало живых ветвей в будущее, оставшись в истории прежде всего как памятник эпохи, как замечательное по мастерству пианистическое зеркало былого.

Однако подобная характеристика Гофмана-пианиста может вызвать законное недоумение читателя. В самом деле: если Гофман как художник стоял в действительности на уровне «средних» вкусов своего времени, то чем объяснить восторженные отзывы о нем таких выдающихся музыкантов, как Рубинштейн, Стасов, Рахманинов и другие? Нельзя же счесть их всех представителями «среднего» вкуса в искусстве?

Все дело в том, что творческий облик Гофмана не всегда был таким, каким он обрисован в предыдущей главе, не сразу сформировался в том виде, в котором он предстал в пору зрелости артиста и вошел в историю пианизма. Гофман начинал иначе, обещал больше, чем дал в итоге своей деятельности. На заре ее, в первые приезды пианиста в Россию, игра его восхищала не только мастерством, но и творческой свежестью, задатками такого масштаба, которые позволяли говорить о гениальности артиста, провидеть в нем полноправного преемника незадолго перед тем скончавшегося Рубинштейна (См. например, «Русскую музыкальную газету», 1895 (№ 12), 1896 (№№ 1, 2) и другие газеты тех лет.).

К этим годам и относятся — в большинстве своем — упомянутые

высказывания крупнейших музыкантов.

Вскоре, однако, в артистической деятельности Гофмана проступают черты, порождающие тревогу во многих из тех, кто горячо приветствовал его первые шаги. Увлечшись успехом и сопутствующими ему благами («Русская музыкальная газета» уже в 1896 г. отмечает, что Гофман «дает слишком много концертов» (№ 2). В 1900г. та же газета упрекает артиста в том, что он быстро превращается в человека, «для которого «святое искусство» — юношеская блажь», который «измеряет искусство денежной прибылью» и т. д. (№ 6).), молодой виртуоз мало-помалу сворачивает с широкой творческой дороги в более узкую колею. Процесс этот убыстряется с переездом Гофмана в Америку (1899). Правда, пианист не перестает работать над собой, мастерство его в определенных направлениях совершенствуется, растет; но в то же время даже в дружественной ему прессе учащаются жалобы на пристрастие артиста к «слишком известным, им самим заигранным пьесам», на то, что прежняя непосредственность его интерпретации все больше сменяется штампами: по образному выражению одного из критиков, раньше музыка в исполнении Гофмана «была обрызгана свежей утренней росой,— теперь роса пообсохла» (См. «Русскую музыкальную газету», 1897, № 3; 1899, № 51; 1900, № 6 и т. д.). Порой еще вспыхивает в игре мастера былое вдохновение, да и в «будничных» его концертах остается немало чем восхищаться самым взыскательным ценителям; но восторги становятся менее единодушными (знаменательно, в частности, резкое изменение отношения со стороны Скрябина), градус их снижается: никто уже не сравнивает артиста с Рубинштейном.

Тем не менее следует подчеркнуть, что Гофман и в этот период остается значительным явлением в музыкальном мире первой половины XX столетия. Было бы ошибкой переходить здесь из одной крайности в другую, от некритических апологий гофмановского искусства поры зрелости к отрицанию за ним всякого значения в истории музыкальной культуры. Гофман-пианист оставил памятный след не только в душах своих современников, его наследие представляет немалый интерес и для советских пианистов.

Интерес этот связан, во-первых, с огромным профессиональным опытом Гофмана, с его изумительным техническим — в широком смысле — мастерством. Последнего качества не отрицали, как мы знаем, в артисте даже злейшие противники его искусства. Достижения Гофмана в этой области, пути, приведшие его к ним, остаются в высокой степени поучительными для нашей пианистической молодежи.

Во-вторых, Гофман был не только блистательным мастером, но и тонким художником фортепьянной игры. Недооценка его в этом отношении, упрощенное понимание тех критических замечаний, какие были сделаны выше в адрес его игры, оказались бы еще большей несправедливостью, чем та переоценка его артистических качеств, какой грешили многие его современники. Гофман был пусть не гениальным, говорящим новое слово, но крупным, очень крупным, высокоодаренным художником-исполнителем, игравшим пусть не все, но многое недосыгаемо хорошо, замечательно и по нашим сегодняшним понятиям,

И, наконец, третье — по счету, но не по значению, — чем ценен и близок для нас Гофман, состоит в его приверженности к реализму. Пусть это был реализм на ущербе, лишенный того боевого, просветительского духа, того глубокого идейного содержания, какие вкладывал в него учитель Гофмана — Антон Рубинштейн, все же и Гофман на протяжении всей жизни оставался — как в подборе репертуара, так и в принципах

интерпретации — на твердой почве реалистического искусства, до конца дней противостоял — вместе со своим другом Рахманиновым — формалистским вывертам, разгулу модернизма.

Эти элементы в наследии артиста сохраняют и поныне значительную практическую ценность. Они донесены до нас частично грамофонными записями его игры, частично — его печатными высказываниями по вопросам пианизма, составляющими содержание настоящего издания.

В первом десятилетии нашего века Гофман в течение нескольких лет сотрудничал в американском журнале «Ladys Home Journal» («Домашний журнал для дам»), публикуя в нем статьи и *ответы* на вопросы, касающиеся игры на фортепьяно. Из напечатанных там материалов составились две небольшие книжки, вышедшие отдельными изданиями на английском языке: в 1907 году — «Piano Playing» («Фортепьянная игра») (С посвящением другу Гофмана — американскому пианисту, педагогу и композитору русского происхождения К.И. Штернбергу (1852—1924). Переиздано в 1908 г.), в 1909—«Piano Questions answered by Josef Hofmann» («Ответы Джозефа Гофмана на вопросы о фортепьянной игре») (В подзаголовке этой второй книжки (воспроизводимом в настоящем издании) говорится, что в ней содержатся ответы на 250 вопросов учащихся-пианистов. Цифра эта несколько округлена: в действительности в книжке опубликовано 245 вопросов и ответов.). Позже автор объединил их в одну книгу, изданную в 1914 году, а через шесть лет переизданную с некоторыми исправлениями и с добавлением новой главы «Что необходимо для пианистического успеха». Переводом с этого последнего американского издания и является настоящая книга.

Как известно, «стиль — это человек». Книга Гофмана — своеобразный «портрет» ее автора. С этого портрета глядит на нас человек «американской» складки, с живым, ясным, трезвым, практичным умом, здраво и просто смотрящий на вещи. Философия искусства, широкие теоретические обобщения — не его специальность: он не любит «витать в эмпириях», «мудрствовать» в толковании тех или иных сочинений; но дело свое знает до тонкости, доступной лишь великому мастеру. Кратко, точно, деловито, но с юмором, пересыпая речь меткими сравнениями, черпаемыми в быту, в механике, в мире денег, он делится опытом, высказывает свои соображения, дает советы касательно посадки за инструментом, постановки рук, туше, игры октав, педали, домашних занятий и прочих деталей пианистического ремесла.

Советы эти далеко не так элементарны, как может показаться поверхностному взгляду (Впрочем, справедливость требует отметить, что в труде данного профиля действительно не было необходимости разъяснять вопросы музыкальной грамоты, как это делается в ряде мест второй части книги (стр. 136—150, 169, 172 и т. д.); тут уж, однако, виноват не Гофман, а его американские корреспонденты и корреспондентки, не сумевшие использовать достойным образом счастливую возможность консультироваться со столь выдающимся мастером.): за кажущейся простотой изложения кроется глубокое понимание предмета. И чем конкретнее вопрос, тем сильнее проявляется это качество Гофмана. «Мелочей» для него не существует — мастеру известно, как велико их значение в искусстве Пусть кое-кого шокируют некоторые, слишком уж «прозаические» замечания Гофмана — вроде например, указания на необходимость содержать клавиатуру в чистоте (стр. 45, 123, 217); но не сказывается ли в этой «низменной» заботе то же высокое (в профессионально-этическом плане) отношение к искусству, которое продиктовало Станиславскому знаменитую сентенцию о том, что театр начинается с вешалки?

Почти все, что сказано у Гофмана о принципах пианистической

работы вообще и работы над различными элементами фортепьянной техники в частности, имеет большую практическую ценность и заслуживает пристального внимания исполнителей, педагогов и учащихся (Некоторые положения, представляющиеся мне неправильными или не вполне правильными, оговорены в комментариях к соответствующим местам книги.).

Особенно, на мой взгляд, важны свежие для того времени и чрезвычайно плодотворные мысли об «умственной технике», «работе в уме», о роли «психического фактора» в разучивании пьесы, в определении времени и продолжительности ежедневных занятий, в выработке беглости и в других разделах работы пианиста (стр. 45—46, 56—59, 130—131, 133—134, 147, 199, 211, 217). Очень интересны также пронизательные суждения Гофмана о памяти (стр. 48—49, 175), о причинах волнения (стр. 179), его совет составлять свои собственные технические упражнения из материала разучиваемых пьес (стр. 49, 162) и многое другое.

Живо написана глава, посвященная воспоминаниям автора об уроках Рубинштейна. Выпукло очерчен человеческий облик гениального артиста, превосходно подмечены сильные и слабые стороны его педагогики — направление внимания ученика на содержание произведения, умение увлечь «прекрасным видом с вершины», но неумение показать путь на эту вершину («Играйте хоть носом!»).

Гораздо меньше останавливается Гофман на проблемах эстетического порядка, связанных с содержанием исполнения, ролью творческого начала в нем, трактовкой различных произведений, общественным назначением исполнительства. Он неохотно распространяется на эти темы, много касается лишь мимоходом, о многом совсем не говорит. Оно, может быть, и к лучшему, поскольку, как мы видели, именно здесь, в этой области сосредоточивались самые уязвимые черты гофмановского художественного мировоззрения, более всего чуждые нашим взглядам на искусство. В теоретическом наследии Гофмана названные черты выражены много слабее, чем в его художественной практике. Это объясняется не только тем, что соответствующий круг вопросов вообще мало затронут в книге, но и тем, что Гофман в ней обошел наиболее острые из них, задев лишь ту часть эстетических проблем исполнительства, где позиция автора освещается с ее лучшей, а не худшей стороны. В виде примеров можно указать на высказывания Гофмана, направленные против так называемой игры «с чувством» (стр. 40—42, 181—182), против самоцельной виртуозности (стр. 34, 59, 65, 83—85, 95—96, 217—219), против модернизма: (стр. 98, 187—188).

Большое принципиальное значение имеет гофмановская критика консервативного традиционализма в исполнительском искусстве, оставлявшаяся в тени прежними комментаторами настоящей книги. Гофман протестует против «поклонения именам, беспрекословного усвоения традиционных толкований», следование которым он называет «консервированным» исполнением; он требует «строгой проверки каждой традиции на пробном камне самостоятельного мышления»; если же — пишет он — индивидуальное толкование совпадает с традиционным, то это «не говорит в пользу интеллектуального уровня исполнителя, легко и охотно идущего по проторенной дорожке» (стр. 34, 44).

В тесной связи с позицией Гофмана в данном вопросе находятся и его взгляды на права и обязанности исполнителя по отношению к авторской воле. Здесь необходимо рассеять еще одно недоразумение.

Справедливое требование Гофмана об «объективном», «внимательном», «тщательном» изучении авторского нотного текста, о «правильном», «точном», «скрупулезно точном» его чтении при разборе, разучивании пьесы; резкое и столь же справедливое осуждение им дилетантов, которые, «еще не будучи в состоянии правильно сыграть пьесу, начинают всё в ней крутить и вертеть на свой лад», равно как и вообще «нарочитого, крикливого выпячивания драгоценного исполнительского «я» путем произвольного добавления нюансов, оттенков, эффектов и т. п.» (стр. 64—68, 182) — все это было истолковано некоторыми комментаторами и понято многими читателями как решительное запрещение какому бы то ни было исполнителю каких бы то ни было отступлений от авторского текста. Но это — ошибка: Гофман в действительности не шел в этом вопросе так далеко, как хотелось бы некоторым педагогам. В других местах он, наоборот, подчеркивает, что «благоговение перед композитором не должно переходить границ», композитор «не является абсолютным авторитетом в отношении «единственно правильной» интерпретации своего произведения. Педантичное следование концепции самого композитора не является, по-моему, непреложным правилом» (стр. 33, 44).

Мнимое противоречие между приведенными высказываниями Гофмана разъясняется его рассказом о Рубинштейне, который, требуя от Гофмана на уроках педантически-точного воспроизведения «каждой ноты», сам в концертах позволял себе большие «вольности» в тех же произведениях; когда же Гофман указал своему великому учителю на этот «кажущийся парадокс», Рубинштейн ответил: «Сыграйте сперва точно то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это» (стр. 67). Присоединяясь к этим словам, Гофман со своей стороны утверждает, что исполнение подлинного артиста, осуществившего предварительно (в работе) названное условие, не только имеет право, но и «должно быть свободным и индивидуальным выражением, руководимым лишь общими законами или правилами эстетики» — иначе оно не будет художественным и окажется лишенным «жизненной силы» (стр. 34).

Такая позиция Гофмана в вопросе о традициях и авторском тексте может показаться неожиданной после того, что было сказано выше об его игре: ведь современники, как мы помним, находили, что ей как раз не хватает индивидуальности, творческой свободы, подменяемых идеально «корректным» воспроизведением «буквы» текста. Это только доказывает, насколько относительно перечисленные понятия. Слуху людей, воспитанных на исполнительстве Листа, Рубинштейна, Бузони, Крейсера, Изаи, Шаляпина и других подлинно великих артистов, игра Гофмана закономерно представлялась недостаточно свободной в творческом отношении. Слуху же людей, воспитанных в традициях ученически буквоедской «интерпретации», та же игра столь же закономерно представилась бы (и представляется иногда в грампластинных записях) чересчур «вольной» в обращении с текстом.

Конечно, искусство Гофмана, при всех его замечательных качествах, не идеал, на который должны безоговорочно равняться наши исполнители. Но идти от него нужно вперед — к большей глубине, к еще большей силе и свободе проявления творческого начала, а не назад, куда пытаются тянуть нас апологеты того «консервированного» исполнения, против которого справедливо ополчался Иосиф Гофман.

В 1938 году Гофман оставил работу в Кёртис-институте, а через несколько лет прекратил и концертную деятельность (Последний концерт Гофмана состоялся в нью-йоркском Карнеги-холле 19 января 1946 года — накануне семидесятилетия артиста.).

Живя на покое, он продолжал, однако, следить за музыкальной жизнью, проявлял интерес к искусству Гилельса и других пианистов младших поколений.

Гофман умер в Лос-Анжелосе 16 февраля 1957 года, на восемьдесят втором году жизни.

ФОРТЕПЬЯННАЯ ИГРА

Маленькая книжка простых наставлений

*Моему дорогому другу
Константину Штернбергу*

Цель этой маленькой книжки — высказать общий взгляд на художественную фортепьянную игру и поделиться с учащейся молодежью результатами наблюдений, сделанных мною в годы моих собственных занятий, а также опытом, вынесенным из концертной деятельности.

Разумеется, речь тут может идти лишь о конкретной, материальной стороне фортепьянной игры — о воспроизведении в звуках того, что ясно обозначено в печатных строках музыкального произведения. Другая, гораздо более тонкая область фортепьянной игры зависит от воображения, утонченности чувств и духовного видения и состоит в стремлении передать аудитории то, что композитор, сознательно или бессознательно, скрыл между строк. Эта почти целиком психическая сторона фортепьянной игры не поддается трактовке в литературной форме, и поэтому ее не следует искать в этом томике. Не лишним будет, однако, коснуться этих неуловимых проблем эстетики и толкования хотя бы для того только, чтобы показать, насколько они обособлены от вопросов техники.

Когда учащийся-пианист вполне овладеет материальной стороной, то есть техникой, перед ним открывается безграничный простор — широкое поле художественной интерпретации. Здесь работа имеет преимущественно аналитический характер и требует, чтобы ум, дух и {32} чувство, подкрепленные знаниями и эстетическим чутьем, образовали счастливый союз, позволяющий достигнуть ценных и достойных результатов. Именно в этой области учащийся должен учиться постигать то невидимое, что объединяет отдельные как будто ноты, группы, периоды, разделы и части в некое органическое целое. Проникновение духовным взором в это невидимое и есть то, что подразумевают музыканты, говоря о «чтении между строк», являющемся в одно и то же время наиболее увлекательной и наиболее трудной задачей для исполнителя, поскольку именно между строк таится—в литературе, как и в музыке,— душа произведения искусства. Играть же ноты, даже если играть их правильно, — этого еще далеко не достаточно для того, чтобы воздать должное жизненной сущности художественного произведения.

Мне хотелось бы повторить здесь слова, которые я употребил во втором абзаце: «сознательно или бессознательно». Краткое пояснение по поводу этой альтернативы может пролить свет на проблему чтения между строк—тем более что я лично весьма склонен верить в «бессознательный» вариант.

Я полагаю, что у каждого талантливого композитора (не говоря уже о гении) в моменты творческой лихорадки зарождаются мысли, идеи, замыслы, находящиеся целиком за пределами его сознательной воли и контроля. Касаясь плодов таких минут, мы применяем как раз надлежащее выражение, заявляя, что композитор «превзошел самого себя». Говоря так, мы тем самым признаем, что подобное состояние исключает контроль над собой. Критическое, трезвое наблюдение за своей работой во время творческого процесса немислимо, ибо фантазия и воображение стихийно, помимо воли творящего, влекут его за собой до тех пор, пока звуковое видение не получит целостного завершения и не будет освоено духовно и физически.

(Гофман здесь не прав. В действительности «состояние творческой лихорадки» отнюдь не исключает участия «сознательной воля композитора» и его «контроля над собой». Это «совмещение противоположностей», непонятное тем представителям идеалистической психологии творчества, чьи взгляды отражены в вышеприведенных словах Гофмана, находит полное объяснение в свете марксистской диалектики. См. об этом статью автора настоящего примечания «Стихийность и сознательность в исполнительском искусстве» в сборнике Казанской государственной консерватории «Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства». Казань, 1960.)

{33} Но если сознательная воля композитора играет незначительную роль или вовсе не участвует в создании произведения, то из этого, очевидно, следует, что он не обязательно является абсолютным авторитетом в отношении «единственно правильной» интерпретации данного произведения. Педантичное следование концепции самого композитора не является, по-моему, непреложным правилом. Интерпретация композитором своего произведения может не быть свободной от известных пристрастий и манерностей, его исполнение может также страдать от недостатка пианистического опыта. Поэтому, мне кажется, гораздо важнее воздать должное самому произведению, нежели рабски придерживаться концепции автора.

Таким образом, раскрытие того, что именно, в интеллектуальном или эмоциональном смысле, скрывается между строк, и того, как понимать и как интерпретировать скрытое, — вот что всегда должно оставаться задачей исполнителя при условии, что он обладает не только духовным видением, дающим ему право на индивидуальную концепцию, но и техническим умением выразить то, что подсказывает ему (с помощью воображения и анализа) его индивидуальная концепция. При этих условиях интерпретация исполнителя — как бы точно ни придерживался он текста — должна и неминуемо будет отражать его воспитание, образование, темперамент, характер — короче говоря, все те качества, из которых складывается его личность. А так как эти личные качества у исполнителей различны, в той же мере будут неизбежно различны и их интерпретации.

В некотором отношении исполнение музыкального произведения напоминает чтение книги вслух. Если книгу будет читать нам человек, который ее не понимает, сможет ли она произвести на нас впечатление **{34}** правдивости, убедительности или хотя бы вероятности? Может ли недалекий человек, читая нам такую книгу, вразумительно передать ее яркие мысли? Если даже такого человека и обучат внешне правильно читать то, смысл чего он не в состоянии постигнуть, чтение все равно не займет всерьез нашего внимания, потому что отсутствие понимания у чтеца наверняка вызовет потерю интереса у нас.

Всякое обращение к аудитории — будь то речь литературная или музыкальная — должно быть свободным и индивидуальным выражением, руководимым лишь общими законами или правилами эстетики; оно должно быть свободным, чтобы быть художественным, и индивидуальным, чтобы иметь жизненную силу. Традиционные толкования произведений искусства — это своего рода «консервы», разве только индивидуальное толкование случайно совпадает с традиционным, что, однако, бывает весьма редко и не говорит в пользу интеллектуального уровня исполнителя, легко и охотно идущего по проторенной дорожке.

Мы знаем, какая драгоценная вещь свобода. Но в наше время она не только драгоценна, но и дорого стоит: она основывается на владении определенными ценностями. Это так же нужно в жизни, как и в

искусстве. Свобода и комфорт в жизни требуют денег; свобода в искусстве требует совершенного технического мастерства. Художественный «текущий счет» пианиста, с которого он может в любой момент взять нужную сумму, — это его техника. Не по ней, конечно, судим мы о нем, как о художнике, а скорее по тому, как он ею пользуется — точно так же, как мы уважаем богача в соответствии с тем, как он использует свои деньги. И так же, как существует множество богачей вульгарного пошиба, существуют и пианисты, которые, несмотря на громаднейшую технику, не являются художниками. При этом, если деньги для джентльмена, пожалуй, не более чем довольно приятное приложение, техника для пианиста составляет неотъемлемо необходимую часть его снаряжения (Все эти рассуждения о технике, как «деньгах», «текущем счете» пианиста, о богачах-джентльменах и богачах вульгарного пошиба и т. п., равно как и заключительное пожелание удачной «карьеры» и «средств» «юным коллегам», чрезвычайно типичны для Гофмана, ярко характеризуют его идеологию и ту общественную среду, в которой он вращался (см. об этом вступительную статью к настоящему изданию). Тем любопытнее вырвавшееся у автора признание, что в капиталистическом обществе без денег нет свободы.).

{35} Чтобы помочь учащейся молодежи в приобретении этой необходимой части пианистического снаряжения, и были написаны для «Ladies Home Journal» («Домашний журнал для дам») нижеследующие статьи; для настоящего издания я их пересмотрел, исправил и дополнил. Я искренно надеюсь, что они помогут моим юным коллегам прежде всего сделаться музыкантами, свободно владеющими фортепьяно, и что это, в свою очередь, если судьба окажется благосклонной к их карьере, доставит им средства обрести такую же свободу в их повседневной жизни.

Иосиф Гофман

{36}

ФОРТЕПЬЯНО И ПИАНИСТ

Первое требование к каждому, кто хочет стать пианистом, достойным называться музыкантом и артистом, состоит в точном знании границ возможностей фортепьяно как инструмента. Ознакомившись как следует с ними и очертив таким образом поле своей деятельности, он должен исследовать инструмент, чтобы выявить все скрытые в нем средства звукового выражения. Этими средствами он и должен удовлетвориться. Прежде всего, он не должен никогда вступать в соперничество с оркестром: ибо нет никакой надобности в столь нелепых и бессмысленных попытках, так как присущая фортепьяно шкала оттенков выражения совершенно достаточна для достижения самых высоких художественных результатов, при условии, разумеется, что эта шкала используется художественным образом.

ФОРТЕПЬЯНО И ОРКЕСТР

С известной точки зрения фортепьяно может претендовать на равенство с оркестром, поскольку оно — не менее, чем оркестр,— является представителем специфической и совершенно самостоятельной отрасли музыки, опирающейся на свою собственную оригинальную

литературу столь высокого класса, что сравниться в этом с фортепьяно может только оркестр. Значительное превосходство фортепьянной литературы над литературой для любого другого сольного инструмента, {37} насколько мне известно, никогда не оспаривалось. Столь же несомненно, я полагаю, что фортепьяно предоставляет играющим на нем большую свободу выражения, нежели какой-либо другой инструмент,— большую в некоторых отношениях, чем даже оркестр, и куда большую, чем орган, которому к тому же недостает интимного, индивидуального элемента в «туше» и непосредственного разнообразия последнего.

С другой стороны, в отношении динамических и колористических качеств фортепьяно не может выдержать сравнения с оркестром: тут его возможности действительно очень ограничены. Благоразумный исполнитель не станет переступать эти границы. Самое большее, чего может достигнуть пианист по части окраски звука, можно сравнить с тем, что живописцы называют «монохромностью». Ведь в действительности фортепьяно, подобно всякому другому инструменту, имеет лишь одну тембровую краску; но искусный исполнитель сумеет расчленить ее на бесконечное количество и разнообразие оттенков. Не менее, чем другим инструментам, присуще фортепьяно и специфическое обаяние — хотя, возможно, менее чувственного характера, чем у некоторых других инструментов.

Не потому ли именно, что в нем меньше чувственного обаяния, фортепьяно считается самым целомудренным из всех инструментов? Я весьма склонен думать, что именно благодаря этой целомудренности — по крайней мере отчасти — оно лучше воспринимается, и мы можем слушать фортепьяно дольше, чем другие инструменты; возможно, что это отразилось и на характере его несравненной литературы.

За эту литературу, однако, мы должны быть благодарны самим пианистам, или, точнее говоря, мы обязаны этим тому обстоятельству, что фортепьяно является единственным сольным инструментом, способным передать музыкальное произведение во всей его полноте и целостности. То, что мелодия, бас, гармония, фигурация, полифония и самые запуганные контрапунктические фигуры могут — в умелых руках — быть воспроизведены на фортепьяно одновременно и по существу полностью, и побудило, вероятно, великих мастеров музыки избрать его своим любимым инструментом.

{38} Следует при этом заметить, что фортепьяно вовсе не нанесло ущерба оркестровке у великих композиторов — как утверждают иногда некоторые музыкальные любомудры, — ибо этими композиторами написаны столь же прекрасные произведения для различных других инструментов, не говоря уже об их симфониях. Так, например, самая значительная часть скрипичной литературы создана пианистами (Бах, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Брамс, Брух, Сен-Санс, Чайковский и многие другие).

Что же касается оркестровой литературы, то она обязана своим происхождением почти исключительно тем мастерам, единственным или главным орудием собственной музыкальной речи которых было фортепьяно. Как высокоодаренные натуры, они любили временами облакать свои мысли в красочное великолепие оркестра. Однако, глубоко вникнув в фортепьянные произведения этих композиторов, в их истинные достоинства, в их поэзию, я полагаю, что даже утонченная музыкальная натура может на всю жизнь удовлетвориться фортепьяно, несмотря на его ограничения, если, как я сказал выше, артист" остается в пределах его

границ и властвует над его возможностями. Ибо, в конце концов, не так уж мало то, что может дать фортепьяно. Им управляет и манипулирует один и тот же ум, одна и та же личность; его механизм так тонок и в то же время так прост, что звукоизвлечение на нем происходит буквально с той же непосредственностью, как на любом ином струнном инструменте; фортепьяно допускает сугубо индивидуальный элемент в туше; оно не требует вспомогательных инструментов (ибо даже при исполнении концерта оркестр является не простым аккомпаниатором, а равным партнером, на что указывает самое название «концерт»); ограничений у него не больше, чем у некоторых других инструментов или у голоса; эти ограничения с лихвой компенсируются обширным богатством его динамики и разнообразием туше.

Принимая во внимание все эти и многие другие достоинства, я думаю, что музыкант может чувствовать себя вполне удовлетворенным тем, что он пианист. Разумеется, сфера его деятельности во многих отношениях уже, чем у дирижера, но, с другой стороны, дирижер {39} лишен многих прекрасных моментов сладостной интимности, дарованных пианисту, когда, забывая весь мир, наедине со своим инструментом, он может общаться с глубочайшей и лучшей сущностью своего я. Это те священные мгновения, которыми он не поменяется ни с каким музыкантом другой специальности, которых ни за деньги не купить, ни силой не добыть.

ФОРТЕПЬЯНО И ПИАНИСТ

Музыканты, так же как и весь остальной род человеческий, небезгрешны. Я полагаю, однако, что в целом погрешности пианистов против законов искусства менее тяжки и встречаются не так часто, как у других музыкантов — может быть потому, что пианисты подготовлены — обычно — как музыканты более основательно, чем певцы и те исполнители на других инструментах, которых публика ставит в один ряд с пианистами. Но хотя грехи последних, может быть, менее многочисленны и серьезны, следует твердо помнить, что и пианисты не святые. Увы, нет! Довольно странно, однако, что их худшие проступки вызваны именно важнейшим достоинством фортепьяно — его независимостью, тем, что оно не нуждается во вспомогательных инструментах. Если бы это было не так, если бы пианист принужден был всегда играть совместно с другими музыкантами, то последние могли бы порой расходиться с ним в отношении трактовки, темпа и т. д., и ему пришлось бы считаться с их точкой зрения и желаниями ради равновесия и доброго мира.

Предоставленный же всецело самому себе, как это обычно бывает с пианистом во время его выступлений, он иногда поддается склонности к совсем уже чрезмерной свободе действий, забывая о должном уважении к произведению и его творцу и позволяя своей драгоценной «индивидуальности» сверкать фальшивым и претенциозным блеском. Такой пианист не только оказывается несостоятельным в своей миссии интерпретатора, но и неправильно оценивает возможности инструмента. Он пытается, например, извлечь шесть *forte*, тогда как {40} фортепьяно вообще может дать не больше трех — не принося в жертву благородства и специфического обаяния своего звука.

Резкие контрасты, сильнейшее *forte* и тончайшее *piano* — факторы, обусловленные индивидуальными особенностями инструмента,

мастерством туше исполнителя и акустическими свойствами зала. Все эти факторы, а также пределы колористических возможностей фортепьяно пианист должен иметь в виду, если он не хочет впасть в дилетантизм и шарлатанство. Правильное представление о границах и возможностях подвластной ему области должно быть высшим стремлением всякого властелина — в данном случае, стало быть, всякого властелина в царстве музыки.

В наши дни так часто слышишь, как говорят о том или другом пианисте: «он играет с таким большим чувством», что я не могу побороть сомнения, не играет ли он (по крайней мере, иногда) с «таким большим чувством» там, где это вовсе не нужно и где «такое большое чувство» представляет собой решительное нарушение эстетических границ произведения. Мое опасение оказывается обычно весьма обоснованным, ибо пианист, играющий все «с таким большим чувством», — артист только по названию, в действительности же это сентименталист, если не вульгарный сенсационалист или напыщенный фразер на клавишах. Какой, например, здравомыслящий пианист будет пытаться сыграть кантилену с тем чувственным пафосом, которого с величайшей легкостью может достичь самый заурядный виолончелист? Однако многие пианисты предпринимают такие попытки; но, хорошо понимая, что законными художественными средствами этих целей никогда не достигнуть, они заставляют аккомпанемент или ритм, если не фразировку, расплываться за их явный дилетантизм. Нельзя достаточно строго предостеречь от такого рода обманчивых попыток, ибо они неминуемо разрушают органическую связь между мелодией и ее вспомогательными элементами и превращают музыкальную «физиономию» пьесы — в «гримасу». Эта ошибка обнаруживает, что дух приключений в пианисте слишком пылок, а плоть — пальцы и их техника — слишком немощна.

{41} Нужно строго различать художественный и дилетантский способ выражения. Их различие главным образом в следующем: художник знает и чувствует, что может и чего не может дать его инструмент в каждой отдельной части исполняемой пьесы, как далеко можно зайти, не нарушая эстетических норм и не выходя за пределы природы инструмента. В соответствии с этим он строит свою интерпретацию пьесы, руководствуясь разумной экономией в применении силы и проявлении чувств. Что касается чувства *per se* (Самого по себе (*лат.*)), то оно является конечным продуктом множества эстетических процессов, возникающих и развивающихся под влиянием момента; но художник удержит этот результат от самопроявления, пока не выполнит всех требований художественного ремесла, — пока он, так сказать, не обеспечит чисто накрытого и полностью сервированного стола, на котором эти «чувства» предстанут как завершающие украшения, скажем, как цветы.

В противоположное этому дилетант совершенно не тратит времени на обдумывание и выработку плана; он просто «набрасывается» на пьесу и, не заботясь о ремесленной стороне дела и о том, чтобы как-нибудь выбраться из положения, растекается в «чувстве», которое в этом случае сводится к туманной, бесформенной, бессмысленной и чисто чувственной сентиментальности.

Его аккомпанемент заглушает мелодию, ритм объявляет «забастовку солидарности», динамика и другие художественные средства выражения приобретают истерический характер: ну и что ж, зато он «чувствует»! Он строит дом, в котором погреб находится под крышей, а чердак — в подвале.

В извинение такого пианиста надо сказать, что он не всегда, а лишь изредка полностью повинен в своих ошибках. Очень часто он отклоняется от правильного музыкального пути, необоснованно полагаясь на суждения других, безотчетно следуя чужим советам вместо того, чтобы должным образом оценить их. Ведь при известных условиях даже совет знатока может оказаться ошибочным. Например, многие профессиональные и {42} эрудированные критики грешат дурной привычкой, считая, что в каждой сыгранной пьесе пианист должен показать все, что он умеет, независимо от того, дает или не дает фортепьяно возможности для проявления всех его качеств.

Они ждут, что исполнитель продемонстрирует силу, темперамент, страсть, уравновешенность, чувство, спокойствие, глубину и т. д. в первой же пьесе своей программы. Он должен рассказать о себе все, сразу же показать себя «гигантом» или «титаном» фортепьяно, хотя бы пьеса и не требовала ничего, кроме мягкости и нежности. Удовлетворить этому требованию или подвергнуться «разносу» — такова альтернатива, с которой довольно часто сталкиваются концертанты.

Возможно, что в этом повинен не столько сам критик, сколько условия, в которых ему приходится писать. Из моего собственного опыта и опыта других мне известно, что в больших городах критики в течение сезона так перегружены работой, что редко имеют время прослушать больше, чем одну пьесу из всей программы сольного концерта. На основании этого единственного примера и формируются их мнения, столь важные для карьеры молодого пианиста, и если эта одна пьеса не предоставит пианисту возможности показать себя равным «великому» Такому-то, то его просто сочтут за одного из «малых сих».

Неудивительно, что такие условия толкают многих юношей, жаждущих славы, на нарушение эстетических норм с целью обеспечить себе «хорошие отзывы» — на применение силы там, где не требуется; на демонстрацию «чувства», сочащегося из каждой поры; на двойное, тройное ускорение темпа или расшатывание его вне всякого ритма; на нарушение границ, поставленных как сочинением, так и инструментом, — и все это лишь для того, чтобы показать как можно скорее, что разнообразные качества «все налицо». Эти условия порождают то, что можно назвать пианистическим *nouveau-riche* или *parvenu* (Выскачка (франц.)) — тип, грешащий всеми пороками дилетанта, но без смягчающих обстоятельств в виде незнания или недостаточной подготовки.

{43}

ПИАНИСТ И ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Подобно фортепьяно, каждое музыкальное произведение также имеет определенные границы в отношении своих эмоций и их художественного выражения. Прежние мои соображения в этом направлении могут быть теперь дополнены при рассмотрении одной весьма распространенной ошибки, касающейся вопросов трактовки. Ошибка эта состоит в том, что при трактовке произведения основываются на имени композитора: думают, будто Бетховен должен быть сыгран так-то а Шопен так-то. Большой ошибки не может быть!

Верно, что каждый великий композитор имеет свой собственный стиль, свой привычный способ развития мысли, свою индивидуальную

манеру письма. Но так же верно и то, что все великие композиторы обладали воображением, достаточно сильным для того, чтобы оказаться целиком поглощенными своим собственным творением, как Пигмалион своей Галатеей, и совершенно отвлекаться на это время от своих привычных мыслей и способов выражения; они становились покорными слугами нового создания своей собственной фантазии.

Так, среди произведений Бетховена мы находим такие романтические и мечтательные, как если бы они принадлежали перу Шумана или Шопена, в то время как в некоторых сочинениях последних обнаруживается временами изрядная доля бетховенского классицизма. Совершенно ошибочно поэтому подходить к каждому произведению Бетховена с предвзятым мнением, будто оно должно быть «глубоким» и «величественным» или, если это произведение Шопена, что оно должно исполняться с льющейся через край чувственностью и «чувством» (Эта ироническая характеристика относится, разумеется, не к музыке Шопена, а к тому, как трактуют ее иные исполнители.).

Но пригоден ли такой стиль исполнения, например, для полонеза ор. 53 или даже для маленького Ля-мажорного ор. 40 № 1? С другой стороны, применима ли стереотипная, академическая манера играть {44} Бетховена к его Соль-мажорному концерту — этому поэтическому предвестию Шопена?

Каждый великий мастер написал ряд типичных и ряд не типичных для него произведений. В последнем случае распознать автора можно только по более мелким, детальным чертам стиля, на что способен лишь глаз достаточно опытный. Тем не менее эти тонкие черты должны быть оставлены в своих укромных уголках и нишах; не надо их грубо вытаскивать на авансцену ради традиционного исполнения пьесы. Такого рода «благоговение» грозит затушевать все особенности данного, нетипичного произведения. Это уже не благоговение, а фетишизм.

Воздание должного композитору означает воздание должного его произведениям — каждому из них в отдельности. А этому мы можем научиться не путем чтения биография композитора, а лишь в результате рассмотрения каждого его произведения как самостоятельного и законченного явления, как совершенного, органического целого, общий характер, специфические черты, форму, манеру изложения, движение эмоций и направление мыслей которого мы должны изучить. При формировании нашей концепции нам гораздо более, чем биография композитора, поможет сравнение данного произведения с другими сочинениями того же мастера, хотя сравнение это может вскрыть столько же различий в стиле, сколько и сходных черт.

Поклонение именам, беспрекословное усвоение традиционных толкований — это не те принципы, которые могут привести артиста к достижению желаемых результатов. Пристальное изучение каждого распространенного понятия, строгая проверка каждой традиции на пробном камне самостоятельного мышления — вот что поможет художнику найти самого себя, увидеть вещи своими собственными глазами.

Таким образом, мы приходим к заключению, что — в известном положительном смысле — даже благоговение перед композитором не должно переходить границ; а эти границы намечаются здесь лишь для того, чтобы обеспечить его произведению возможно большую свободу выявления.

{45} Великие слова Гёте лучше всего выражают мою мысль:

«Внешне ограниченное
Безгранично внутри».

(Из какого сочинения Гёте заимствована эта цитата, редактору установить не удалось.)

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Если успех в фортепьянной игре и не может всецело определяться какими-то очень простыми правилами, тем не менее этому весьма значительно могут способствовать условия, которые кое-кому, возможно, покажутся второстепенными и до того незначительными, что о них едва ли стоит упоминать. Однако они имеют громадное значение, и я попытаюсь сформулировать некоторые из них.

Преимущество утренних часов над всяким другим временем дня не у всех встречает должную оценку. Умственная свежесть, приносимая сном, чрезвычайно помогает делу. Я даже рекомендую играть час или хотя бы полчаса еще до завтрака. Но раньше, чем вы коснетесь фортепьяно, позвольте мне дать вам небольшой, весьма прозаический совет: вымойте клавиши так же чисто, как и ваши руки. Еда всегда вкуснее за чистым столом. Точно так же и с фортепьяно: нельзя чисто работать на нечистых клавишах.

Теперь, что касается занятий. Позвольте мне посоветовать вам никогда не заниматься более одного часа или, самое большее, двух часов подряд — в зависимости от ваших сил и физического состояния. Затем отправляйтесь гулять и не думайте больше о музыке.

Этот метод умственного, так сказать, выключения совершенно необходим для того, чтобы вновь достигнутые результаты вашей работы могли — бессознательно для вас самих — созреть в вашем мозгу и как бы {46} войти в вашу плоть и кровь. Вновь выученное должно закрепиться во всем вашем организме, подобно тому как изображение на фотографической пластинке проявляется и закрепляется посредством серебряного раствора. Если вы не предоставите природе времени для этой работы, то результат ваших предыдущих усилий пропадет понапрасну, и вам придется начинать сначала все ваше фотографирование. Да, именно фотографирование! Ибо каждое акустическое или звуковое изображение фотографируется, через посредство органа слуха, в мозгу, и вся задача пианиста состоит в воспроизведении первоначально полученных впечатлений посредством пальцев, которые с помощью инструмента вновь превращают изображение в слышимые звуки.

Через каждые полчаса делайте перерыв до тех пор, пока не почувствуете, что отдохнули. Пяти минут бывает часто достаточно. Следуйте примеру живописца, который на несколько мгновений закрывает глаза, чтобы, открыв их вновь, получить свежее впечатление от красок.

Вот еще, если позволите, полезный маленький совет: Хорошенько следите за тем, чтобы вы действительно слышали каждый извлекаемый вами звук. Всякий пропавший звук отразится пятном на вашей фотографической пластинке в мозгу. Каждая нота должна быть услышана

— не мысленно, а физически, и этому категорическому требованию всегда должна быть подчинена и самая ваша беглость. Нет никакой надобности упражняться громко для того, чтобы поддерживать постоянство впечатлений. Пусть лучше внутреннее напряжение (Имеется в виду напряжение духовное.) заменит внешнюю силу; откликаясь на него, в такой же степени втянется в работу и ваш слух.

Что касается теории: большая энергия — большие результаты, я предпочитаю свою исправленную версию: большая энергия, сдержанная сила и умеренное ее проявление. Приготовьте палец к удару большой силы, вообразите звук сильным, а затем ударьте умеренно.

{47} Длительная громкая игра делает исполнение грубым. С другой стороны, если все время играть тихо, то звуковая картина в нашем уме может затуманиться, и игра станет вскоре неуверенной и фальшивой. Время от времени мы должны, конечно, упражняться громко, так, чтобы развить физическую выносливость. Но в основном я советую во время занятий играть со сдержанной силой. Кстати, и ваши соседи будут вам чрезвычайно благодарны за это.

Не упражняйтесь систематически или «методически», как говорят иногда. Систематичность — смерть непосредственности, а непосредственность — истинная душа искусства. Если вы каждый день в одно и то же время играете в одной и той же последовательности одни и те же этюды и пьесы, вы, возможно, в известной степени и набьете руку, но непосредственность вашего исполнения будет наверняка утрачена. Искусство принадлежит к области эмоциональных проявлений, и само собой разумеется, что систематическая эксплуатация нашей эмоциональной природы не может не притупить ее.

В отношении пальцевых упражнений. Не играйте их слишком часто или слишком долго — самое большее полчаса в день. Получаса в день в течение года достаточно всякому, чтобы выучить свои упражнения. А если вы овладели ими, зачем же их без конца повторять? Может ли кто-либо, будучи в здравом уме, объяснить, зачем упорствовать в их проигрывании?

Я советую применять эти упражнения в качестве «предварительных разогревателей» (как это практикуется в машинах). Как только руки станут теплыми и эластичными, то есть гибкими, «разыгранными», как говорим мы, пианисты, — бросайте упражнения и повторяйте их с той же целью на следующее утро, если хотите. Однако они с успехом могут быть заменены. Как музыкальные произведения они не больше чем тепленькая водичка. Погрузив вместо этого ваши руки на пять минут в нагретую воду, вы последуете моему собственному методу и найдете его столь же эффективным.

{48} Правило для упражнения памяти. Если вы хотите укрепить восприимчивость вашей памяти, вы убедитесь в практической следующего плана действий: начните с короткой пьесы. Проанализируйте ее форму и фактуру. Несколько раз очень точно сыграйте пьесу по нотам. Затем на несколько часов прекратите игру и попробуйте мысленно воспроизвести ход и развитие идей в пьесе. Попытайтесь внутренне ее прослушать. Если вы удержали в памяти некоторые куски, восполните недостающие места, повторяя пьесу по нотам без фортепьяно. Когда вы затем подойдете к фортепьяно — помните, через несколько часов! — попробуйте сыграть пьесу. Если в каком-то месте все-таки получается постоянная «загвоздка», возьмите ноты, но играйте только это место (несколько раз, если нужно), а затем начните пьесу сначала —

попробуйте, не повезет ли вам на сей раз больше с этими злополучными местами. Если вы снова ошиблись, возобновите беззвучное чтение пьесы без фортепьяно. Ни в коем случае не перескакивайте временно через опасное место и не переходите к дальнейшему. При таком насилии над памятью вы потеряете из виду логическое развитие вашей пьесы, запугаете вашу память и повредите ее восприимчивости.

В связи с вопросом о запоминании уместно сделать здесь еще одно замечание. Разучивая пьесу, мы бессознательно ассоциируем ее в голове со множеством вещей, к которым она не имеет ни малейшего отношения. Под этими «вещами» я подразумеваю не только механику фортепьяно, которая может быть легкой или тугой, но и его цвет, цвет обоев, пятно на слоновой кости какой-нибудь клавиши, картины на стенах, угол, под которым поставлен рояль по отношению к архитектурным очертаниям комнаты,— короче говоря, всякого рода вещи. Мы совершенно не отдаем себе отчета в том, что ассоциируем это с разучиваемой пьесой, пока не попробуем сыграть это хорошо выученное сочинение в другом месте — в доме друга или (если мы настолько неопытны, что можем совершить подобный промах) в концертном зале. Тогда мы обнаруживаем, что наша память изменила нам самым неожиданным образом, {49} и браним ее за ненадежность. Но дело здесь, скорее, в том, что наша память оказалась слишком хорошей, слишком точной, оттого-то отсутствие или изменение привычного окружения и смутило ее. Поэтому, чтобы быть абсолютно уверенными в своей памяти, мы, прежде чем положиться на последнюю, должны испробовать нашу пьесу во множестве различных мест; это поможет нам отделить в памяти привычную обстановку от музыкального произведения.

В отношении технической работы. Играйте хорошие произведения и конструируйте из них свои собственные технические упражнения (Такого же мнения по данному вопросу держались Лист, Бузони, Годовский и другие крупнейшие пианисты. Правда, некоторые теоретики пианизма осуждают этот метод на том основании, что в подобных упражнениях «искажается» авторский текст (см. например, вступительную статью А. Николаева к сборнику «Мастера советской пианистической школы», Музгиз, М., 1954, стр. 38). Думается, однако, что это неправильно. Вряд ли можно отвергать в принципе всякое временное преобразование текста произведения, предпринимаемое в процессе работы. В противном случае, как быть с распространенными приемами разучивания произведения по кускам, в замедленном темпе, без нюансов, в сплошном *forte* или *piano*, с дополнительными или преувеличенными *crescendo* и *diminuendo* в пассажах, с акцентами, в пунктирном ритме и т. д.).

Почти в каждой играемой вами пьесе найдется одно или два места, про которые ваша совесть вам скажет, что они идут не так, как вам бы хотелось, что их можно улучшить с точки зрения либо ритма, либо динамики, либо точности исполнения. Окажите на какой-то срок предпочтение этим местам, но не забывайте время от времени снова проигрывать пьесу целиком, чтобы поставить первоначально дефектный, а ныне исправленный эпизод в надлежащую связь с его контекстом. Помните, что трудный эпизод может довольно хорошо «идти» отдельно от контекста и, тем не менее, совершенно не получиться при попытке сыграть его на своем месте.

Следуйте в этом случае примеру механика. После того как мастерская заканчивает изготовление {50} машинной детали, последняя должна еще пройти процесс «вмонтирования», то есть быть приведенной в надлежащую связь с самой машиной, а это часто требует дополнительной сборки или увязки, в зависимости от обстоятельств.

Такое «вмонтажное» исправленного куска лучше всего достигается проигрыванием его в сочетании с одним предыдущим и одним последующим тактом; затем прибавляйте по два такта с каждой стороны, по три, четыре и т. д. до тех пор, пока вы не почувствуете твердой почвы под вашими пальцами. Только тогда цель ваших технических упражнений будет достигнута. Простое овладение трудностью *peg se* (Самой по себе (*лат.*)) еще никак не гарантирует успеха. Многие учащиеся играют некоторые произведения годами, и тем не менее, когда их просят исполнить эти произведения, явное несовершенство исполнения становится весьма ощутимым; иными словами, они никак не могут закончить разучивание своих пьес. Вероятнее всего, что эти учащиеся никогда и не кончат «штудирование» таких сочинений, потому что работают неправильно.

Что касается количества пьес. Чем больше хороших произведений способны вы исполнить законченным образом, тем шире становятся ваши возможности по части развития стилевой разносторонности; ибо почти в каждом хорошем произведении вы найдете какие-то только ему свойственные черты, требующие также соответствующего подхода. Чтобы сохранить в памяти возможно больше пьес и притом в хорошем техническом состоянии, проигрывайте их по несколько раз в неделю. Однако не играйте их, повторяя каждую несколько раз подряд. Проигрывайте одну за другой. Когда вслед за последней пьесой вы снова сыграете первую, она предстанет вновь свежей в вашем сознании. Я испробовал этот метод и нахожу его весьма способствующим поддержанию обширного репертуара.

Играйте всегда пальцами, то есть как можно меньше двигайте руками, которые — как и плечевые мышцы — должны быть совершенно свободными.

{51} Руки следует держать почти горизонтально, с небольшим наклоном от локтей к клавиатуре. Старайтесь ударять клавиши посередине, кончиками слегка согнутых пальцев. Это придаст уверенность, даст, так сказать, «глаза» вашим пальцам.

Работа над пальцевыми октавами. Играйте октавы сначала так, как если бы вы играли отдельные ноты одним пальцем каждой руки. Приподнимите довольно высоко большой и пятый пальцы и дайте им упасть на клавиши без участия запястья. Затем прибегните к помощи запястья, временами даже мышц всей руки и плеча, хотя, впрочем, те и другие следует приберечь для мест, требующих большой силы.

Когда мощные октавы встречаются на большом протяжении, лучше всего распределить работу между сочленениями и мышцами пальцев, запястий и плеч. При рациональном распределении нагрузки каждое из сочленений избежит переутомления, а исполнитель выгадает в выносливости. Разумеется, это относится только к бравурным пассажирам. В местах, где преобладает музыкальная выразительность, исполнитель должен отдать преимущество тому из этих типов туше (То есть октавам пальцевым, кистевым или плечевым), какой представляется наиболее подходящим.

Об употреблении педали. Остерегайтесь слишком частого, а пуще всего продолжительного употребления педали: это — смертельный враг ясности. Тем не менее, педалью следует пользоваться — разумно — при разучивании нового произведения, ибо, если вы приучитесь играть без педали, то эта привычка не педализировать может укорениться, и в один прекрасный день вы будете весьма удивлены, обнаружив, что ваши ноги

окажутся помехой для ваших пальцев. Не откладывайте употребления педали «на десерт» после трапезы.

Никогда не играйте с метрономом. Метроном можно применить в небольшом пассаже для проверки вашей способности сыграть его строго в темп. Убедившись в результате, положительном или {52} отрицательном, тотчас же остановите аппарат. Ибо в сопоставлении с метрономом подлинно музыкальный ритм не ритмичен; с другой стороны, абсолютно строгое сохранение темпа совершенно не музыкально и мертвенно.

Нужно стремиться сохранить суммарную длительность времени, занимаемого музыкальной мыслью. Однако в пределах этого временного отрезка следует варьировать ваш ритм в соответствии с музыкальным смыслом данного места. В музыкальном исполнении это представляет собой то, что я называю индивидуальной пульсацией, сообщающей жизнь мертвым черным нотным знакам. Остерегайтесь, однако, стать чересчур «индивидуальным»! Избегайте преувеличения, не то ваша игра делается болезненной, лихорадочной, и все исполнение в смысле эстетической ценности полетит ко всем чертям!

Правильная посадка за фортепьяно. Сидите за фортепьяно прямо, но без напряжения. Держите обе ноги на педалях — так, чтобы в любой момент быть готовым воспользоваться ими. Все прочие способы держать ноги — способы дурные. Начиная фразу, дайте вашей кист упасть вместе со всей рукой на клавиши и соблюдайте во всех движениях той и другой известную округленность. Избегайте движений угловатых и резких, как как они вызывают сильное трение в суставах, приводящее к растрате сил и к преждевременному утомлению.

Не посещайте плохих концертов. Не думайте, что можно научиться правильно видеть у слепого или получить действительную пользу, слушая, как не следует играть пьесу, а затем, пробуя сыграть ее в противоположном духе. Опасность привыкнуть к плохой игре поистине велика. Что бы вы подумали о родителях, намеренно посылающих своего ребенка в дурную компанию для того, чтобы он научился, как не следует себя вести? Такие эксперименты опасны.

Посещая плохие концерты, вы поощряете шарлатана в его преступлениях против хорошего вкуса и артистической добропорядочности и становитесь его сообщником. Кроме того, вы способствуете снижению норм {53} художественной оценки в вашем городе, которые могут пасть так низко, что хорошие концерты перестанут пользоваться общественной поддержкой. Если вы хотите, чтобы там, где вы живете, давались хорошие концерты, то подействуйте этому, по крайней мере, вашим отказом в поддержке плохих. Если вы сомневаетесь относительно достоинств объявленного концерта, спросите вашего учителя музыки или учителя музыки ваших детей. Он оценит ваше доверие и будет рад служить вам хотя бы на этот раз и в музыкальных вопросах более высокого плана, чем уроки музыки, даваемые вам и вашим детям.

Тем, кто играет перед публикой, я хотел бы сказать следующее: пока вы не сыграете произведения публично два или три раза, не думайте, что каждая его деталь выйдет так, как вы бы хотели. Не удивляйтесь неожиданным маленьким случайностям. Учтите, что акустические особенности различных зал представляют серьезную опасность для исполнителя. Ваше дурное настроение или легкое недомогание, даже невосприимчивая, пуритански суровая или холодно скептическая

аудитория — все это можно преодолеть, но акустические свойства зала остаются теми же самыми от начала вашей программы до ее конца, и если они не являются вашими добрыми союзниками, то превращаются в злого демона, глумящегося над всеми вашими усилиями создать благородно звучащие картины.

Поэтому постарайтесь как можно скорее установить, какого рода «архитектурный желудок» должен быть наполнен вашими музыкальными яствами, а затем — ну что же, сделайте все, что в ваших силах. Приблизьтесь к картине, живущей в вашем представлении, настолько, насколько позволяют обстоятельства.

Когда я сталкиваюсь в зале с плохой акустикой. Важное средство для исправления акустических недостатков зала я нашел в педали. В некоторых залах рояль у меня звучал так, словно моя нога всерьез и навсегда приросла к педали; в таких случаях я проявлял величайшее воздержание от педализации. Нет никакого сомнения, что почти в каждом зале мы должны обращаться с педалью по-разному, чтобы {54} добиться одних и тех же результатов. Я знаю, что об употреблении педали написано немало книг, но все это — теории, повергаемые в прах при первом же неудачном испытании на настоящей концертной эстраде. Тут вам не на что положиться, кроме своего опыта.

О чтении книг по музыке. Говоря о книгах по музыке, позвольте мне посоветовать вам читать их, но не доверять им, если только они не подкрепляют каждое положение доказательством и если этому доказательству не удалось вас убедить (В принципиальном отношении позиция Гофмана в этом вопросе, безусловно, уязвима. Однако фактическое состояние данной отрасли знания — в особенности музыковедческой литературы буржуазных стран, которая только и была знакома Гофману,— в значительной степени оправдывает его недоверчивое отношение к «книгам по музыке».).

В искусстве мы гораздо чаще имеем дело с исключениями, чем с правилами и законами. Каждый гений в искусстве обнаруживает в своих произведениях предчувствие новых законов, и каждый последующий гений заимствует у своих предшественников так же, как его преемники в свою очередь заимствуют у него. Следовательно, всякое теоретизирование в искусстве неминуемо проблематично и ненадежно, догматизирование же в этой области приводит к абсурду.

Музыка—это язык, язык музыкантов, какова бы и где бы ни была их родина. Дайте же каждому из них говорить по-своему, так, как он думает и чувствует, лишь бы только он был искренен. Толстой так хорошо выразил это, сказав: «Есть только три действительно важные вещи в мире. Это: Искренность! Искренность! Искренность!» (Откуда взяты эти слова Л. Н. Толстого, редактору установить не удалось.).

ПРАВИЛЬНОЕ ТУШЕ И ТЕХНИКА

Большую пальцевую технику можно определить как предельную точность и значительную быстроту пальцевых движений. Последнее качество, однако, никогда не может быть развито без туше легато.

{55} Я убежден, что степень совершенства пальцевой техники строго пропорциональна развитию туше легато. Это подтверждается тем, что применение туше нон легато дает противоположные результаты. Чтобы сыграть быстрый пассаж нон легато, приходится затратить гораздо больше времени, чем на то, чтобы сыграть его легато, вследствие поднимания пальцев между звуками. При игре легато пальцы не

поднимаются высоко над клавишами, а скользят в сторону, направо или налево, почти не теряя соприкосновения с клавиатурой. Это, естественно, экономит как: время, так и энергию, что позволяет увеличить беглость (В этих высказываниях Гофмана содержится скрытая полемика с Бузони, отстаивавшим принцип игры *non legato*, «как того рода туше, который более всего соответствует природе фортепьяно», в то время как «предпочитавшаяся старой школой игра *legato* фактически не вполне достижима на фортепьяно...» (И. С. Бах. Клавир хорошего строя, редакция Ф. Бузони, ч. I. Музгиз, М.—Л., 1941, стр. 35).).

Как выполняется настоящее *legato*? Посредством упомянутого уже скользящего движения и нажатием следующей клавиши прежде, чем палец, игравший последним, окончательно покинет свою клавишу. Для иллюстрации можно сказать, что в пассаже из простых нот в работе находятся одновременно два пальца — «игравший» и «играющий»; в пассажах из двойных нот (терции, сексты и т. д.) количество одновременно употребляемых пальцев равно, по аналогии, четырем. Только таким образом может быть достигнуто настоящее *legato*.

В то время, как пальцы находятся в действии, рука не должна двигаться, во избежание просветов между следующими друг за другом звуками, приводящих не только к разрыву их взаимной связи, но и к снижению беглости. Перенос руки должен иметь место лишь тогда, когда палец уже коснется следующей клавиши, — не в самый момент соприкосновения и тем более не раньше (Это описание способа, каким следует исполнять пассажи *legato*, вызывает некоторые возражения. На мой взгляд, рука в этих случаях вместо того, чтобы поочередно то «не двигаться», то «переноситься», должна, наоборот, избегать частой смены «включения» и «выключения» и совершать непрерывное плавное движение подчас большой длительности и сложного рисунка.).

{56} Первостепенное значение для хорошего *legato* имеет, разумеется, выбор практичной аппликатуры. Пытаясь сыграть пассаж без хорошей аппликатуры, мы вскоре почувствуем «нехватку пальцев». В таком критическом положении нам пришлось бы прибегнуть к «заплаткам», а это означало бы ежеминутные толчки, что равносильно *non legato*.

Правильная аппликатура—та, которая позволяет дольше всего применять без перерыва естественную последовательность пальцев. Серьезно поразмыслив, каждый пианист сумеет найти ту аппликатуру, которая окажется наиболее удобной для него. Но, хотя большие различия в строении рук и препятствуют установлению универсальной аппликатуры, тем не менее, все эти разнообразные аппликатуры должны основываться на принципе естественной последовательности. В том случае, когда пианиста смущает какое-либо сочетание нот и клавиш и он не может подобрать для него наиболее удачной аппликатуры, ему следует посоветоваться с учителем, и если тот хорошо знает свое дело, то охотно поможет ему выйти из затруднения.

Точность — другая сторона пальцевой техники—тесно связана с общим развитием чувства аккуратности у играющего. По сути дела, точность и есть аккуратность в техническом выполнении музыкальных предписаний. Если учащийся будет весьма пристально вглядываться в ноты разучиваемой пьесы, если у него хватит терпения хоть сто раз, если нужно, повторять трудное место в ней — и повторять, конечно, правильно,—тогда он быстро выработает в себе точность и убедится на опыте в том, как вырастет в результате его техническое мастерство.

Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев. Подобно тому, как всякое действие пальца определяется сначала в уме, пассаж также должен быть совершенно готов мысленно прежде,

чем он будет испытан на фортепьяно. Другими словами, учащийся должен стремиться выработать в себе способность умственно представлять прежде всего звуковой, а не нотный рисунок.

{57} В нашем воображении вырисовывается звуковая картина. Она действует на соответственные доли мозга, возбуждает их сообразно своей яркости, а затем это возбуждение передается двигательным нервным центрам, занятым в музыкальной работе. Таков, насколько нам известно, путь превращения исполнителем своего музыкального замысла в звуковую реальность. Следовательно, при разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или техническая) работа. На ранних стадиях развития этой способности лучше попросить учителя сыграть вам данную пьесу и тем помочь формированию в вашем уме правильной звуковой картины.

Неясность звуковой картины вызывает временный (не пугайтесь!) паралич двигательных центров, управляющих пальцами. К сожалению, каждому пианисту знакомо то ощущение, когда его пальцы начинают «прилипать», как если бы клавиши были покрыты клейкой бумагой, и он знает также, что это ощущение является лишь предупреждением, что пальцы объявляют «всеобщую забастовку» и даже «забастовку солидарности» — поскольку в ней участвуют даже пальцы, в данный момент не занятые. Причина этого ощущения кроется не в плохой работе самих пальцев, а только в мозгу. Это там произошли некоторые нежелательные изменения, повредившие работе пальцев.

Процесс этот примерно таков: при быстрых повторениях сложных фигур мелкие ошибки, промахи и недостатки ускользают от нашего внимания; чем больше быстрых повторений мы проделываем, тем обширнее становится количество этих пятнышек, что в конце концов неизбежно приводит к полному искажению звуковой картины. Но это еще не самое худшее. Поскольку при каждом повторении мы совершаем, по всей вероятности, не одни и те же мелкие ошибки, звуковая картина делается смутной, туманной. Нервные импульсы, заставляющие пальцы действовать, становятся сначала нерешительными, затем начинают все более и более ослабевать, пока не прекратятся вовсе, и тогда пальцы — «прилипают»!

{58} В этом случае учащемуся надлежит тотчас же вернуться к работе в медленном темпе. Он должен играть неудачное место ясно, аккуратно и, главное, медленно, упорно продолжая в этом духе до тех пор, пока количество правильных повторений не окажется достаточным, чтобы вытеснить из головы спутанную звуковую картину. Такого рода занятия не следует рассматривать как механическое упражнение, так как они предназначены для восстановления расстроенного или нарушенного умственного представления. Надеюсь, что все это говорит в пользу развития того, что я назвал «умственной техникой». Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться.

Мы бываем порой подвержены «умственной лени» — перевожу это выражение дословно с других языков, потому что это удачное определение, которому я не могу найти более подходящего эквивалента в английском языке. Всякий раз, когда мы обнаруживаем, что в исполняемой нами пьесе пальцы идут вразброд, остается честно признаться самим себе, что беда коренится в распорядительном центре. Таинственный контролер вместо внимания к делу занялся болтовней с

приятелем. Ум не шел в ногу с пальцами. Мы положились на наш автоматизм; мы позволяли пальцам бежать вперед, в то время как ум тащился позади вместо того, чтобы, как ему полагается, опережать пальцы, подготавливая их работу.

Быстрое музыкальное мышление, важность которого столь очевидна, не может быть развито каким-либо прямым путем. Оно является одним из побочных следствий общего расширения музыкального кругозора. Оно всегда пропорционально росту других музыкальных способностей. Оно — результат эластичности ума, приобретаемой или развиваемой постоянной, неуклонной, неослабной работой всегда, когда бы мы ни находились за фортепьяно. Поэтому нет надобности в какой-либо методике, предназначенной непосредственно способствовать развитию быстрого музыкального мышления.

Музыкальная воля коренится в естественной потребности музыкального выражения. Она — главный {59} управляющий всем, что есть в нас музыкального. Поэтому и в чисто технических процессах фортепьянной игры я усматриваю не меньшее проявление музыкальной воли. Техника же без музыкальной воли — это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству (Раздел, посвященный «умственной технике», — едва ли не важнейший во всей книге Гофмана. Последний в этом вопросе стоит на той же прогрессивной позиции, что и Лист, Бузони, Гизекинг и ряд других выдающихся пианистов. Подробнее об этом см. в книге автора настоящих строк «У врат мастерства», изд. «Советский композитор». М., 1958.).

УПОТРЕБЛЕНИЕ ПЕДАЛИ

Говорить конкретно о педали можно лишь при условии полного понимания основного принципа, которому подчинено ее употребление. Читатель должен согласиться с господствующей теорией, что орган, распоряжающийся применением педали, — это ухо! Как глаз руководит пальцами при чтении нот, так ухо должно быть руководителем — и руководителем единственным — ноги на педали. Нога — только слуга, исполнительный орган, в то время как ухо является руководителем, судьей и высшим арбитром. Если есть такая область в фортепьянной игре, где мы должны особенно помнить о том, что музыка предназначена для слуха, то это область педализации. Поэтому все, что говорится в последующих строках относительно педали, должно быть понято как опирающееся на этот принцип.

В качестве общего правила я рекомендую нажимать рычаг или лапку педали быстрым, определенным, доведенным до конца движением и всегда немедленно после — заметьте, после! — удара по клавишам, ни в коем случае не одновременно с ударом пальцев, как ошибочно утверждают и делают многие. Чтобы предотвратить какофоническое смешение звуков, следует помнить, что старый звук должен умолкнуть до того, как мы возьмем педаль к новому; а чтобы это умолкание было полным, {60} нужно дать демпферам возможность прижимать вибрирующие струны достаточно долго, чтобы они смогли выполнить свою миссию.

Если же, напротив, мы нажмем педаль совершенно одновременно с ударом пальцев, мы просто-напросто помешаем этому умолканию, так как демпферы, о которых идет речь, поднимутся вновь прежде, чем успеют опуститься донизу. (Говоря о демпферах,двигающихся вверх и вниз, я имею в виду механизм рояля; у пианино слово «вверх» должно

быть заменено словом «от», а слово «вниз» — словом «к»). Это правило действует в огромном большинстве случаев, но, как и всякое правило, особенно в искусстве, допускает множество исключений.

Гармоническая ясность — основа педализации, но только лишь основа: это еще не все, из чего составляет художественное применение педали. Несмотря на сказанное мною выше, во многих пьесах встречаются моменты, когда смешение звуков, кажущихся чуждыми друг другу, является средством характеристики. Это смешение особенно допустимо, когда проходящие (чуждые) звуки отстоят более чем на одну октаву от самого низкого звука и от построенного на нем аккорда. В этой связи следует напомнить, что педаль — не только средство продления звука, но также средство окраски — и преимущественно это последнее. То, что подразумевается обычно под понятием обаяния фортепьянной звучности, в наибольшей степени обуславливается художественным употреблением педали.

Можно, например, извлечь яркие акцентные эффекты путем постепенного накопления звуковой массы посредством педали и внезапного снятия последней в акцентируемой точке. Эффект этот несколько напоминает то, что мы слышим в оркестре, когда *crescendo* поддерживается дробью барабана или литавр, делающих последний удар в акцентируемой точке. И раз уж я упомянул об оркестре, то могу на примере валторн проиллюстрировать другое применение педали.

Когда валторны не ведут мелодию (что случается сравнительно редко), то они применяются для поддержания выдержанных гармоний, и их действие подобно сглаживанию, связыванию воедино, унифицированию различных {61} тембров других инструментов. Точно такое же сглаживание получается при разумном употреблении педали; когда же в оркестре валторны умолкают и струнные продолжают одни, звук приобретает известную плоскостность — эффект, который получается на фортепьяно, если снять и не применять педаль. В первом случае, пока валторны в действии, они образуют гармонический фон, на котором происходит тематическое развитие музыкальной картины; в последнем случае, когда валторны умолкают, фон исчезает, и тематический узор остается, так сказать, под открытым небом. Таким образом, педаль придает фортепьянному звуку ту однородность, полировку, ту отделку (хотя это слово не вполне подходит для данного случая), которую валторны или мягко играющие тромбоны придают оркестру.

Но педаль может дать и больше. Путем намеренного смешения негармонических звуков можно иногда извлечь причудливые, стеклянноподобные звучания. Достаточно напомнить некоторые из тонких, кружевных каденций в произведениях Шопена, вроде каденции в его ми-минорном концерте (*Andante*, такты 101, 102 и 103). Такие смешения дают множество эффектов, особенно в совокупности с динамическим нарастанием: звучания, напоминающие ветры—от зефира до борея, плеск и рев волн, журчание фонтанов, шелест листвы и т. д.

Этого рода смешения могут быть распространены и на целые гармонии в тех случаях, когда, как это часто бывает, в течение некоторого времени доминирует один основной аккорд, а, пока он длится, другие аккорды проходят в быстрой последовательности. В подобных случаях нет никакой необходимости отказываться от педали; нужно лишь установить различные динамические уровни и поместить главенствующую гармонию на более высоком уровне, чем гармонии

проходящие. Другими словами, доминирующий аккорд должен получить такую силу, чтобы он мог звучать дольше всех остальных, более коротких, хоть и слышных, но недолговечных вследствие своей собственной слабости; между тем, звучный господствующий аккорд, хотя и испытывает постоянные помехи со стороны более слабых, {62} восстанавливает свое главенствующее положение с угасанием каждого более слабого аккорда, который он пережил.

Границы такому употреблению педали ставит специфическая, тающая природа фортепьянного звука. Определить момент, когда смешение негармонических звуков ставит под угрозу звуковую красоту данной пьесы, может исключительно лишь ухо играющего, и здесь мы снова возвращаемся к отправной точке настоящей главы, а именно: правит всем ухо, и оно одно может решить, нужна ли в том или ином месте какая-нибудь педаль вообще.

Было бы нелепо предполагать, что мы можем доставить своей игрой большое удовольствие слуху других, в то время как наш собственный слух не вполне удовлетворен. Поэтому мы должны стараться развить чуткость нашего слуха, должны сделать так, чтобы нам было труднее добиться одобрения собственного слуха, чем наших слушателей. Возможно, они и не заметят недостатков в вашей игре, но в связи с этим я хочу сделать серьезное предостережение: не смешивайте невнимание с согласием!

Умение слышать свою игру, то есть внимательно ее слушать, — это основа основ всякого музыкального исполнения, а стало быть, и педальной техники. Поэтому тщательно, внимательно слушайте извлекаемые вами звуки. Когда вы применяете педаль в качестве продления пальцев (для выдерживания звуков, недостижимых для пальцев), следите за тем, чтобы захватить и удержать основной тон аккорда, ибо этот звук должен быть всегда в центре вашего внимания.

Употребляете ли вы педаль для продления звука или как средство его окраски, ни в коем случае не пользуйтесь ею, чтобы замаскировать несовершенство исполнения. Она подобна благотворительности, служащей для прикрытия множества грехов; но, как и в случае с благотворительностью, кто захочет поставить себя в зависимость от нее, если может прожить честным трудом?

Не следует пользоваться педалью для того, чтобы компенсировать недостаток силы. Извлечь *forte* — дело пальцев (с помощью или без помощи руки), а не {63} педали, и это остается верным также — *mutatis mutandis* (с надлежащими изменениями (*лат.*)) — в отношении левой педали, для которой немцы употребляют слово *Verschiebung*, обозначающее нечто вроде «смещения».

На рояле нажим левой педали смещает молоточки в одну сторону, на такое расстояние, что вместо удара по трем струнам молоточек ударяет только по двум. (Лет пятьдесят или более тому назад у роялей имелось только по две струны на каждый звук, и когда при нажиме левой педали молоточки смещались, каждый из них ударял только по одной струне. С того времени сохранился термин «*una corda*» — одна струна.) На пианино ослабление силы звука производится посредством уменьшения амплитуды размаха молоточка.

Далее, так же как правая педаль не должна употребляться для прикрытия недостатка силы, так и левую не следует рассматривать как лицензию на право пренебрегать выработкой тонкого *pianissimo*. Нельзя делать из нее прикрытия или ширму для несовершенного *pianissimo*; она

должна служить исключительно средством окраски, при которой мягкость звука сочетается с тем, что ювелиры называют «матовым блеском». Ведь левая педаль не может смягчить звук без изменения его характера; уменьшая силу звука количественно, она в то же время заметно влияет и на его качество.

Подытоживая: воспитайте ваш слух и тогда смело пользуйтесь обеими педалями! Употребляйте их по назначению. Помните, что даже ширмы применяются не для того, чтобы что-либо прятать за ними, а для декоративных целей или в качестве загородки. Тот, кто прибегает к ним с целью что-нибудь скрыть, должно быть, имеет кое-что такое, что он предпочитает утаить!

«СТИЛЬНОЕ» ИСПОЛНЕНИЕ

Под «стильным» исполнением музыкальной пьесы понимается такое исполнение, при котором способ выражения абсолютно соответствует ее содержанию. {64} Правильный же способ выражения следует искать и находить для каждой пьесы отдельно, хотя бы даже речь шла о ряде пьес, написанных одним и тем же композитором. Первым делом нужно стремиться выявить скорее индивидуальные особенности данной пьесы, чем композитора вообще. Если вам удалось стильно сыграть одно произведение Шопена, то из этого никоим образом не следует, что вы сумеете так же хорошо исполнить любое другое произведение, принадлежащее его перу. Хотя в общих чертах манера его письма может быть одинаковой во всех его произведениях, тем не менее, различные его пьесы будучи заметно отличаются друг от друга.

Только путем тщательного изучения каждого произведения самого по себе можно отыскать ключ к правильному его пониманию и исполнению. Этот ключ мы найдем отнюдь не в книгах о композиторе и не в тех, где рассматриваются его произведения, а только в самих этих произведениях, в каждом из них *per se* (Самом по себе (*лат.*)).

Те, кто изучает всякую всячину по поводу художественного произведения, возможно, и обогатят свои общие познания, но никогда не приобретут тех специфических знаний, которые необходимы для исполнения именно данного произведения. Одно лишь содержание последнего и только оно может дать такие знания. Мы часто убеждаемся на опыте, что музыканты-книжники (или, как их теперь называют, музыковеды) читают обычно всё, что попадает на глаза, а между тем их игра едва ли поднимается когда-нибудь над уровнем посредственного дилетантизма (По поводу этих повторных скептических суждений Гофмана о музыковедении и музыковедах отсылаем читателя к примечанию на стр. 54.)

Зачем нам искать пути к правильному пониманию пьесы где бы то ни было, кроме самой пьесы? Несомненно, композитор выразил в пьесе все, что знал и чувствовал, когда он ее писал. Почему в таком случае не вслушаться в ее специфический язык вместо того, {65} чтобы блуждать в дебрях другого искусства? Литература есть литература, а музыка есть музыка. Они могут соединяться, как, например, в песне, но никоим образом не могут заменить одна другую.

Многие учащиеся никогда не научатся понимать специфический язык композитора, потому что единственная их забота состоит в том, чтобы сделать пьесу «эффектной» в плане ловких трюков. Эта тенденция весьма прискорбна, так как специфический музыкальный язык действительно существует. Чисто материальными средствами—при помощи нот, пауз,

динамических и прочих знаков, посредством специальных указаний и т. д. — композитор запечатлевает в своем произведении целый мир, созданный его воображением. Обязанность художника-исполнителя состоит в том, чтобы извлечь из этих материальных обозначений духовную сущность и передать ее своим слушателям. Для этого он должен понимать музыкальный язык вообще и язык каждого произведения в частности.

Но как этому языку научиться?

Тщательно, внимательно изучая — и, конечно, усваивая — чисто материальную сторону пьесы: ноты, паузы, метрические величины, динамические обозначения и т.д.

Если играющий будет скрупулезно точен хотя бы только при разборе пьесы, то уже это само по себе поможет ему понять многое в специфическом языке произведения. Более того, при действительно правильном изучении играющий получает возможность определить опорные точки так же, как и момент кульминации, и тем самым создать основу для деятельности своего собственного воображения. После этого остается лишь вызвать через посредство пальцев к звуковой жизни то, что постиг его музыкальный интеллект, а это уже чисто техническая задача. Преобразование сугубо технических и материальных явлений в нечто живое зависит, разумеется, от индивидуальных природных данных, эмоциональности, темперамента человека и связано с теми многими и сложными качествами, которые обычно суммируются понятием «талант». Наличие же последнего непременно предполагается у исполнителя, стремящегося к артистической деятельности.

{66} С другой стороны, талант один не в состоянии поднять завесы, скрывающей духовное содержание сочинения, если обладатель этого таланта пренебрегает самым тщательным изучением чисто материальных элементов произведения. Его игра может ласкать слух, в чувственном смысле этого слова, но он никогда не сумеет стильно исполнить пьесу.

Каким же образом можно узнать, насколько мы приблизились к пониманию духовной сущности пьесы? Путем повторения при неослабном внимании к нотному тексту. Видя при этом, как много еще вам остается сделать, вы докажете самому себе, что духовно постигли пьесу и находитесь на верном пути к овладению ею. При каждом повторении вы обнаружите в своем исполнении какой-либо до сих пор не замеченный недостаток. Исправляйте эти недостатки один за другим, и вы всё ближе и ближе будете подходить к духовной, сущности данного произведения.

Что касается «чисто технической задачи» (как я выразился выше), то ее нельзя недооценивать! Чтобы передать некую созревшую концепцию слушателям, требуется значительный уровень механического умения, а это умение, в свою очередь, должно находиться под абсолютным контролем воли. Разумеется, как ясно после всего вышесказанного, это не означает, что всякий, кто обладает хорошей и отлично контролируемой техникой, способен стильно исполнить пьесу. Помните, что обладать богатством — это одно, а дать ему хорошее применение — нечто совершенно другое.

Иногда говорят, что слишком объективное изучение пьесы может повредить «индивидуальности» ее исполнения. Не бойтесь этого! Если десять исполнителей примутся учить одну и ту же пьесу с одинаково высокой степенью точности и объективности, будьте уверены: каждый из них станет играть ее совершенно иначе, чем девять других, и, возможно,

будет считать свое исполнение единственно правильным. Ведь каждый из них стремится выразить по-своему то, что он усвоил умом и сердцем. Особенность, определяющая различие между этими десятью толкованиями, остается неосознанной исполнителем, пока она формируется, а может быть {67} и потом. Но именно эта бессознательно сформировавшаяся особенность и есть то, в чем закономерно проявляется индивидуальность и в чем только и можно усмотреть действительное слияние композиторской и исполнительской мысли.

Нарочитое, крикливое выпячивание драгоценного исполнительского «я» путем произвольного добавления нюансов, оттенков, эффектов и т. п. равносильно фальсификации; в лучшем случае это «игра на галерку» (Во времена Гофмана это выражение означало: поиски дешевого успеха, дань низкопробным вкусам. В действительности же «на галерку», то есть на дешевые места, ходила по преимуществу наиболее демократическая часть тогдашней публики, вкусы которой стояли нередко значительно выше вкусов «партера» и «лож»). шарлатанство. Исполнитель всегда должен быть убежден, что он играет только то, что написано. Перед слушателем же, который следит за исполнением, воспринимая его своим собственным интеллектом, иным, чем у играющего, пьеса предстанет в свете индивидуальности последнего. Чем эта индивидуальность ярче, тем больше она окрасит исполнение, если примешается к нему бессознательно.

Рубинштейн часто говорил мне: «Сыграйте сперва точно то, что написано; если вы полностью воздали этому должное и затем вам еще захочется что-нибудь добавить или изменить, что ж, сделайте это». Но помните хорошенько: после того, как вы полностью воздали должное тому, что написано! Как мало таких, кто выполняет этот долг! Я берусь доказать каждому, кто захочет играть передо мной (если только он вообще достоин того, чтоб его слушать), что он играет не больше (как он, возможно, думает), а фактически подчас куда меньше, чем напечатано в нотах. Неточное чтение — вот одна из главных причин непонимания сокровенной сущности пьесы, присущего ей «стиля», непонимания, которым страдают не только любители!

Верная интерпретация музыкального произведения вытекает из правильного понимания его, а это, в свою {68} очередь, зависит только от скрупулезно точного чтения (Мысль Гофмана по существу верна, но выражена не вполне удачно: разумеется, «правильное понимание произведения» зависит не только «от скрупулезно точного чтения» (как бы ни была важна роль последнего).).

Изучайте же язык музыки путем, повторяю, точного чтения! Тогда вы быстро постигнете музыкальный смысл сочинения и сделаете его понятным вашим слушателям. Если вы захотите удовлетворить свое любопытство насчет того, какого рода личностью является или был автор во время написания данного произведения — что ж, пожалуйста. Но, как я уже сказал в предисловии, ваш интерес должен быть сосредоточен главным образом на сочинении, а не на сочинителе, ибо, только изучив самое произведение последнего, вы сумеете исполнить его в надлежащем стиле.

КАК РУБИНШТЕЙН УЧИЛ МЕНЯ ИГРАТЬ

Помимо учащихся его класса в Петербургской консерватории, Рубинштейн взял лишь одного ученика. Преимущество и привилегия быть этим единственным питомцем выпали на мою долю.

Я пришел к Рубинштейну в возрасте шестнадцати лет и расстался с ним в восемнадцать (Гофман занимался у Рубинштейна с 1892 по 1894 г. (после четырехлетнего обучения у Мошковского), взяв у него в общей сложности сорок

уроков.).

После этого я учился лишь самостоятельно (По некоторым сведениям, Гофман, как уже указывалось во вступительной статье, пользовался еще советами д'Альбера.); да и к кому бы я мог пойти после Рубинштейна? Единственный в своем роде метод его преподавания был таков, что всякий другой учитель показался бы мне похожим на школьного педанта. Рубинштейн избрал метод косвенного наставления посредством наводящих сравнений и только в редких случаях касался музыкальных вопросов в строгом смысле этого слова. Таким путем он стремился пробудить {69} во мне конкретно-музыкальное чутье как параллель к его обобщениям, и тем самым оберечь мою музыкальную индивидуальность.

Рубинштейн никогда не играл мне. Он только говорил, и я, поняв его мысль, переводил ее на язык музыки и музыкального исполнения. Иногда, например, когда я дважды подряд играл одну и ту же фразу, причем оба раза (скажем, в секвенции) одинаково, он заявлял: «В хорошую погоду можете играть ее так, как сыграли, но в дождь играйте иначе».

Рубинштейн был весьма подвержен капризам и настроениям и часто с энтузиазмом отстаивал определенное толкование только для того, чтобы на следующий день предпочесть иное. Однако он был всегда логичен в своем искусстве и, хотя любил целить в мишень с различных точек, попадал всегда в самый центр. Вот почему он никогда не позволял мне приносить ему на урок какое-нибудь произведение более одного раза. Рубинштейн объяснил мне это однажды, сказав, что на следующем уроке он может забыть то, что рассказывал мне на предыдущем, и нарисованная им совершенно новая картина только смутит мой ум. Он также никогда не разрешал мне принести какое-либо из его собственных сочинений, хотя никогда не объяснял мне причины этого странного запрета.

Обычно, приходя к нему по приезду из Берлина (В 1891—1894 гг. А. Г. Рубинштейн жил в Дрездене, куда Гофман и ездил к нему на уроки.), где я жил, я заставал его сидящим за письменным столом и курящим русские папиросы. Он жил в «Hôtel de l'Europe» («Европейская гостиница» *(франц.)*).

После любезного приветствия он постоянно задавал мне один и тот же вопрос: «Ну, что нового на свете?»

Я, помнится, отвечал ему: «Ничего нового не знаю; потому-то и пришел узнать что-либо новое — у вас».

Поняв сразу музыкальный смысл моих слов, Рубинштейн улыбался, и это сулило мне интересный урок.

{70} Я заметил, что обычно, когда я приходил к нему, он бывал не один, а в обществе гостей — нескольких пожилых, иногда совсем старых дам (в большинстве случаев русских) и нескольких молодых девушек, но редко кого-либо из мужчин. Движением руки он направлял меня к стоявшему в углу роялю — ужасающе по большей части расстроенному «Бехштейну»; но к такому состоянию своего рояля он был всегда невозмутимо равнодушен. Пока я играл, Рубинштейн оставался у своего стола, следя за исполнением по нотам. Он всегда заставлял меня приносить с собой ноты, настаивая на том, чтобы я играл всё в точности так, как написано!

Глазами, прикованными к нотным страницам, Рубинштейн следил за каждой нотой моей игры. Он, несомненно, был педантом, буквоедом, как бы это ни казалось невероятным, особенно если принять во внимание вольности, которые он допускал, играя сам те же произведения! Однажды я скромно обратил его внимание на этот кажущийся парадокс; он

ответил: «Когда будете в моем возрасте, можете поступать, как я — если сумеете».

Как-то раз я довольно плохо сыграл рапсодию Листа. Спустя несколько мгновений он сказал: «Для тети или мамы такое исполнение этой пьесы было бы в самый раз». Затем, поднявшись и приблизившись ко мне, он добавил: «А теперь покажите, как мы играем такие вещи». Тогда я начал все сначала, но едва сыграл несколько тактов, как он прервал меня словами: «Вы уже начали? Я что-то не расслышал хорошенько»...

— Да, учитель, конечно, начал, — ответил я.

— О, — протянул он неопределенно, — я и не заметил.

— Что вы хотите этим сказать? — спросил я.

— А вот что, — ответил он, — раньше, чем ваши пальцы коснутся клавиш, вы должны начать пьесу в уме, то есть представить себе мысленно темп, характер туше и, прежде всего, способ взятия первых звуков, — все это до того, как начать играть фактически. Да, между прочим, каков характер этой пьесы? Что она — драматична, трагична, лирична, романтична, юмористична, героична, возвышенна, мистична? Ну, почему же вы молчите?

{71} После такой тирады я обычно что-то бормотал, чаще всего изрекая какую-нибудь глупость — по причине благоговейного страха, который он мне внушал. В конце концов, перепробовав несколько его наводящих указаний, я попадал в цель. «Ну, наконец-то! — говорил он тогда. — Итак, она юмористична? Отлично! И рапсодична, свободна по форме, — не так ли? Вы понимаете, в чем дело?»

— Да, — говорил я в ответ.

— Что ж, очень хорошо, — отвечал он, — теперь докажите это. — И я опять начинал все сначала (Аналогичный эпизод из педагогической практики А. Г. Рубинштейна рассказан другим известным пианистом — А. И. Зилоти (1863—1945) в его книге «Мои воспоминания о Ф. Листе» (СПб., 1911, стр. 4—5). По-видимому, требование предваряющего игру ясного осознания характера и содержания исполняемой пьесы являлось одним из основных исполнительских и педагогических принципов великого русского пианиста, от которого оно и было унаследовано Гофманом.)

Рубинштейн стоял сбоку, и, когда ему хотелось особенно выделить тот или иной звук, его могучие пальцы нажимали на мое левое плечо с такой силой, что я колотил клавиши, пока рояль не начинал стонать во всю. Если это не давало ожидаемого им эффекта, он просто всей своей рукой придавливал мою так, что она сплющивалась и вся распластывалась, как масло, на клавишах, черных и белых, создавая ужасную какофонию. Тогда он говорил почти что с гневом: «Но чище, чище, чище!» — как будто диссонанс произошел по моей вине.

Такого рода эпизоды не лишены были юмористической стороны, но находились всегда на волосок от того, чтобы принять трагический оборот, особенно если я пытался объясниться или оправдаться. Поэтому я обыкновенно хранил молчание, убедившись на опыте, что это был для меня единственный выход; ибо Рубинштейн успокаивался так же быстро, как и вспыхивал, и когда пьеса заканчивалась, я слышал его обычные слова: «Вы превосходный молодой человек!» И как скоро тогда забывались все огорчения!

Вспоминается один случай, связанный с исполнением мною «Лесного царя» Шуберта — Листа. Когда я дошел {72} до того места пьесы, где Лесной царь говорит ребенку. «Дитя, оглянися, младенец, ко мне», и, очень плохо сыграв арпеджии, взял вдобавок несколько фальшивых нот,

Рубинштейн спросил меня: «Знаете ли вы текст в этом месте?»

В ответ я процитировал слова стихотворения.

«Так, — сказал он, — прекрасно. Лесной царь обращается к ребенку. Лесной царь — это бесплотный дух, призрак, так играйте же это место бесплотно, призрачно, если хотите, но не безобразно, с фальшивыми нотами!» (В английском тексте—непереводимая игра слов: ghostly— призрачно, ghastly—ужасно, безобразно.).

При этой игре слов я рассмеялся, сам Рубинштейн присоединился ко мне, и пьеса была спасена — или, вернее, ее исполнитель. Ибо при повторении этого места оно вышло очень хорошо; учитель позволил мне продолжать и больше меня не прерывал.

Однажды я спросил его относительно аппликатуры одного довольно сложного пассажа.

«Играйте его хоть носом, — ответил он, — лишь бы хорошо звучало!»

Это замечание озадачило меня, и я все сидел и раздумывал — что собственно он хотел сказать.

Как я понимаю это теперь, он хотел сказать: «Помоги себе сам! Бог помогает тому, кто сам себе помогает!» (Английская поговорка, примерно соответствующая русской: »На бога надейся, а сам не плошай«.).

Как я уже говорил выше, Рубинштейн никогда не играл мне тех произведений, которые мне предстояло учить. Он разъяснял, анализировал, растолковывал все, что, по его мнению, я должен был узнать; но, сделав это, предоставлял мне самостоятельность, ибо только в этом случае, объяснял он, мои достижения станут моим личным и неоспоримым достоянием. Таким образом, я научился у Рубинштейна пониманию той важной истины, что звукообразная концепция, внушенная чужой игрой, рождает в нас лишь преходящие впечатления, они {73} приходят и уходят, в то время как самостоятельно созданная концепция остается и сохраняется как наша собственная.

Теперь, когда я оглядываюсь назад на дни моих занятий у Рубинштейна, я вижу, что не столько он меня обучал, сколько я у него научался. Он не был педагогом в обычном смысле этого слова. Он указывал мне вершину, с которой открывался прекрасный вид, но как я на нее взберусь, это было мое дело; его это не касалось. «Играйте хоть носом!» Да, но если я расшибу его до крови, где я возьму метафорический носовой платок? В моем воображении! И он был прав. Конечно, этот метод применим не ко всем ученикам, но, тем не менее, он весьма способствует развитию оригинального мышления учащегося и выявлению всей остроты восприятия, на какую тот способен. Если одному из таких учащихся удавалось собственным трудом и умом достичь заветной точки, которую открыло его взорам волшебство великого чародея, он приобретал уверенность в своих силах: он чувствовал, что наверняка и всегда найдет эту точку снова, если даже разок-другой сойдет с пути, как это может случиться со всяким при самых благородных побуждениях

Я вспоминаю, что Рубинштейн сказал мне однажды: «Знаете ли вы, почему фортепьянная игра так трудна? Потому что она таит в себе опасность стать либо аффектированной, либо манерной; если же удастся счастливо миновать обе эти западни, тогда перед ней возникает новая угроза — оказаться сухой! Истина лежит между этими тремя бедами!»

Когда было решено, что мой гамбургский дебют состоится в симфоническом собрании под управлением Рубинштейна и с его ре-минорным концертом, я подумал, что настало, наконец, время пройти с

ним одно из его собственных произведений. Так я предполагал, но Рубинштейн располагал иначе! Я все еще вижу его, как будто это было только вчера, сидящим в зеленой комнате Берлинской филармонии во время антракта в его концерте (это было в субботу) и слышу, как он говорит мне: «В понедельник мы выступаем вместе в Гамбурге». Времени было мало, но концерт я знал и надеялся {74} основательно пройти его с Рубинштейном в течение оставшихся двух дней. Я попросил у него разрешения поиграть ему концерт, но он отклонил мою настойчивую просьбу, сказав: «В этом нет нужды; мы понимаем друг друга!» Даже в этот критический момент он предоставил меня самому себе. После последней (и единственной) репетиции великий мастер обнял меня при всем оркестре, а я — право же, я был не на седьмом, а на «восьмом» небе! Все было отлично, говорил я самому себе, ибо Рубинштейн, Рубинштейн был доволен! Ну, что же после этого оставалось делать публике! Концерт прошел великолепно.

После этого памятного дебюта в Гамбурге, состоявшегося 14 марта 1894 года, я тотчас же отправился повидать Рубинштейна, совершенно не подозревая, что увижу его в последний раз.

Я принес с собой его большую фотографию, и, хотя мне было отлично известно его непреодолимое отвращение к автографам, желание иметь его подпись превозмогло мою робость, и я высказал свою просьбу.

Он поднял оба кулака и прогремел полусердито, полусмеясь: «И ты, Брут?»

Но мое желание было удовлетворено, и я помещаю в настоящей главе репродукцию этого портрета.

Затем я спросил, когда мне снова прийти к нему на урок; к моему изумлению, он ответил: «Никогда!»

— Почему никогда? — спросил я в отчаянии.

На это он, благородная душа, сказал мне: «Дорогой мой мальчик, я рассказал вам все, что знаю о фортепьянной игре в подлинном смысле этого слова и о музыкальном исполнении,— а затем, несколько изменив тон, добавил: — Если же вы не усвоили этого до сих пор,— ну, тогда убирайтесь к черту!»

Я слишком хорошо понимал, что он говорил, хотя и улыбаясь, но всерьез, и расстался с ним.

Я никогда больше не видел Рубинштейна. Вскоре после этого он вернулся на свою виллу в Петергофе (Ныне Петродворец.), близ Петербурга, и умер там 19 ноября 1894 года.

{75} Никогда не забуду впечатления, произведенного на меня его смертью. Мир показался мне вдруг совершенно пустым, лишенным всякого интереса. Горе открыло мне, что сердцем я боготворил в нем не только художника, но и человека, любил его, как отца. Я узнал о его смерти из английских газет, находясь на пути из Лондона в Чэлтэнхэм, куда был приглашен на двадцатое число (Ноября.) для сольного концерта. По случайному стечению обстоятельств в программе оказалась си-бемоль-минорная соната Шопена, и когда я взял первые ноты похоронного марша, все в зале, словно по команде, поднялись со своих мест и в продолжение всей пьесы оставались стоять с поникшими головами — в честь великого усопшего.

Странное совпадение произошло на моем концерте, состоявшемся накануне—в день смерти Рубинштейна.

В этот день я выступал публично в первый раз после семилетнего перерыва (не считая моего гамбургского дебюта). Это было в Лондоне.

В этом концерте я играл, как новинку, полонез ми-бемоль минор, который Рубинштейн лишь недавно написал в Дрездене и посвятил мне. Он включил его в сборник, названный «Souvenirs de Dresde» («Воспоминания о Дрездене» ор. 118. Названный полонез составляет шестой (последний) номер этого цикла.).

Эта пьеса во всем, кроме размера, носит характер похоронного марша. Играя ее в этот день, я меньше всего мог думать, что пою Рубинштейну вечную память, ибо всего лишь несколько часов спустя далеко, в Восточной Европе, внезапно от разрыва сердца скончался мой великий учитель.

Двумя годами позже я играл этот самый полонез во второй и последний раз. Это было в годовщину смерти Рубинштейна, в Петербурге, где в память его я дал концерт, сбор с которого передал в фонд имени Рубинштейна. С тех пор я играл эту пьесу лишь однажды — дома, для самого себя,— исключив ее совершенно из своего концертного репертуара. Хотя она и была посвящена мне, однако время и обстоятельства ее первого исполнения всегда вызывали во мне такое чувство, как {76} будто она все еще принадлежит моему учителю или, во всяком случае, является чем-то сугубо личным, приватным, что должно остаться между нами двумя.

ЧТО НЕОБХОДИМО ДЛЯ ПИАНИСТИЧЕСКОГО УСПЕХА

(Этой главы не было в первом издании «Фортепьянной игры»; она была добавлена автором позже.)

1

Что необходимо для пианистического успеха? Разве не то же самое, что необходимо для всякого вообще успеха? Ничто не может заменить настоящих ценностей.

Это особенно верно в отношении Америки — страны, в которой я жил дольше, чем в какой-либо другой, и которую рад назвать своим домом. Американцы, вероятно, самый искушенный народ в мире, и тщетно предлагать им что-либо, кроме самого лучшего. Несколько лет тому назад некий дирижер привез в эту страну второсортный оркестр, думая, что тот будет принят публикой как полагается, ибо носит имя прославленного европейского города, обладающего одним из лучших оркестров мира. Это был хороший оркестр, но в американских городах имеются лучшие, и для обнаружения этого американским слушателям понадобилось всего лишь два концерта, следствием чего явился катастрофический провал; дирижер нашел в себе достаточно мужества, чтобы встретить его лицом к лицу и оплатить издержки из своих личных средств.

Американская публика знакома с самым лучшим и не желает иметь ничего, кроме самого лучшего. Поэтому, если вы хотите составить список того, что необходимо для пианистического успеха в этой стране, вы должны поставить во главу угла вашего списка настоящие ценности (Обращенный к молодежи настойчивый призыв автора равняться только на то, что он именуется «настоящими ценностями» в искусстве, его предостережение против подмены их «второсортными» подделками заслуживают всяческого сочувствия и поддержки. До некоторой степени можно понять и исторически оправдать также возмущение Гофмана западноевропейскими снобами начала нашего столетия, смотревшими на Америку, как на «провинцию», где сойдут и подделки. Однако Гофман при этом сильно идеализирует свою «вторую родину», уверяя, будто ничто, «кроме самого лучшего», не найдет там сбыта. Что же он в таком случае сказал бы о некоторых явлениях современного американского искусства? К какому «сорту» отнес бы он рок-н-ролл Элвиса Пресли,

«подготовленный рояль» Джона Кейджа или абстракционистскую живопись и скульптуру?).

{77} Одним из условий первой необходимости является, естественно, то, что многие называют «музыкальным дарованием». Однако зачастую это понимается совершенно превратно. Прошло уже, к счастью, время, когда музыка рассматривалась как особого рода божественный дар, обладание которым само по себе уже лишало музыканта всякой возможности претендовать на успех в других областях. Иными словами, музыкальная одаренность представлялась столь своеобразным явлением, что, по мнению некоторых заблуждавшихся людей, это изолировало музыкантов от мира, ставя их особняком и отличая от остальных людей высокой культуры и благородных устремлений.

Правда, были знаменитые феномены в математикой в играх, подобных шахматам, проявлявшие удивительные способности в избранной ими специальности, но в то же время отличавшиеся чрезвычайной неразвитостью во многих других областях. Не так, по крайней мере в наше время, обстоит дело с музыкой, ибо, хотя особая любовь к ней и особая легкость в овладении ее спецификой и являются необходимыми, всё же музыканты — это обычно люди широкого культурного диапазона, если они того желают и готовы работать для этого.

Не могу также согласиться с тем, будто очень тонко развитый слух является во всех случаях существенно необходимым. Обладание качеством, известным под названием абсолютного слуха, который очень многим представляется верным признаком музыкальной гениальности, оказывается нередко помехой делу. Шуман не обладал им, и Вагнер (если я не ошибаюсь) также не имел {78} абсолютного слуха. Я обладаю им, и способен, полагаю, уловить разницу в восьмую тона; нахожу, что это больше мешает, чем помогает.

У моего отца был абсолютный слух замечательной остроты, исключительно, так сказать, тонкое ухо; он часто положительно не мог узнать хорошо знакомое произведение, если оно исполнялось в другой тональности,— настолько по-иному оно для него звучало. У Моцарта был абсолютный слух, но музыка в его время была гораздо менее сложна.

Мы живем в век мелодических и контрапунктических сложностей, и я не думаю, чтобы так называемый острый слух или высокоразвитое чувство абсолютной высоты звука имели очень много общего с подлинными музыкальными способностями. Физический слух — это ничто; духовный слух, если можно так выразиться,— вот что действительно имеет значение. Если, например, при транспонировании содержание пьесы так тесно ассоциируется у музыканта с соответствующей тональностью, что ему трудно играть ее в какой-нибудь другой, то это уже препятствие, а не преимущество (Думается, автор в этом разделе смешивает два различных понятия — так называемый абсолютный слух (вернее, слуховую память на абсолютную высоту звука) и то, что именуется остротой, тонкостью слуха (хотя бы и «относительного»). В отношении первого Гофман, может быть, и прав (если не полностью, то частично), но вряд ли можно согласиться с его утверждением, что и второе качество не имеет существенного значения для пианиста (и для музыканта вообще). Верно, конечно, что для музыканта наиболее важен так называемый внутренний (по терминологии Гофмана — «духовный») слух; но из этого никак не следует, будто «физический слух—это ничто», ибо здесь, как и везде, «физическое» является базой «духовного», развитие первого составляет необходимую предпосылку развития второго.).

Невозможно переоценить преимущества раннего обучения. Впечатления, полученные в юности, оказываются самыми прочными. Я уверен, что пьесы, которые я разучивал в возрасте до десяти лет, запечатлелись в моей памяти устойчивее, чем произведения, над которыми я {79} работал после того, как мне исполнилось тридцать. Ребенок, готовящийся к музыкальной деятельности, должен заниматься музыкой в раннем возрасте столько, сколько допускает его здоровье и восприимчивость. Откладывать эту работу на слишком долгое время так же опасно для будущего ребенка, как и перегружать его сверх того, с чем он в состоянии справиться умственно и физически.

Дети усваивают гораздо быстрее, чем взрослые — не только вследствие того обстоятельства, что по мере продвижения учащегося работа становится все более и более сложной, но также и потому, что ум ребенка куда более восприимчив. У ребенка в возрасте между восемью и двенадцатью годами сила восприятия при занятиях музыкой просто громадна; она меньше между двенадцатью и двадцатью годами, еще меньше между двадцатью и тридцатью и часто ничтожно мала между тридцатью и сорока. Это может быть изображено при помощи такой примерно таблицы:

Возраст от 30 до 40 лет — Ограниченная восприимчивость
Ограниченные результаты

Возраст от 20 до 30 лет — Еще меньшие успехи

Возраст от 12 до 20 лет — Меньшие успехи

Возраст от 8 до 12 лет — Наибольшая восприимчивость
Наибольшие успехи

Конечно, эти границы только относительны: бывают исключительные случаи удивительного развития в более позднем возрасте благодаря огромному рвению и прилежанию. Тем не менее, период наибольших успехов {80} падает обычно на ранний возраст. Это особенно верно в отношении тех видов искусства, в которых требуется пальцевая ловкость.

Все учителя знают о необходимости возможно лучшей музыкальной подготовки в ранние годы. Мнение, которое так часто можно услышать в Америке: «Так как моя дочь только начинает учиться, то годится любой учитель»,— является источником больших недостатков в американском музыкальном образовании. Если бы отец, придерживающийся такого взгляда, перефразировал ту же самую мысль применительно хотя бы к постройке дома, то как он удивился бы, услышав из своих собственных уст: «Так как я лишь закладываю фундамент, то годится любого рода бросовый материал. Я использую низкосортный цемент, штукатурку, камень, кирпич, гнилое дерево, дешевый скобяной товар и найму самую дешевую рабочую силу, какую только смогу раздобыть. Зато когда дойду до крыши, то приглашу лучших кровельщиков в мире!»

Начало — это дело такой огромной важности, что тут хорошо только самое лучшее. Этим я не хочу сказать, что нужен самый дорогой учитель, — нужен учитель основательный, внимательный, добросовестный, бдительный и опытный. Фундамент—это та часть дома, которая требует

максимальной крепости и прочности. Все в нем должно быть солидным, крепким, устойчивым и надежным, чтобы выдержать эксплуатационную нагрузку и испытание времени. Конечно, можно взять какого-нибудь исключительно искусного учителя с отличной репутацией, который будет превосходным преподавателем для подвинутого ученика, но может оказаться неспособным заложить доброкачественный фундамент у начинающего. Фундаменту нужна прочность, а не золотые орнаменты и мраморная облицовка, не красивая декоративная отделка, ажурная работа, резьба.

Подобно тому, как в больших городах обращаются к фирмам, сделавшим своей специальностью закладку фундаментов в огромных строениях, так бывает часто разумно взять учителя, специализировавшегося на обучении начинающих. В европейских музыкальных школах почти всегда так и поступают. Не виртуозность нужна {81} учителю для начинающих, а скорее глубокая музыкальность и понимание детской психологии.

Упражняться, упражняться и еще раз упражняться— в этом секрет ранних успехов в тренировке ума и рук. Это в равной степени относится к играм вроде тенниса, бильярда и гольфа. Вспомните о замечательных рекордах некоторых весьма юных мастеров этих игр, и вы увидите, чего можно достичь в ранние годы.

Во всех искусствах и науках по мере продвижения вперед трудности и препятствия как бы возрастают в сложности, пока не будет достигнута точка, называемая мастерством; затем эта тенденция словно превращается в обратную, пока не образуется нечто вроде круга, следование по которому приводит нас вновь к точке простоты. Я часто рисовал себе этот процесс в виде такой схемы:

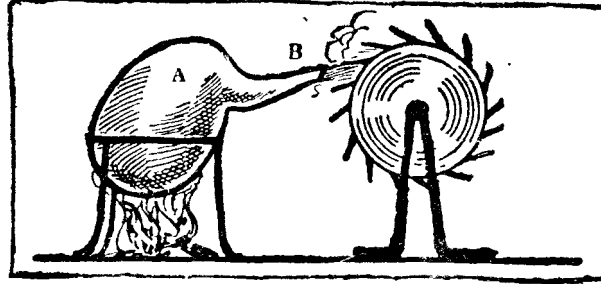


(Ср. известные слова Гёте о том, что писатель обычно пишет вначале просто и плохо, потом сложно и плохо и лишь под конец — просто и хорошо.).

Пусть учащемуся придаст духу знание того, что ему предстоит столкнуться со все возрастающими трудностями, пока он не достигнет точки, где все трудные и сложные проблемы разрешатся как бы сами собой, постепенно рассеиваясь в свете совершенно прояснившегося дня. Это, по-моему, общий принцип, которому подчинены почти все виды человеческой деятельности, и мне кажется, что учащийся должен научиться применять его не только к своему собственному делу, но и к другим занятиям и сферам деятельности. Этот универсальный жизненный путь, начинающийся с рождения, восходящий к {82} своей вершине в середине жизни и затем переходящий ко все более и более простым средствам, пока смерть не замкнет круга, есть своего рода человеческая программа, которой следуют, кажется, все удачливые люди. Быть может, мы сумеем сделать нашу мысль более ясной, рассмотрев эволюцию паровой машины.

Паровая машина произошла из самого примитивного аппарата.

Первоначально она представляла собой механизм типа турбины. Герон Александрийский создал первую паровую машину, которая была не более чем игрушкой. Согласно некоторым историкам, Герон жил во втором веке до нашей эры, другие же считают, что его деятельность приходится на вторую половину первого столетия. Он был замечательным математиком, часто поражавшим своих современников изобретениями в области механики. Трудно дать наглядное представление о принципе его машины при помощи точного рисунка; однако на следующем изображении показано в грубой форме применение силы пара в том примерно духе, как это было впервые сделано Героном.



A — это реторта, наполненная водой, превращаемой посредством нагревания в пар; выходя из трубы *B*, пар воздействует на колесо таким образом, что оно вращается. Принцип этот чрезвычайно прост; заслуживает, однако, внимания, что при всей его примитивности это тот именно характерный принцип, на основе которого {83} действуют современные турбины (Следует помнить, что всё это писано Гофманом в 1920 г.). После Герона многие другие пытались использовать управляемый пар как источник энергии, пока в 1764 году Джемс Уатт не совершил открытий, проложивших путь современным паровым двигателям, что сделало его фактически изобретателем машины этого типа.

С того времени механизмы становились все более и более сложными и громоздкими. Введены были типы двойного, тройного и четверного объема вплоть до того гигантского двигателя, который был показан Корлиссом на «столетней» филладельфийской выставке 1876 года (Выставка, организованная в ознаменование столетия со дня провозглашения (4 июля 1776 г.) в Филадельфии так называемой «Декларации независимости», положившей начало государственному существованию США) — чудо-машины со множеством сложных деталей. Затем, после того как кривая сложности достигла высшей точки, конструкция машин становится все более и более простой, и в настоящее время мы имеем турбинные двигатели, вроде машин Парсонса, которые все куда меньше и проще, чем их предки семидесятих годов, но в то же время гораздо более мощны и производительны.

3

В искусстве фортепьянной игры мы наблюдаем во многом почти такую же кривую. Сначала тут царила почти детская простота. Затем, по мере дальнейшего развития этого искусства, мы обнаруживаем тенденцию к огромному техническому совершенствованию и весьма большой сложности. Пятьдесят лет назад техника стояла во главе угла. Искусство фортепьянной игры было искусством музыкального спидометра — искусством сыграть как можно большее количество нот в возможно кратчайшее время. Конечно, были тогда гиганты — Рубинштейны, Листы и Шопены, поставившие свою технику на службу

своей художественной миссии; но публика была ослеплена техникой — лучше сказать, {84} пиротехникой. В настоящее время мы обнаруживаем, что линия окружности устремляется вновь к точке простоты (Как известно из дальнейшего хода событий, этот прогноз оказался несколько преждевременным — по крайней мере, по отношению к буржуазному искусству: лишнее доказательство того, что линия исторического развития определяется законами иными и более сложными, чем полюбившаяся Гофману «теория круга».).

Требуется скорее большая красота в сочетании с достаточной техникой, нежели огромная техника, лишенная красоты.

Техника представляет материальную сторону искусства, как деньги представляют материальную сторону жизни. Всеми способами добивайтесь прекрасной техники, но не мечтайте, что она одна принесет вам художественное удовлетворение. Тысячи, миллионы людей видят в деньгах основу великого счастья, а скопив огромные состояния, убеждаются, что деньги—это лишь одна из внешних деталей, могущих или не могущих содействовать настоящей удовлетворенности жизнью...

Техника—это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет в определенное время и для определенной цели то, что ему нужно. Простое обладание этими инструментами еще ничего не значит; инстинкт — художественная интуиция, подсказывающая, когда и как ими пользоваться,— вот что важно. Это все равно, что открыть ящик и найти именно то, что требуется в данный момент.

Существует техника, которая освобождает, и техника, которая подавляет артистическое «я». Всякая техника должна быть средством выражения. Совсем нетрудно накопить технику, которая будет почти бесполезной. Я вспоминаю случай с одним музыкантом в Париже, который в течение восьми лет изучал контрапункт, гармонию и фугу, а по истечении этого времени оказался неспособным применить что бы то ни было из своих познаний в практическом музыкальном творчестве.

Почему? Потому что все свое время он потратил только на сухую технику композиции, а не на действительное творчество. Он рассказал мне, что в течение многих лет пытался связать свою технику с художественной стороной {85} дела — писать сочинения в которых была бы настоящая музыка, а не только отражение безжизненных технических упражнений.

Я твердо убежден, что техника должна с самого начала идти рука об руку с подлинным музыкальным развитием. Ни то, ни другое нельзя изучать изолированно друг от друга; одно должно уравнивать другое. Учитель, дающий ученику продолжительный курс чистой техники, не перемежающийся вдумчивым изучением настоящей музыки, воспитывает музыкального механика, ремесленника, а не артиста.

Пожалуйста, не расценивайте мои слова как обличительную речь против техники. Технику на своем месте я признаю в самой полной мере. Розенталь (Мориц Розенталь (1862—1946)—знаменитый польский пианист-виртуоз, игра которого, в художественном отношении весьма несовершенная, славилась феноменальной техникой. Гофман играл в концертах розенталевскую обработку Ребемоль-мажорного вальса Шопена ор: 64 № 1 (в терциях).), который был, бесспорно, одним на величайших «техников», сказал мне однажды; «Я убедился, что люди, заявляющие, будто техника не имеет большого значения в фортепьянной игре, просто ею не владеют».

Например, нередко приходится слышать, что гаммы не являются необходимыми в фортепьянной работе. Хорошо сыгранная гамма — поистине прекрасная вещь, только их редко играют хорошо, потому что недостаточно в этом упражняются. Гаммы — это одна из самых трудных

вещей в фортепьянной игре; и каким образом учащийся, который стремится подняться над уровнем посредственности, может надеяться на успех без основательной и серьезной тренировки во всякого рода гаммах,— этого я не представляю. Я знаю, напротив, что меня по этой части муштровали неустанно, и я благодарен за это всю мою жизнь. Не презирайте гамм, а постарайтесь лучше сделать их красивыми.

Умелый учитель всегда сумеет найти какую-нибудь пьесу, могущую послужить иллюстрацией того, как применяются и что дают в результате использованные (В работе с учеником) технические приемы. Есть тысячи пьес, где применяются гаммы, аккорды, арпеджио, терции и т. д., и учащийся ободрится, обнаружив, что то, над приобретением чего он так упорно трудился, может стать источником выражения прекрасного в настоящем музыкальном произведении. По моему мнению, такие пьесы с самого начала должны быть частью регулярной программы обучения; именно это я и имею в виду, когда говорю, что работа учащегося над техникой и освоение им музыки должны с самого начала идти рука об руку.

4

Употребление педали — это особое искусство. К несчастью, у многих она служит средством прикрыть недостатки — маскировкой неточностей и плохого туше. Ею пользуются, как вуалетками, которые носят увядающие вдовушки, чтобы скрыть морщины.

Педаля — это даже нечто большее, чем средство окраски. Она создает фон, который так необходим в художественном исполнении. Вообразите картину, написанную без всякого фона, и вы получите приблизительное представление о том, какой эффект дает правильно употребляемая педаль в фортепьянной игре. Мне всегда казалось, что она играет в фортепьянном исполнении ту же роль, что духовые инструменты в звуковой массе оркестра. Духовые инструменты создают обычно нечто вроде фона для звучания других инструментов. Кто присутствовал на репетиции большого оркестра и слышал, как скрипки репетируют одни, а затем вместе с духовыми инструментами,— тот верно поймет мою мысль. Как и когда применять педаль для достижения определенных эффектов — на изучение этого может уйти почти вся жизнь. С самого начала, когда учащийся познаёт, какой дурной эффект получается, если держать «громкую» педаль нажатой во время исполнения двух неродственных аккордов, и до того момента, когда его учат пользоваться педалью для достижения воздушных эффектов, подобных самым тонким и нежным оттенкам {87} в живописи, — изучение педали неизменно представляет источник интереснейших экспериментов и открытий.

Нет и не может быть жестких правил в применении педали. Это такая область фортепьянной игры, где должен всегда предоставляться широчайший простор.

Например, при исполнении произведений Баха на современном фортепьяно оказалось, что существует множество неясностей в отношении уместности применения педали. Баховская музыка, исполняемая ныне на клавиатуре современного фортепьяно, в большей своей части была написана в оригинале для клавикорда (Вопрос этот спорен. Некоторые исследователи полагают, что произведения Баха, относимые Гофманом (и другими) к числу клавикордных, написаны в действительности для клавесина (см., например, Wanda Landowska. «En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son

Wohltemperirtes Clavier?» в журнале «Revue musicale», 1 Décembre 1927, и другие). Впрочем, в данном случае это обстоятельство не имеет значения: аргументация Гофмана (представляющаяся мне вполне справедливой) сохраняет свою принципиальную силу и по отношению к произведениям для клавесина.) или для органа. Клавикорд имел очень короткий звук, несколько напоминающий стаккато нынешнего фортепьяно, тогда как орган обладал и обладает способностью давать тянущийся звук большой силы. Вследствие противоположной друг другу природы этих двух инструментов и того обстоятельства, что многие не знают, было ли данное произведение написано для клавикорда или для органа, некоторые пытаются подражать органной звучности и держат педаль все время или почти все время, другие же пытаются подражать клавикорду и вовсе воздерживаются от употребления педали. Эти крайние теории, так же как и все крайние теории вообще (Обобщение столь же неосторожное, сколь и характерное для гофмановской философии «золотой середины», достаточное понятие о которой дано во вступительной статье к настоящему изданию.), несомненно, ошибочны.

Можно, играя одну пьесу, представлять себе клавикорд, играя другую,— орган. Никакого вреда от этого не будет, тогда как превращение современного {88} фортепьяно с его ярко выраженными специфическими звуковыми свойствами в клавикорд или в орган непременно приведет к звуковым злоупотреблениям.

Педаль в такой же степени составляет часть фортепьяно, как регистры и коппулы — часть органа или медные тангерты — часть клавикорда. С художественной точки зрения невозможно так замаскировать звук фортепьяно, чтобы заставить последнее звучать наподобие органа или клавикорда. Даже если бы это было возможно, то ведь клавикорд — инструмент устаревший, в то время как музыка Баха составляет до сих пор неотъемлемую часть современной музыкальной литературы.

Старейший из известных образцов клавикорда (датированный 1537 годом) находится в музее искусств при Метрополитен-опере в Нью-Йорке. Если вам случится увидеть этот инструмент, вы сразу убедитесь, что его механизм совершенно отличен от фортепьянного, в такой же степени, как и его звук. Никакими приемами туше или педализации вы не сможете заставить фортепьяно звучать наподобие клавикорда. А раз так, то почему не играть на фортепьяно, как на фортепьяно? Зачем пытаться делать невозможное, стараясь заставить фортепьяно звучать наподобие другого инструмента с иным механизмом?

Почему не дать фортепьяно звучать как фортепьяно? Должны ли мы непременно слушать вагнеровскую музыку в варьете (В западноевропейских и американских увеселительных заведениях часто исполняются популярные музыкальные произведения классиков в различных аранжировках, переделках и т. п.), а вальсы Штрауса в Карнеги-холле (Карнеги-холл — крупнейший концертный зал в Нью-Йорке.)?

Если бы меня спросили, что является абсолютно необходимым условием воспитания пианиста, я бы ответил: «Прежде всего — хороший руководитель». Под этим я подразумеваю не только хорошего учителя, но {89} скорее наставника, лоцмана, который сумел бы присмотреть за первыми шагами юноши на поприще его будущей деятельности. Что касается лично меня, то мне повезло: мой отец был профессиональным музыкантом, который знал мои музыкальные возможности и с самого начала глубоко интересовался моей карьерой, повседневно, не только как отец, но и как художник, руководя мною и направляя мой путь в ранние годы моей жизни. Судьба — это такая загадочная тайна; учащийся в молодости может иметь лишь смутное представление о том, что

предстоит ему в будущем. Поэтому так существенна необходимость в наставнике.

Я уверен, что значительной долей своего успеха обязан своему отцу. Это он привел меня к Мошковскому и Рубинштейну. Критические указания, особенно исходившие от Рубинштейна, были для меня неоценимы.

Учащийся должен подвергаться неумолимой критике мастера. Даже будучи язвительной, как у Бюлова (Ганс фон Бюлов (1830—1894) — знаменитый немецкий пианист и дирижер.), она может оказаться весьма благотворной. Помню, как однажды в доме Мошковского я играл перед Бюловым. Молчаливый, резкий до цинизма дирижер-пианист буквально уничтожил меня своей критикой. Но я был хоть и молод, но не настолько самоуверен, чтобы не понять его правоты. Я пожал ему руку и поблагодарил за указания и критику. Бюлов рассмеялся и сказал: «За что вы меня благодарите? Это похоже на цыпленка, благодарящего того, кто его съел, за то, что тот это сделал».

В этот же день Бюлов так сумбурно играл своими старческими, окостеневшими пальцами, что я спросил Мошковского, как мог Бюлов принять ангажемент на концерт, который, как я знал, ему несколько дней спустя предстояло дать в Берлине. «Не беспокойтесь о Бюлове, — ответил Мошковский. — Вы его не знаете. Если он что-то берется сделать, то он это сделает».

И все же игра Бюлова была почти всегда педантичной, хотя, несомненно, академичной. В ней не было ничего от львиной непосредственности Рубинштейна. Последний был до педантизма требовательным учителем {90} фортепьяно, когда начал обучать меня; однако он часто говорил мне: «Главное — чтобы музыка звучала как следует, хотя бы даже вам пришлось играть носом!» Рубинштейну не было дела до *ignis fatuus* (Блуждающего огонька (*лат.*)) единственно правильного метода. Любой метод, приводящий к отличным художественным результатам, к прекрасному и впечатляющему исполнению, был оправдан в его глазах. В заключение позвольте мне сказать учащемуся:

«Работайте всегда упорно, стараясь дать все, что в ваших силах. Обеспечьте себе, если вы в состоянии сделать это, надежного наставника и положитесь на его советы в отношении вашей карьеры. Конечно, даже при наилучших советах кое-что всегда остается на долю судьбы — того странного стечения обстоятельств, которое могло бы даже заставить иного уверовать в астрологию с ее учением о том, будто наш путь на земле направляется звездами. В 1887 году, когда я одиннадцатилетним мальчиком играл в Вашингтоне, я был представлен некоей юной лэди — дочери сенатора Джемса Б. Юстиса. Мне и во сне не снилось, что из всех тех девушек, которых сотнями знакомили со мной в течение моих концертных поездок, именно она через некоторое время станет моей женой. Судьба играет свою роль — но не поддавайтесь соблазну обманчивой веры в то, будто успех и все прочее зависят от судьбы, ибо важнейший фактор — это все же упорный труд и разумное руководство».

ОТВЕТЫ НА ВОПРОСЫ О ФОРТЕПЬЯННОЙ ИГРЕ

*Маленькая книжка
прямых ответов
на двести пятьдесят вопросов,
заданных
учащимися-пианистами*

{93}

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта маленькая книжка составлена из вопросов и моих ответов на них в том виде, в каком они печатались на протяжении прошедших двух лет (Писано в 1909 г.) в «Ladies Home Journal» («Домашний журнал для дам»).

Так как вопросы исходили большей частью от молодых учащихся-пианистов и затрагивали множество проблем, имеющих важное значение при занятиях на фортепьяно, то думается, что настоящее издание может представить интерес для всех, кто учится игре на фортепьяно вообще. Собранные в маленький томик, эти вопросы и ответы могут образовать новый и, быть может, не уместный род справочной книжки. Чтобы книга эта могла служить таковой и чтобы облегчить читателю поиски той или иной проблемы, я сгруппировал вопросы вместе с ответами на них под соответствующими заголовками.

Вполне естественно, однако, что такого рода книжка не может содержать в себе ничего, кроме одних лишь советов, имеющих целью стимулировать индивидуальную мысль читателя. Поэтому фактические сведения, которые можно найти в книгах по истории музыки и в аналогичных работах, приводятся здесь только тогда, когда они необходимы в качестве основы для ответов. Никакое правило или совет, данные одному, не могут подойти {94} никому другому, если только не пройдут сквозь сито его собственного, индивидуального ума и не подвергнутся в этом процессе таким изменениям, которые сделают их пригодными для данного частного случая.

В дополнение к публикуемым вопросам и ответам имеются еще один-два момента из области фортепьянной игры, которые, естественно, не могли прийти в голову рядовому учащемуся. Возможность обсудить их здесь слишком благоприятна, чтобы ее можно было упустить, и так как они с трудом поддаются точной классификации, я попытаюсь изложить их здесь в виде краткого предисловия.

Сотням учащихся, спрашивавшим меня в разное время: «Каков кратчайший путь стать большим пианистом?», я хочу сказать, что такой вещи, как устланная коврами дорога, фокус с секретом или патентованный способ, чтобы быстро сделаться большим артистом, не

существует. Как мир состоит из атомов, как существуют бесконечно малые крупницы вещества, заставившие ученых вооружиться микроскопом, так и в искусстве содержится бесчисленное множество мелких, на вид не имеющих значения вещей, жестоко мстящих учащемуся за полное пренебрежение ими. Вместо того чтобы преждевременно заботиться о своем вдохновении, одухотворенности, гениальности, фантазии и т. д., пренебрегая материальной стороной фортепьянной игры, учащийся должен стремиться продвигаться вперед от атома к атому, медленно, осмотрительно, но с абсолютной уверенностью, что каждая проблема разрешена до конца, каждая трудность преодолена полностью, прежде чем он возьмется за следующую. Скачки — их не существует!

Бесспорно, иной раз случается, что артист внезапно приобретает широкую известность. В таком случае скачок состоял не в том, что артист стал большим, а лишь в признании этого публикой; он, должно быть, был уже большим до того, как публика это признала. Если тут и имел место скачок, то он был совершен не артистом, а публикой (Стало быть, скачки все же существуют. Так автор этим абзацем опровергает заключительную фразу предыдущего, уже не в первый раз на протяжении книги обнаруживая свою слабость в области философских обобщений. Скачки, конечно, существуют, но для того чтобы они совершились, необходима — тут Гофман, безусловно, прав — долгая и упорная предварительная работа.).

{95} Не будем закрывать глаза на тот факт, что бывали— и, вероятно, всегда будут — артисты, которые приобретают широкую известность, не будучи крупными величинами; реклама, подкрепленная некоторой личной эксцентричностью, вполне способна ввести в заблуждение публику, но, в лучшем случае, лишь на короткое время; падение же такой репутации, коль скоро оно должно произойти, всегда бесповоротно и представляет собой жалкое зрелище.

Пристальное внимание к деталям никак не может повредить живости ума и его способности к полету мысли, столь необходимым как для творческого, так и для исполнительского искусства. Если внимание к деталям окажет пагубное действие на эти свойства, то беды не будет, ибо они, следовательно, не были подлинными, а представляли собой лишь сентиментальную игру воображения.

Детали — это те самые ступеньки, которые одна за другой ведут нас к вершинам искусства; мы должны быть осмотрительны и не заносить ноги вверх, прежде чем другая не утвердится вполне надежно на предыдущей ступеньке. Не следует, например, довольствоваться способностью «проскочить» — «стиснув зубы» или «не споткнувшись» — через тот или иной трудный пассаж, а нужно стремиться играть и м, как игрушкой, чтобы он был послушен вам, в каком бы настроении вы ни находились, то есть играть его так, как угодно вашему уму, а не только пальцам. Необходимо добиться неограниченного господства над ним.

Это господство есть техника; но техника—еще не искусство. Она всего лишь средство достижения искусства, мост на пути к нему. Опасность смешения техники с самим искусством весьма серьезна, так как развитие надежной техники требует много времени, а такое длительное занятие чем-то одним может повести к тому, что последнее станет господствовать над всем остальным в сознании человека.

{96} Чтобы оградить себя от этой серьезной опасности, учащийся должен прежде всего никогда не упускать из виду того факта, что источником музыки, как и всякого другого искусства, является

врожденная потребность человека к индивидуальному выражению. Подобно тому, как словесная мысль передается от человека к *человеку* при помощи речи, так чувства, эмоции и настроения, выкристаллизованные в форме звуковой мысли, выражаются музыкой. Поэтому по своему воздействию музыка может быть облагораживающей и возвышающей, но так же легко может стать источником деградации и деморализации. Святые и грешники встречаются среди музыкантов в такой же, вероятно, пропорции, как и среди представителей других профессий.

Следовательно, этическая ценность музыки зависит не от техники музыканта, а исключительно от его моральной направленности. Учащийся не должен никогда пытаться ослепить своего слушателя чисто техническим блеском; нужно стараться радовать его сердце, возвышать его чувства и ощущения, донося до его сознания благородные музыкальные мысли. Ученик должен презреть все ненужное, шарлатанское, внешнее и всегда стремиться к проникновению во внутреннюю сущность исполняемого им произведения; ибо, будучи честным по отношению к произведению, он будет также честен по отношению к самому себе и таким образом, сознательно или бессознательно, выразит лучшие стороны своей индивидуальности. Если бы все музыканты искренне стремились к этому, между ними не могло бы быть ни зависти, ни ревности; идя рука об руку к общему идеалу, они не могли бы не оказывать друг другу взаимной поддержки.

Искусство, подобно религии, нуждается в алтаре, вокруг которого могли бы собираться его служители. Лист в свое время воздвиг такой алтарь в Веймаре и в качестве верховного жреца сам предстал перед ним — яркий пример беззаветного служения искусству. Рубинштейн сделал то же самое в Петербурге. В этой атмосфере, благодаря вдохновляющему влиянию таких замечательных личностей, как Лист и Рубинштейн, выросло большое количество весьма достойных и несколько {97} выдающихся артистов. Тот факт, что многим из них в дальнейшем не хватило силы противостоять соблазнам быстрого материального обогащения, и они опустились на более низкий уровень, достоин сожаления, но — такова жизнь. Много званых, но мало избранных. Впоследствии некоторые из этих «многих» пытались создать подобные центры в Европе. Они потерпели неудачу, потому что не служили искусству, а скорее заставляли искусство служить их собственным мирским целям.

Талантливые артисты не группируются больше вокруг гения. Правда, теперь его, может быть, и нельзя найти. В наши дни всякая маленькая знаменитость среди пианистов содержит для самого себя свою собственную лавчонку. Многие такие лавчонки представляют собой «монетные дворы», причем некоторые из них выпускают фальшивые деньги. Само собой разумеется, что в условиях такой обособленности не может быть и речи о каком-либо единстве художественных принципов, что наносит большой вред нынешнему поколению учащихся. Добросовестный учащийся, способный отличить такие, подчас ловко замаскированные, мастерские фальшивомонетчиков от подлинного алтаря искусства, должен быть личностью с врожденными высокими принципами. Пусть же он помнит — это в какой-то степени поможет ему, — что и тогда, когда не из чего выбрать хорошее, можно во всяком случае отвергнуть плохое.

Что справедливо в отношении учителей, так же справедливо в отношении

музыкальных произведений. Учащийся не должен слушать, по крайней мере повторно, плохих произведений, хотя бы они и назывались симфониями или операми. В этом вопросе он может в значительной мере положиться на свое собственное чутье. Учащийся может не понять и, вероятно, не поймет с первого раза всей глубины новой симфонии, но он должен получить общее впечатление достаточной силы и ясности, чтобы захотеть прослушать ее вторично. Если такое желание отсутствует, то не надо слушать произведение снова только лишь из чувства долга; куда разумнее будет избежать вторичного прослушивания, ибо привычка — большая сила, и если мы приучим наше ухо слушать какофоническую музыку, то можем утратить {98} наше отвращение к ней, что равносильно утрате хорошего, естественного вкуса.

Многое в современной музыке напоминает опиум, морфий и другие ядовитые средства. Следует избегать даже соприкосновения со всеми этими вещами. Такие музыкальные наркотики фабрикуются иногда лицами значительной известности—той быстро завоеванной известности, какую можно приобрести в нынешние времена путем коммерческих приемов (в чем в определенной степени повинна продажная часть прессы). Учащийся не должен обманываться именами, чья широкая популярность слишком недавнего происхождения. Повторяю, пусть он лучше прислушается к своему собственному чутью и, следуя его указаниям, поспособствует своей скромной лептой возвращению некоторых нынешних «новомодных» музыкантов обратно во мрак заслуженной ими неизвестности.

Я употребляю термин «новомодные» намеренно, ибо подлинные мастера—некоторые из них умерли лишь недавно — никогда не унижались до таких приемов саморекламы, на которые я указывал. Их почетные места были присвоены им всем миром, потому что принадлежали им по праву их художественной силы, их гения и чистоты их искусства.

Мой совет учащимся и всем любителям музыки: во что бы то ни стало придерживайтесь школы, культивирующей искренность и целомудрие в музыке! Она, право же, здоровее, морально и эстетически надежнее всей своры наших нынешних щекочущих и раздражающих нервы «модернистов». Музыка должна всегда возвышать, всегда пробуждать в нас то, что, сообразно требованиям времени и места, есть в нас лучшего. Если вместо выполнения этой священной миссии, она будит самые низменные наши инстинкты и спекулирует на этом для того, чтобы наполнить карманы виновника ее появления, она не должна встречать ни поддержки, ни поощряющего внимания со стороны благородно мыслящих людей. При этих условиях пассивное сопротивление нередко может оказаться действенным.

Вопрос о воздержании от известного рода музыки приводит меня на память еще одно зло, которого {99} американцы должны были бы избегать: речь идет о странном и устарелом предрассудке, будто обучаться музыке лучше за границей, чем здесь (То есть чем в Америке.).

Хотя это количество и не очень велико, я лично могу назвать пятерых американских преподавателей, в течение многих лет безуспешно добивавшихся здесь высокого признания, какого они заслуживали. А теперь? Теперь они живут в различных европейских столицах, получая самые высокие гонорары, какие когда-либо выплачивались за преподавание, и эти высокие гонорары они получают от американских учеников, которые толпами идут в их студии. Равнодушие их соотечественников,

фактически изгнавшее этих людей с их родины, пошло им на пользу; но как отнестись к тем, кто не сумел удержать их здесь? Ошибка непоправима, поскольку эти люди и не помышляли! о возвращении в Америку иначе, как в качестве гостей.

Долг американских учащихся и любителей хорошей музыки — позаботиться о том, чтобы те квалифицированные преподаватели, какие здесь еще есть, здесь и остались. Массовая эмиграция в Европу наших учащихся музыке должна прекратиться! Если учащийся что называется «закончил» здесь свои занятия, и учитель отпустил его на волю, он может совершить ознакомительную поездку в Европу. Смена обстановки и обычаев, несомненно, расширит в некотором смысле его умственный кругозор. Но если говорить о музыке, то он наверняка убедится, что большей частью своего очарования Европа обязана расстоянию. За исключением превосходных оркестров Европы, дела в отношении музыки обстоят там в настоящее время далеко не так хорошо, как у нас, средний же учитель музыки в Европе ни на йоту не лучше равного ему по положению лица в Америке.

Американцы должны знать, что в области музыки их страна не стояла на месте — так же, как и во всех остальных областях. Каждый год ознаменовывался шагом вперед в ее развитии. Пора перестать сравнивать современную Европу с Америкой, какой она была пятьдесят лет тому назад. В настоящее время в Америке имеется поразительно большое количество искусных и {100} талантливых музыкантов, чьи способности, как и у хороших врачей и адвокатов, обычно обратно пропорциональны их рекламе. Это и есть те достойные учителя, ради которых следует предостеречь от предрассудка насчет «обучения за границей».

То, чего в области музыки Дядя Сэм (Дядя Сэм — шутовское собирательное прозвище американцев) не создал непосредственно, он приобрел с помощью естественного закона притяжения; и поскольку у нас имеется столько одаренных и знающих учителей как местного, так и иностранного происхождения, это дает прекрасную возможность доводить, раз это в силах учителя, развитие ученика до законченности вместо того, чтобы лицеизреть, как он недоучкой устремляется «в Европу».

Не будь я убежден в возможности изменить описанное положение вещей, я бы не посвятил этому столько слов. Позвольте мне надеяться, что каждый читатель этой маленькой книжки возьмется положить начало этому изменению или, если начало будет уже положено, окажет ему покровительство и поддержку. Если же кто-либо будет порочить его усилия, пусть он не падает духом, а вспомнит, что живет в «стране неограниченных возможностей»

(Полемика автора с людьми, не уважающими родной культуры и преклоняющимися перед всем «заграничным», представляет в наши дни несомненный принципиальный интерес. Во многом справедливы и критика положения дел в Западной Европе, «очарование» которое сильнее «на расстоянии», и указания на то, что американская культура не осталась там, где была «пятьдесят лет тому назад», и располагает в настоящее время немалыми музыкальными ценностями (больше, впрочем, скупленными или, как деликатно выражается автор, «приобретенными с помощью естественного закона притяжения», чем «созданными непосредственно Дядей Сэмом»).

Вместе с тем автор не закрывает глаз на такие отрицательные явления американской художественной жизни, как «продажная часть прессы», недобросовестная реклама, порождающая обилие дутых имен, — свидетельство, звучащее особенно убедительно в устах такого апологета Америки, как Гофман. Но последний далек от понимания общественной природы подобных явлений, ил неизбежности в условиях «демократии доллара».

Отсюда, в частности, не оправдавшиеся надежды Гофмана на скорое исчезновение модернистского искусства, против которого он справедливо направляет свои стрелы.)

Иосиф Гофман

{101}

ТЕХНИКА

1. ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

[1] Что понимается под „техникой“?

(Нумерация вопросов добавлена редактором.)

— Что представляют собой различные типы техники и какой из них пользуется наибольшим распространением? Какая разница между ними?

— Техника—это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные виды стаккато, а также динамические оттенки. Все это необходимо для формирования законченной техники (Думается, Гофман не вполне понял заданный ему вопрос. По-видимому, автор последнего интересовался различиями не между видами, а между типами техники, то есть не между арпеджиями и октавами, легато и стаккато, а, скажем, между техникой Гофмана и Падеревского, между техническими «школами» Лешетицкого и Бузони и т. п. Гофман же в своем ответе сужает и упрощает суть дела.).

[2] Чем больше техника, тем больше нужно работать

— Почему пианисты, обладающие большей техникой, чем многие другие, работают больше этих других?

— Почему у Ротшильдов больше секретарей, чем у меня? Потому что управление большим богатством требует большей работы, чем управление малым. Техника пианиста—это материальная часть его {102} художественного имущества, это его капитал. Сохранять большую технику в состоянии превосходной рабочей готовности — задача сама по себе значительная и требующая много времени. И, кроме того, вы знаете, что чем больше мы имеем, тем большего мы хотим. Эта черта присуща не только людям вообще, но и пианистам в частности.

[3] Как улучшить технику

— Следует ли мне добиваться улучшения моей техники, пытаюсь одолеть трудные пьесы?

— Не следует ограничиваться пьесами, которые вам легко даются, так как это воспрепятствует всякому дальнейшему техническому прогрессу. Остерегайтесь, однако, пьес столь трудных, что вы не в состоянии сыграть их—в замедленном темпе—с абсолютной точностью. Это может погубить вашу технику и лишить вас радости, приносимой

вашими занятиями. Играйте всегда пьесы чуть труднее тех, которыми вы вполне овладели. Не подражайте тем, которые говорят: «я уже играю то или это», не задаваясь вопросом— «как» они играют. Художественность же зависит всегда от этого «как».

2. ПОЛОЖЕНИЕ КОРПУСА

[4] Не поднимайте сиденье стула слишком высоко

— В каком случае достигаются лучшие результаты на рояле— при высокой сиденье стула или низкой посадке?

— Как правило, я не рекомендую высокую посадку за роялем, так как это влечет за собой применение скорее руки и плеча, чем пальцев, что, конечно, очень вредит технике. Что же касается точной высоты сиденья, то вы должны сами на собственном опыте установить, на какой высоте вы можете играть дольше с наименьшей утомляемостью.

[5] Высота сидения за роялем

— Должен ли я, когда упражняюсь, сидеть за роялем на той же высоте, что и во время игры перед публикой?

— Да! Высоту и расстояние от клавиатуры вашего стула, у которого ни в коем случае не должно быть ручек, вам нужно определить самому для {103} себя и раз навсегда; только тогда вы сможете обрести нормальное положение рук, которое, в свою очередь, является условием *sine qua non* (Категорически необходимым условием (*лат.*; буквально: без которого невозможно).) развития вашей техники. Следите также, чтобы обе ноги находились в соприкосновении с соответствующими педалями так, чтобы быть на месте, когда потребуются. Если они сойдут с места, и вам придется искать педали ощупью, когда последние вам понадобятся, это поведет к образованию бреши в вашей сосредоточенности, в результате чего вы будете играть не так хорошо, как можете в действительности. Если вы дадите вашим ногам сойти с педальей, это незамедлительно скажется на вашей посадке в целом. Это дурная привычка. Увы, дурные привычки прививаются куда легче, чем хорошие!

3. ПОЛОЖЕНИЕ РУКИ

[6] Наклон руки при игре гамм

— Как нужно держать руку при игре гамм — с наклоном к большому пальцу или мизинцу? Я нахожу, что в гаммах с черными клавишами гораздо удобнее играть последним способом.

— Я полностью разделяю ваше мнение и распространяю его также на гаммы без черных клавиш. Мне кажется, что наклон к мизинцу— естественная тенденция руки, и как только вы прошли стадию предварительной подготовки и почувствуете полную уверенность, что ваши пальцы работают ровно, можно уступить этой естественной тенденции, особенно, если вы стремитесь больше к беглости, чем к силе; ибо беглость не терпит напряжения, в то время как сила требует его.

4. ПОЛОЖЕНИЕ ПАЛЬЦЕВ

[7] Главное — результаты, а не методы

— Какая разница—держать пальцы согнутыми очень сильно или только слегка? Я слышал, что Рубинштейн играл почти плоскими пальцами.

{104} — Поскольку вы упоминаете Рубинштейна, я могу привести его слова: «Играйте хоть носом, но добейтесь хорошего звучания, и я признаю вас мастером на вашем инструменте». Неважно, каким способом играть,— дело всегда в результате. Если вы играете очень сильно согнутыми пальцами и в результате получается неровный и прерывистый звук, меняйте понемногу их изгиб, пока не найдете ту степень изогнутости, которая более всего подходит для вашей руки. Экспериментируйте сами. Вообще говоря, я рекомендую свободное и непринужденное положение кисти и пальцев, так как только при максимально свободном положении таковых может быть сохранена их эластичность, а это главное. Под свободным и непринужденным положением я понимаю то естественное положение кисти и пальцев, которое они принимают, когда вы несколько расслабленно роняете вашу кисть на клавиши (Следует, однако, заметить, что мало кто из современных пианистов не сочтет чрезмерно изогнутым то старомодное «колечко», изображение которого на стр. 40 приводится Гофманом как образец «правильного положения мизинца».).

[8] Певучие места

— Как следует играть певучие места — высоко поднимая пальцы или пользуясь тяжестью руки?

— В некоторых пьесах встречаются характерные эпизоды, требующие высокого подъема пальцев. Этот прием может быть применен и при нарастаниях, причем подъем пальцев должен возрастать пропорционально силе нарастания. Однако, когда сила пальцев достаточна, чтобы получить эффект нарастания посредством нажима, а не удара, всегда предпочтительнее применять нажим. В принципе я являюсь сторонником свободно, без напряжения висящей руки, тяжестью которой и рекомендую пользоваться при игре *cantabile*.

[9] Неправильное положение пальцев

— Прошу ответить: как мне исправить недостаток, состоящий в прогибании концевых суставов пальцев, когда их подушечки нажимают на клавиши?

— Источник вашей беды — неправильный удар, что не может быть исправлено ничем, кроме постоянного надзора хорошего учителя в сочетании с сильным {105} напряжением вашей собственной воли и строжайшим вниманием во все время вашей игры. Такое прогибание концевого сустава является одним из наиболее трудно излечимых, но все же излечимых пианистических недугов. Не падайте духом, если исцеление идет медленно. От многолетней привычки в один день не избавиться.

5. ДВИЖЕНИЯ ЗАПЯСТЬЯ

[10] Не напрягайте кисти при игре гамм

— Должны ли кисти рук оставаться в полном покое при исполнении гамм и арпеджий? Или в длинном пассаже из гамм или арпеджий допустимо порой, чтобы меньше уставать, поднимание и опускание запястья?

— Да, кисти рук должны оставаться в покое, а не напряженными (В подлиннике игра слов: still (спокойный) и stiff (напряженный).).

Продолжительные же пассажи из гамм или арпеджий легко вызывают напряженность запястья. Понятно, совершаемое временами движение запястья вверх и вниз окажет немалое противодействие этой тенденции. Кроме того, это будет хорошей проверкой свободы запястья.

[11] Свободное запястье

— Не является ли сохранение полной свободы запястья при фортепьянной игре невозможным из-за мышц, связующих предплечье с кистью?

— Ниоим образом. Нужно только следить, чтобы не напрягать запястья *бессознательно*, как это делает большинство пианистов. Следует держать руку так, чтобы запястье было на одной линии с предплечьем, без прогиба, и стараться мысленно сосредоточиться на передаче всей силы в кончики пальцев вместо того, чтобы удерживать напряжение в руке. Последнее вызывает утомление, в то время как подсказываемый мною способ приведет вас к умению извлекать значительную силу при помощи только кисти и пальцев, оставляя остальную часть руки фактически свободной от напряжения. Однако, чтобы добиться такой свободы руки, требуются месяцы чрезвычайно внимательной работы.

{106}

[12] Положение запястья

— Какое положение запястья вы предпочитаете при пианистической работе обычного типа — низкое или высокое?

— Для обычной работы я рекомендую среднее положение (В подлиннике игра слов: average означает и обычный, и средний (в среднем).) — ни высокое, ни низкое. Изменения — по направлению вверх или вниз — зависят от особых случаев.

[13] Не допускайте напряженности запястья

— Если запястье напряжено, существуют ли какие-нибудь сборники упражнений, специально предназначенных для достижения большей свободы? Или для этого имеется какой-то специальный метод упражнения?

— Это зависит от того, напряжено ли ваше запястье потому, что вы им не пользуетесь, или потому, что пользуетесь неправильно. Предполагая последнее, я бы рекомендовал этюды для кистевых октав, но вы должны бдительно следить за запястьем во время игры и останавливаться при малейшем признаке напряжения в нем.

6. ДВИЖЕНИЯ ВСЕЙ РУКИ

[14] Когда тремоло вызывает утомление

— Я не могу играть тремоло левой рукой в течение сколько-нибудь продолжительного времени, не почувствовав сильного утомления. Я пробовал изменять положение кисти с высокого на низкое, играть боковым движением и свободной кистью. Какой метод правилен, и можно ли преодолеть эту трудность медленным упражнением?

— Нельзя упражняться в тремоло ни медленно, ни напряженной или свободной кистью. Работа должна быть распределена между кистью, запястьем, предплечьем и, если необходимо, локтем. Плечо (То есть часть руки, расположенная между плечевым и локтевым сочленениями.) образует ось, от которой должно исходить вибрирующее движение, вовлекающее все пункты, расположенные по пути к пальцам. Разделение труда не может происходить {107} сознательно, а скорее должно исходить из ощущения, словно вся рука во время игры тремоло подвергается действию электрического тока.

[15] Играйте аккорды свободной рукой

— Следует ли играть октавные аккорды, напрягая руки, благодаря чему кисти и пальцы извлекают большую силу звука или руки должны быть свободными? Мои учителя расходятся в своих методах; поэтому я обращаюсь к вам за советом.

— За немногими исключениями, диктуемыми определенным характером музыки, аккорды должны всегда играть свободной рукой. Пусть рука взмахнет кистью над клавишами, а затем вместе с кистью тяжело упадет на них пальцами, приготовленными к попаданию на соответствующие клавиши еще в воздухе, а не после падения вниз, как делают многие. Такой способ удара дает большую силу звука, меньше утомляет и не порождает неприятных побочных эффектов.

7. РАСТЯЖЕНИЕ

[16] Утомление руки при растяжении

— Я растягиваю свои пальцы, беря, например, второй и третий и стараясь в растяжении выяснить, сколько между ними может поместиться клавиш. Мне это помогло, но не сделаю ли я ошибки, продолжая в том же духе?

— Если, как вы говорите, вы чувствуете, что ваши упражнения для растяжения пошли вам на пользу, вы можете их продолжать. Но на вашем месте я бы остерегался переутомления, так как если во время этого упражнения в растяжимости вашей руки, возможно, и обнаружится

прогресс, то, утомившись, она затем стянется настолько, что ее растяжение может стать меньшим, чем было раньше.

[17] Не повредите руку растяжением

— Есть ли какой-нибудь способ увеличить растяжение моей очень маленькой руки?

— Любой современный учитель, ознакомившись с вашей рукой, сумеет подобрать определенные упражнения, пригодные именно для вашей руки.

{108} Тем не менее, поскольку недостаточное растяжение может быть результатом множества различных причин, я бы советовал вам воздержаться от каких бы то ни было упражнений для растяжения, которые могут быть вам рекомендованы без тщательного изучения вашей руки, ибо неподходящие упражнения не только способны искалечить ее, но и наверняка искалечат, и, возможно, навсегда.

[18] Безопасный способ растяжения маленькой руки

— Существует ли какое-нибудь упражнение (на фортепьяно или иного типа), которое помогло бы растянуть мою руку настолько, чтобы я мог играть октавы? У меня короткие и толстые пальцы. От моего учителя я не узнал на этот счет ничего определенного.

— Попытки увеличить природное растяжение руки искусственными средствами легко приводят к губительным последствиям. Именно в результате такого рода попыток Шуман сделал свою руку непригодной к игре на фортепьяно. Лучшее, что я могу рекомендовать,— это окунуть перед игрой ваши руки на несколько минут в нагретую воду и в то время, пока они еще в воде, растягивать одной рукой пальцы другой. Прodelывая это ежедневно, вы достигнете большего растяжения, если только воздержитесь от насильственных приемов и если вы еще молоды и ваши руки гибки.

8. БОЛЬШОЙ ПАЛЕЦ

[19] «Что с моими гаммами?»

— Что с моими гаммами? Я не могу играть их без заметного толчка, когда дело доходит до большого пальца. Как мне побороть эту неровность?

— Отвечая на этот вопрос, я нахожусь в положении врача, от которого ожидают, что он пропишет лечение пациенту, которого он не только не обследовал, но даже не видел. Поэтому я могу дать совет лишь в самой общей форме — как мне приходилось делать со многими вопросами во избежание возможного столкновения с исключительным случаем.

{109} Причина беспокойства в движениях руки при подкладывании большого пальца коренится обыкновенно в запоздалом его переносе. Обычно большой палец ждет до того самого момента, когда в нем возникает нужда, и тут он скорехонько прыгает на соответствующую клавишу вместо того, чтобы двинуться по направлению к ней сразу же,

как только становится возможным отпустить последнюю взятую им клавишу. Это опоздание вызывает толчок всей руки, который затем передается кисти.

Другая причина кроется в ошибке, не менее серьезной, чем первая. Поскольку рука имеет всего пять пальцев, а в гамме имеется множество нот (сообразно ее длине), играющему приходится восполнять недостаток пальцев путем переноса большого пальца под ладонью с таким расчетом, чтобы образовалась связь между нотами сыгранными и теми, которые должны быть сыграны. Этот перенос большого пальца вызывает изменение или сдвиг кисти по направлению к последующим клавишам, однако этот сдвиг не должен совпадать с прохождением большого пальца, иначе произойдет толчок. Положение кисти по отношению к клавишам не должно изменяться. Оно должно оставаться тем же до тех пор, пока большой палец не ударит новую клавишу. До этого момента не должно быть никакого сдвига руки (См. примечание 2 на стр. 55.).

Таким путем создается возможность избежать скачков и толчков в гамме при условии пунктуального следования этому предписанию, что не так легко сделать, особенно при большой скорости. Увы, почему эти надоедливые гаммы так трудны — фактически самое трудное, что есть в игре на фортепьяно?

[20] Как держать большой палец

— Каково правильное положение большого пальца? Должен ли он быть сильно подогнут под ладонь во время игры?

— При игре гамм большой палец должен быть слегка согнут и держаться вблизи указательного пальца, чтобы быть наготове, когда понадобится. В пьесах, {110} разумеется, это положение большого пальца не может быть всегда соблюдено.

[21] Какие пальцы требуют наибольшего внимания

— Следует ли уделять особое внимание тренировке большого пальца?

— Можно сказать, что большой и средний пальцы — два отъявленных заговорщика против точной пальцевой техники. Они требуют максимального внимания с вашей стороны. Прежде всего необходимо следить за тем, чтобы при нажиме клавиш этими пальцами не приходила в движение вся кисть и тем более рука.

9. ДРУГИЕ ПАЛЬЦЫ

[22] Четвертый и пятый пальцы

— Какое бы упражнение вы порекомендовали для тренировки четвертого и пятого пальцев?

— Любой сборник этюдов, несомненно, содержит несколько номеров, предназначенных для тренировки этих двух пальцев. В этюдах Крамера (подборка Бюлова) вы найдете №№ 9, 10, 11, 14, 19, 20, подходящие для данного случая. Но не фиксируйте внимания на приведенном перечне! Во всех вопросах искусства «как» куда важнее, чем «что». Играйте, что хотите, только, когда играете, не упускайте из

виду ваши слабые стороны. Это и есть действенное средство. При тренировке четвертого и пятого пальцев держите кисть и руку как можно более свободно.

[23] Действия пятого пальца

— При далеких скачках, когда пятый палец ударяет одиночную ноту (как, например, в вальсовых аккомпанементах для левой руки), нужно ли, чтобы мизинец ударял концом или боком? Должен ли при этом палец быть согнутым или более или менее плоским?

— Пятый палец никогда не должен ударять боком. Его всегда нужно держать в нормально согнутом положении и выпрямлять при ударе только в тех случаях, когда его собственная сила оказывается недостаточной и требуется помощь мышц запястья и руки.

{111}

10. СЛАБЫЕ ПАЛЬЦЫ

[24] Чтобы укрепить слабые пальцы, применяйте их в игре

— Как мне укрепить пятый палец правой руки? Я избегаю его при игре, употребляя вместо него соседний палец

— Применяя ваш пятый палец как можно чаще и немедленно расставшись с привычкой заменять его другим пальцем.

[25] Слабые пальцы левой руки

— Какое упражнение вы рекомендовали бы для тренировки четвертого и пятого пальцев левой руки?

— Медленные трели различными туше, с высоко поднятыми пальцами, где сила является результатом их падения, и с меньшим подниманием пальцев в сочетании с нажимом; при этом необходимо пристально следить за тем, чтобы пятый палец ударял кончиком, а не боком. Ритмическая ровность также должна тщательно соблюдаться.

[26] Когда пальцы кажутся слабыми

— Какого рода техническую работу вы мне порекомендовали бы, чтобы укрепить мои пальцы в кратчайшее время, какое возможно при усердном труде?

— Если ваши пальцы необычайно слабы, то можно предполагать, что вся ваша мускулатура в целом не сильна. В этом случае тренировка одних пальцев не даст решающих результатов. Вы должны добиваться общего укрепления вашей мышечной ткани. Но тут начинается поле деятельности вашего врача, а мое кончается. Если же вы считаете свое физическое развитие нормальным, четыре-пять часов ежедневной работы за фортепьяно при разумном использовании этого времени помогут вам приобрести необходимую силу пальцев.

[27] Нет необходимости смотреть на пальцы

— Нужно ли всегда следить глазами необходимости за пальцами?

— В местах, где пальцы скользят и не делают скачков с одной ноты на отдаленную другую, нет надобности, чтобы глаза были прикованы к пальцам.

{112}

[28] Обкусывание ногтей портит туше

— Обкусывание ногтей вредно для туше?

— Несомненно; обкусывание ногтей или какое-либо другое повреждение кончиков пальцев или рук испортят ваше туше. Крайняя чистоплотность и осторожность при стрижке ногтей до надлежащей длины необходимы для сохранения ваших рук в состоянии пригодности для игры на фортепьяно.

[29] Как предупредить боль в кончиках пальцев после игры

— Как можно предотвратить ощущение боли в кончиках пальцев на следующий день после продолжительной игры?

— Опыт учит, что в таких случаях, как и во многих других, лучшее средство—чистоплотность. После игры тотчас же вымойте ваши пальцы в теплой воде, с мылом и щеткой, затем натрите их хорошенько либо кольдкремом, либо каким-нибудь аналогичным жирным составом.

При развитии беглости на фортепьяно жесткость кожи на пальцах является большой помехой; она вызывает у нас такое ощущение, будто мы играем пальцами в перчатках.

[30] Широкие в концах пальцы не являются недостатком

— Считаются ли широкие в концах пальцы неблагоприятным обстоятельством для мужчины, обучающегося игре на фортепьяно — например, если палец, попадая при игре между черными клавишами, задевает их по обе стороны?

— Если только кончики пальцев не слишком толсты, я не считаю их препятствием на пути к хорошей фортепьянной игре; тем более, что какой бы формы ни были пальцы, белые клавиши никогда не следует ударять между черными, а только посередине открытого пространства (То есть той части их поверхности, которая соседствует с белыми, а не с черными клавишами.).

Вообще я думаю, что для пианиста форма руки куда важнее, чем форма его пальцев; ибо рука служит пальцам основанием и источником силы, кроме {113} того, она осуществляет полный контроль над ними. Изучая руки и пальцы у знаменитых пианистов, вы встретите большое разнообразие форм пальцев, в то время как их руки обычно широки и мускулисты.

[31] Что делать с незанятой рукой

— Играя пьесу, в которой встречается пауза в полтора или два такта, следует с незанятой ли опускать руку на колени или держать рукой ее на клавиатуре?

— Если временно незанятая рука утомлена, лучше оставить ее на коленях, потому что это положение благоприятствует кровообращению, которое, в свою очередь, способствует восстановлению сил. Тем не менее, я не стал бы слишком часто снимать ее с клавиш, так как это легко может быть принято за манерность.

11. СТАККАТО

[32] Кистевое стаккато в большом темпе

— Что нужно сделать для того, чтобы научиться играть очень быстрое кистевое стаккато, не утомляя руки?

— Сменяйте ненадолго ваше кистевое стаккато на пальцевое или стаккато от руки, что даст мышцам кисти возможность отдохнуть и восстановить свои силы.

[33] Различие между «пальцевым стаккато» и другими видами последнего

— Что подразумевается под «пальцевым стаккато»? Разве стаккато не всегда выполняется пальцами?

— Никоим образом! Существуют ясно различимые стаккато от руки, стаккато кистевое и стаккато пальцевое.

Последнее производится приемом, очень похожим на быструю репетицию, то есть когда пальцы не падают перпендикулярно на клавиши, а скорее делают такое движение, как будто стирают кончиками, без применения всей руки, пятно с клавиш, и быстро отдергиваются по направлению к ладони. Рука не должна принимать в этом никакого участия.

{114}

12. ЛЕГАТО

[34] Преимущество легато перед стаккато

— Чему следует отдавать предпочтение при тренировке — легато или стаккато?

— Отдавайте предпочтение легато, так как оно дает настоящую фортепьянную звучность и развивает технику пальцев, в то время как стаккато всегда имеет тенденцию вовлечь в работу всю руку. От игры же рукой не ждите никакой пользы для пальцев.

Для приобретения настоящего легато нет цены произведениям Шопена, хотя бы в обработках Годовского, которые никаким иным туше,

кроме легато, не исполнимы. Он писал их, так сказать, исходя из возможностей своей собственной руки, а его легато так совершенно, что вполне может служить образцом для кого угодно.

[35] Как выработать хорошее легато

— Советуете ли вы высоко поднимать пальцы? Мой учитель заставляет меня применять исключительно этот прием, но я замечаю, что в моей игре нет ни легато, ни спокойствия. Она почти всегда неровна.

— Сама постановка вопроса выражает ваше собственное, и правильное, суждение по этому предмету. Такая игра «в воздухе» является лишь напрасной тратой энергии и не может дать хорошего легато. Наилучшее звучание легатного характера получается всегда в результате «прилипчивого и певучего» скольжения пальцев по клавишам. Конечно, нужно следить за своим туше для того, чтобы ваше «прилипание» не превратилось в «невнятность», а «скольжение» не обернулось «смазыванием». Если вам грозит такого рода беда, нужно на время увеличить высоту подъема ваших пальцев и придать больше силы их падению на клавиши. При постоянном самонаблюдении и внимательном вслушивании вы можете через некоторое время вернуться к скользящей манере игры. Это говорится вообще. Конечно, имеются места и пассажи, относительно которых можно сказать совершенно противоположное моему совету; однако я все же думаю, что высокий взмах пальцев следует применять скорее для некоторых специальных характерных эффектов, чем в качестве общего принципа.

{115}

[36] Плотное и прозрачное легато

— Я путаюсь в терминах «плотное легато» и «прозрачное легато». В чем состоит разница?

— Легато означает «увязанное вместе», взамен чего мы употребляем слово «взаимосвязанное». Два звука могут быть или взаимосвязаны или не связаны. Идея о различных родах легато есть чистый софизм, продукт гипертрофированного немзыкального анализа. Под «легато» я понимаю связывание звуков друг с другом посредством пальцев (на фортепьяно). Палец, извлекающий звук, не должен покидать своей клавиши до тех пор, пока звук, воспроизводимый следующим пальцем, не воспримется слухом. Это руководящее правило при исполнении мелодий и медленных пассажей. При быстрых пассажах, когда возможности слухового контроля уменьшаются, легато выполняется средствами более механическими в строгом смысле слова, тем не менее, всегда два пальца должны быть заняты одновременно. Не принимайте всерьез заумных подразделений легато. К слову «легато» нет множественного числа.

13. ТОЧНОСТЬ

[37] Неумение играть двумя руками вместе

— Мои учителя постоянно бранили меня за то, что моя левая рука забегает немножко вперед правой. Это, вероятно, очень дурная привычка, но я не замечаю, когда поддаюсь ей. Как мне от нее избавиться?

— Это так называемое «прихрамывание» — худшая привычка, которая только возможна в фортепьянной игре, и ваше счастье, что вы имеете учителя, упорствующего в своих усилиях побороть эту привычку. Существует лишь один путь избавления от нее, а именно: постоянное внимание к своей собственной игре и самое пристальное и бдительное вслушивание в нее. Вы, очевидно, впали в заблуждение, говоря, что вы не «слышите», когда «прихрамываете»; мне кажется более вероятным, что вы не слушаете. Слышать — это чисто физическая функция, действие которой не может прекратиться, пока вы бодрствуете, в то время как слушать есть акт вашей воли, назначение которого — ориентировать ваш слух.

{116}

14. ФОРТЕПЬЯННОЕ ТУШЕ - ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЬ ОРГАННОГО

[38] Как влияет на пианиста игра на органе

— Вредна ли для «пианистического туше» попеременная игра на органе и на фортепьяно?

— Поскольку на органе сила удара и различные ее градации не имеют абсолютно никакого значения, пианист, много играющий на органе, рискует утратить тонкость ощущения в пальцах при звукоизвлечении, что, естественно, не может не снизить выразительных возможностей его исполнения.

[39] Органная игра и фортепьянное туше

— Правда ли, что ребенок, начинающий занятия музыкой с органа, извлекает намного лучший звук, чем тот, который начинает с фортепьяно, и не повредит ли фортепьянному туше, после двух лет основательной работы на этом инструменте, параллельное обучение на фисгармонии?

— Вполне естественно, что ребенок способен извлечь из органа лучший звук, чем из фортепьяно, так как качества этого звука зависят не от ребенка, а от органа. Если же цель ребенка — научиться игре на фортепьяно, то было бы неразумно позволять ему начинать с органа, потому что при этом такой существенный элемент, как искусство туше, останется совершенно неразвитым. И если даже его фортепьянное туше уже сформировалось, то оно легко может быть снова утрачено, если разрешить ребенку играть на органе.

15. АППЛИКАТУРА

[40] Универсальная система обозначения пальцев

— Чем отличается американская аппликатура от иностранной и какая из них обозначения обладает большими преимуществами?

— Никакой «американской» аппликатуры не существует. Много лет тому назад несколькими сравнительно мало известными американскими издателями была принята «английская» аппликатура, в которой нумеруются только четыре пальца, а большой {117} обозначается знаком плюс: +; но от нее вскоре отказались. Если вам попадутся ноты с «английской» аппликатурой, то можете быть уверены, что это издание — не из последних, и я советую вам раздобыть более новое. Преимущество универсальной аппликатуры состоит в ее большей простоте и в том обстоятельстве, что она принята повсеместно.

[41] Аппликатура гаммы *До* для всех гамм

— Советуете ли вы применять аппликатуру гаммы *До* для всех гамм? Возможно ли это?

— Аппликатура гаммы *До* не применима к гаммам, начинающимся с черных клавиш, так как это создало бы ненужные трудности, преодоление которых является скорее предметом чистого спорта, нежели искусства.

[42] Аппликатура хроматической гаммы

— Какая аппликатура хроматической гаммы наиболее способствует скорости и точности?

— Большой палец правой руки всегда на *ми* и *си*, а левой — на *фа* и *до*; в промежутках употребляйте последовательно три или четыре пальца, чередуя их так часто, как это будет удобно. Начиная длинную хроматическую гамму, выберите пальцы таким образом, чтобы можно было прийти наиболее естественным путем к одному из вышеупомянутых промежуточных пунктов.

[43] Пальцы, нужные для исполнения мордента

— При исполнении мордента не предпочтительнее ли пользоваться тремя пальцами, чем двумя?

— Выбор пальцев для исполнения мордента зависит всегда от предыдущих нот или клавиш. Так как непосредственно перед мордентом мы не можем поднять руку для перемены пальцев, ибо это означало бы резкий перерыв, то приходится пользоваться теми, какие окажутся «под рукой».

Подмена пальцев в морденте редко приносит какую-либо пользу, поскольку это препятствует достижению точности и ровности, так как, помимо всего прочего, каждому пальцу присущ свой собственный характер звука.

16. ГЛИССАНДО

[44] Как играть пассаж глиссандо

— Не опишете ли вы лучший способ держать руку при игре глиссандо?
Какому пальцу отдать предпочтение — большому или указательному?

— При исполнении глиссандо правой рукой употребляйте указательный палец, когда идете вверх (Некоторые современные пианисты употребляют в этом случае третий палец, а также второй и третий или второй, третий и четвертый вместе, держа в последнем случае руку в обычном игровом положении (то есть ладонью вниз, а не вверх), только сильно повернутой вбок (к пятому пальцу) и со сплюсненной кистью (так что первые фаланги пальцев оказываются на одной плоскости с пястью, а последние фаланги подогнуты под первые).), большой — когда идете вниз. В левой руке — где глиссандо почти никогда не встречается — применяйте средний палец в обоих направлениях или, если вам это кажется легче, указательный палец при движении вниз. Извлечение звука такой большой силы, какая возможна на нашем современном рояле, сделало необходимым более глубокое опускание клавиш, чем это было у прежних фортепьяно, что привело к почти полному изгнанию глиссандо из современной фортепьянной литературы (В фортепьянной литературе последних десятилетий (например, у Дебюсси, Равеля, Прокофьева и других) значение глиссандо вновь возрождается.).

17. ОКТАВЫ

[45] Как лучше играть октавы

— Следует ли мне играть октавы, пользуясь «висячим» кистевым ударом или всей рукой? Я нахожу, что, применяя удар рукой, мне удается достичь большей звучности, но при этом не могу играть так быстро.

— Характер октав должен определить выбор средств их исполнения. Для легких октав пользуйтесь кистью, при более тяжелых — полагайтесь больше на всю руку. Для достижения быстроты нужно избегать утомления.

{119} Если вы начинаете чувствовать усталость, вызванную слишком продолжительным употреблением одного сустава, смените его другим, одновременно переменяя также положение кисти с высокого на низкое и наоборот. Для кистевых октав я рекомендую низкое положение руки, для октав, играемых всей рукой, — высокое.

[46] Быстрые октавы

— Подскажите, пожалуйста, какой-либо метод быстрой игры октав тому, кто считает это самой трудной частью фортепьянной игры. Буду также признателен, если назовете какие-нибудь октавные этюды, которые могли бы пригодиться для репертуара.

— Если быстрые октавы кажутся вам «самой трудной частью фортепьянной игры», это свидетельствует о том, что они не соответствуют вашей натуре. «Метод» никогда не сможет изменить ее.

Однако это не должно вас обескуражить, а только удержит вас от попыток сделать своей специальностью то, для чего у вас нет надлежащих данных, и уберезет от напрасного разочарования. Держите руки и кисти лишь слегка напряженными и при малейшей усталости меняйте положение кисти с высокого на низкое и наоборот. Ваш стул у рояля не должен быть слишком низким. Пройдите первую тетрадь «Октавной школы» Куллака (Имеется в виду «Школа октавной игры» op. 48 Теодора Куллака (1818—1882).), а за ней вторую.

[47] Исполнение октав

— В каких случаях, играя октавы, следует пользоваться всей рукой, как это я наблюдал у некоторых концертантов? Как мне показалось, они не делают ни малейшего движения кистью.

— Большинство концертирующих пианистов играет октавы чаще всей рукой, чем кистью, но, тем не менее, кисть их не так пассивна, как вам, по-видимому, показалось. Вероятно, они распределяют работу между кистью, локтем и плечом таким образом, что все они в отдельности выполняют лишь часть этой работы. Легкие октавы можно играть только кистью, в то время как более тяжелые вовлекают в действие локоть и плечо. Сделать это распределение сознательно вряд ли возможно.

{120} Стремление к экономии сил и возможно меньшей утомляемости вызовет это «разделение труда» бессознательно.

[48] Кистевой удар при длинных октавных пассажах

— При исполнении продолжительных октавных пассажей, как например в листовской транскрипции «Лесного царя», нужно ли стараться играть все чисто кистевым ударом или лучше ослабить напряжение посредством эпизодических импульсов (род вибрации), исходящих от предплечья? Дает ли нам что-нибудь варьирование высоты кисти?

— При исполнении продолжительных октавных эпизодов лучше менять положение кисти то на высокое, то на низкое. Низкое положение кисти вовлекает в действие предплечье, в то время как высокое ее положение втягивает в действие всю руку. Такие пьесы, как «Лесной царь», невозможно сыграть только кистью, потому что одна она не даст нам ни той силы, ни той скорости, каких требуют такие пьесы. Кроме того, октавы, играемые исключительно кистью, звучали бы «ватно». Одну кисть следует употреблять только в легких, грациозных местах.

[49] Одеревенение запястья при игре октав

— Когда я играю октавы или другие двойные ноты, мое запястье словно деревенеет. Как мне избавиться от этого?

— Одеревенение запястья есть результат неразумного его применения. Упражняясь в октавах и двойных нотах, помните всегда, что рука и ее суставы должны оставаться в свободном, гибком состоянии, и когда почувствуете усталость, не премините приостановить игру до тех пор, пока не прекратится напряжение в мышцах. Вы вскоре убедитесь, что ваш добросовестный труд вознагражден приобретением эластичности

в степени, соразмерной с общими вашими физическими данными.

[50] Преждевременное утомление рук

— Почему мои руки устают, когда я играю октавы или последование из небольших пассажей? Как мне избежать этого и добиться того, чтобы мои руки стали свободными и податливыми?

— Преждевременное утомление вызывается обычно ненужным мышечным напряжением. Держите ваши {121} руки и запястья свободными, и вы заметите, что утомление исчезает; ибо ваше ощущение утомления может быть вызвано не истощением мышечной силы, а застоем циркуляции крови, причиненным бессознательным напряжением запястья. Меняйте положение последнего с высокого на низкое и наоборот, как только почувствуете наступление «утомления».

[51] «Метод октавной игры Куллака еще хорош

— Действительно ли «Метод октавной игры» Куллака все еще одно из лучших пособий в этой области? Или вы можете порекомендовать что-нибудь лучшее?

— С тех пор, как «Школа октав» Куллака вышла из печати, опыт научил нас кое-чему, что могло бы быть добавлено к ней, но ничему, что бы ей противоречило. Насколько мне известно, ничего лучшего, чем этот труд, в особенности его первый том, в печати не появлялось.

18. РЕПЕТИЦИОННАЯ ТЕХНИКА

[52] Трудность исполнения повторяющихся нот

— Помогите мне, пожалуйста, в отношении повторяющихся нот. Когда я хочу сыграть их быстро, мне кажется, что клавиша не всегда издает звук. Не является ли причиной этого мое туше?

— Прежде всего проверьте механику вашего рояля. Нередко случается, что пальцы делают свое дело хорошо, но терпят неудачу вследствие неподатливой или малоподатливой фортепьянной механики. Если же вина не в инструменте, то она, должно быть, в известной напряженности пальцев. Для устранения этого нужно, прежде всего, чтобы запястье было свободным. Кроме того, при репетиционной технике пальцы должны падать на клавиши не перпендикулярно, а таким движением, как будто вы что-то смахиваете с клавиш кончиками пальцев; затем, быстро согнув каждый сустав, живо отдерните их по направлению к ладони.

19. ДВОЙНЫЕ НОТЫ

[53] Исполнение двойных терций

— Расскажите, пожалуйста, мне что-нибудь относительно общих принципов работы над терциями как диатоническими, так и хроматическими, а также о тех, которые имеются в первой части

концерта Грига.

— Так же, как исполнение пассажей из простых нот требует простого, но безукоризненного легато, так и двойные терции соответственно требуют столь же безукоризненного двойного легато (По мнению некоторых других знаменитых пианистов-виртуозов (Бузони), быстрые пассажи в терциях требуют полного легато только в одном голосе (верхнем при движении вверх, нижнем при движении вниз), в другом же голосе легато имеет скорее иллюзорный характер, то есть пальцы фактически чуть-чуть недодерживают полную длительность некоторых нот.).

Что же касается конкретных деталей игры легато, то могу отослать вас к моей книге «Фортепьянная игра», где вы найдете подробный разбор этого вопроса в главе о «туше и технике».

ИНСТРУМЕНТ

[54] Характер фортепьяно, на котором работаешь

— Имеет ли значение, работаю ли я на хорошем или плохом фортепьяно?

— Для работы пользуйтесь только работаешь самым лучшим инструментом, которым можете обзавестись. Уж лучше пусть фортепьяно окажется плохим, когда вы играете перед публикой. Это вам повредит далеко не в такой степени, как постоянная и привычная игра на фортепьяно, в механизме которого каждая клавиша требует различного рода туше и которое к тому же еще, возможно, расстроено. Подобные условия вредят развитию как вашего музыкального слуха, так и ваших пальцев. Иначе и не может быть. Как я уже говорил раньше, учиться — значит приобретать привычки мыслить и действовать. С плохим инструментом нельзя развить каких бы то ни было хороших {124} качеств, даже если вы ими обладаете от природы; еще меньше шансов приобрести их.

Вот почему я рекомендую хорошее фортепьяно, чистые клавиши — ибо ваше эстетическое чувство должно быть развито всесторонне,— правильно установленное сиденье и умственную сосредоточенность. Но эти рекомендации предполагают определенное дарование со стороны учащегося и наличие хорошего учителя.

[55] Не пользуйтесь фортепьяно с механикой крайних типов

— Не лучше ли подвинутому учащемуся, готовящемуся к концертной деятельности, упражняться на фортепьяно с механикой с тугей клавиатурой, чтобы развить мышцы пальцев и рук, и пользоваться инструментом с легкой клавиатурой при художественной отделке более воздушных пассажей, так часто, например, встречающихся в музыке Шопена?

— Всякая крайность вредно сказывается на занятиях и упражнениях. Слишком тугая клавиатура напрягает и переутомляет пальцы, чрезмерная же ее легкость может привести к освобождению их из-под вашего контроля. Постарайтесь раздобыть для своих занятий инструмент, механика которого приближается насколько возможно к механике того рояля, на котором вам предстоит играть в концерте, для того чтобы избежать неприятных сюрпризов вроде преждевременного утомления или убегания

пальцев.

[56] Насколько тугой должна оставаться механика фортепьяно

— Должна ли я сохранять механику моего фортепьяно в тугом состоянии?

— Держите ее в состоянии достаточно тугом, чтобы сохранить «ощущение» клавиш под пальцами; если механика будет туже этого, то можно поставить под угрозу работу пальцев и повредить руке.

[57] Механика фортепьяно для начинающего

— Считаете ли вы благоразумным, чтобы начинающий упражнялся на фортепьяно с тугой механикой?

— Это зависит от возраста и физического развития начинающего. «Тугая» и «легкая» механика — не абсолютные, а относительные понятия, включающие в себя силу сопротивления руки играющего. Механика должна быть такой, чтобы играющий {124} всегда — даже при нежнейшем прикосновении — чувствовал клавишу под пальцем. Слишком тугая механика неизбежно приводит к применению плечевых мышц (которые следует приберечь для кратковременного специального действия) и может навсегда повредить руку.

[58] Игра на немой клавиатуре

— Приносят ли пользу учащемуся на фортепьяно механические приспособления вроде немой клавиатуры? Следует ли ограничить их применение строго определенной стадией в процессе обучения?

— Музыка — это язык. Шуман сказал: «У немых нельзя научиться говорить!» (Р. Шуман. Жизненные правила для музыкантов. Музгиз. М., 1959, стр. 4.).

Стало быть, пользоваться немой клавиатурой не следует вовсе — или уж, если пользоваться, то очень редко, если мы стремимся к «музыкальной» технике, то есть к технике живой, многокрасочной, способной выражать музыкальные мысли и чувства. Лично я никогда не пользовался немой клавиатурой.

ПЕДАЛИ

[59] Общее правило относительно педали

— Нужно ли употреблять педаль с каждой нотой мелодии? Хотелось бы знать какое-нибудь общее правило.

— Нажимать педаль нужно всегда непосредственно после взятия ноты, для которой она предназначена, иначе от смешения этой ноты с предыдущей возникнет диссонанс. Таково общее правило. Бывают, конечно, исключения, но они встречаются только в некоторых случаях, когда смешение звуков имеет целью достижение какого-нибудь особого эффекта.

[60] Употребление педали для окраски звука

— Для чего употребляется правая педаль?

— Прежде всего, она служит для продления тех звуков, которые мы не можем удержать с помощью пальцев. Кроме того, она является также одним из эффективнейших средств окраски звука. Применением педали должен всегда управлять слух.

{125}

[61] Как пользоваться педалью

— Расскажите, пожалуйста, как пользоваться педалью. Я обнаружил, что в некоторых пьесах под тактами нет никаких пометок, обозначающих, когда ее нужно взять. Есть ли на этот счет какое-нибудь правило, которое вы могли бы мне указать?

— Если вы имеете в виду художественное употребление педали, я должен, к сожалению, сказать, что правил для этого ничуть не больше, чем для смешения красок на палитре художника, стремящегося воссоздать какой-нибудь особенный оттенок или цвет. Художник знает, что синий цвет с желтым дают зеленый, красный с синим — пурпурный; но все это основные цвета, которые он редко применяет. Для более тонких оттенков он должен экспериментировать, советоваться со своим глазом и своим мнением. Взаимосвязь между педалью и ухом пианиста в точности та же, что между палитрой и глазом художника.

Вообще говоря (на основании печального опыта), гораздо важнее знать, когда не употреблять педаль, чем когда ее употреблять. Мы должны воздерживаться от ее употребления всякий раз, когда возникает хотя бы малейшая опасность непреднамеренного смешения звуков. Чтобы избежать этого, лучше всего нажать педаль после взятия того звука, ради которого она берется, и отпустить ее быстро, одновременно со взятием следующего звука (Если, разумеется, этот звук не должен оставаться на той же педали.).

Она может быть сразу же взята снова, и это чередование должно продолжаться там, где имеется либо смена гармоний, либо последование «проходящих нот».

Вот единственное позитивное правило, которое я могу привести, но даже оно часто нарушается.

Пусть ваше ухо станет опекуном вашей правой ноги. Приучите его к гармонической и мелодической ясности и вслушивайтесь внимательно. Научить же употреблению педали, которое не зависело бы от вашего собственного уха, невозможно.

{126}

[62] Пусть ваш слух руководит вашей педализацией

— В «Буре» Вебера нужно ли, как указано, держать педаль в продолжение всей пьесы? Получаются сплошные диссонансы.

— Не зная этой пьесы даже по названию, я могу лишь сказать, что во

времена Вебера (Гофман думает, по-видимому, что речь идет о неизвестном ему сочинении великого немецкого композитора Карла-Мари Вебера (1786—1826). В действительности же названная пьеса принадлежит перу второстепенного швейцарского композитора Густава Вебера (1845—1887).) рояли имели звук такой небольшой длительности и силы, что диссонансы, получавшиеся в результате непрерывного применения педали, не были так заметны, как ныне на современном рояле с его удивительно мощным и продолжительным звуком. Поэтому теперь педаль нужно употреблять с крайней осторожностью. Вообще говоря, слух, повторяю, является «сольным» руководителем ноги на педали.

[63] При исполнении Баха употребляйте педаль с осторожностью

— Играют ли когда-нибудь музыку Баха с педалью?

— Нет фортепьянной музыки, где запрещалось бы употребление педали. Даже когда фактура пьесы и не требует педали, что случается очень редко, играющий может использовать последнюю как вспомогательное средство там, где его руки окажутся не в состоянии охватить разом все звуки гармонии.

У Баха педаль часто играет очень важную роль; ибо при разумном употреблении, как, например, в случаях органного пункта, она накапливает звуки гармонии, удерживает основной тон и таким образом дает эффекты, сходные с органным звучанием. С точки зрения качества педаль так же необходима в музыке Баха, как и во всякой другой; с точки зрения количества я рекомендую крайнюю осторожность в ее применении, чтобы не замазать тонкой ткани его полифонии.

[64] Ученик, питающий пристрастие к педали

— Мне всегда хочется пользоваться педалью, как только я принимаюсь за новую пьесу, но мой учитель настаивает на том, чтобы я сначала добился хорошего певучего тона. Прав ли он?

{127} — Вам «хочется» пользоваться педалью? Вопреки нашему учителю, советуемому обратное? Тогда зачем вам учитель? Люди, которые в процессе любой учебы ориентируются на то, что им нравится, не нуждаются в учителе. Они нуждаются в дисциплине. Научитесь повиновению! Если, следуя советам вашего учителя, вы не будете делать успехов, то и тогда единственное, что вам остается,— это пойти к другому учителю. Но и он, по всей вероятности, не будет особенно отличаться от первого в своих предписаниях. Поэтому я снова повторяю: учитесь повиновению!

[65] Употребление обеих педалей одновременно

— Можно ли употреблять правую и левую педаль одновременно или это повредит роялю?

— Так как механизмы обеих педалей совершенно самостоятельны и независимы друг от друга, их можно употреблять одновременно, если это оправдывается характером данного места пьесы.

[66] Как получить более тихий звук

— Должно ли обозначение *p* быть выполнено с помощью левой педали или посредством пальцев?

— Левая педаль служит для изменения качественной, а не количественной стороны звука. Поэтому ею никогда не следует пользоваться для прикрытия плохого *piano*- (или тихого) туше. Извлекать полноценный тихий звук надлежит всегда посредством ослабления силы пальцев и уменьшения их подъема. Левую педаль следует употреблять только тогда, когда тихое звучание сочетается с таким изменением окраски, какое не выходит за пределы возможностей этой педали.

[67] Не злоупотребляйте левой pedalю

— Следует ли играть Ля-мажорный гавот Глюка-Брамса без левой педали? Не станет ли учащийся при щедром употреблении левой педали лениво пользоваться легким туше?

— Ваш первый вопрос имеет слишком общий характер, так как не существует музыкальных произведений, которые нужно исполнять сплошь с левой pedalю или без нее; она употребляется лишь тогда, когда имеется в виду известное изменение окраски. Слишком же частое употребление левой педали ведет к {128} пренебрежению туше *pianissimo*, поэтому нельзя одобрить такое ее применение.

[68] Еще раз о «тихой» педали

— У моего фортепьяно довольно громкий звук, что вызывает протесты моих домашних, требующих, чтобы я играл с левой pedalю. Я употребляю ее почти все время, а теперь уже боюсь играть без нее. Что вы посоветуете?

— Если вам нравится мягкое туше и звучание, то нужно изменить на фабрике механику вашего фортепьяно. Одно время я сам очутился в таком скверном положении, что не мог сыграть некоторые пассажи, не нажимая левой педали. Сила привычки такова, что постоянное употребление левой педали очень скоро порождает физическую неспособность играть без того, чтобы нога не нажимала на эту педаль.

ЗАНЯТИЯ

[69] Утренние занятия на фортепьяно

— С чего начинать утренние занятия?

— Начните с вашей технической работы. Гаммы во всех тональностях, каждая по крайней мере дважды в хорошем исполнении. Сперва медленно, одна за другой, затем немного быстрее, но отнюдь не очень быстро — до тех пор, пока вы не будете вполне уверены, что обе руки совершенно выравнялись и что в вашей игре не встречается ни фальшивых нот, ни ошибок в аппликатуре (Многие известные виртуозы XX столетия (Бузони, Петри, Гизекинг и другие) не разделяют мнения Гофмана о

необходимости ежедневного разыгрывания гамм.).

Играть гаммы неправильно точно так же дело привычки, как и играть их правильно, только первое легче. Вы можете приобрести очень прочно укоренившуюся привычку неправильно брать определенную ноту всякий раз, когда она встречается, если только не окажете противодействия формированию такой привычки.

После этих гамм поиграйте их в октавах кистью, медленно, не утомляя ее слишком высоким поднятием {129} руки. Вслед за тем поиграйте либо Черни, либо Крамера, потом Баха и, наконец, Моцарта, Бетховена, Шопена и т. д.

Если у вас есть на это время, играйте утром час технические упражнения и потратьте час на трудные места в разучиваемых вами сочинениях. После полудня поиграйте еще час, посвятив его интерпретации. Я подразумеваю под этим эстетическое применение того, чем вы технически овладели утром, то есть соединение ваших достижений механического порядка со сформировавшимся в вашем уме духовным представлением о разучиваемом произведении.

[70] Утро – лучшее время для занятий

— Сколько времени должен я тратить на чисто техническую работу? Я занимаюсь три часа в день; сколько времени мне нужно работать подряд?

— Чисто технической работой, то есть работой пальцев без участия ума и сердца, занимайтесь очень мало или не занимайтесь ею вообще, ибо она погубит вашу музыкальную одухотворенность (Кажущееся противоречие между этим и предыдущим ответом автора объясняется тем, что в данном случае Гофман имеет в виду всевозможные механические упражнения для укрепления или растягивания пальцев вроде «экзерсисов» Ганона или Пишны, «выстукиваний» и т. п., а не техническую *работу* над гаммами и этюдами (тем более—над пьесами), являющимися, по его мнению, музыкой, требующей «участия ума и сердца»). Если, как вы говорите, вы работаете три часа в день, то я советую вам играть два часа подряд утром и час после полудня. Утро — всегда лучшее время для работы. Не делайте длительных перерывов в ней, так как это может нарушить ваш контакт с фортепьяно, для восстановления которого потребуется немало времени. После полудня, когда большая часть вашей ежедневной работы уже сделана, вы можете действовать с большей свободой, хотя и эта свобода должна быть ограничена надлежащими пределами.

[71] Время, посвящаемое техническим упражнениям

— Следует ли мне в целях продвижения вперед заниматься работой общего характера или нужно сосредоточиться исключительно на технических упражнениях?

{130} — Чисто технические упражнения должны занимать четверть того времени, которое вы можете уделить работе. Две четверти употребите на техническое освоение трудных пассажей, встречающихся в разучиваемых вами пьесах, а на протяжении последней четверти нужно вставить эти выученные пассажи на свое место в пьесах, чтобы во время разучивания и обработки деталей не потерять своего представления о пьесе в целом.

[72] Единственный целесообразный способ работы

— При чисто технической, то есть механической, работе можно ли держать на пюпитре и читать книгу или журнал?

— Этот вопрос может показаться весьма странным всякому, кто над этим не раздумывал, однако он законен; ибо мне достоверно известно, что такого рода преступление против самих себя совершается многими. Я не в состоянии достаточно строго предостеречь учащих против этой пагубной привычки. Занимайтесь лучше вдвое меньше, но сосредоточенно. Даже чисто механическая работа должна быть передана двигательным центрам мозга через посредство слуха и зрения для того, чтобы дать благоприятные технические результаты. Если мозг занят чем-нибудь другим, он делается невосприимчивым к впечатлениям от данной работы, и такого рода занятия являются совершенно напрасной тратой времени. Нельзя не только читать, но и думать о чем-нибудь, кроме той работы, которая перед вами, если вы хотите добиться каких-либо результатов. Сосредоточенность—это первая буква в алфавите успеха.

[73] Восемь часов занятий вместо четырех

— Буду ли я продвигаться быстрее, работая восемь часов вместо четырех, как теперь.

— Слишком долгая игра в один день оказывает часто отрицательное влияние на успехи в занятиях, потому что, в конце концов, работа плодотворна только тогда, когда выполняется с полной умственной сосредоточенностью, а последняя может поддерживаться лишь в течение определенного времени. У одних эта способность к сосредоточенности истощается быстрее, чем у других; но как бы долго она ни сохранялась, когда она исчерпывается, всякая дальнейшая работа {131} становится подобной развертыванию свитка, который мы старательно свертывали. Займитесь самонаблюдением и, заметив ослабление интереса,— остановитесь. Помните, что в занятиях сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной. Внимательность, сосредоточенность, старательность делают излишними всякие расспросы насчет того, сколько нужно работать.

[74] Игра холодными руками

— Когда руки бывают холодными и скованными, нужно ли, чтобы разыграть их, сразу начать с трудных и утомительных вещей?

— Заставляя себя играть вещи холодными руками, вы всегда подвергаетесь опасности перенапряжения, в то время как постепенной разминкой их вы успешно и безнаказанно добьетесь того же. Пока руки холодные, играйте осторожно, прибавляя силу и скорость только тогда, когда руки приобретут свою нормальную температуру и эластичность. Это может занять полчаса или даже три четверти часа. Процесс этот можно ускорить, погрузив руки перед игрой в нагретую воду, но не следует делать это слишком часто, чтобы не расслабить нервов рук (Еще проще разогреть руки, три-четыре раза хлопнув себя ими с размаху (от плеча) «в обнимку» или проделав несколько других энергичных гимнастических движений,

убыстряющих кровообращение во всем теле. Думается также, что, начиная рабочий день с небольшого количества энергичных попыток с места в карьер, невзирая на состояние рук, одолеть какой-либо небольшой, но трудный пассаж, ученик и разогреется, и вообще «войдет в работу» гораздо раньше, чем успеет «перенапрячь» холодные руки. Рекомендованное же Гофманом длительное (до трех четвертей часа) постепенное разыгрывание кажется мне менее целесообразным не только из-за слишком большой потери времени, но и — что значительно важнее — потому, что расслабляет «рабочий ритм» занятий).

[75] Счет вслух

— Вреден ли для игры ученика счет вслух, то есть не может ли звук голоса помешать надлежащему звучанию ударяемой ноты?

— Громкий счет вряд ли может повредить — особенно, пока ученик занят метром и ритмом. Когда же они {132} будут освоены, иначе говоря, вполне поняты, к счету вслух можно прибегать все реже и в конце концов отказаться от него совсем. Во время упражнений громкий счет имеет неоценимое значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что-либо другое, и, кроме того, является безошибочным руководителем при нахождении узловых точек фразы.

[76] Разучивание гамм очень важно

— Всегда ли обучение игре на фортепьяно должно непременно начинаться с гамм?

— Приступать к гаммам нельзя до тех пор, пока не выработано хорошее пальцевое туше и не закончена полностью подготовка к действиям большого пальца, играющим весьма важную роль в гаммах.

Кроме того, я считаю работу над гаммами важной не только для пальцев, но и для дисциплинирования слуха в отношении чувства тональности, освоения интервалов и всего объема фортепьяно.

[77] Разучивание гамм

— Считаете ли вы нужным разучивание учащимися на фортепьяно всех пятнадцати мажорных гамм или можно обойтись без энгармонических?

(То есть гаммы Фа-диез мажор, До-диез мажор и До-бемоль мажор (при наличии энгармонически совпадающих с ними гамм Соль-бемоль мажор, Ре-бемоль мажор и Си мажор).).

— Нужно изучить всё по этой части, чтобы выбрать из запаса выученного то, чего требуют обстоятельства. Учите все гаммы и упражняйтесь в них так, как они написаны, а затем также в терциях, секстах и октавах.

[78] Разбор новой пьесы

— Когда учишь новое произведение, что предпочтительнее: работать сначала новой пьесы обеими руками порознь или вместе?

— Когда вы впервые просматриваете новое произведение, нужно пользоваться по возможности обеими руками; это необходимо, чтобы

получить хотя бы приблизительное умственное представление о нем. Если же техника играющего слишком недостаточна для этого, тогда, разумеется, надо разбирать каждой рукой отдельно.

{133}

[79] Работа над партиями обеих рук порознь

— Нужно ли при разучивании новой над партиями пьесы каждой руке работать над своей партией отдельно?

— Если общее представление о пьесе у вас уже сформировалось, то хорошо поупражняться каждой рукой в отдельности, потому что таким путем вы сможете сосредоточить ваше внимание на работе каждой руки. После того, однако, как каждая рука усвоит свою задачу, играйте обеими руками вместе, стремясь к достижению той музыкальной цели, для которой раздельная работа рук была лишь технической подготовкой.

[80] Четыре способа разучивания фортепьянной пьесы

— Следует ли разучивать произведение без фортепьяно?

— Существует четыре способа разучивания произведения:

1. За фортепьяно с нотами.
2. Без фортепьяно с нотами.
3. За фортепьяно без нот.
4. Без фортепьяно и без нот.

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом».

[81] Условия, определяющие скорость игры

— Насколько быстро или медленно нужно играть баркаролу Шуберта—Листа? Какие современные салонные пьесы порекомендовали бы вы после «Зефира» Бенделя?

— Если бы я даже и верил в метрономы (а это не так), то все равно не мог бы указать вам или кому бы то ни было другому темп, так как это зависит всегда от состояния вашей техники и качества вашего звука.

Что касается современных салонных пьес, то я могу порекомендовать два тома русской фортепьянной музыки, изданные Г. Ширмером в Нью-Йорке. Там вы найдете пьесы различных степеней трудности, из которых сможете выбрать то, что вам больше подходит.

{134}

[82] Как достигнуть быстрого темпа

— Какой лучший способ достигнуть быстрого темпа?

— Лучше всего вам поможет прослушивание пьесы или той ее части,

которая вас интересует, сыгранной в быстром темпе другим лицом; это будет способствовать формированию умственного представления о ней, что является главным условием для приобретения всякого умения. Существуют, однако, и другие пути, причем каждый из нас должен отыскать тот, который ему подходит: либо постепенно увеличивая скорость, пока не достигнете вашего индивидуального максимума, либо пустившись сразу во всю прыть, хотя бы даже ценою нескольких нот, которые вы уроните по дороге и подберете при последующих повторениях. Какой из этих двух или любых иных путей окажется для вас наилучшим, этого никто сказать не может; ваш музыкальный инстинкт подскажет вам правильный путь, если вы ему разумно доверитесь.

[83] Лучший способ добиться быстрого темпа

— Не потрачу ли я понапрасну время, если месяцами буду все снова и снова штудировать пьесу, медленно, как начинающий, и с максимальной сосредоточенностью? Выполнив все это и пытаясь затем постепенно увеличивать темп, я обнаружил, что все же не могу играть так быстро, как хотел бы. Не благоразумно ли будет начать все сначала и как можно медленнее? Я предпочитаю именно этот способ работы, но говорят, что можно «засохнуть», разучивая долгое время одно и то же сочинение. Советуете ли вы работать с педалью или без нее?

— Медленная работа — несомненно, основа быстрой игры; но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. Время от времени нужно пробовать играть быстро, делая это все чаще и чаще, с постепенным увеличением скорости, хотя бы даже ценой временной утраты ясности. Эта утрата легко восполняется при последующих возвращениях к медленной работе. В конце концов, для того чтобы суметь быстро сыграть пьесу, нам надо прежде всего научиться быстро воспроизводить мысленно все ее течение, и этому умственному усилию также очень помогут попытки играть иногда в {135} более быстром темпе. Что же касается опасности «засохнуть», то необходимо разнообразить пьесы для сохранения свежести каждой из них.

В отношении педали я рекомендую вам пользоваться ею, но только разумно, с самого начала работы над новой пьесой, но никогда—при пальцевых упражнениях.

[84] Следите за вашим дыханием

— В чем состоит связь между дыханием и игрой на фортепьяно и как далеко простирается эта связь?

— Дыхание при игре на фортепьяно так же важно, как и при всяком физическом усилии, особенно, когда речь идет о пьесах, требующих применения большой мускульной силы, ибо это вызывает учащение сердцебиения, а затем, естественно, дыхания, результатом чего часто бывает усиленное дыхание через рот. В таких случаях играющие прибегают к дыханию открытым ртом, потому что они не могут сами с собой совладать. Если бы на последнем рывке велосипедных гонок мы крикнули велосипедистам: «Дышите через нос», то нечего было бы удивляться, если бы наш совет остался без внимания. Впрочем, дыханию открытым ртом нет нужды учиться: это самопомощь природы.

Я рекомендую дышать через нос, пока это возможно. Это здоровее, чем дыхание ртом, и лучше освежает голову. Когда физическое напряжение станет слишком большим, тогда вам будет уже не до советов; ваш организм найдет свою собственную линию наименьшего сопротивления.

[85] Каждый год обеспечьте себе месячный отдых

— Должен ли я продолжать занятия во время моих месячных рождественских каникул?

— Если вы хорошенько поработали в продолжение весны, лета и осени, то полное прекращение на месяц ваших занятий пойдет вам на пользу. Такой перерыв вернет ваши силы и любовь к своей работе, а когда работа возобновится, вы сумеете не только вскоре наверстать то, что считаете упущенным, но и сделать быстрый скачок вперед, так как качество вашей работы станет лучшим, чем оно было бы, если бы вы упорствовали и продолжали ее с утомленной головой. При утомленном состоянии ума и тела мы совершенно утрачиваем способность замечать образование дурных {136} привычек, а поскольку «учиться — значит приобретать правильные привычки мыслить и действовать», мы должны остерегаться всего, что может повредить нашей бдительности по отношению к дурным привычкам. Ведь порок, как ни старайся, не обратишь в добродетель.

ОБОЗНАЧЕНИЯ И НОМЕНКЛАТУРА

[86] Метрономические обозначения

— Что следует понимать под обозначением $M. M. = 72$, напечатанным вверху музыкальной пьесы?

— Первое $M.$ поставлено взамен слова «метроном», второе — вместо имени его изобретателя Мельцеля. Цифры указывают число ударов в минуту, а нота показывает, чему соответствует каждый удар — в данном случае, четвертной ноте. Обозначение в целом говорит о том, что для пьесы должна быть принята средняя скорость игры в семьдесят две четвертных ноты в минуту. Тем не менее для правильного в музыкальном отношении определения темпа пьесы я советую вам считаться скорее с состоянием вашей техники и вашим собственным чутьем.

[87] Личный элемент и метроном

— Нужно ли в прелюдии № 15 Шопена играть до-диез-минорный эпизод в том же темпе, что и начальный раздел, или намного быстрее? Как проставить метроном в эпизодах на $6/8$ и на $9/8$ в «Хороводе гномов» Листа?

— В до-диез-минорном эпизоде не нужно ускорять темп вовсе или, если ускорять, то лишь очень немного, потому что здесь происходит динамическое нарастание, достигающее до значительной высоты, а это, очевидно, несовместимо с нарастанием скорости. Что касается метрономизирования, я бы о нем не беспокоился. Вопрос скорости должен всегда определяться в значительной степени возможностями

вашей техники. Темп так тесно связан с туше и динамикой, что в большой мере является делом индивидуальным. Это не значит, что можно играть *andante* там, где предписано *allegro*, а лишь означает, что *allegro* у одного слегка отличается от *allegro* у {137} другого. Туше, звук и трактовка влияют на темп. Метрономические обозначения следует принимать лишь с величайшей осторожностью.

[88] Метрономическими обозначениями лучше пренебречь

— В каком темпе по метроному нужно играть менуэт из сонатины Бетховена ор. 49 № 2?

— Если у вас есть издание Бетховена, не имеющее метрономических обозначений, то вам необыкновенно повезло, и я ни за что на свете не стану поперек дороги такой редкостной удаче. Сообразуйте со своей техникой, своими чувствами и доверьтесь своему здравому чутью.

[89] Опасности, связанные с употреблением метронома

— Как следует пользоваться метрономом при занятиях? Меня предостерегали от его употребления, так как, по словам моего учителя, постоянное пользование метрономом может привести к большой скованности и механичности.

— Ваш учитель совершенно прав. Вы не должны играть с метрономом в течение сколько-нибудь длительного времени, ибо это изуродует музыкальную пульсацию и погубит живую выразительность вашей игры. Метрономом хорошо пользоваться как средством контроля, во-первых, чтобы найти приблизительную среднюю скорость пьесы, и, во-вторых, для того, чтобы, на минуту включив его во время игры, удостовериться, не унесли ли вас ваши чувства слишком далеко от среднего темпа.

[90] Истинное значение темповых определений

— Каково значение слов *Adagio*, *Andante* и *Allegro*? Являются ли они просто указателями темпа?

— Они служат таковыми; хотя наши музыкальные предки выбрали эти термины, вероятно, из-за их неопределенности, оставляющей известный простор нашей индивидуальности. Буквально *Adagio* (*ad agio*) означает «привольно»; *andante* означает «шагом» (в противоположность понятию «бегом», идя быстрым шагом), то есть гуляя; *allegro* (сокращенное *al leg-gie-ro*) означает с «легкостью», «живостью». Первоначально эти термины, как видите, были указателями настроения, но со временем стали рассматриваться как обозначения скорости.

{138}

[91] Правило для выбора темпа

— Так как слова *largo*, *allegro* и т. д. рассчитаны на то, чтобы указывать определенную степень скорости, то можете ли вы сформулировать такое

правило, чтобы учащийся, не имеющий возможности прибегнуть к помощи учителя, был бы в состоянии определить, в каком темпе он должен играть то или иное произведение?

— Если метроном не указан, то руководствуйтесь своим собственным художественным вкусом. Возьмите самые быстрые места вашей пьесы, играйте их так скоро, как это эстетически допустимо ее общим характером, и соответственно этому установите общий темп.

[92] Как играют украшающие ноты

— Как играют украшающие ноты в следующих тактах вальса Шопена ор. 42 украшающие и когда такие ноты берутся не вместе с басом?



— Украшающие ноты и главенствующие над ними, то есть те ноты, к которым украшающие относятся, нужно всегда играть одним и тем же мышечным импульсом. Время, занимаемое украшающими нотами, должно быть настолько минимальным, чтобы нельзя было различить, вступают ли они одновременно с басовой нотой или чуть-чуть раньше. В современной музыке они обычно играют перед басовой нотой, однако художественный вкус играющего может по временам предпочесть иное исполнение.

[93] Паузы, расположенные под или над нотами

— Что означает пауза над или под нотами скрипичного ключа?

— Паузы, о которых вы говорите, встречаются лишь тогда, когда на одном и том же нотоносце выписан больше, чем один голос (или партия); они указывают, на сколько времени задерживается вступление другого голоса.

{139}

[94] Что означает двойная точка

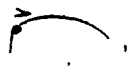
— Что означает нота, сопровождаемая двойной точкой, например: $f \ddot{\cdot}$?

Вначале я думал, что это опечатка, но это, по-видимому, не так, поскольку она встречается слишком часто.

— Так же как первая точка продлевает звучание ноты на половину стоимости последней, вторая точка прибавляет половину стоимости первой точки. Половинная нота с одной точкой длится три четверти, с двумя точками — семь восьмых.

[95] Исполнение слигованных нот

— Нужно ли акцентировать первую ноту под лигой, таким образом:



и следует ли поднимать руку в конце лиги, то есть:



— Лиги и акценты не имеют ничего общего между собой, потому что акценты относятся к ритму, в то время как лиги затрагивают область туше. Последняя нота под лигой обычно слегка укорачивается для создания той еле заметной паузы, которая отделяет одну фразу от другой. Вообще говоря, лига в фортепьянной музыке соответствует периодам дыхания (От вдоха до полного выдоха, то есть тому, что берется «на одном дыхании».) у певца.

[96] Чем отличаются друг от друга связка и лига

— В чем различие между лигой и связкой?

— Ни в чем по внешнему виду, но во многом по характеру действия. Связка продлевает звучание взятой в начале ноты на величину, равную стоимости шоты, стоящей в конце связки. Последняя может стоять лишь над двумя одноименными нотами в одной и той же октаве, следующими одна за другой. Как только вторгается другая нота, связка становится лигой и обозначает туше легато (Это объяснение неточно; более удачны те определения лиги, какие даны в предыдущем и последующем ответах. В самом деле лига, как справедливо отмечает сам Гофман в следующем своем ответе, не всегда означает легато; она может стоять и над группой нот, составляющих одну фразу и исполняемых «на одном дыхании», но другим игровым приемом, чем легато (портаменто, нон-легато, стаккато и т. д.).

{140}

[97] Лиги и акценты не имеют отношения друг другу

— Как нужно акцентировать начало лиги?

— Лиги и акценты не имеют между отношения друг собой ничего общего. Лигами обозначается либо туше легато, либо группировка нот. На какую из сгруппированных таким образом нот должен пасть акцент, зависит от ее ритмического положения в такте (Не только от этого, но нередко и от причин мелодического или гармонического порядка.).

Сильное и слабое время (или положительное и отрицательное биение) — вот что всегда управляет акцентировкой, если только нет противоположного указания, причем такое указание должно выполняться весьма разумно и редко буквально.

[98] Как долго длится действие случайного знака на ноту

— Когда на последней доле такта имеется случайный знак, не

восстанавливает ли данная нота по ту сторону тактовой черты свой постоянный ключевой знак, если она не слигована? В случае, о котором идет речь, в ключе стояло два бемоля, размер— $\frac{4}{4}$. Четвертую долю такта занимало *ми* с бекаром, а первой нотой следующего такта было *ми* со знаком бемоля. Я полагаю, что знак бемоля был лишним, и хотел бы знать, верно ли это.

— Теоретически вы совершенно правы. Тем не менее, изменение, которому подвергся постоянный тональный знак ноты, очень часто остается в силе и тогда, когда та же самая нота повторяется по ту сторону тактовой черты. Хотя с теоретической точки зрения нет необходимости в упоминаемом вами специальном знаке, практика показала, что это не напрасная предосторожность.

{141}

[99] «Ми-диез и си-диез» и дубль-бемоль

— Что означают диезы к *ми* и *си* и дубль-бемоль? Не имеют ли они только теоретическое значение?

— Их значение не теоретическое, а орфографическое (Противопоставление неправомерное, ибо орфография определяется теорией.).

Вы смешиваете ноту *до* с клавишей того же названия. *Си-диез* играется на клавише, называемой *до*, но музыкальная функция которой весьма далека от ноты *до*.

То же самое можно сказать и о дубль-бемолях и дубль-диезах, ибо *ре-дубль-бемоль* играется на клавише, называемой *до*, но не имеет никакого отношения к ноте *до*. Это в точности соответствует омонимам в языке: «поласкать» и «полоскать» (Этот пример подобран редактором настоящего издания взамен непереводаемых на русский язык английских омонимов подлинника: «sow» (сеять)—«sew» (шить)—«so» (так).) Звучит одинаково, но пишется по-разному в соответствии со смыслом того, что выражено этими словами.

[100] Действие дубль-бемоля

— Как нужно играть октаву, написанную следующим образом:



— Так же как простой бемоль понижает ноту на полтона, так дубль-бемоль понижает ее на два полтона, то есть на целый тон.

[101] Дубль-диез, напечатанный по ошибке вместо дубль-бемоля

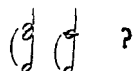
— Играя недавно одну оперетту, я обнаружил, что знак дубль-диеза (♯) употребляется также для обозначения дубль-бемоля. Правильно ли это?

— Возможно, это опечатка. Но если этот знак встретится повторно, советую вам, прежде чем счесть это за опечатку, точно удостовериться, не означает ли он все же дубль-диеза.

{142}

[102] Что означает случайный знак, взятый в скобки

— Скажите, пожалуйста, как надо исполнять аккорд или интервал, помеченные таким образом:



Что означает случайный знак в скобках?

— Аккорды, помеченные так, как показано выше, исполняются слегка арпеджированно, так же как в том случае, когда они помечены волнистой линией, если только указанный знак не обозначает присоединения данных нот к партии другой руки. Какое из этих двух значений имеется в виду, это вы легко поймете из контекста.

Случайные знаки в скобках являются просто предостережением, к которому прибегают некоторые композиторы, когда появляется возможность сомнения в правильности прочтения, вследствие возникающей на мгновение гармонической двусмысленности. Такие случайные знаки в скобках я находил пока что только в произведениях французских композиторов (В позднейших произведениях композиторов XX столетия эти знаки получили более широкое распространение.).

[103] Нотоносцы друг от друга независимы

— Влияет ли случайный знак в партии правой руки на партию левой?

— Так как фортепьянная музыка написана в форме партитуры, оба нотоносца независимы друг от друга так же, как партии в оркестровой партитуре. В случаях, где подозреваются опечатки, мы можем по одному нотоносцу сделать известные выводы насчет другого, если эти выводы будут оправданы доминирующей гармонией. Как правило же, оба нотоносца независимы друг от друга в отношении случайных хроматических знаков.

[104] Зачем нужны два названия для „одной и той же" тональности?

— Меня часто спрашивают: почему в музыке должно быть пятнадцать тональностей вместо двенадцати (Имеются в виду тональности мажорные.), то есть отчего не писать всегда в Си мажоре вместо До-бемоль мажора, в Ре-бемоль мажоре вместо До-диез мажора или наоборот?

{143}

— Я могу только сказать, что квинтовый круг был бы неполон без семи диезных и семи бемольных гамм, однако Бах в своих 48-ми прелюдиях и фугах не воспользовался всеми пятнадцатью тональностями, опустив совершенно из мажорных тональностей Соль-бемольную, Ре-бемольную и До-бемольную; а из минорных — ля-диезную и ля-бемольную.

[105] Сочинения, написанные в диезных тональностях

— Можно ли считать, что сочинения, написанные в диезных тональностях звучат более ярко, чем те, что написаны в бемольных? Принимают ли композиторы в расчет возможные модуляции при выборе тональности?

— Ответ на ваш вопрос зависит от того, рассматриваете ли вы музыку просто как игру звуков или же подходите к ней со стороны ее интеллектуального и психологического содержания. В первом случае способ написания — обозначить ли звук как *до-диез* или как *ре-бемоль* — действительно не имеет значения. В последнем же случае вы должны будете признать необходимость музыкальной орфографии, предназначенной для ясной передачи звукового смысла и музыкальных мыслей тому, кто читает или играет произведение. Хотя в темперированной гамме и нет разницы между *до-диезом* и *ре-бемолем*, читающий ноты воспримет их как отличные друг от друга отчасти из-за их связи с другими родственными гармониями. Это обычно и определяет выбор композитора в случаях энгармонического тождества. В правописании каждого языка вы найдете весьма удачные аналогии. В английском, например, имеются «to», «too» и «two» — слова, различное значение которых передается только их написанием, а не произношением (Приведенные слова означают соответственно: «к», «слишком», «два»; произносятся все три слова одинаково).

[106] Значение и применение «мотива».

— Что значит «мотив»? Что означает черточка над нотой? Какое руководство по обучению является лучшим для начинающего десятилетнего ребенка?

— Мотив—это зародыш темы. Тема может быть образована путем повторений мотива или объединения нескольких мотивов; в ней могут также сочетаться оба эти способа. Самый известный пример построения путем {144} повторения мотива вы найдете в первой теме пятой симфонии Бетховена.

Черточка над нотой предписывает играющему выдержать пальцем полную стоимость данной ноты.

Самое лучшее «руководство по обучению» для ребенка — это хороший учитель, который не пользуется никакими руководствами по обучению, а передает свои знания ребенку, исходя из своего собственного внутреннего сознания.

[107] Портаменто

— При исполнении нот, написанных следующим образом:



можно ли допустить, чтобы пальцы как бы соскальзывали с клавиш, или прикосновение обязательно должно быть плотным?

— Ноты, помеченные так, как показано выше, должны быть сыграны таким образом, чтобы каждая слегка отделялась от последующей.

Лучшее туше для этого получается при игре рукой — так, чтобы пальцы не поднимались ни в суставах ни от кисти, а чтобы рука оттягивала их вверх от клавиш.

[108] Черточка «тенуто» и ее действие

— Что означают короткие черточки под или над нотой или аккордом в отличие от стаккато или акцента? Влияют ли они на весь аккорд?

— Черточка под или над нотой заменяет слово «*tenuto*» (изображаемое обычно сокращенно: «*ten.*»), что означает «держаться», или, другими словами, быть особенно внимательным к тому, чтобы звуковая длительность данной ноты была выдержана полностью. Эта замена употребляется обычно тогда, когда дело касается выдерживания одиночной ноты или одиночного аккорда.

[109] Арпеджированный аккорд, помеченный «*secco*»

— Как нужно исполнять аккорд, написанный со знаком арпеджио и в то же время помеченный «*secco*» (Сухо (*итал.*)), как например в «Балетной мелодии» № 1 Шаминад (Сесиль Шаминад (1857—1944) — французская пианистка-композитор) ?

{145}

— Арпеджируйте аккорд как можно ровнее на всем его протяжении, но не применяйте педали и не задерживайте аккорда, а играйте его живо и коротко.

[110] Мелкие ноты под обыкновенными

— Что означают мелкие ноты, напечатанные под обыкновенными?

— Обычно мелкие ноты означают, что они могут быть опущены исполнителем, чья рука недостаточно растянута, чтобы сыграть их.

[111] Акцентирование мордента в сонате


— Как нужно играть и акцентировать мордент, встречающийся в сорок седьмом такте первой части— *allegro di molto* — «Патетической сонаты»



Бетховена op 13?

— Акцент должен падать на первую ноту мордента, вы не должны делать из него триоль, занимая всю четверть его исполнением. Мордент должен быть сыгран достаточно быстро, чтобы сохранилась ритмическая целостность мелодической ноты.

[112] Положение группетто под нотой

— Группетто  стоит иногда прямо под нотой, а иногда несколько правее. Указывает ли это различие на необходимость различного исполнения, и, если так, то как следует играть оба группетто?

— Группетто всегда начинается со своей верхней ноты. Когда оно стоит прямо над нотой, оно заменяет ее (То есть занимает то время, которое отведено на звучание данной ноты) ; когда несколько правее, — то сначала ударяется нота, а затем следует группетто, разумно распределяемое во времени, остающемся в его распоряжении.

[113] Как нужно играть синкопированные ноты?

— Ноты, занимающие целую долю предписанного размера, будучи синкопированными, должны браться между границами долей. Если синкопированные ноты занимают лишь часть доли, они должны быть взяты между границами долевых частей

{146}

[114] Трель начинается с мелодической ноты

— Должны ли в современных произведениях все трели начинаться с ноты, над которой они обозначены, если перед этой нотой нет апподжиатуры? Желательно ли при исполнении трели чередовать первый и второй пальцы (Имеется в виду чередование этих пальцев на первой ноте трели, то есть аппликатура типа 1323 1323 и т. д.)?

— Если нет специальных указаний на иное исполнение (с апподжиатурой), трели обычно начинаются с мелодического звука (с ноты, над которой они проставлены). Когда пальцы, которыми вы пользуетесь, станут уставать, смените их. Для продолжительных трелей предпочтительнее пользоваться тремя пальцами (То есть аппликатурой, приведенной в предыдущем примечании.), в коротких же трелях два пальца обеспечивают большую ясность.

[115] Положение вспомогательной ноты в трели

— В приводимом примере трели должна ли вспомогательная нота быть на тон или на полтона выше главной? Если на полтона, то как она будет называться? (То есть *си-бекар* или *до-бемоль*).



— Приводимый вами эпизод изложен, очевидно, в тональности соль минор. Трель указана на *си-бемоле*. Так как вспомогательная нота трели

всегда является следующей по диатоническому ряду за нотой, стоящей в тексте, то в данном случае она на целый тон выше *си-бемоля*, то есть это должно быть *до*. Поскольку пьеса написана в Ре мажоре, под знаком трели следует поставить бекар.

{147}

[116] Быстрота и плавность в трелях

— Не будете ли вы добры подсказать хороший метод для выработки быстроты и плавности в трелях?

— Хотя никаких «методов» для выработки трелей не существует, тем не менее имеются определенные приемы, которые могут помочь неподатливым мышцам. Но и эти приемы нельзя рекомендовать, не зная, где причина и источник вашей беды. Причины бывают разные в зависимости от индивидуальности, но в большинстве случаев они коренятся исключительно в мозгу, а не в руках. Чтобы быстро играть трель, нужно быстро думать, так как, если играть трель только пальцами, они вскоре станут застревать, теряя ритмическую ровность и их сведет судорога.

Отсюда следует, что прямого пути выучиться трелям не существует; эта способность будет развиваться вместе с общим вашим прогрессом в умственно-музыкальном отношении. Самое главное—это, конечно, всегда по-настоящему, физически вслушиваться в свою собственную игру, воспринимать каждый извлекаемый вами звук; ибо только тогда вы сумеете понять, как быстро вы в состоянии «слышать». И, конечно, не следует пытаться играть что бы то ни было в более быстром темпе, чем тот, за которым может поспеть ваш собственный слух.

[117] Различия в исполнении трелей

— Какая разница в способе исполнения трелей в такте 25 и в тактах 37—38 полонеза Шопена оп. 53 (Ля бемоль мажор.)?



— Значение трели в такте 25—мелодическое, тогда как трелей в тактах 37—38 — чисто ритмическое, при котором создается нечто (G) вроде эффекта барабанной дроби. Первая трель требует большего упора на мелодическую ноту, в то время как в двух других {148} вы можете, так сказать, швырнуть вашу руку на обе ноты и раскатывать трель до тех пор, пока она не перейдет в следующую восьмую (То есть в *си-бемоль*.).

[118] Значение слова сольфеджио

— Что понимается под «упражнениями в грамоте» (В подлиннике здесь стоит слово «spelling», обозначающее одновременно и «правописание», и «чтение по складам».) в музыке?

— Если здесь не имеются в виду различные способы написания большинства аккордов, то это означает называние вслух пропеваемых нот, что, собственно, именуется сольфеджио.

О НЕКОТОРЫХ ПЬЕСАХ И КОМПОЗИТОРАХ

[119] Несколько пьес для четырнадцатилетней девочки

— Назовите мне, пожалуйста, несколько сколько классических пьес, которые не было бы слишком трудно играть моей четырнадцатилетней дочери. Она очень талантлива, но не сильна технически. Сонатины Кулау она играет очень хорошо.

— Если вашей дочери четырнадцать лет и у нее, как вы говорите, большой талант, но слабая техника, то уже давно пора позаботиться о развитии последней, ибо пианист без техники подобен туристу без денег. Во всяком случае сонатам Кулау я предпочел бы более легкие сонаты Гайдна и Моцарта ввиду их больших внутренних достоинств. Любой хороший учитель поможет вам выбрать из них подходящие для вашей дочери.

[120] При исполнении сонаты

— Мой учитель считает, что я совершаю большую ошибку, пренебрегая знаками повторения при исполнении сонат. От других я слышал, что повторение не обязательно, хотя, может быть, и желательно. Не будете ли вы добры высказать ваше мнение по этому вопросу?

{149}

— В сонате важное значение имеет повторение первого раздела (экспозиции) первой части, чтобы две основные темы, а также сопутствующие им могли хорошо запечатлеться в сознании и памяти вашего, слушателя. Без этого он, вероятно, не сможет понять и проследить их развитие в следующем разделе (То есть в разработке).

Вы часто встретите и указания повторить не только экспозицию — например в последней части «Аппассионаты», где повторение необходимо не по указанным выше соображениям, но и для равновесия или пропорциональности формы.

Вообще говоря, я сторонник точного соблюдения указаний композитора, а, стало быть, и его знаков повторения, выполняющих эстетические функции, которых вы, быть может, и не поймете до тех пор, пока соната в ваших руках не перерастет стадию разучивания.

[121] Вопрос, касающийся исполнения «Лунной сонаты»

— Должны ли ноты триольной фигуры в «Лунной сонате» Бетховена быть так слиты друг с другом, чтобы они воспринимались слухом не как отдельные ноты, а как своего рода фон для нот мелодии?

— Истина лежит между двумя крайностями. Хотя аккомпанемент и должен быть достаточно приглушенным, чтобы образовать, как вы говорите, гармонический фон, всё же ноты его не должны сливаться до такой степени, чтобы совсем затушеввалась внутренняя пульсация триолей. Слияние звуков в аккорд должно каждый раз производиться с помощью педали, а не посредством чрезмерного легато.

[122] Слишком быстрое исполнение «Весенней песни» Мендельсона

— Как исполнять «Весеннюю песню» Мендельсона — в медленном или быстром темпе?

— Она обозначена «*Allegretto grazioso*». Последний термин («грациозно») исключает слишком быстрое движение.
{150}

[123] Что может обозначать точка

— Здесь выписан седьмой такт полонеза Шопена ор. 26 № 1 (До-диез минор.):



Что означает точка, помещенная после *ре* в басу? Она встречается всякий раз, когда повторяется этот такт, иначе я принял бы ее за опечатку.

— В партии левой руки ноты следуют одна за другой, как восьмые. Соотношение их длительностей указывается, однако, штилями, направленными вверх, и точкой. В данном случае это сделано с целью построить при помощи накопления звуков полный аккорд, как показано в примере *а*:



а я бы задержал и пятую восьмую, как показано в примере *б*:



[124] Где должен быть сделан акцент

— При исполнении экспромта Шопена ля-бемоль мажор ор. 29 должен ли акцент быть сделан на первой или на последней ноте мордента?



Имеется в виду следующее место:

Я слышал этот мордент, исполненный как триоль. Правильен ли такой акцент?

{151}

— В данном случае надо акцентировать последнюю ноту мордента.

[125] Спорное место у Шопена

— В ноктюрне Шопена Фа-диез мажор (Op. 15 № 2 (пятый ноктюрн).), после *Doppio movimento*, при возвращении к *Tempo I*, в пятом такте, должна ли правая рука играть эту мелодию:



или



— Различные издания отличаются в этом такте друг от друга. Издание Петерса, считающееся в общем лучшим изданием произведений Шопена, придерживается второй версии, большая естественность которой говорит сама за себя (В настоящее время петерсовское издание Шопена (содержащее ряд погрешностей) уже не может считаться лучшим. Но и наиболее авторитетные из современных изданий Шопена — польское (под редакцией И. И. Падеревского) и советское (под редакцией Г. Г. Нейгауза и Л. Н. Оборина) не расходятся с петерсоффмановской версией приведенного такта.).

[126] Исполнение «Мелодии Фа-мажор» Рубинштейна

— В мелодии Фа мажор Рубинштейна нужно ли играть мелодию левой рукой или ее исполнение должно быть распределено между двумя руками?

— Если нет веской причины поступить иначе, то всегда лучше следовать предписанию композитора; ибо в большинстве случаев — а у великих композиторов во всех случаях — автор знал, что он хотел сказать. В вышеназванной пьесе я тем более советую придерживаться этого принципа, так как ее автор имел в виду научить распределению мелодии между правой и левой рукой. Всякое иное исполнение разрушило бы этот замысел.

{152}

[127] Когда два пальца сталкиваются на одной и той же ноте

— В третьем номере «Цветов» Шумана (Ре-бемоль мажор, op. 19.) верхние ноты левой руки одинаковы с нижними правой. Должны ли первые пальцы обеих рук все время ударять одновременно одни и те же клавиши или левая рука может пропустить эти ноты?

— Левая рука должна пропустить их, но следите за тем, чтобы пропускались только те, которые действительно дублируются. Там к концу каждого построения имеется несколько мест, где ноты левой руки отличаются от нот правой (По-видимому, Гофман имеет в виду восьмой такт в первом построении и десятый такт во втором построении данного эпизода.).

В таких случаях вы должны твердо помнить, что нужно сыграть все ноты, которые написаны.

1. БАХ

[128] Новичок в баховской музыке

— Можете ли вы дать мне несколько полезных советов по части подготовительной работы над Бахом?

— Целое состоит из многих элементов. Если вы не в состоянии овладеть произведением Баха в целом, попробуйте начать с каждого элемента в отдельности. Возьмите один голос из партии правой руки, один голос из левой, прибавьте третий голос, и так до тех пор, пока не соберете всех голосов вместе. Но обязательно следите при этом за линией каждого отдельного голоса. Не теряйте терпения. Помните, что Рим был построен не за один день.

[129] Сочинения Баха необходимы для развития хорошей техники

— Считаете ли вы работу над Бахом необходимой для развития техники или к его сочинениям не следует приступать до тех пор, пока техника не достигнет хорошего уровня? Некоторые из его сочинений кажутся такими сухими.

— Музыка Баха не является единственной музыкой, способствующей развитию техники. Для этой цели могут служить, например, сочинения Черни и Клементи.

{153} Но сочинения Баха особенно хороши для развития пальцев в сочетании с музыкальной выразительностью и тематической характеристикой. Вы можете начать с Черни и Клементи, но вскоре вам придется обратиться к Баху. Если некоторые его сочинения кажутся вам сухими, то это, вероятно, объясняется вашей склонностью ждать от церковной музыки (Нет нужды разъяснять односторонность такой характеристики баховской музыки.) того, что может дать только опера. Вникните в стиль этой музыки, и вам откроется источник наслаждений, о которых вы даже не мечтали.

[130] Всегда сохраняйте контакт с Бахом

— Считаете ли вы, что произведения Баха способствуют сохранению рук в хорошем техническом состоянии? И какое издание фортепьянных произведений Баха является лучшим?

— Бах хорош как для души, так и для тела, и я рекомендую вам никогда не терять с ним контакта. Какое издание Баха лучшее, сказать трудно, но я нахожу издание Петерса очень хорошим (Отзыв Гофмана справедлив в отношении того петерсовского издания, которое редактировал Франц Кроль, а не того, тоже петерсовского, издания, которое редактировал Карл Черни, допустивший большое количество искажений баховского текста и стиля. Наиболее же высокой оценки заслуживают издание Штейнгребера (под редакцией Ганса Бишоффа), издание «Баховского общества» (под редакцией Франца Кроля) и, несмотря на некоторые вольности, издание Брейткопфа и Гертеля (под редакцией Ферруччио Бузони).).

[131] Прелюдии и фуги Баха

— Каков план «фуги», чем она отличается от «инвенции» и «прелюдии», и с какой целью разучиваются пьесы, которым Бах дал эти названия?

— Объяснение плана фуги потребовало бы гораздо больше места, чем то, которым я располагаю. Для этого понадобился бы учебник, каких много можно найти во всяком хорошем музыкальном магазине. Фуга — это наиболее полноправная представительница настоящей полифонии. Различие между фугой и инвенцией выражено в названиях обеих. Фуга (*fuga* — бегство (По-итальянски)) — это {154} подчиненный строгим правилам бег одной музыкальной мысли через многие голоса или партии, в то время как инвенция — это совокупность мыслей, движущихся с абсолютной свободой (Читатель, который не удовлетворится этим слишком общим определением и пожелает более точного и понятного разъяснения, найдет его в любом современном учебнике полифонии или музыкальной формы.).

Определение прелюдии как чего-то, имеющего целью предшествовать главному действию и надлежащим образом вводить в него, отлично подходит и к прелюдии музыкальной, тем более к баховской. Назначение всех этих форм то же, что и всякого хорошего музыкального произведения, а именно—очищение и развитие хорошего музыкального вкуса.

[132] О фугах Баха

— Считаете ли вы, что фугу Баха До-диез мажор трудно выучить на память, и советуете ли пользоваться вместо подлинника Ре-бемоль-мажорной аранжировкой?

— Такие незначительные различия меня никогда не беспокоили, и поэтому мне трудно ответить определенно на ваш вопрос. Не раз уже отмечалось — хоть никогда и не объяснялось — то обстоятельство, что многим легче читать музыку, написанную в Ре-бемоль, чем в До-диез мажоре. Поэтому, если вы предпочтете издание в Ре-бемоль мажоре, это облегчит вашу задачу. Возможно, что эта более доступная версия поможет вам оптически или зрительно в вашей работе по запоминанию.

2. БЕТХОВЕН

[133] Порядок разучивания сонат Бетховена

— Я только-только начал добиваться осмысленной интерпретации музыки Бетховена. В каком порядке следует сейчас проходить его сонаты?

— Если вы действительно имеете похвальное намерение разучить для своего репертуара все сонаты Бетховена, то я думаю, что вы спокойно можете приняться за них в том самом порядке, в каком они {155} напечатаны, за исключением опуса 53 и «Аппассионаты», которые как в духовном, так и в техническом отношении стоят в одном ряду с последними пятью. Впрочем, в издании Штейнгребера в указателе к сонатам дано совершенно правильное расположение их в порядке трудности.

[134] «Пасторальная» соната Бетховена

— Мой учитель называет сонату Бетховена оп. 28 «пасторальной». Я не нахожу ничего «пасторального» ни в одной из ее частей. Не потому ли это, что я ее не понимаю, или это название является чисто любительской выдумкой?

— Название «Пасторальная соната» является, без сомнения, произвольной выдумкой, быть может, какого-то чересчур ловкого издателя, стремившегося сделать сонату более привлекательной для широкой публики путем прибавления заманчивого заглавия. Тем не менее оно кажется довольно подходящим к данной сонате, так как по своему характеру она действительно больше всего наводит на мысль о мирном сельском покое. Первая часть, в особенности, дышит таким спокойствием, которое, конечно, не могло быть навеяно жизнью большого города. Но и в остальных частях имеется ряд эпизодов, в наивности и простодушной веселости которых угадывается дух деревенской жизни.

[135] Достаточно хорошо играть несколько сонат

— Должен ли я играть все сонаты Бетховена, чтобы стать хорошим пианистом, или можно ограничиться определенным количеством их, и если так, то сколько именно вы бы посоветовали выучить?

— Так как разучивание всех сонат не обязательно дает гарантию, что все они будут хорошо исполнены, я думаю, что лучше играть одну сонату хорошо, чем много сонат плохо. Сонаты Бетховена нужно рассматривать не как средство музыкальной муштровки, а скорее как музыкальные откровения. А так как не все они находятся на одинаково высоком уровне мысли, то и нет необходимости играть их все. Чтобы постичь стиль Бетховена и величие его мысли, достаточно овладеть шестью или восемью его сонатами; но уж по крайней мере этим-то количеством нужно действительно овладеть.

{156}

3. МЕНДЕЛЬСОН

[136] Изучение Мендельсона

— Следует ли включать в полный курс занятий на фортепьяно изучение Мендельсона? Какие из его сочинений наиболее полезны?

— Мендельсон — это, конечно, композитор, которого нельзя обойти. Одни его мелодии, не говоря уже о прочих достоинствах, дают ему право быть включенным в такой курс, тем более что в наше время мелодии, как кажется, становятся редкостью. Его медленные «Песни без слов» — это как раз то, что нужно для развития красивой кантилены.

4. ШОПЕН

[137] Что у Шопена самое лучшее?

— Не назовете ли вы лучшие произведения Шопена, которые следует

пройти тому, кто действительно хочет его знать?

— Все этюды, все прелюдии, баллады Ля-бемоль мажор, соль минор и фа минор, колыбельная и баркарола. С мазурками, ноктюрнами, вальсами и полонезами вы, вероятно, уже знакомы; вот почему выше я перечислил другие произведения. Вообще говоря, из Шопена пианист должен знать всё.

[138] Обаяние шопеновского туше

— Какого рода туше было у Шопена?

— Ввиду того что описание его туше потребовало бы слишком много места, я отсылаю вас к книге, из которой я получил наиболее обстоятельные сведения по этому вопросу. Это «Жизнь Шопена» Фредерика Никса (Точное название этой книги: «Фридерик Шопен как человек и музыкант»), во втором томе которой на страницах 94—104 (Гофман указывает страницы по английскому изданию (Frederick Niecks. Frederick Chopin as a Man and Musician. Novello, Ewer and Co., London and New York, 1888). Книга Никса неоднократно переиздавалась как на английском языке (последнее издание вышло в 1901 г.), так и в немецком переводе (1890); на русский язык она не переводилась. В настоящее время существуют более новые работы, специально посвященные вопросу об игре Шопена, например: Edith Hipkins — «How Chopin played», Dent and Sons, London, 1937.) вы найдете то, что хотите узнать — в той мере, в какой возможно передать очарование одного искусства через посредство другого.

{157} Поскольку вы, очевидно, интересуетесь Шопеном, я бы вам рекомендовал внимательно изучить оба тома этого превосходного биографического труда.

[139] Настроение и темп в Ля-бемоль-мажорном экспромте

— Каков темп (по метроному) экспромта Шопена Ля-бемоль мажор (Op. 29.) и какую идею вложил в это сочинение композитор?

— В различных изданиях метрономические обозначения даются по-разному, и я не верю ни в одно из них. Ваш темп будет в большой степени зависеть от состояния вашей техники.

Что касается второго вопроса, я могу сказать, что Шопен сочинял «музыку», которая — как вам известно — представляет собой мысли только в музыкальном смысле слова или касается чисто психических процессов, настроений и т. д. Характер этого экспромта преимущественно приветливый, добродушный, порой слегка окрашенный нежной грустью. Его не следует играть слишком быстро, так как он легко может утратить это последнее качество и прозвучит тогда, как упражнение Черни. Умеренный темп будет также способствовать выявлению многих очаровательных гармонических переходов, которые при слишком быстром темпе могут пропасть.

[140] Баркарола Шопена

— В баркароле Шопена имеются трели, предшествуемые мелкими нотами. Должны ли эти трели исполняться согласно правилу Филиппа Эммануила Баха — так, чтобы мелкие ноты игрались за счет последующей ноты?

— Правило Филиппа Эммануила Баха — надежный руководитель, но не смешивайте правила с законом. Если вы достигли такого уровня, что имеете законные основания пытаться исполнить баркаролу Шопена, то вы должны чувствовать, что ваш индивидуальный вкус не уведет вас слишком далеко от истины, даже если побудит вас порой отклониться от правила.

{158}

[141] Произведения Шопена для популярного концерта

— Какие произведения Шопена рекомендовали бы вы для популярной концертной программы?

— Ноктюрн ор. 27 № 2; фантазию-экспромт ор. 66; скерцо ор. 31; колыбельную ор. 57; вальс ор. 64 № 2; полонез ор. 26 № 1; польские песни (в транскрипции Листа).

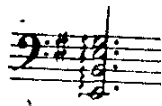
[142] Допущение вольностей в темпе

— Можно ли при исполнении Шопена допускать вольности в темпе и играть отдельные части одной и той же мазурки или ноктюрна в разных темпах?

— Несомненно. Но как далеко можно зайти в этих вольностях, зависит от вашей эстетической подготовки. В принципе ваш вопрос допускает утвердительный ответ, но конкретизация такового невозможна без знания уровня вашего музыкального развития. Советую вам быть весьма осторожным по части «допущения вольностей»; однако это не значит, что нужно вовсе перестать следовать порой указаниям вашего художественного вкуса. Существует ведь такая вещь, как «художественная совесть»; советуйтесь с ней всегда, прежде чем допустить вольность в темпе.

[143] Опущение одной ноты в аккорде

— В начале вальса Шопена ми минор левая рука неоднократно берет следующий аккорд:



Я могу охватить любые три ноты из четырех, но не все четыре. Можно ли опустить одну из них и какую именно?

— Можете опустить верхнее *ми* — вторую ноту сверху, но поступайте так только в том случае, если для вас физически невозможно взять все четыре ноты. Дело в том, что, опуская эту ноту, вы изменяете окраску {159} аккорда и его звучность. После того, как вы достигнете необходимого растяжения — и всякому, кто им обладает, — я посоветовал бы не опускать без надобности этой ноты. Шопен явно хотел, чтобы она была сыграна.

[144] Композиторов не нужно изучать по порядку

— Каково ваше мнение относительно порядка, в котором следует изучать фортепьянных композиторов?

— Никогда не рекомендуется классифицировать композиторов без учета специфики их произведений. Первая и последняя сонаты Бетховена так сильно отличаются друг от друга в каждой детали, что можно очень хорошо играть первую и в то же время долгие годы (может быть, никогда) не суметь сыграть последнюю. А между тем оба эти произведения написал тот же самый Бетховен. Вряд ли поэтому можно говорить о «порядке композиторов». Поскольку мы имеем дело с мастерами, вопрос должен быть поставлен иначе: не какой композитор, а какое произведение соответствует той стадии духовного и технического развития, на которой вы находитесь. Если бы вы вздумали отложить изучение любого другого композитора до тех пор, пока не овладеете вполне произведениями Бетховена — причем только главными из них, — то вам понадобилась бы жизнь более продолжительная, чем та, которая выпадает на долю обыкновенного человека.

[145] Величайшие композиторы как пианисты

— Правда ли, что почти все великие композиторы были пианистами?

— Если под пианистами разумеют музыкантов, единственным орудием публичной музыкальной речи которых было фортепьяно, то ваш вопрос допускает только утвердительный ответ. Единственным исключением, какое мне сейчас приходит на память, был Берлиоз; были, без сомнения, и другие, но ни один из них не может быть причислен к поистине великим. Причина этого кроется, быть может, в том обстоятельстве, что пианист во время своего обучения имеет больше дела с полифонией, чем исполнители на других инструментах, а полифония — это основа музыкального искусства.

{160}

[146] Изучение оперных транскрипций

— Представляет ли какую-нибудь ценность для учащегося-пианиста изучение оперных транскрипций Тальберга?

— Оперные транскрипции начинаются с Листа. То, что было написано в этой области до него (и до некоторой степени его современниками, включая Тальберга), едва ли имеет какое-либо значение. Если вы чувствуете особую склонность к транскрипциям Тальберга, можете их играть; особого вреда они вам не принесут. Но если вы меня спросите, имеют ли они какую-нибудь музыкальную ценность, я должен откровенно сказать — нет.

[147] Современная фортепьянная музыка

— Являются ли такие пьесы, как «Прекрасная небесная звезда» или «Водопад», хорошей музыкой? Какие современные композиторы пишут хорошую фортепьянную музыку?

— Пьесы с претенциозными названиями обычно лишены того содержания, какое вкладывается в эти названия, так что последние являются только ширмой, скрывающей убожество мыслей и идей. Вообще говоря, сейчас, на мой взгляд, пишется не так уж много хорошей музыки для фортепьяно. Самые лучшие произведения приходят из России. По большей части они довольно трудны для исполнения, но среди них можно найти и легкие, такие как «Музыкальная табакерка» Лядова, № 12 из «Волшебных сказок» Пахульского и другие.

УПРАЖНЕНИЯ И ЭТЮДЫ

[148] Упражнения для начинающего

— Какой специальный сборник тренировочных упражнений вы считаете лучшим для начинающего и могли бы порекомендовать?

— Любое солидное музыкальное издательство сообщит вам, какой сборник упражнений пользуется наибольшим спросом. Эффективность упражнений зависит, разумеется, от того, как вы будете их играть. Обычно в такого рода сборниках даются указания относительно туше и т. п. Какие именно упражнения требуются для {161} вас, этого определить нельзя без личной консультации у специалиста.

[149] Хорошие пальцевые упражнения

— Каковы, скажите, лучшие этюды для выработки ровности пальцев?

— Можно рекомендовать упражнения «Пишна» (Иоганн Пишна (1826—1896)—чешский педагог, долгое время живший и преподававший в Москве, автор весьма популярных свое время «Прогрессивных упражнений», вышедших первоначально в Москве, в издательстве П. Юргенсона, а затем многократно переизданных различными немецкими издательствами под названием «Tägliche Studien» («Ежедневные упражнения»). Они вышли в двух изданиях, из которых одно сокращенное, и известны как «большой» и «малый» Пишна. Я полагаю, что вы можете приобрести их (в издании Штейнгребера) через любой крупный музыкальный магазин.

[150] Ценность этюдов Геллера

— Полезны ли этюды Геллера для юноши, имеющего недостатки в отношении ритма и выразительности?

— Да, они очень хороши, при условии, что учитель будет настаивать на точном, а не просто «приблизительном» исполнении учеником того, что указано в нотах.

[151] Хорошие сборники этюдов промежуточного характера

— Я живу в провинции, где трудно найти учителя, и был бы вам благодарен, если бы вы указали, какие мне учить этюды. Я прошел этюды Крамера и Мошелеса и играю их прилично, но этюды Шопена нахожу еще слишком трудными. Нет ли произведений промежуточного

характера?

— Вы, по-видимому, любитель играть этюды. Прекрасно, в таком случае я рекомендую вам: «Двенадцать этюдов для техники и выразительности» Эдмунда Нейперта; «Концертные этюды» Ганса Зеелинга (издание Петерса); «Этюды» Карла Бермана (две тетради), изданные в Германии; «Этюды» Рутгардта (издание Петерса).

Но почему бы вам не выбрать какой-нибудь легкий этюд Шопена и тем самым положить начало изучению шопеновских этюдов? Лучшей подготовкой к ним являются, — если не сами эти этюды,—то этюды ор. 154 Геллера.

{162}

[152] Этюды для тренировки подвинутого пианиста

— Какую регулярную техническую работу вы порекомендовали бы довольно подвинутому пианисту, который неплохо играет такие вещи, как этюды Шопена до минор ор. 10 № 12 и Ре-бемоль мажор ор. 25 № и его же прелюдию си-бемоль минор?

— Я всегда советую подвинутым пианистам конструировать свои технические упражнения из материала, который они могут почерпнуть из различных мест разучиваемых пьес (Ср. стр. 49.). Если вы чувствуете надобность в этюдах для развития выносливости и управляемости в продолжительных и трудных пассажах, рекомендую взяться за этюды Бермана и Кесслера. Первые немного легче вторых.

[153] Ценность «Ступеней» Клементи в настоящее время

— Мой первый учитель придавал большое значение сборнику Клементи «Gradus ad Parnassum» («Ступени к Парнасу» *(лат.)*.) и настаивал на овладении каждым этюдом этого сборника, в то время как мой новый учитель, у которого я недавно начал брать уроки, говорит, что этюды эти «отжившие, устаревшие». Кто из них прав — мой старый или мой новый учитель?

— Они оба правы — один как педагог, другой как музыкант. Так как вы не указываете причину настойчивости вашего первого учителя, мне остается предположить, что он использовал «Gradus» просто-напросто в качестве упражнений. Для этой цели этюды Клементи вполне хороши, хотя из-за своей сухости они, как правильно выразился ваш новый учитель, «устарели» даже в качестве этюдов на применение тех или иных элементов техники (Взгляды автора на творчество Клементи, в свою очередь, устарели. В наше время за произведениями этого композитора вновь признается не только техническая, но и художественная ценность, отрицавшаяся во времена Гофмана.). Современные авторы создали этюды, в которых техническая польза сочетается с большими музыкальными достоинствами и привлекательностью.

[154] Противоположение двухдольности и трехдольности

— Как нужно исполнять триоли, противопоставляемые двум восьмым? На первой странице сонатины Клементи ор. 37 № 3 вы найдете такие такты.

— В медленном темпе вам может помочь мысленное подразделение второй восьмой в триоли на две шестнадцатых. После того как обе руки сыграют одновременно первую ноту соответствующих групп, место вышеупомянутой второй шестнадцатой должно быть заполнено второй нотой из группы в две восьмых.

При более быстром движении гораздо лучше упражняться сначала каждой рукой отдельно и с несколько преувеличенными акцентами на каждой группе (То есть на начальных нотах каждой группы.) до тех пор, пока соотношение этих двух скоростей не закрепится как следует в уме. Затем попробуйте играть обеими руками вместе, как бы полуавтоматически. Неоднократное правильное повторение одной и той же фигуры вскоре превратит ваши полуавтоматические действия в сознательные, а это приучит ваше ухо слышать и контролировать два различных ритма или две группировки одновременно.

[155] Руки играют в различных ритмах

— Как исполнять в фантазии-экспромте Шопена четыре ноты правой руки по отношению к трем левой? Возможно ли точное деление?

— Точное деление привело бы к таким дробям, в отношении которых музыканты не имеют ни способов для измерения, ни терминов для выражения. Есть только один путь к тому, чтобы играть различные ритмы обеими руками одновременно: упражняйтесь каждой рукой отдельно до тех пор, пока не сможете довериться ей (То есть пока она не научилась делать свое дело «полуавтоматически», без сознательного усилия с вашей стороны.), а затем сведите их вместе, не думая уже ни о том, ни о другом ритме. Думайте только о тех точках, где обе руки должны совпасть, о «мертвых точках» обоих движений, и положитесь на свой автоматизм, пока в {164} результате неоднократного слышания вы не научитесь слушать (Здесь следует напомнить про различие, какое делает Гофман между понятиями «слышать» и «слушать» (см. об этом на стр. 115 настоящего издания).) два ритма сразу.

**[156] Старая проблема противопоставления двухдольности и трехдольности**

— Как привести в соответствие верхние ноты данного примера с нижними триолями?

— Напрасно было бы добиваться в и трехдольности таких случаях точного и сознательного деления. Лучший и, по существу, единственный выход из положения — это упражняться каждой рукой отдельно с утрированным акцентом на каждой доле (То есть на каждой четверти.) до тех пор, пока точки, где руки встречаются, не будут хорошо усвоены и соотношение скоростей вполне понято. После этого попробуйте играть обеими руками вместе и не отчаивайтесь, если первые попытки будут неудачны. Повторяйте эти попытки неоднократно и в конце концов вы добьетесь успеха, если упражнялись каждой рукой порознь достаточно для выработки полуавтоматического действия рук.

ФРАЗИРОВКА

[157] Правильная фразировка и ее значение

— Можете ли вы дать музыканту-любителю краткое определение фразировки и несколько советов, способствующих ее ясности?

— Фразировка—это рациональное разделение и подразделение музыкальных предложений с целью сделать {165} их понятными. Она во многом соответствует знакам препинания в литературе и в чтении вслух. Найдите начало, конец и кульминационную точку фразы. Последняя приходится обыкновенно на самую высокую ноту фразы, в то время как начало и конец фразы обыкновенно обозначаются фразировочными лигами. Вообще говоря, восхождение мелодии сочетается с нарастанием силы к кульминационной точке, откуда, в соответствии с нотным рисунком, сила начинает убывать.

Для художественной фразировки крайне важно правильно понять основное настроение пьесы, ибо это должно, естественно, повлиять на исполнение каждой ее детали. Например, фраза, встречающаяся в сочинении оживленного, взволнованного характера, должна быть передана совершенно иначе, чем аналогичная фраза в медленном, мечтательном сочинении.

[158] Не поднимайте кисти для обозначения паузы

— Нужно ли отмечать паузу поднятием кисти от запястья?

— Ни в коем случае! Подобное движение следует делать только при быстрых кистевых октавах или других двойных нотах, когда предписано стаккато. Нормальный способ завершить фразу или, по вашему выражению, отметить паузу состоит в том, чтобы снять руку с клавиатуры при совершенно расслабленном состоянии запястья так, чтобы вся рука потянула вверх свободно висящую кисть.

RUBATO

[159] Об игре *rubato*

— Не укажете ли вы мне лучший метод исполнения *rubato*?

— Художественные принципы, лежащие в основе игры *rubato*, — это хороший вкус и соблюдение художественных границ.

Физический принцип — равновесие. Время, которое вы отняли у одной фразы или части ее, нужно при первой возможности добавить к другой с таким расчетом, чтобы время, «украденное» (*rubato*) в одном месте, было возмещено в другом. Эстетический закон требует, чтобы *rubato* ни в {166} коем случае не отражалось на суммарной временной протяженности музыкальной пьесы; стало быть, оно может лишь колебаться в пределах того времени, какое было бы затрачено, если бы пьеса была сыграна строго в такт.

[160] Как играть пассажи, обозначенные „*rubato*“?

— Я нашел объяснение термина играть пассажи, *tempo rubato*, в котором говорится, что рука, обозначающая мелодию, может двигаться совершенно свободно, в то время как аккомпанирующая рука должна строго соблюдать такт. Каким образом можно этого достигнуть?

— Объяснение, которое вы нашли, хотя и не является абсолютно неправильным, все же вводит в заблуждение, так как оно применимо лишь в отдельных очень редких случаях, — только в пределах какой-нибудь короткой фразы, да и тогда вряд ли сможет нас удовлетворить. Кроме того, приводимые вами слова являются не объяснением, а простым утверждением или, скорее, допущением. *Tempo rubato* означает неустойчивость, колебание метрических единиц, и вопрос о том, распространить ли его на обе руки или только на одну, должен решаться художественным вкусом играющего; это зависит также от того, можно ли при игре обеими руками мыслить себе каждую как самостоятельную и в музыкальном отношении независимую. Я полагаю, что вы совершенно свободно играете каждой рукой в отдельности, и не сомневаюсь, что вы сумеете, после некоторой тренировки, сохранить эту свободу каждой руки при их соединении; однако я вижу лишь очень мало случаев, где вы смогли бы применить такого рода искусство, и еще меньше я вижу вытекающих отсюда преимуществ.

[161] Совершенное *rubato* — результат непосредственного импульса

— Играя *rubato*, следуете ли вы заранее обдуманному плану или непосредственному импульсу?

— Совершенство выражения возможного импульса не только при полной свободе. Стало быть, совершенное *rubato* должно быть результатом непосредственного импульса. Однако лишь немногие, действительно выдающиеся пианисты владеют этим средством выражения настолько, чтобы спокойно и полностью довериться своему непосредственному {167} импульсу. Средний пианист поступит правильно, если тщательно обдумает изменения в метрических единицах и до известной степени подготовит их исполнение. Но при этом не следует заходить слишком далеко, чтобы не повредить естественности выражения и не впасть в шаблонную манерность.

[162] Разница между трактовкой и *rubato*

— Есть ли какая-нибудь разница между трактовкой и *rubato*?

— Трактовка — это общее понятие, включающее применение всевозможных средств выражения, среди которых *rubato* играет довольно заметную роль. Оно является, так сказать, музыкальным пульсом играющего. Поскольку *rubato* подчинено трактовке, его функция и характер должны определяться ею.

ТРАКТОВКА

[163] Различные трактовки могут быть по-своему правильными

— Может ли одна и та же фраза толковаться различными артистами по-разному и тем не менее быть в каждом случае по-своему правильной?

— Конечно! Но при условии, что данная трактовка — какова бы она ни была — сохраняет логическое взаимоотношение частей в построении фразы и выдерживается последовательно на протяжении всей пьесы. Насколько та или иная трактовка фразы совместима или не совместима с общим характером пьесы и как широки могут быть пределы этой свободы в трактовке — решит в каждом отдельном случае эстетическая подготовка и художественный вкус играющего.

[164] С чего начинать — с трактовки или с техники?

— Начиная разучивать новую пьесу, нужно ли заняться вопросами трактовки сразу или только после технического овладения пьесой?

— Если только речь не идет о лице, очень опытном в чтении с листа, то вряд ли можно думать о вопросах трактовки, пока не приобретены технические средства выражения и необходимое перспективное представление о пьесе. Всегда лучше удостовериться сначала, что ноты как таковые и их соотносительная {168} метрическая стоимость правильно прочтены и что технические трудности в значительной степени преодолены. После того как это сделано, следует определить, каков общий характер пьесы — драматический (трагический или примиренный), меланхолический, лирический, рапсодический, юмористический или переменчивый и т. п. (Ср. стр. 70.).

Только после полного уяснения себе этого можем мы заняться зависящими от трактовки деталями (Что никакой план трактовки не может быть выработан до расшифровки нотного текста и получения общего («перспективного») представления о пьесе — это, конечно, верно. Думается, однако, что отлагать первоначальную наметку такого плана и даже определение «общего характера» пьесы до того, пока ее технические трудности не будут «в значительной степени преодолены», вряд ли целесообразно. Самый характер работы над «техническими трудностями» во многом зависит от того, как понимать и трактовать разучиваемое произведение.).

СИЛА ПРИМЕРА

[165] Слушание пьесы перед ее разучиванием

— Следует ли ученику перед разучиванием пьесы послушать ее в чьем-либо исполнении?

— Если воображение ученика нуждается в стимулировании, то ему следует перед разучиванием пьесы послушать ее в хорошем ис-

полнении. Если же он попросту слишком ленив, чтобы разобраться в ритме, мелодии и т. п., и уповает скорее на свою чисто подражательную способность, то ему не надо слушать пьесу; его нужно заставить мыслить и разбираться в ней самостоятельно.

ТЕОРИЯ

[166] Зачем пианисту изучать гармонию?

— Советуете ли вы обучающемуся игре на фортепьяно изучать гармонию и контрапункт?

— Непременно! Чтобы проникнуть в музыкальную сущность исполняемых {169} вами пьес, вы должны уметь проследить последование их гармоний и понять контрапунктическую разработку их тем. Без знаний, приобретаемых в результате серьезного изучения гармонии и контрапункта, ваши толкования будут чистыми домыслами, к тому же расплывчатыми и неопределенными.

[167] Зачем так много различных тональностей

— Почему считается необходимым иметь пятнадцать тональностей, чтобы завершить квинтовый круг? Отчего бы не удовольствоваться двенадцатью и тем избежать дублирующих тональностей?

— Теоретически, квинтовый круг завершается не пятнадцатью, а двадцатью пятью тональностями (Имеются в виду общеупотребительные двадцать четыре тональности и тональность Си-диез мажор, энгармонически тождественная До-мажорной и таким образом завершающая квинтовый круг.), и все они необходимы из-за многочисленных гармонических оборотов, встречающихся в современной музыке, которые нельзя было бы понятно изобразить, если бы мы не употребляли тональности с семью, восемью, девятью или больше диезами и бемолями. В противном случае нам пришлось бы так часто менять ключевые знаки, что это могло бы поставить в тупик даже самого квалифицированного в музыкальном отношении чтеца нот. Например, тональность до-диез минор имеет лишь четыре диеза, между тем как гамма ее доминанты (ее ближайшая родственница) имеет их восемь.

[168] Связь гармонии с фортепьянной игрой

— Абсолютно ли необходимо для фортепьянной игры изучение гармонии? Мой фортепьянной учитель требует, чтобы я это делал, но я не вижу в этом нужды! Какая польза от гармонии?

— Какая польза от общего образования, которое ребенок получает в школе? Чтобы хорошо играть на фортепьяно, недостаточно обладать хорошими руками и упражняться определенное количество часов; для этого требуется общее музыкальное образование. Это означает, прежде всего, знание гармонии, которое вы впоследствии сможете дополнить изучением контрапункта и форм. Ваш учитель абсолютно прав.

{170}

[169] Учебники гармонии

— Не можете ли вы порекомендовать два-три лучших руководства по изучению гармонии?

— Учение о гармонии всегда одно и то же, но методы ее преподавания постоянно меняются и, надеюсь, улучшаются. По этой причине я несколько затрудняюсь рекомендовать в данное время учебники, по которым сам учился много лет тому назад, тем более, что не уверен, переведены ли они на английский язык. Поэтому я советую вам спросить об этом у какого-нибудь хорошего учителя гармонии или, в крайнем случае, в солидном музыкальном издательстве или магазине. Труды, написанные Э. Ф. Рихтером и Бусслером (E. F. Richter. «Lehrbuch der Harmonie». Breitkopf u. Härtel. Leipzig, 1853 (30. Auflage 1920); Ludwig Bussler. «Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben». C. Habel, Berlin, 1875 (9. Auflage 1920).), отличаются признанными достоинствами, и хотя они далеко не новы, но вполне надежны для изучения.

[170] Обучение модуляции

— Есть ли возможность по книге, без помощи учителя, научиться модуляциям настолько, чтобы суметь связать две пьесы различных тональностей?

— Да, возможность есть, но вероятности нет; ибо, поскольку в ваших письменных упражнениях иногда, надо полагать, встретятся ошибки, вам понадобится, чтобы кто-нибудь отмечал эти ошибки и, следовательно, указывал пути их исправления.

Вообще говоря, я не очень представляю себе изучение основ чего бы то ни было без помощи опытного консультанта.

[171] Самостоятельное изучение контрапункта

— Можно ли изучать контрапункт без учителя, и если да, то какое вы порекомендовали бы для этого руководство?

— Это вполне возможно, если вы уверены в том, что никогда не поймете вашего учебника превратно и никогда не допустите никаких ошибок. В противном случае для их исправления вам понадобится совет опытного музыканта. Как бы то ни было, в таких делах хороший учитель всегда лучше {171} книги. Учебников существует великое множество. Списком таковых снабдит вас любой солидный музыкальный магазин.

[172] Должны ли учащиеся-пианисты пытаться сочинять музыку?

— Можно ли мне, помимо занятий на фортепьяно, пытаться сочинять музыку, если я чувствую склонность к этому и думаю, что обладаю для этого некоторым талантом?

— Создавая что-либо, вы всегда облегчите себе труд воссоздания, чем, по существу, и является исполнение музыкального произведения.

Поэтому я советую каждому, кто чувствует в себе способность создать хотя бы скромную маленькую пьесу, попробовать свои силы на этом поприще. Конечно, если вы можете написать только тустеп, это еще не значит, что вы сумеете воспроизвести сонату Бетховена; однако в сонате могут оказаться мелкие детали, которые прояснятся в вашем сознании быстрее, когда вам придется иметь дело с техническим актом занесения на бумагу того, что создал ваш ум; одновременно вы совершенно избавитесь от того чувства, будто каждое новое произведение, к которому вы приступаете, является чем-то абсолютно посторонним и чуждым.

Не истолкуйте этого, однако, как поощрение писать тустепы!

[173] Учащийся, который хочет сочинять

— Укажите мне, пожалуйста, лучший способ обучения композиции. Какое самое лучшее пособие в этой области, по которому я мог бы обучаться?

— Прежде всего научитесь писать ноты. Лучшей практикой для этого является переписывание всякого рода нот. Затем пройдите гармонию. Вслед за этим изучите различные формы контрапункта. Потом перейдите к канону во всех его видах и интервалах. Возьмитесь за фугу. Затем изучайте формы, пока не научитесь их чувствовать.

Книг для каждого из этих этапов обучения существует множество, но лучше всяких книг — хороший учитель.

{172}

[174] Различие между мажорными и минорными гаммами

— В чем различие между мажорной и минорной гаммой? Заключается ли оно в расположении полутонов, или в характере, или в том и в другом?

— Существуют три различия: во-первых, в расположении полутонов; во-вторых, в характере и, в-третьих, в том, что минорная гамма допускает множество видоизменений в мелодических целях, которые невозможны в мажорной.

[175] Существует только одна минорная гамма

— Какая из минорных гамм настоящая — мелодическая или гармоническая? Мой учитель настаивает на гармонической, но, по-моему, она звучит прескверно. Не будете ли вы добры рассказать мне что-нибудь об этом?

— Существует только одна минорная гамма, а именно та, на которой строятся аккорды ее тональности, та, на которой разумно настаивает ваш учитель. Так называемая мелодическая минорная гамма не дает никаких новых интервалов вашим пальцам, термин же «мелодическая минорная гамма» применяется к той форме отклонения от истинной гаммы, которая наиболее часто употребляется, но ни в коем случае не является единственно возможной или единственно встречающейся в практике.

[176] Какая разница между мажорной и минорной гаммой

— Какая разница между мажорной и минорной гаммами?

— Мажорная гамма имеет мажорные минорной третью и шестую ступени, в то время как минорная имеет минорные третью и шестую ступени и повышает свою седьмую ступень до седьмой мажорной при помощи случайного знака—диеза при чистой ноте и бекара при ноте с бемолем.

Если вы начнете мажорную гамму с ее шестой ступени и, приняв последнюю за первую ступень минорной гаммы, повысите седьмую ступень, вы получите минорную гамму, в которой, однако, допустимы многие изменения в мелодических (но не гармонических) целях.

{173}

[177] Чем отличаются друг от друга вальс, менуэт, мазурка и полонез

— Так как вальс и менуэт пишутся оба в трехчетвертном размере, они отличаются друг от друга только темпом или между ними имеются другие различия?

— Вальс, менуэт, мазурка и полонез пишутся все в трехчетвертном размере и не ограничены определенным темпом. Различие между ними — в структуре. Для вальсового периода, то есть полного изложения темы, требуется шестнадцать тактов; в менуэте — только восемь, а в мазурке — всего лишь четыре. В мазурке мотив занимает только один такт, в менуэте — два, а в вальсе — четыре.

В полонезе четверти подразделяются на восьмые, а вторая восьмая — обычно на две шестнадцатых; следовательно, он отличается от трех других танцев своим ритмом.

[178] Значение слова «тоkkата»

— Каково значение слова «тоkkата»? Я не нашел его в итальянском словаре, а английские музыкальные словари сильно расходятся в своих определениях. Ни одно из этих определений, по-видимому, не подходит к тоkkате Шаминад (См. примечание на стр. 144.).

— Для полной ясности позвольте мне, прежде всего, сказать, что «кантата» (от *cantare* — петь) означала в старину музыкальную пьесу для пения, в то время как «сонатой» (от *suonare* — играть) называлась пьеса для музыкального инструмента; «тоkkата» же обозначала пьесу для клавишных инструментов, таких как орган или фортепьяно и его предшественники, специально предназначенную для демонстрации искусства удара (от *toccare* — касаться, ударять) или, как мы бы теперь сказали, пальцевой техники. Первоначальное значение этих терминов изменилось, и теперь ими обозначаются определенные формы, как например современная кантата или соната.

Под тоkkатой в настоящее время понимается пьеса в постоянном и равномерном движении, очень напоминающая сочинения под названием «*moto perpetue*», или «вечное движение», хорошим примером которых является {174} «Вечное движение» Вебера (Финал его первой фортепьянной сонаты До мажор ор. 24.).

Не сомневаюсь, что токката Шаминад, которая мне не известна, написана в таком же духе.

ПАМЯТЬ

[179] Игра на память необходима

— Абсолютно ли необходимо хорошему исполнителю выучивать пьесы на память?

— Игра на память необходима для свободы исполнения. Нужно держать в сознании и памяти всю пьесу в целом, чтобы уделять должное внимание ее деталям. Некоторые известные исполнители, которые на концертной эстраде ставят перед собой ноты (Гофман имеет в виду, в частности, известного французского пианиста Рауля Пюньо (1852—1914).), играют, тем не менее, на память. Ноты они берут с собой лишь для того, чтобы чувствовать себя более уверенно и противодействовать недостаточному доверию к своей памяти — особому виду нервозности.

[180] Наиболее легкий способ запоминания

— Скажите, пожалуйста, какой способ запоминания фортепьянной пьесы является наиболее легким?

— Сначала сыграйте ее несколько раз очень тщательно и медленно, пока не сможете исполнить ее точно (не обращайтесь внимания на случайные остановки). Затем пройдите те места, которые показались вам особенно сложными, пока не поймете их строения. После этого отложите пьесу на целый день и попытайтесь проследить в уме ход мыслей в ней. Если дойдете до «мертвой точки», удовлетворитесь тем, чего достигли. Ваш мозг будет продолжать работу — подсознательно, как над загадкой, — все время пытаюсь найти продолжение. Если в памяти окажется пробел, возьмите в руки ноты, посмотрите это отдельное место — но только его — и, поскольку теперь связь восстановлена, продолжайте следить в уме за ходом пьесы. При следующей остановке повторите эту процедуру, пока не дойдете до конца пьесы, проследив ее развитие не в каждой детали, а в общих чертах.

{175} Конечно, это еще не значит, что вы теперь можете играть пьесу на память. Вы только дошли до точки перехода от воображаемого к реальному, где начинается нового рода работа — перенесение на инструмент того, что усвоено мысленно. Попробуйте проделать это кусок за куском, заглядывая в ноты (которые должны быть не на пюпитре, а далеко от него) только тогда, когда память совершенно отказывается действовать. Настоящая работа с нотами должна быть отложена на конец, и ее следует рассматривать как корректуру того, что запечатлелось в вашем сознании.

В целом процесс мысленного усвоения музыкальной пьесы напоминает фотографирование. Вырисовывание акустического изображения (звуковой картины) подобно проявлению в ванночке. Пробное проигрывание сходно с процессом «фиксации», противодействующей светочувствительности, а заключительная работа с нотами — это ретуширование.

[181] Что делать, чтобы легко запоминать?

— Я с большим трудом запоминаю музыку. Можете ли вы указать какой-нибудь способ для облегчения этого процесса?

— Каждому трудно удержать в памяти то, что не представляет для него интереса, тогда как то, что интересуется, запоминается легко. В вашем случае, я полагаю, требуется прежде всего пробудить в вас интерес к пьесам, которые вам предстоит играть. Этот интерес обычно приходит с более глубоким пониманием музыки; следовательно, ничто не может так помочь природной вялости памяти, как общее музыкальное образование.

Я не знаю специальных упражнений для памяти, так как никогда не имел в них никакой нужды. В конце концов, лучший путь к запоминанию — это запоминание. Запоминайте одну фразу сегодня, другую завтра и т. д. до тех пор, пока память не окрепнет сама по себе от упражнения.

[182] Быстрое запоминание и столь же скорое забывание

— Я запоминаю очень легко и часто, как говорит мой учитель, оказываюсь в состоянии играть пьесы на память раньше, чем вполне овладею их техническими трудностями. Но я так же быстро их забываю, так что {176} несколько недель спустя не могу вспомнить эти пьесы настолько, чтобы сыграть их совершенно без ошибок.

Что бы вы могли мне посоветовать для большей устойчивости памяти?

— Существует два основных типа памяти: одна очень подвижная — она быстро усваивает и так же быстро теряет; другая более неповоротливая в своем действии — она усваивает медленно, но сохраняет навсегда. Сочетание обоих качеств встречается в самом деле очень редко (Способность быстрого и вместе с тем прочного запоминания встречается у одаренных людей чаще, чем полагает Гофман.); я никогда не слыхал о таком случае. Средство против забывания вы найдете в периодическом освежении вашей памяти путем проигрывания (тщательного) каждые четыре-пять дней заученных вами пьес. Другого средства я не знаю, да и не вижу в нем необходимости.

[183] Как предохранить себя от вкрадывающихся ошибок

— Я всегда могу выучить пьесу на память раньше, чем сыграть ее быстро. Советуете ли вы работать по нотам, когда я уже знаю ее наизусть?

— Проигрывание временами по нотам пьесы, выученной на память, предохранит вас от вкрадывающихся ошибок при условии правильного и внимательного чтения нот.

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА

[184] Лучший способ усовершенствоваться в чтении с листа

— Существует ли какой-нибудь практический метод, способствующий более беглому чтению с листа?

— Лучший способ научиться быстро с листа читать — это как можно больше читать. Быстрота успеха зависит от уровня вашего общего музыкального образования, ибо чем оно шире, тем легче предугадать логическое продолжение начатой фразы.

Чтение с листа в значительной степени сводится к предугадыванию, как вы можете убедиться, проанализировав свое чтение книг.

{177}

[185] Как научиться легко читать с листа

— Каким путем можно добиться большей легкости в чтении с листа?

— Много читать и играть с листа, причем как можно быстрее, хотя бы на первых порах и вкрадывались кое-какие мелкие неточности. При быстром чтении вы разовьете способность глаза, как говорится, «схватывать», а это в свою очередь облегчит вам чтение деталей.

АККОМПАНЕМЕНТ

[186] Обучение аккомпанированию с листа

— Как научиться аккомпанировать с листа?

— Развивайте свое умение читать с листа, много играя аккомпанементы, и старайтесь во время исполнения своей партии читать и внутренне слышать также партию солиста.

[187] Искусство аккомпанирования солисту

— Как приспособить аккомпанемент к солисту, склонному играть *rubato*?

— Так как вы не можете заключить с солистом договор, который имел бы обязательную в художественном отношении силу, то вам остается «идти за» солистом. Но не понимайте этого выражения буквально; старайтесь скорее все время предугадывать намерения вашего солиста, ибо такое предугадывание и составляет душу аккомпанемента. Чтобы быть в этом смысле хорошим аккомпаниатором, нужно иметь то, что на музыкальном жаргоне называется хорошим «чутьем», то есть уметь музыкально «чуять», куда идет солист. Но чутье — это свойство природное. Его можно развить, то есть сделать более восприимчивым, но ему нельзя научиться. В данном случае опыт может сделать многое, но не всё.

[188] Обучение искусству аккомпанемента

— Желая стать аккомпаниатором, я собираюсь пополнить свое образование в Берлине. На какой заработок могу я рассчитывать и каковы лучшие «курсы», на которые следовало бы пойти?

— Опытный и очень искусный аккомпаниатор может зарабатывать, вероятно, долларов пятьдесят в неделю, {178} если объединится с певцом, скрипачом или виолончелистом, имеющим громкое имя.

Обычно, однако, от аккомпаниаторов требуется и умение играть сольные номера.

Специальных школ для аккомпаниаторов не существует, хотя имеются, возможно, какие-то специальные курсы, где можно приобрести опыт. По приезде в Берлин вы убедитесь, что там легко найти то, чего вы, по-видимому, ищете (Эти во всех смыслах устаревшие сведения оставляются в тексте настоящего издания ради полноты последнего и колоритного оттенка, вносимого ими в характеристику музыкальной жизни начала нашего столетия).

ТРАНСПОНИРОВКА

[189] Проблема транспонировки с листа

— Каков наиболее быстрый и надежный способ транспонировки из одной тональности в другую? Я затрудняюсь, например, аккомпанировать пению, если пьеса в Ля мажоре, а певец хочет петь ее в Фа мажоре.

— Вопрос транспонировки связан с процессом слушания через посредство глаза. Этим я хочу сказать, что над пьесой нужно работать до тех пор, пока вы не научитесь представлять себе напечатанные ноты как звуки и звуковые сочетания, а не как тональные картины. Затем перенесите мысленно звуковую картину в другую тональность совершенно так же, как если бы вы переселялись со всем своим имуществом с одного этажа на другой и вам нужно было бы расставить вещи на новом месте так же, как они стояли на старом. Практика, разумеется, весьма сильно облегчит этот процесс

Транспонировка с листа основывается на несколько иных принципах. В данном случае вы должны мысленно перенестись в новую тональность и затем следовать за ходом интервалов. Если вы находите, что транспонировка — дело трудное, то можете утешить себя тем, что это трудно для всякого и что транспонировка с листа, конечно, еще труднее, чем транспонировка уже выученной пьесы.

{179}

ПУБЛИЧНАЯ ИГРА

[190] Когда играть публично

— Можно ли в период серьезных занятий играть публично (друзьям или посторонним) или следует держаться совершенно в стороне от внешнего мира?

— Время от времени вы можете играть публично пьесы, которыми овладели, но обязательно пройдите их впоследствии вновь — трудные места медленно, — чтобы устранить какие-нибудь мелкие ошибки или шероховатости, которые могли вкрасься. Публичная игра не только хороший стимул к дальнейшим успехам; она еще дает вам весьма точную оценку ваших способностей и недостатков и тем самым указывает путь к совершенствованию. Удаление от внешнего мира в период учения — отжившая, устаревшая идея, порожденная, вероятно, стремлением обуздать тщеславие таких учащихся, которые могли бы пренебречь своими занятиями в преждевременной погоне за аплодисментами.

Я советую играть публично, но не слишком часто и при условии, что

после каждого такого «исполнения» пьесы вы дважды, медленно и тщательно, сыграете ее дома. Это сохранит пьесу в ее чистоте и даст вам ряд других неожиданных преимуществ.

[191] «Боязнь играть перед публикой»

— Играя публично, я никогда не могу проявить себя должным образом из-за своей нервозности. Как мне это преодолеть?

— Если вы абсолютно уверены, что причиной всему ваша «нервозность», то укрепляйте нервы при помощи соответствующих упражнений на свежем воздухе и обратитесь за советом к вашему врачу. Но вполне ли вы убеждены, что ваша «нервозность» не есть просто другое название самолюбия или, еще хуже, «нечистой совести» в смысле недостаточной технической уверенности?

В последнем случае вы должны усовершенствовать свою технику, а в первом — научиться изгонять всякую мысль о своем драгоценном «я», равно как и об {180} отношении к вам ваших слушателей, и сосредоточиться на работе, которую вам предстоит выполнить. Этого вы вполне можете добиться при помощи силы воли и упорного самовоспитания.

[192] Последствия частого исполнения одного и того же произведения

— Я слышал артистов, исполнявших одно и то же произведение из года в год и каждый раз так же выразительно, как и раньше. После того как произведение сыграно сотни раз, оно едва ли может производить на играющего такое же эмоциональное впечатление, как вначале. Может ли исполнитель при помощи своего искусства и технических средств так окрасить извлекаемые им звуки, чтобы пробудить и вызвать в своих слушателях эмоциональное состояние, которого он сам в это время не испытывает?

— В музыке эмоция может быть передана только теми средствами и способами выражения, которые свойственны музыке, то есть динамическими изменениями, колебаниями темпа, различными туше и тому подобными приемами. Если произведение исполняется публично много раз подряд — чего артисты по возможности избегают, — то выражение принимает постепенно определенную, вполне сохраняемую форму. Хотя со временем эта форма утрачивает дыхание жизни, она еще может создать иллюзию таковой подобно тому, как (прибегая к сильному сравнению) мертвый может показаться только спящим.

В этом сравнении, однако, артист обладает одним большим преимуществом. Так как при очень частом исполнении произведения невозможно избежать каких-либо ошибок, путаницы, незначительных изменений, то в целях их устранения и очистки произведения исполнитель должен время от времени возвращаться к медленному проигрыванию, почти совершенно воздерживаясь при этом от какой-либо выразительности. Придание же при следующем публичном исполнении надлежащих темпа и выразительности в значительной мере способствует восстановлению свежести произведения в сознании исполнителя.

[193] Пианист, который не в состоянии выразить то, что он чувствует

— Я очень люблю музыку, и мой учитель всегда доволен моими занятиями, но когда я играю своим друзьям, то никогда не имею успеха. Они делают мне комплименты, но я чувствую, что они равнодушны к моей игре; даже мама говорит, что я играю «механично». Как мне это исправить?

— Весьма возможно, что вашим друзьям и вашей матери недоступна та музыка высокого класса, которую вы исполняете, если же дело не в этом, то от ваших огорчений нельзя исцелиться в одно мгновение. Если бы недостаток выразительности в вашей игре происходил от недостатка чувства в вас самих, ваш недуг был бы неизлечимым. Если же вы играете «механически» потому, что не знаете, как выразить в игре свои чувства, — а я подозреваю, что это именно так, — то вы поддаетесь излечению, хотя тут нет лекарств, которые бы действовали немедленно.

Советую вам установить тесный контакт с хорошими музыкантами и любителями хорошей музыки. Внимательно присматриваясь и прислушиваясь, вы сможете изучить их способы выражения, подражая им на первых порах, пока в вас не выработается привычка «говорить что-нибудь», когда играешь. Думается все же, что вы нуждаетесь в перемене внутренней прежде, чем сможет осуществиться какая-либо перемена внешняя.

[194] Искусство игры с чувством

— В чем главное отличие артиста от любителя в музыкальных проявлениях чувством чувства?

— Артист выражает свои чувства с должным почтением к канонам искусства. Прежде всего, он играет правильно, но эта неизменная правильность не создает впечатления, будто его исполнению недостает чувства. Не стесняя и не подавляя своей индивидуальности, он уважает намерения композитора, точно выполняя каждое замечание или указание относительно скорости, силы, туше, смен, контрастов и т. д., какие он находит в тексте. Он честно передает написанное композитором. Его личность или индивидуальность проявляется исключительно в том, как он понимает произведение, и в том, как он выполняет предписания композитора.

{182} Другое дело — любитель. Еще не будучи в состоянии правильно сыграть пьесу, он начинает все в ней крутить и вертеть на свой лад, считая, очевидно, себя наделенным «индивидуальностью» столь сильной, что это дает ему право на всякого рода «вольности», то есть произвол.

Чувство — великая вещь, так же как и воля к его выражению; но оба они ничего не стоят без умения. Следовательно, прежде чем играть с чувством, было бы полезно увериться, что все в пьесе на должном месте, выполняется в должное время, с должной силой, туше и т. д. Правильное чтение — и не только нот *per se* (Самих по себе (*лат.*)) — это требование, на котором настаивает в работе с учениками каждый хороший учитель, даже на самых ранних ступенях обучения. Любителю следовало бы удостовериться в этом (В правильном прочтении текста.), прежде чем позволить

своим «чувствам» разгуляться во всю. Но он крайне редко так поступает.

[195] Аффектированные движения за роялем

— Существует ли какое-нибудь оправдание для раскачивания корпуса, качания головой, усиленных движений руками и всякой вообще причудливой жестикуляции во время игры на фортепьяно, так часто наблюдаемых не только у любителей, но и у концертных исполнителей?

— Все эти действия, которые вы описываете, если они бессознательны, свидетельствуют о недостатке надлежащего самоконтроля у исполнителя. Если же они, что бывает нередко, совершаются сознательно, то это значит, что пианист пытается перенести внимание слушателя с произведения на самого исполнителя; он, вероятно, чувствует себя не в состоянии удовлетворить слушателя своей игрой и поэтому прибегает к иллюстрации посредством более или менее преувеличенных жестов. Многое в этом деле зависит от наличия или отсутствия хороших манер вообще.

{183}

О ФОРТЕПЬЯНО САМОМ ПО СЕБЕ

[196] Является ли фортепьяно самым трудным для овладения инструментом

— Считаете ли вы, что овладеть фортепьяно труднее, чем всеми остальными ли фортепьяно инструментами, даже чем органом или скрипкой? Если так, то почему?

— Овладеть фортепьяно гораздо труднее, чем органом, потому что звукоизвлечение на фортепьяно имеет не столь чисто механический характер, как на органе. Туше пианиста — непосредственный создатель того разнообразия или, иначе говоря, той окраски звука, какая требуется в данный момент, между тем как органист бессилён изменить окраску звука иначе, как включением другого регистра. Его пальцы этого изменения не производят и не могут произвести.

Что касается струнных инструментов, то трудности овладения ими лежат в совершенно иной плоскости, и это обстоятельство исключает возможность сравнения с фортепьяно. Технически струнный инструмент, пожалуй, труднее, но чтобы стать подлинным представителем музыкального искусства на фортепьяно, требуется более основательная подготовка, потому что пианист должен преподнести своим слушателям произведение как целое, в то время как исполнители на струнных инструментах большей частью находятся в зависимости от тех или иных сопровождающих инструментов.

[197] Занятия на фортепьяно для дирижера и композитора

— Будучи корнетистом и желая стать дирижером и композитором, я хотел бы знать, необходимо ли дополнить занятиями на фортепьяно мою широкую теоретическую и обычную общеобразовательную подготовку?

— Это зависит от того, чем вы хотите дирижировать и что сочинять. Крайне невероятно, чтобы вы, не владея никакими другими средствами музыкального выражения, кроме корнета, смогли написать симфонию или продирижировать ею. Но вы, возможно, сумеете дирижировать духовым оркестром и, пожалуй, {184} написать какой-нибудь марш или танец. Если же ваши музыкальные намерения серьезны, обязательно возьмитесь за фортепьяно.

[198] Почему фортепьяно так популярно

— Почему на фортепьяно играет больше народу, чем на любом другом инструменте?

— Потому, что начальные стадии музыкального обучения легче на фортепьяно, чем на всяком другом инструменте. Но тем труднее это обучение на более высоких его стадиях, когда фортепьяно берет свое даже с лихвой. Скрипач или виолончелист, который может просто и хорошим звуком сыграть мелодию, считается неплохим любителем, так как ему пришлось овладеть трудностью звукоизвлечения, натренировать свою правую руку. Пианист же, который так же хорошо может сыграть мелодию, еще только новичок. Когда он приступает к полифонии, когда возникает вопрос об умении разобраться среди различных одновременно звучащих голосов, тут-то и начинается настоящая работа, не говоря уже о беглости.

Вот почему, быть может, на свете гораздо больше скрипачей, чем пианистов, если под теми и другими подразумевать лиц, действительно владеющих своим инструментом. Количество виолончелистов меньше, но причину этого следует искать в ограниченности виолончельной литературы, а также, может быть, в сравнительной громоздкости инструмента, не допускающего такого развития техники, как, например, более удобная в обращении скрипка.

Если бы все начинающие обучаться на фортепьяно сознавали, что за мучительные, обескураживающие, треплющие нервы, повергающие в отчаяние трудности ждут их впереди и стоят на пути к тому мастерству, которого достигают столь немногие, то было бы куда меньше учащихся на фортепьяно и больше народу захотело бы учиться на скрипке или виолончели.

Об арфе и духовых инструментах нет нужды говорить, так как их следует рассматривать как инструменты только в связи с оркестром, а не — если говорить серьезно — как сольные.

{185}

[199] Настоящая пианистическая рука

— Какую форму руки вы считаете наилучшей для игры на фортепьяно? Моя рука очень широкая, с довольно длинными пальцами.

— Наилучшая в пианистическом отношении рука — это не красивая, пользующаяся популярностью узкая рука с длинными пальцами. Почти все большие виртуозы обладают или обладали пропорциональными руками. Настоящая пианистическая рука должна быть широкой, чтобы дать каждому пальцу крепкую базу для действия

его фаланг, а этой базе — достаточную площадь для развития различных мышечных пучков. Длина пальцев должна быть пропорциональна ширине руки, но я считаю, что именно ширина важнее всего.

[200] Производство должно подходить играющему

— Советуете ли вы пианистам с маленькими руками браться за трудные произведения Листа?

— Ни в коем случае! Если ваши руки слишком малы или растяжение между пальцами слишком незначительно и вы беретесь за пьесу, с которой по этой или другой физической причине не можете вполне справиться, вы всегда серьезно рискуете переутомить руки. Между тем этого следует избегать всеми силами.

Если вы не в состоянии сыграть определенную пьесу без излишнего физического напряжения, оставьте ее в покое; помните, что певцы выбирают свои романсы не потому, что они находятся в пределах их диапазона, а потому, что романсы эти подходят для их голоса. Поступайте таким же образом. Руководствуйтесь больше природными особенностями и характером вашей руки, чем ее беглостью при исполнении.

[201] Лучшее физическое упражнение для пианиста

— Какие физические упражнения наиболее полезно проделывать в связи с работой на фортепьяно? Я упражнялся с жезлами для укрепления кистей и рук, но мне показалось, что от этого деревенеют пальцы.

— Я склонен думать, что ваши опасения недалеки от истины. Не можете ли вы заменить настоящие жезлы воображаемыми? Так как упражнения с жезлами {186} способствуют развитию скорее ловкости рук и кистей, чем их силы, то вы спокойно можете проделывать те же движения и без жезлов; ибо всякое усилие, удерживающее руки в сомкнутом положении, обязательно плохо влияет на фортепьянную игру.

Как бы то ни было, а лучшим упражнением является, несомненно, быстрая ходьба на свежем воздухе, так как она вовлекает в работу все части и органы тела, а вызываемое ею глубокое дыхание способствует обогащению крови кислородом и, следовательно, общему укреплению здоровья.

[202] От верховой езды деревенеют пальцы

— Мой учитель возражает против моей верховой езды — не потому, что он против нее вообще, а потому, что, по его мнению, я ею злоупотребляю и от этого у меня деревенеют пальцы. Прав ли он?

— Да, прав. Всякое злоупотребление содержит в самом себе свое собственное наказание. Сомкнутое положение кисти, нажим поводьев на пальцы, неизбежный при верховой езде, безусловно, не благоприятствуют эластичности пальцев. Поэтому необходимо подождать, пока действие одной поездки на ваши пальцы не пройдет совершенно, прежде чем позволить себе другую.

[203] Когда не следует заниматься на фортепьяно

— Должен ли я играть и упражняться на фортепьяно только лишь потому, что от меня этого требуют, тогда как я этим фортепьяно совершенно не интересуюсь?

— Категорически нет! Это было бы преступлением против самого себя и против музыки. Тот небольшой интерес к музыке, который у вас, возможно, еще остался, будет погублен учебой, к которой вы питаете отвращение, а это само собой непременно приведет к полной неудаче. Пусть занимаются на фортепьяно те, кто искренно этим интересуется. Слава богу, такие люди еще есть и всегда будут!

Убедитесь, однако, что вы действительно не интересуетесь фортепьянной игрой и хорошо отличаете отсутствие интереса от простого сопротивления слишком, быть может, неотвязным понуканиям со стороны ваших родственников. Мой совет был бы — на время совсем прекратить занятия; если через некоторое время вы {187} почувствуете тягу к музыке, вы сами найдете дорогу к вашему инструменту.

Этот совет действителен, конечно, и по отношению к обучающимся на скрипке, да и в любой другой области музыки.

ПЛОХАЯ МУЗЫКА

[204] Музыка, с которой вы имеете дело

— Должен ли я упорно исполнять классические произведения, если предпочитаю играть танцевальную музыку?

— Если вы хотите, чтобы в вашей повседневной жизни вас считали человеком, принадлежащим к хорошему обществу (В подлиннике: леди или джентльменом.), то вы должны быть разборчивы в отношении круга людей, с которыми вы общаетесь. Так же обстоит дело и в музыкальной жизни. Если вы вращаетесь в кругу благородных мыслей, составляющих содержание хорошей — или, как вы ее называете, классической — музыки, вас отнесут к более высокой категории (В подлиннике: к высшему классу.) в мире музыки. Помните, что нельзя пройти через мельницу, не запылившись.

Разумеется, не все танцевальные пьесы плохи; однако в своей массе они настолько убоги, если не вульгарны, что едва ли заслуживают название «произведений». Обычно это просто «образчики» дурного вкуса. Я предостерегаю вас от них в ваших собственных интересах, и если вы хотите избежать опасности смешения хорошего и дурного в этой области, то лучше вовсе воздержаться от такой музыки. А уж если дело идет о танцевальной музыке, то неужели вы никогда не слышали о вальсах и мазурках Шопена?

[205] Чем вреден рэг-тайм

— Считаете ли вы, что исполнение современных пьес типа рэг-тайма (Рэг-тайм — жанр «синкопированной» фортепьянной музыки, получивший в начале XX столетия большое распространение в США; предшественник джаза.) действительно вредно для учащегося?

— Да, конечно, если только это не делается ради забавы; хотя даже такое настроение может {188} быть выражено с большим вкусом. Контакт с вульгарностью не может не принести вреда, какую бы форму вульгарность ни принимала, — касается ли это литературы, личности или музыкального произведения. Зачем разделять музыкальную трапезу с теми, кому в силу воспитания или обстоятельств недоступно что-нибудь лучшее? Вульгарное побуждение, породившее рэг-тайм, не может вызвать в ответ благородного порыва, так же как «бульварные романы» не способны пробудить благородные инстинкты.

Наблюдая, как подметают улицу, рискуешь запылиться. Но помните, что пыль в уме и в душе удаляется не так легко, как пыль на одежде.

КОЕ-ЧТО ОБ ЭТИКЕ

[206] Какова должна быть цель занятий

— Как узнать, достаточен ли наш талант, чтобы наверняка вознаградить нас цель занятий после того, как мы столько лет трудились над его развитием?

— Наслаждение и интерес, какие доставляет самый процесс работы, — в этом должно состоять вознаграждение человека. Не думайте так много о конечной цели своей работы. Не форсируйте ее только ради того, чтобы стать великим артистом. Предоставьте провидению и будущему определить ваше место в музыке. Занимайтесь серьезно и с интересом, ища наслаждения в труде, а не в том, чего достигнете посредством его.

СТРОЙ И РОДСТВЕННЫЕ ВОПРОСЫ

[207] Международный строй

— Что понимается под «строем» в отношении звучания фортепьяно? Говорят, что одно фортепьяно настроено ниже другого. Может ли в самом деле *ми* на одном фортепьяно звучать, как *фа* на другом?

— Да, может, если инструменты не будут настроены одинаково. Только недавно установлен международный строй, принятый везде, за исключением Англии. В {189} международном строе *ля* в промежутке между второй и третьей линейками в скрипичном ключе (То есть *ля* первой октавы.) совершает 435 колебаний в секунду (В настоящее время повсеместно принят строй, предложенный лондонской международной конференцией 1939 г.; согласно этому строю вышеназванное *ля* имеет 440 колебаний в секунду.).

[208] «Международный» фортепьянный строй

— Какой фортепьянный строй лучше — «концертный» или «международный»?

— Безусловно, «международный», потому что он позволит сочетать ваше фортепьяно с любым другим инструментом, независимо от его происхождения. Кроме того, международный строй был установлен в Париже еще в 1859 году правительственной комиссией, включавшей таких людей, как Обер, Галеви, Берлиоз, Мейербер, Россини, Амбруаз Тома, и многих физиков и армейских генералов (Сведения, сообщаемые

автором, не совсем точны: помимо названных шести композиторов, в комиссию входили два физика, один генерал и три правительственных чиновника.). Из этого вы легко можете заключить, что при определении того, что *ля* во втором промежутке нотоносца в скрипичном ключе должно иметь 435 колебаний в секунду, были должным образом учтены требования музыки всех групп — вокальной, инструментальной, струнной, духовой, медной, деревянной.

[209] Хорошо темперированная фортепьянная гамма

— Действительно ли существует на фортепьяно разница в три восьмых тона между *ля-диезом* и *си-бемолем*?

— На фортепьяно такой разницы нет. Но с акустической точки зрения она существует (Однако не в три восьмых тона, а гораздо меньше (примерно в пределах от одной восьмой до одной десятой части тона).). Однако мне бы не хотелось терять времени на разъяснение этого вопроса, поскольку равномерно темперированная гамма принята повсюду и любое произведение со времен Баха и до наших дней задумано и написано в этой гамме.

[210] «Окраска» различных тональностей

— Может ли одна тональность быть более (или менее) богата или мелодична, чем другая? Не является ли такое представление ошибочным?
{190}

— Действие тональности на наш слух зависит не от знаков в ключе (как думал, кажется, даже Бетховен), а от соотношения колебаний. Поэтому безразлично, играем ли мы пьесу на высоко настроенном фортепьяно в До мажоре или на низко настроенном в Ре-бемоль мажоре. Для достижения той или иной окраски одни тональности предпочитают другим, но боюсь, что это предпочтение основывается не на акустических свойствах, а скорее на удобстве для руки или голоса. Мы применяем слово «окраска» для тона (То есть для звуков.) так же, как живописец слово «тон» для окраски, но я с трудом могу себе представить, чтобы кто-нибудь трактовал До мажор как черный или Фа мажор—как зеленый цвет (Однако же некоторые крупные музыканты, и в их числе Римский-Корсаков и Скрябин, как раз слышали и «трактовали» различные тональности как соответствующие определенным цветам.).

ВОЗРАСТ УЧАЩЕГОСЯ

[211] Начало музыкального обучения ребенка

— В каком возрасте должен ребенок музыкального начинать занятия инструментальной музыкой? Если моя дочь (шести лет) будет учиться на скрипке, должна ли она посвятить сперва несколько лет фортепьяно или наоборот?

— Обычный возраст для начала занятий музыкой — между шестью и семью годами. Пианист едва ли нуждается в обучении на другом инструменте, чтобы стать вполне законченным музыкантом, но скрипачи, равно как и исполнители на всех остальных инструментах, а также

вокалисты встретятся с большими трудностями в своем общем музыкальном развитии, если не приобретут, так сказать, ориентировочного знакомства с фортепьяно.

[212] Возраст учащегося не существен

— Я человек уже не первой молодости и не имею возможности брать больше одного часового урока в неделю и работать более трех часов в день. Советуете ли вы мне все же начать заниматься на фортепьяно?

{191}

— При наличии способностей, сообразительности, желания и возможности заниматься, возраст не должен быть препятствием. Если эти три рабочих часа будут использованы должным образом, а ваш еженедельный часовой урок вы будете брать у хорошего учителя, то не следует терять надежды.

[213] Не поздно начать и в двадцать пять лет

— Считаете ли вы невероятным или невозможным овладение фортепьяно, если начинающему двадцать пять лет?

— Ни то, ни другое. Ваш возраст в некоторой степени затруднит работу, потому что по чисто физическим причинам эластичность пальцев и кистей развилась бы гораздо быстрее, будь вы на десять лет моложе. Если, однако, вы наделены большими музыкальными способностями, то, рассуждая отвлеченно, вы можете добиться лучших результатов, нежели более молодой человек меньшего дарования. В преодолении трудностей, обусловленных поздним началом, вы найдете большое внутреннее удовлетворение, и ваши достижения непременно станут для вас источником радости.

УЧИТЕЛЯ, УРОКИ И МЕТОДЫ

[214] Важность надлежащего учителя

— Мой сын очень хочет учиться игре на фортепьяно. Меня уверяли, что для начала вполне годится обыкновенный хороший учитель. Другие говорят, что начинающий должен иметь самого лучшего учителя, какого только можно найти. Что бы вы посоветовали? Живу я в маленьком городе.

— Серьезность вашего вопроса усугубляется тем, что вы живете в маленьком городе, где, возможно, нельзя найти умелого учителя. И все же только такого я могу рекомендовать для вашего сына. Нет ничего опаснее для развития таланта, чем плохая основа. Многие в течение всей своей жизни пытались отделаться от дурных привычек, приобретенных на начальных стадиях обучения у невежественного преподавателя, и терпели неудачу. Я посоветовал бы вам приложить все усилия, чтобы послать вашего мальчика в какой-нибудь город поблизости, где найдется отличный учитель.

{192}

[215] Ничто не пригодно, кроме самого лучшего

— Очень любя музыку, но не зная даже нот, я задумал теперь, на двадцать четвертом году жизни, заниматься на фортепьяно. Необходимо ли обратиться сразу к дорогому учителю или для начала сойдет и дешевый?

— Если музыка будет для вас только развлечением и вы удовлетворитесь минимумом знаний, годится и дешевый учитель (Следует помнить, что в тогдашних общественных условиях размер гонорара рассматривался Гофманом как показатель квалификации учителя.); но если вы стремитесь стать музыкантом в лучшем смысле этого слова, тогда непременно возьмите учителя более высокой квалификации.

Изречение «для начала все сойдет» — одно из самых вредных заблуждений. Что бы вы подумали об архитекторе, который сказал бы: «Для фундамента достаточно хороша и глина, ведь мы поставим на нем дом из камня»?

Помните также, что путь, по которому ведет вас плохой учитель, приходится обычно прокладывать заново, если вы устремляетесь ввысь — «лучшему в музыке».

[216] Музыкальные учебные заведения и частные учителя

— Брать ли мне уроки в музыкальном учебном заведении или у частного учителя?

— Музыкальные учебные заведения очень хороши для получения общего музыкального образования. Для более высокой степени подготовки к исполнительской специальности (фортепьяно, скрипка, голос и т. д.) я, естественно, предпочитаю обучение частным образом у специалиста, так как он может уделить каждому учащемуся в отдельности больше внимания, чем это возможно при оптовой системе обучения, которая практикуется не во всех, но в большинстве музыкальных учебных заведений (Эти соображения, основанные на опыте американских и частично западноевропейских музыкальных учебных заведений, никак, конечно, не могут быть прямо отнесены к условиям музыкального образования в советской стране, построенного по другой системе и на совсем иных принципах. Да и дореволюционные русские консерватории и музыкальные училища уделяли достаточное внимание индивидуальной подготовке исполнителей.

Недаром все или почти все выдающиеся русские пианисты вышли из стен консерваторий, в то время как из числа зарубежных виртуозов консерваторское образование получили только считанные единицы).

{193} Я бы посоветовал такое сочетание: общие дисциплины — гармония, контрапункт, формы, история и эстетика — в учебном заведении и частные уроки по специальности у учителя с заслуженной исполнительской репутацией. Такого рода лицами возглавляются лучшие музыкально-учебные заведения, где вы и найдете наиболее благоприятное сочетание.

[217] Частный учитель или консерватория

— После того как я в течение пяти с половиной лет брал уроки у

хорошего учителя, посоветуете ли вы мне продолжать занятия с частным учителем или пройти курс музыкального училища либо консерватории?

— Для общего музыкального образования я всегда рекомендую хорошее музыкальное училище или консерваторию. Что же касается обучения на фортепьяно, то я думаю, что лучше всего брать частные уроки у музыканта, как с исполнительским, так и с педагогическим опытом. Такие люди преподают в некоторых музыкальных учебных заведениях, а порой и возглавляют их.

[218] Когда желательно критическое суждение со стороны

— Я занимался в течение двадцати месяцев и к настоящему времени овладел этюдами Беренса op. 61, Геллера op. 47 и октавными этюдами Смита. Следует ли мне продолжать занятия?

— Предполагая, что вы действительно «овладели» упомянутыми вами сочинениями, я могу только приветствовать продолжение вами занятий; посоветовал бы вам, однако, услышать критическое суждение опытного пианиста, чтобы убедиться в правильности вашего представления об «овладении».

{194}

[219] Какого пола должен быть педагог по фортепьяно

— В вопросе выбора педагога по фортепьяно следует ли оказывать какое-либо предпочтение в смысле пола? Иными словами, не лучше ли будет по тем или иным соображениям, если педагогом у девушки будет женщина, а у юноши — мужчина?

— Ваш вопрос не допускает обобщения с чисто музыкальной точки зрения. С этой точки зрения он решается квалификацией, а не полом педагога. Хороший педагог-женщина лучше плохого педагога-мужчины и наоборот. Вопрос пола к делу не относится. Правда, среди выдающихся педагогов больше мужчин.

[220] Слишком много «метода»

— Моя новая учительница говорит, что слово «метод» действует ей на нервы. Разве метод не самое важное для новичка, и если да, то какой именно?

— Ваша учительница, возможно, слишком чувствительна, но все же права. Америка больше всех стран помешана на методе. Большинство модных методов включает в себе кое-что хорошее — примерно крупицу истины в тонне простого балласта. Слова вашей учительницы заставляют меня думать, что вам посчастливилось в выборе педагога и что у вас имеется превосходное основание довериться ее руководству.

[221] Что из себя представляет метод Лешетицкого

— Какое место занимает метод Лешетицкого (Теодор Лешетицкий (1830 —

1915) — знаменитый польский пианист-педагог, долгое время работавший в Петербурге, а затем в Вене, учитель Есиповой, Падеревского, Сливинского, Габриловича, Фридмана, Гамбурга, Гальстона, Шнабеля и многих других знаменитых пианистов.) среди других методов и чем он от них отличается?

— Во всех видах искусства существует лишь два метода: хороший и плохой. Ввиду того, что вы не уточнили, с какими «другими» методами вы хотите сравнить метод Лешетицкого, я не могу дать определенного ответа на ваш вопрос. Существует, увы, так много «методов»! Но большинство из них сознательно пренебрегает долгом уважения к великим творениям и к образцам их интерпретации, данным большими артистами. Я не занимался у {195} Лешетицкого, но полагаю, что он сторонник очень низкого положения кисти и в некотором роде сверхэнергичного натяжения сухожилий руки и кисти (Гофман несправедлив к прославленному венскому педагогу. В действительности Лешетицкий был не сторонником, а горячим противником «очень низкого» положения кисти и «сверхэнергичного» напряжения руки. Его метод, сыгравший, несмотря на некоторые отрицательные черты, большую и прогрессивную роль в развитии фортепьянной педагогики, основывался на прямо противоположных принципах — высоком (сводовом) положении кисти, борьбе с «затянутостью», «зажатостью» руки.).

[222] Дайте вашему учителю достаточный испытательный срок

— Может ли юноша после двухмесячных нерегулярных занятий на фортепьяно правильно оценить способности учителя?

— Конечно, нет! Мне вообще не нравится мысль об испытании учеником способностей своего учителя; скорее наоборот. Ученик, возможно, найдет своего учителя несимпатичным, но даже на этот счет он склонен судить преждевременно. В большинстве случаев при нерегулярном посещении или плохом приготовлении уроков отсутствие симпатии означает лишь, что ученик — бездельник и добросовестная требовательность учителя ему не по вкусу.

[223] Либо доверьтесь вашему учителю, либо возьмите другого

— После занятий с моим первым учителем у меня осталась очень дорогая «Фортепьянная школа», из которой я выучил лишь несколько страниц. Мы переехали в другой город, и мой новый учитель запрещает мне пользоваться этим, да и любым подобным руководством. Я не знаю, как поступить в данном случае, и был бы благодарен вам за совет.

— Обращаясь к учителю, вы, прежде всего, должны решить про себя, имеете ли вы абсолютное доверие к его способностям или нет. Если вы ему верите, то должны поступать так, как он вам советует; если нет — вам следует обратиться к другому учителю. Стоит ли руководство больше или меньше — в данном случае не играет роли. Во всяком случае, судя по тому, что вы говорите о новом учителе, я склонен думать, что он лучше первого.

{196}

[224] Надлежащий порядок обучения для маленькой девочки

— Начиная занятия на фортепьяно с моей семилетней дочерью, должен ли я сосредоточить внимание на развитии пальцев и рук или повременить с этим, чтобы оно шло ровень с умственным развитием?

— Ваш вопрос интересен. Но раз вам ясно — а, по-видимому, это так, — что одностороннее развитие (в данном случае техническое) опасно для «музыкального» дарования вашей маленькой дочери, значит она «вне опасности». Ваш вопрос сам по себе делает честь вашей проницательности.

[225] Уроки чаще и короче

— Что лучше для юного ученика — брать один часовой или два получасовых урока в неделю?

— Поскольку у юных учеников легко вырабатываются дурные привычки, важно, чтобы такие ученики как можно чаще бывали на глазах у учителя. Стало быть, предпочтительнее делить час на две равные части.

[226] Количество уроков зависит от успехов учащегося

— Как лучше заниматься с одиннадцати-двенадцатилетним ребенком: брать один часовой или два получасовых урока учащегося в неделю?

— В этом вопросе определяющим фактором служит не возраст ребенка, а его музыкальное развитие.

[227] Один урок в неделю

— Не достаточно ли для обучающегося игре на фортепьяно одного урока в неделю?

— Этого достаточно при большей подвинутости в занятиях на фортепьяно. Однако на ранних стадиях обучения, когда опасность образования дурных привычек особенно велика, лучше, чтобы ученик показывался на глаза учителю, по крайней мере, дважды в неделю.

[228] Лучше не давать ребенку «облегченных классиков».

— Какие классики в издании для детей больше всего подходят ребенку после шестимесячных занятий?

— Существуют сборники, содержащие множество облегченных или упрощенных переложений классических пьес, {197} но я их вовсе не одобряю. Подождите с классиками до тех пор, пока ребенок не созреет технически — а прежде всего умственно — для того, чтобы приступить к таким произведениям в том виде, в каком они написаны.

[229] Можно ли учиться музыке в Америке

— Нужно ли мне для продолжения моих музыкальных занятий

отправиться в Европу?

— Если у вас очень много лишних денег, почему бы нет? Вы многое увидите, а также многое услышите — в том числе кое-что далеко не столь восхитительное, как вы ожидали, — и, последнее по порядку, но не по значению, вы «поучитесь за границей». Пока что лозунг «обучения за границей» еще сохранил свои чары для некоторых людей в Америке, число которых из года в год убывает, потому что публика начала понимать, что обучение в Соединенных Штатах поставлено так же хорошо, как в Европе. Оказалось также, что «обучение за границей» никоим образом не гарантирует триумфального возвращения.

Многие молодые учащиеся, отправившиеся за границу ягнятами, вернулись бараньими головами. И как в наше время не быть отличным учителям в Америке? Даже если вы станете требовать учителей-европейцев, то многих, и к тому же из числа лучших, вы сможете найти в Америке. Не проще ли одному преподавателю приехать из Европы в Америку для обучения сотни учащихся, чем сотне учащихся отправиться за границу ради одного преподавателя? Я посоветовал бы вам остаться там, где вы находитесь, либо поехать в Филадельфию, Нью-Йорк или Бостон, где вы сможете найти превосходных учителей—уроженцев Америки, ее постоянных жителей и иностранцев.

Кстати, будучи в Берлине, я обнаружил, что ученики Годовского (Леопольд Годовский (1870—1938) — знаменитый польский пианист-виртуоз, педагог и транскриптор. Гофман уже упоминал о нем ранее (см стр. 114) в связи с его транскрипциями шопеновских этюдов.) почти исключительно американцы.

Они прибыли из различных районов Америки, чтобы заниматься у него и ни у кого другого. Но на протяжении {198} тех восемнадцати лет, которые он прожил в Чикаго, они, очевидно, в нем не нуждались. Быть может, он находился слишком близко! К чему этот самообман? Уверяю вас, не упоминая имен, что в настоящее время в Америке немало преподавателей (некоторых из этих превосходных людей я знаю лично), за которыми, переберись они в Европу, (потянулись бы толпы учащихся. Пора положить конец безрассудной вере в «обучение за границей» (Как уже указывалось выше (стр. 100), энергичные выступления автора против тех, кто в слепом преклонении перед «обучением за границей» не видит и не ценит «пророков в своем отечестве», не только справедливы принципиально, но и сохраняют в том смысле по сей день свою действенную силу — с той только разницей, что сегодня меткие сарказмы Гофмана бьют по существу и тех неамериканцев, которые безудержно поклоняются «американской марке».)

РАЗНЫЕ ВОПРОСЫ

[230] Организация музыкального кружка

— Сообщите мне, пожалуйста, название какой-нибудь хорошей книги по истории музыки и посоветуйте, как организовать и вести музыкальный кружок среди моих учеников. Подскажите также, пожалуйста, какое ему дать имя.

— Небесполезной книгой может оказаться для вас «История музыки» Бальтцеля (Давно забытое и не заслуживающее возрождения руководство.). Что касается наименования вашего кружка, то я предлагаю, может быть, назвать его именем покровительницы музыки (По католическому верованию. Имя св. Цецилии носит римская консерватория (музыкальная академия).) — святой

Цецилии или какого-нибудь великого композитора. Расспросите секретарей ряда музыкальных клубов насчет их уставов и специальных правил и затем используйте таковые применительно к вашим местным условиям. Ваши ученики должны почувствовать, что это их клуб, а секретарем его сделайте, если возможно, сами.

{199}

[231] Как добиться издания музыкального произведения

— Объясните, пожалуйста, как взяться за издание музыкальной пьесы, и сообщите также названия нескольких надежных издательств.

— Издать музыкальную пьесу очень легко, если только издатель усмотрит в ней какие-нибудь достоинства. Пошлите вашу пьесу в какое-либо издательство, название которого вы найдете на заглавных листах ваших нот. Редакторы или консультанты издательства доложат руководителю свое мнение относительно достоинств вашей пьесы, и, если его решение окажется благоприятным, он договорится с вами. Если пьеса ему не понравится, он вернет вашу рукопись, и вы можете попытаться счастья в каком-либо другом издательстве. Советую вам, однако, раньше, чем посылать вашу пьесу издателю, узнать мнение о ней какого-нибудь хорошего музыканта.

[232] «Игра в такт» и «ритмичная игра»

— Какая разница между игрой в «в такт» и «ритмичной» игрой?

— Ритмичность игры относится к внутренней жизни музыкального произведения — к биению его музыкального пульса. Играть «в такт» — значит поспевать вовремя к обусловленным ритмом опорным точкам.

[233] Учащийся, который не может играть быструю музыку

— Я с большим трудом играю быстрые вещи, хотя в более умеренном темпе могу играть свои пьесы безупречно. Учителя, у которых я занимался, обещали развить мою беглость, но все они потерпели неудачу. Можете ли вы дать мне совет, как преодолеть эту трудность?

— Быстрота действия, движения, даже быстрота решения не достигается одной лишь тренировкой; эта способность должна быть отчасти врожденной. Я полагаю, что в вашей фортепьянной игре проявляется общая ваша медлительность. Против этого существует лишь одно средство. В отношении развития беглости вы полагались на своих учителей, а вам следовало бы полагаться на свою собственную силу воли. Старайтесь желать этого и желать часто; вы увидите, что развитие этой способности пойдет в ногу с усилиями вашей воли.

{200}

[234] «Вундеркинды» среди пианистов

— Мой пятилетний ребенок проявляет признаки большого музыкального таланта. Он обладает тонким, безошибочным слухом и играет довольно хорошо для своих лет. Может ли это оправдать мою надежду, что из него выйдет незаурядный музыкант. Говорят, что из так называемых «вундеркиндов» ничего в дальнейшем не получается.

— История не подтверждает того, что из «вундеркиндов» в дальнейшем ничего не получается. Если некоторые вызвали разочарование, то это либо потому, что они поражали лишь ранним развитием чисто исполнительских способностей вместо того, чтобы пленять своим талантом, либо оттого, что их погубили недобросовестные родители или антрепренеры, смешавшие потенциальные возможности с их осуществлением. Но за исключением этих немногих, все великие музыканты были «вундеркиндами», из которых вышли композиторы, пианисты, скрипачи, виолончелисты и т. д. Биографии наших великих мастеров прошлых столетий, так же как и более близких времен (Мендельсон, Вагнер, Шопен, Шуман, Лист, Рубинштейн и все остальные), подтверждают эти мои слова (Сам Гофман также начинал как «вундеркинд».).

Если ваш ребенок обнаруживает больше, чем простую скороспелость, — если, например, он не только играет в свои пять лет то, что другие играют в десять, но проявляет высокие музыкальные качества, — то у вас есть достаточные основания надеяться на его прекрасное музыкальное будущее.

[235] Значение посещения концертов

— Следует ли мне посещать симфонические концерты или отдать предпочтение солистам?

— Непременно посещайте симфонические и камерные концерты! Они познакомят вас с теми произведениями, которые, в конечном счете, наиболее важны для учащегося. Кроме того, там обычно можно услышать более правильную интерпретацию, чем у {201} солистов. Последние, за немногими светлыми исключениями, переоценивают свои полномочия и допускают такие неподобающие вольности, что во многих случаях вы слышите больше Смита, Джонса или Леви (То есть исполнителей, которых автор обозначает распространенными в США фамилиями — вроде русских: Иванов, Петров и т. п.), чем Бетховена, Шумана или Шопена.

Индивидуальность у солиста — несомненно, большое достоинство, но только если она остается в границах должного уважения к композитору данного произведения. Если вы не имеете возможности послушать солиста способного растворить свою индивидуальность в мысли, настроении и стиле исполняемого им композитора, — а это дано лишь крупнейшим художникам, — то куда лучше предпочесть «индивидуальным» интерпретациям солиста «коллективные» интерпретации оркестра или струнного квартета. Синтетическая природа оркестра препятствует экстравагантностям так называемой индивидуальности и, как правило, обеспечивает верную интерпретацию. Самый плохой дирижер, какого только можно себе представить, не способен принести столько вреда произведению, сколько посредственный

солист, ибо оркестр — это большой организм и его поэтому не так легко сдвинуть с праведного музыкального пути, как одиночный голос или инструмент.

Конечно, по-настоящему великий солист—это прекраснейший цветок в саду звучащей музыки, поскольку он находится в непосредственном контакте с инструментом и не нуждается ни в каком посреднике для выражения тончайших нюансов своих замыслов; в то время как дирижер — даже самый лучший — должен передать свой замысел (посредством дирижерской палочки, мимики и жеста) другим людям раньше, чем этот замысел воплотится в звуки, и на этом кружном пути может быть утрачена значительная доля первоначального огня и пыла. Но так как хороших оркестров больше, чем великих солистов, то, стало быть, целесообразнее посещать симфонические и камерные концерты.

{202}

[236] Вспомогательные пособия для учащегося, который занимается самостоятельно

— Я вынужден два года заниматься без преподавателя, прежде чем смогу поступить в консерваторию. Какую «школу» для учащегося, следует мне пройти для развития техники и какие пьесы?

— Вы забыли указать, являетесь ли вы начинающим или уже несколько подвинутым пианистом. Думаю, что можно смело порекомендовать сборник Мэсона «Гуше и техника», этюды Штернберга ор. 66; кроме того, выбирайте себе пьесы из каталогов, расположенных по степеням трудности. Любое издательство охотно вышлет вам такие каталоги.

[237] Музыка как профессия или как развлечение

— Советуете ли вы хорошо обеспеченному молодому человеку избрать музыку — то есть концертничество как профессию или ему следует рассматривать ее как предмет удовольствия и развлечения?

— Различие, которое вы делаете между музыкой и концертничеством, дает направление моему ответу; тот факт, что ваше собственное сердце не подсказало вам ответа на этот вопрос до того, как вы обратились с ним ко мне, побуждает меня посоветовать вам избрать музыку в качестве развлечения.

В наше время сделать карьеру артиста не так просто, как это кажется. Из тысячи способных музыкантов, быть может, один добивается общего признания и удачи. Остальные же, потратив деньги, время и труд, впадают в отчаяние и с горьким чувством берутся за какое-нибудь другое занятие.

Если ваше существование в материальном отношении не зависит от публичных выступлений, если вы не наделены действительно весьма незаурядными природными данными и если вся ваша личность в целом не способна властвовать—я имею в виду духовную власть— над людскими массами, то наслаждайтесь лучше музыкой в кругу своих друзей. Это не так рискованно и, по всей вероятности, даст вам гораздо большее удовлетворение.

{203}

[238] Как много можно получить от музыки

— Когда я слушаю концертного пианиста, мне хочется получить от его игры получить от не одно только эстетическое слуховое наслаждение. Не можете ли вы вкратце указать мне на те моменты, на которые следует обратить внимание, если я хочу извлечь из них пользу для моих фортепьянных занятий?

— Нет такого удовольствия или наслаждения, из которых мы могли бы извлечь больше, чем позволяет наша восприимчивость. Чем дальше вы будете углубляться в изучение музыки и проникать в ее формы, контрапунктическую разработку и гармонические красоты, тем больше и больше удовольствия вы будете получать от слушания хорошего пианиста. Эмоциональную жизнь, отраженную в его игре, вы воспримете в той точно мере, в какой вы сами постигли жизнь.

Искусство — это посредник, связывающий, подобно телеграфу, два пункта — отправителя послания и получателя. Оба должны быть настроены одинаково высоко для того, чтобы передача была безупречной.

[239] «Читать бемоли куда легче, чем диезы!»

— Вы бы сделали одолжение педагогу, если бы разрешили проблему, которая озадачивает его всю жизнь: почему все ученики предпочитают бемоли диезам? Я не вполне уверен, что сам в какой-то степени не разделяю этого предпочтения. Является ли это дефектом обучения или здесь кроется какая-либо другая причина?

— Ваш вопрос и оригинален, и практически обоснован, ибо действительно при чтении нот многие предпочитают бемоли диезам. Заметьте, однако, хорошенько, что антипатия к диезам касается только чтения, а не игры. Если кто-нибудь найдет, что и после хорошего усвоения нот труднее играть в диезах, то это будет чисто субъективный обман, вызываемый мысленным ассоциированием нотного рисунка с соответствующими звуками.

Я лично считаю, что причиной антипатии к чтению диезов является сравнительная сложность самого этого знака, и это позволяет мне сделать заключение, что весь этот вопрос относится скорее к офтальмологии, чем к акустике или к музыке.

{204}

[240] Кто более велик — Рубинштейн или Лист?

— Кого из двух вы считаете более великим — Листа или Рубинштейна?

— Рубинштейна я знал прекрасно (я был его учеником) и слышал его очень много раз. Листа, который умер, когда мне было шестнадцать лет (Это, вероятно, описка или опечатка: в год смерти Листа (1886) Гофману было десять лет. Если же в словах автора нет ошибки, то ими подтверждаются ходившие в свое время слухи, будто еще со времен детских выступлений Гофмана возраст его был в рекламных целях преуменьшен, как это неоднократно проделывалось с

«вундеркиндами». В этом случае Гофман, очевидно, родился не в 1876, а в 1870 г. и умер на восемьдесят восьмом году жизни.), и который перед смертью около двадцати лет не выступал перед публикой, я никогда не видел и никогда не слышал. Тем не менее, по описаниям многих моих друзей и в результате изучения его сочинений я сумел составить себе ясное представление о его игре и личности.

Как виртуоз, Лист, думается, стоял выше Рубинштейна, потому что его игра обладала, по-видимому, изумительными, ослепительными качествами. Рубинштейн превосходил его своей искренностью, своей демонической, штурмующей небеса силой великой страстности — качествами, которые у Листа прошли сквозь сито более высокой образованности и — если вы понимаете, что я подразумеваю под этим понятием, — благородной эlegantности. Он был человеком света в самом высоком смысле этого слова; Рубинштейн же был бунтарем, проникнутым величавым презрением к условностям и к мнению миссис Гранди (Английский литературный персонаж, имя которого сделалось нарицательным в том же примерно смысле, что и имя грибоедовской княгини Марьи Алексеевны («Что станет говорить княгиня Марья Алексеевна!»)).

Главное различие заключалось в характере обоих. Как музыканты (Имеется в виду: как музыканты-исполнители), в отношении своих природных данных и способностей, они, вероятно, были одного и того же гигантского масштаба, и было бы тщетно искать что-либо подобное в настоящее время.

{205}

[241] Относительно композитора, который один исключает надобность во всех прочих

— Я глубоко интересуюсь музыкой Бетховена. Не могу ли я найти в нем все, что только есть в музыке с точки зрения эстетики и техники? Существует ли на свете более глубокая музыка?

— Вы воображаете, что находитесь в неприступной крепости, откуда, защищенный от всяких атак, можете взирать на всех композиторов (исключая Бетховена) с покровительственной, снисходительной улыбкой. Однако вы сильно заблуждаетесь. Жизнь слишком богата опытом, слишком многообразна в своих проявлениях, чтобы позволить какому-нибудь одному мастеру, как бы он ни был велик, исчерпывающе выразить ее в своем искусстве.

Если предпочтение, оказываемое вами Бетховену, основано на ваших симпатиях и если по этой причине его музыка удовлетворяет вас больше, чем музыка любого другого композитора, то вас можно поздравить с хорошим вкусом. Но это не дает вам права оспаривать, например, глубину Баха, эстетическое очарование Шопена, чудеса моцартовского искусства и многочисленные и разнообразные достоинства современных вам композиторов.

Тот, кто находит, что вся полнота жизни выражена каким-нибудь одним композитором, может быть, по меньшей мере, обвинен в односторонности, не говоря уже о том, что понимание одного мастера не может быть по-настоящему глубоким у того, кто не приемлет всех остальных. Одно из главных качеств истинного знатока — универсальность вкуса.

[242] Разумный план занятий фортепьянной игрой для собственного удовольствия

— Мне пятьдесят шесть лет, мы с мужем живем одни в горах, в шестидесяти пяти милях от железной дороги; я уже тридцать пять лет не брала уроков музыки. Думаете ли вы, что «Пишна» (См. примечание на стр. 161) серьезно поможет мне восстановить мою былую сноровку в игре? Если нет, то что бы вы мне посоветовали предпринять?

{206}

— Воздержитесь от всякой сугубо технической работы. Поскольку ваша любовь к музыке достаточно сильна, чтобы побудить вас возобновить игру на фортепьяно, вы должны получать от нее возможно больше наслаждения и работать технически только над теми пьесами, которые играете, то есть над теми местами, какие представляют для вас трудность. Сначала подберите наиболее удобную аппликатуру и работайте над трудными местами в отдельности медленно, пока не почувствуете, что можете отважиться сыграть их с надлежащей скоростью.

[243] Научитесь сначала хорошо играть простые вещи

— Какие пьесы посоветовали бы вы сначала хорошо мне выучить на память после прелюдии Рахманинова до-диез минор (Op. 3 № 2.) и Ля-бемоль-мажорной баллады Шопена (Op. 47 (третья баллада)).? Эти пьесы не особенно нравятся большинству слушателей, но я их очень люблю.

— Если такое произведение, как Ля-бемоль-мажорная баллада Шопена, как вы говорите, «не особенно нравится большинству», то вина не в произведении, ее следует искать в исполнении. Почему бы вам не взять несколько пьес меньшей сложности и сыграть их так хорошо, чтобы они понравились большинству? Попробуйте выучить ноктюрн Шопена op. 27 № 2 (До-диез минор.), романс Шумана op. 28 № 2 (Фа-диез мажор.), его «Грезы» (Фа мажор op. 15 № 7 (из «Детских сцен».) или некоторые из более сложных «Песен без слов» Мендельсона.

[244] Как приступить к концертной деятельности

— Мне двадцать четыре года, я четыре года усердно занималась в консерватории и некоторое время в колледже. Моя техника достаточна для соль-минорной рапсодии Брамса (Op. 79 № 2.) и сонат Мак-Доуэлла (Эдуард Мак-Доуэлл (1861—1908) — известный американский пианист-композитор.). У меня хорошее здоровье, и я полна решимости не останавливаться на достигнутом. Найдется ли для женщины с такой **{207}** подготовкой место на концертной эстраде — хотя бы только в качестве аккомпаниатора?

— Всякую деятельность публичного характера следует начинать с завоевания хорошего мнения других. Собственное мнение, каким бы справедливым оно ни было, не может являться критерием.

Мой совет вам — поговорить с кем-нибудь из известных концертных организаторов, чьи фамилии и адреса вы найдете в любом широко распространенном музыкальном журнале. Поиграйте им.

Это обычно не знатоки с настоящей эрудицией, но у них выработалось

тонкое чутье к тому, что может принести им пользу, а вы знаете, конечно, что мы должны уметь приносить пользу другим раньше, чем сумеем приносить ее самим себе. Если в вас есть настоящий «материал» — вы пробьете себе дорогу. Способные люди всегда пробиваются

(Содержащаяся в этом абзаце серия советов и рассуждений весьма характерна как для образа мыслей автора, так и для постановки концертного дела в капиталистическом обществе. Нужно ли говорить, что в условиях, когда судьба художника решается его способностью «приносить пользу» бизнесменам от искусства, обнадеживающее утверждение Гофмана, будто «способные люди всегда пробиваются», — не более как иллюзия, родственная тем, какие столь усердно насаждаются «хеппи энд» (счастливыми концами) американского кино, и, как они, опровергаемая многочисленными фактами действительности?).

Что на концертной эстраде есть место для женщин, это доказывается обширным списком женщин-пианисток, заслуживших признание. Особенно большой спрос на женщин-аккомпаниаторов — разумеется, на хороших аккомпаниаторов. Но я бы не начинал с мысли об аккомпанировании. Это все равно, что пойти учиться в коммерческое училище с целью стать «помощником» бухгалтера. Сделайтесь прекрасным, законченным музыкантом, прекрасной пианисткой и тогда видно будет, куда повернется дело. Поприще для приложения ваших способностей само откроется перед вами.

[245] Аккомпаниатор выходит на эстраду раньше солиста

— Должен ли аккомпаниатор в смешанном или сольном концерте выходить на эстраду до или после солиста, или это зависит от их пола?

{208}

— Если солист — мужчина, аккомпаниатор должен предшествовать ему на эстраде, чтобы поставить ноты, урегулировать высоту сидения и подготовить все прочее, что может понадобиться, в то время как солист приветствует аудиторию. Из этих соображений следовало бы поступать так же, когда солистом является женщина, но, принимая во внимание женскую точку зрения, будет, вероятно, лучше, если аккомпаниатор пропустит вперед женщину (В настоящее время почти повсеместно принято, что аккомпаниатор-мужчина во всех случаях уступает дорогу солисту.).

{211}

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЯТЬ ИНТЕРВЬЮ ГОФМАНА

1

...Вот что говорит сам Гофман и что записано мною с его слов, после разговора с ним 17 февраля: «Музыкальный талант творит бессознательно. Талантлив тот, кто ищет красоту звука и к этой красоте стремится. Каждый изыскивает свои пути. Бюлов играл иначе, чем Рубинштейн. Все методы одинаково скверны, так как навязывают свои приемы, убивающие индивидуальность. Хорошо можно играть только при наибольшей экономии сил. Экономия эта совершенно отсутствует у весьма многих пианистов, играющих напряженной рукой. У меня расслабление следует тотчас после прикосновения к клавишам

(На целесообразности этого приема настаивают многие знаменитые пианисты. Ср., например, совет Вальтера Гизекинга (1895— 1956): «Практикуйте расслабление, то есть мгновенное, совершенное распускание мышц между двумя усилиями...» (Bernard Gavoty — «Walter Gieseeking», éd. René Kister, Genève, 1954, p. 10).).

Законы истинной музыки одинаковы для скрипача, певца, оркестра и пианиста. Нужно, перенося руку и поворачивая ее, сокращать расстояние, это сберегает силы. Смешно считать, что можно играть от кисти, от локтя, все—в голове, У меня рука очень неудобная, маленькая, плохо растягивается, жесткая» (Более подробно передавать разговор мне не позволяет место. *(Примечание автора статьи)*).

{212} Время свое Гофман распределяет следующим образом. Один год отдается России, другой год Америке, третий год посвящается отдыху от концертов ...

(Из статьи А. Шарон «По поводу концертов Иос. Гофмана». «Русская музыкальная газета», 1910, № 11, стр. 299—300)

2

— Больше всего и чаще всего я исполняю в своих концертах Шопена, перед которым благоговею с детского возраста,— заявил г. Гофман. Ни один композитор так не трогал и не волновал меня. Шопен—это бесконечное море фантазии, самой поэтической, самой разнообразной. Ни в одной своей вещи Шопен не повторяется; каждое из его произведений — это новый мир самых поэтических грез. И у современных композиторов, так называемых модернистов, проявляется иногда творческая фантазия, но они в каждой своей вещи повторяются. У Шопена же всегда чувствуется новое. Играю я Шопена главным образом еще потому, что он чуть ли не единственный композитор, творивший исключительно для фортепьяно. Произведения Шумана, которого я также исполняю довольно часто, легко переключаются в оркестровую музыку, и их можно исполнять в симфонических собраниях. Шопен же недоступен для оркестра. Оркестр не может передать столько поэзии, мечтательности, лиризма, которым проникнуты все творения великого композитора. 100-летие со дня рождения Шопена создало новую литературу о нем. Произведения его теперь особенно часто исполняются, что для меня, как поляка и музыканта, конечно, очень дорого.

(Беседа с сотрудником газеты «Одесские новости». Перепечатано в «Русской музыкальной газете», 1913, № 13, стр. 354, в разделе «Периодическая печать о музыке», под заголовком «А. Скрябин и И. Гофман о Шопене»).

3

После двух лет отсутствия снова приехал в Петербург общий любимец, чародей-виртуоз Иосиф Гофман.

Это указание неточно (ср. третье интервью и другие материалы).

{213} На первом дебюте Гофмана в концерте Зилоти (А. И. Зилоти (1863—1945)—известный русский пианист, педагог, транскриптор, дирижер и музыкальный деятель; двоюродный брат и учитель Рахманинова. Организатор собственных симфонических концертов в Петербурге, в одном из которых 27 октября 1912 года состоялось первое в сезоне 1912—1913 гг. выступление Гофмана в этом городе. Гофман исполнил (с оркестром под управлением Зилоти) концерты Чайковского (си-бемоль минор) и Листа (Ми-бемоль мажор.) все обратили внимание на то, что пианист поседел.

— Не случилось ли чего с вами?

— О, нет... В моем роду рано седеют. Да и то сказать, ведь я уже отец семейства: моей дочери, Жозефе, шесть лет...

Нелегка жизнь виртуоза, страшно треплются нервы. В московской газете написали, будто я сочиняю оперу. Какое там, разве, концертируя, располагаешь временем для композиции?..

У меня есть несколько новых пьесок для рояля, а, кроме того, летом я написал два концерта: четвертый и пятый. Я их еще нигде не играл, так как, к несчастью, приглашая меня участвовать в симфонических концертах, мне дают только одну репетицию. Для нового концерта нужны три или четыре оркестровых репетиции, а это слишком дорого стоит. Мне удалось сыграть первый концерт в Берлине с Никишем (Артур Никиш (1855—1922)—знаменитый венгерский дирижер, работавший главным образом в Германии.) и третий—с Сафоновым (В. И. Сафонов (1852—1918)—знаменитый русский дирижер, пианист-педагог, ансамблист и музыкальный деятель; бывший директор Московской консерватории.) в Нью-Йорке.

Два года подряд я играл в Америке. Позапрошлый сезон дал там восемьдесят концертов, а в прошлом году — двадцать. Я бы не играл два сезона подряд в Америке, если бы не уступил просьбам Бостонского оркестра, который считаю лучшим в мире. Двадцать четыре концерта я сыграл с этим дивным оркестром

Этот сезон проведу весь в России. Я уже дал четыре концерта в Риге и играл в Москве с Рахманиновым (20 октября 1912 г. в Большом зале Российского благородного собрания (ныне—Колонный зал Дома союзов в Москве) во втором симфоническом собрании Московского филармонического общества под управлением Рахманинова Гофман исполнил концерты Чайковского си-бемоль минор) и Листа (Ми-бемоль мажор.).

Вот композитор, которого я люблю больше всех. С Рахманиновым я в большой дружбе (Эта дружба продолжалась до конца жизни Рахманинова. Рахманинов, очень высоко ценивший игру Гофмана, посвятил ему свой третий фортепьянный концерт (ре минор ор. 30), **{214}** но и помимо личной к нему приязни, я с удовольствием исполняю его фортепьянные сочинения, искренно считая их шедеврами.

Чудный концерт Чайковского я играл теперь (См. примечания на стр. 213.) впервые, хотя знал его на слух с детства. Удивляюсь, как мог Николай Рубинштейн отказаться исполнять этот концерт, считая его слишком трудным (Н. Г. Рубинштейн только сначала отверг названный концерт, впоследствии же исполнял его неоднократно и весьма успешно.).

Видно, что техника с тех пор значительно усовершенствовалась (Дело тут, конечно, было не в усовершенствовании техники. И во времена Николая Рубинштейна пианисты, включая его самого, играли вещи не менее трудные, чем концерт Чайковского («Дон-Жуан» и другие сочинения Листа, «Исламей» Балакирева и т. д.)). Мне, да и не одному мне, этот концерт представляется одним из самых легких (Несомненно, концерт Чайковского в техническом отношении вполне доступен любому виртуозу; тем не менее вряд ли можно назвать его «одним из самых легких» концертов.).

Должен сказать, что вещи чисто технического свойства лично мне совсем не по душе. Я их с трудом выучиваю наизусть и стараюсь как можно реже ставить их на программу. Наоборот, произведения, в которых преобладает вдохновение, выучиваются мною легко. Впрочем, я никогда не смотрю на часы, когда упражняюсь за роялем. Приготовляя новую программу, я каждую вещь играю до тех пор, пока она мне не дастся. Упражнений я не признаю (Гофман имеет здесь в виду не техническую работу, а разыгрывание специальных «экзерсисов» типа Ганона, Пишны и т. п.). Мне кажется, что техника у меня развита настолько, что мне можно не тратить времени на экзерсисы.

После сезона я даю себе два месяца полного отдыха, и уже тогда не подхожу к роялю. Лето я провожу с семьей в Швейцарии, близ Веве, в моем любимом Мон-Пелерн. Я нахожу, что там — лучший климат в мире. Мы с женой (Речь идет о первой жене Гофмана — Мэри Юстис. Вторая — Бетти Шорт — также была американкой; от нее у Гофмана было трое сыновей — Антон (названный так в честь А. Г. Рубинштейна), Эдвард и Петер.) ходим по горам, совершаем путешествия в автомобиле или на яхте по Женевскому озеру.

Эти прогулки меня так увлекают, что я совсем забросил электричество. Я решил отложить мои изыскания по изобретению беспроволочных лампочек до того времени, когда брошу концерты.

Третий месяц пребывания на лоне природы я посвящаю игре. После полугодового сезона два месяца отдыха нисколько не {215} отражаются на технике. За роялем я изучаю новые вещи. В дождь играю целый день, ну, а в хорошую погоду меня тянет из дому.

Часть лета я провожу у сестры близ Потсдама. Зимняя же моя резиденция находится в Америке, на родине моей жены, в двадцати верстах от Нью-Йорка.

В Америку я приглашен на будущий сезон. В этом году буду играть у вас, в Петербурге, Москве, Варшаве и, может быть, еще где-нибудь.

— Какого вы мнения о Бузони (Ферруччио Бузони (1866—1924)—знаменитый итальянский пианист, транскриптор, педагог, композитор, музыковед и дирижер. Его концерты в Петербурге и Москве, происходившие в октябре—ноябре 1912 г. одновременно с концертами Гофмана, произвели сенсационное впечатление и вызвали ожесточенные споры между сторонниками того и другого пианиста («война бузонистов и гофманистов».)?)

— Какого же можно быть о нем другого мнения: это — одни из величайших виртуозов. Я с наслаждением слушаю его, когда нам приходится встречаться в одном городе (В это же время, в письме к жене из Петербурга от 19 ноября (н. ст.) 1912 г., Бузони писал о Гофмане: «В последний день моего пребывания в Москве меня посетили Иосиф Гофман и Рахманинов— двое музыкальных любимцев России. С Гофманом я могу хорошо сойтись; у него свежий, бодрствующий, трезвый ум и чутье ко многому...» (Busoni. *«Briefe an seine Frau», Rotapfel—Verlag, Erlenbach — Zurich/Leipzig, 1935, S. 267.*)).

(А. Потемкин. «Иосиф Гофман о себе». Газета «Биржевые ведомости», вечерний выпуск, № 13220 от 29 октября 1912 г.).

В Петербург приехал И. Гофман. Лицо Гофмана несколько не изменилось. Но волосы совершенно поседели, несмотря на то, что артисту всего 36 лет.

— Где обыкновенно вы проводите время?

— Год обыкновенно распределен мной между целым рядом стран. До России очередь доходит только каждые три года. Больше всего играю в Америке, и в одном Нью-Йорке дал до 18 концертов. Свободное же время провожу в Америке в штате Каролине на своей вилле, а затем—в Швейцарии, на берегу Женевского {216} озера близ города Веве, опять-таки на своей вилле. Здесь я отдыхаю в продолжение двух месяцев, почти не прикасаясь к роялю.

Россию я люблю по-прежнему. Здесь и в Америке я пользуюсь наибольшим успехом: в этом сошлись эти два антипода. Приехал я в Россию 12 октября и уже дал концерты в Риге (4), Ревеле (Ныне Таллин.), Юрьеве (Ныне Тарту.), Москве, где участвовал в симфоническом концерте филармонического общества (См. примечание к стр. 213.) и где еще предстоит дать 2 концерта.

Я не перестаю следить за музыкальным развитием русского общества — оно далеко шагнуло вперед, но я нахожу большую разницу между Петербургом и Москвой: первый — более консервативен, а вторая — увлечена модернизмом.

— Как вы относитесь к успеху на эстраде?

— Я несую на эстраду всю свою душу и совершенно не думаю о том, как отнесется ко мне публика.

— Скажите, упражняетесь ли вы во время частых своих переездов?

— Нет, абсолютно нет, так как не признаю немой клавиатуры и даже считаю ее вредной, потому что пианист не слышит исполняемого.

Не признаю и массажа пальцев; не знаю, полезен ли он для других, но для меня он совершенно не нужен. Уроков больше не даю: не хватает у меня времени. Из лучших моих учениц назову Шалит (Паула Шалит — девочка-пианистка, пользовавшаяся в то время известностью как «вундеркинд». Концертировала и в России. Позже перешла от Гофмана к знаменитому венскому фортепьянному педагогу Теодору Лешетицкому (1830—1915).).

В России пробуду всю зиму. Из русских композиторов люблю больше всего Рахманинова.

Езжу я с женой, американкой (См. примечание к стр. 214.), и шестилетней дочерью Марусей (Это опечатка или ошибка репортера; дочь Гофмана звали Жозефой.).

(«У Иосифа Гофмана». Газета «Вечернее время», № 289 от 30 октября 1912 г.),

{217}

Первое, что должен делать молодой пианист, — это держать в чистоте клавиатуру. Пусть служение искусству у него начнется с того, чтобы намочить тряпочку (лучше всего в спирте, хотя можно и водой) и приготовить клавиши для чистой работы. Эта процедура оказывает

благотворное воздействие на психику: играя на неопрятной клавиатуре, нельзя добиться эстетически полноценных результатов. Затем надо стараться играть как только можно чисто, вдумчиво, чутко и выразительно. Серьезный пианист должен привыкнуть к серьезной работе — играть шесть, семь, восемь часов в день. Дело, конечно, подвигается медленно, да оно так и должно быть, потому что поспешность вредно отражается на художественном развитии, ко способность преодолевать препятствия является пробным камнем музыкальности.

Однако долгие часы работы ни в коем случае не должны обращаться в напряжение. Упражняться нужно тихо, естественно, без следа форсирования. Пианистической уверенности можно добиться, и не играя *fff*, да это и гораздо приятнее соседям.

На фортепьянное исполнительство как таковое должно быть всегда на втором месте. Вся звуковая картина произведения должна заключаться о голове до того, как ее начнут передавать руки. Под звуковой картиной произведения я подразумеваю все то, что напечатано в нотах. Учащийся окажет себе очень хорошую услугу, если он не устремится к клавиатуре до тех пор, пока не осознает каждой ноты, секвенции, ритма, гармонии и всех указаний, имеющихся в нотах. Он должен знать, в каком порядке идут секвенции и что они выражают. Он должен уметь прервать игру в любом месте и потом опять начать оттуда с такой же уверенностью, как он пишет свое имя. Только когда овладеешь музыкой таким образом, можно ее «озвучивать» на рояле. Когда так изучишь произведение, оно запомнится прочно. Играя его, исполнитель никогда не потеряется не запутается, ибо «игра» — это только выражение при помощи рук того, что он прекрасно знает.

Я часто рассказываю следующий анекдот. Один мой друг, путешествуя со мной, увидел однажды, как я положил голову на руку и закрыл глаза: «Что, решил вздремнуть, Иосиф?» — спросил он. — «Нет, — отвечал я, — я занимаюсь». Такие занятия «в уме» имеют огромное значение.

Честность и цели, которые ставит себе учащийся, проявляются в его отношении к чисто пианистической, технической стороне. Для {218} чего он стремится к овладению техникой — для того ли, чтобы поражать слушателей тем, что он играет громче, дольше, быстрее или замысловатее, чем другие? Или, может быть, ему нужно владеть техникой для того, чтобы высказываться посредством музыки? Этот вопрос каждый пианист решает сам.

Для меня техника, как деньги, является средством для приобретения необходимого, ценность ее определяется тем, на что ее употребить, и, как деньги, сама по себе она значит очень мало. Деньги нужны для жизни, но на них нельзя купить чувства удовлетворения. Это — духовная категория, зависящая от того, как сумеешь организовать свою жизнь. Точно так же техника нужна для общения посредством искусства, но она не может породить искусство. Это тоже духовная категория, которая зависит от состояния души и чувств. Не обладая необходимой техникой, нельзя сыграть «Вальдштейновскую» сонату Бетховена Соната (До мажор op. 53 (так называемая «Аврора»)), но если ее играть как техническое упражнение — от сонаты ничего не останется.

Вообще говоря, чем больше нот написано на странице, тем легче эта страница. То есть легче в музыкальном отношении. Технически это может быть и труднее, но сложные гаммы тоже трудны.

Музыка тогда трудна, когда надо сыграть всего лишь несколько нот, когда исполнителю приходится напрягать все свои умственные, духовные и эмоциональные силы, чтобы выразить тот смысл, который скрыт в них и связывает их друг с другом.

Читать между строк

Вы знаете, что значит «читать между строк» книги? В разговоре, состоящем из нескольких простых слов, может заключаться бездна скрытого чувства для тех, кто умеет находить его. Для тех же, кто не умеет,— страница не будет иметь никакого смысла. Для понимания музыки необходимо уметь читать «между нот». В упражнении последовательность пяти нот может не иметь иного назначения, как только способствовать развитию четвертого пальца; те же ноты могут встретиться в музыкальном произведении и быть наполненными глубочайшим философским содержанием.

Поэтому каждый обучающийся музыке должен рано или поздно задать себе вопрос — зачем он учится. Если он ставит своей целью добиться быстроты и внешнего блеска, он может избавить себя от затрат времени, сил и энергии, приобретя хорошую пианолу и {219} снабдив ее мотором, который доведет быстроту до двухсот миль в час. Если же его целью является умение высказываться посредством звуков, возможно, что он добьется этой цели и сможет сделать нечто такое, чего ни одна машина не повторит.

Цель изучения музыки

Целью изучения музыки, следовательно, должно быть стремление стать музыкантом. А быть настоящим музыкантом, это значит нечто иное, чем только технические достижения и быстрота. Для того чтобы быть музыкантом, нужно обладать развитым умом и чувствами. Мой великий учитель Антон Рубинштейн был одним из одареннейших в техническом отношении пианистов, но никто и никогда не думал о нем только как о виртуозе. Его целью было производить музыку. Целью его методов преподавания (если их только можно назвать методами) было вдохновить на то, чтобы играли музыку, а не только двигали руками.

Это были счастливые дни. Я бывал у Рубинштейна в течение двух лет, занимаясь и лето и зиму. Зимой он жил в Дрездене, а летом—в крошечном городке на Эльбе. Я приезжал к нему один или два раза в неделю. Его преподавание было полностью индуктивно: он никогда мне не говорил, что делать, он только указывал, что надо исправить, и предоставлял мне самому решать, как нужно работать. Он ни разу мне не играл. Он «играл» мои вещи на моих руках, плечах, спине, вдавливая свои большие пальцы так, что я никогда не забывал этого ощущения, но на клавиатуре — никогда. Я, конечно, очень хотел, чтобы он сыграл то, что я учил,— легко себе представить, что значил бы для юноши наглядный урок самого Рубинштейна! Однажды я спросил, почему он никогда не давал мне возможности послушать его. «Я не хочу, чтобы вы слушали меня,— ответил он,— потому что я не хочу, чтобы вы подражали мне. А вы, конечно, это и сделаете — сознательно или бессознательно. То, что вы приобретете таким образом, будет недолговечным. Лучше, чтобы вы подумали над тем, что я вам сказал, и поработали бы самостоятельно».

Теперь я ценю мудрость индуктивного метода Рубинштейна.

Но тогда мне было трудно. Однажды после ряда попыток и ошибок я повернулся к нему и спросил: «Но как же мне играть это? Как мне представить себе это?» Ответ Рубинштейна был очень показательный: «В солнечную погоду играйте это так, когда идет дождь — {220} иначе». Рубинштейн, конечно, не имел в виду погоды в буквальном смысле. Он только говорил мне образно, что музыка не точная наука, в музыке нельзя измерить, закрепить и распределить в соответствии с математическими законами: он хотел сказать, что это дело сугубо личной выразительности, которая может изменяться в зависимости от настроения, от умственного, эмоционального роста, что нет какой-то одной, раз навсегда данной концепции исполнения.

Наука оперирует фактами, данностями. Музыка, да и всякому искусству, нужна данность в виде звукового фона, но сущность ее целиком относится к области чувств. И вот поэтому-то подход учащегося к музыке должен основываться на духовных качествах, а не на мускулах. Мне вспоминается изречение Рубинштейна: когда он слышал, что играют очень быстро, без достаточной глубины, он говаривал: «Слишком много движений пальцами и ничего, что могло бы тронуть душу».

Исправление недостатков

Из сказанного мною вовсе не следует, что учащийся может продвигаться в искусстве, пренебрегая техникой. Напротив, ему необходима большая и разнообразная техника для того, чтобы исполнить напечатанное в нотах. Но вопрос в том, как к этому относиться. Работая над развитием техники, учащийся должен помнить, что все гаммы, упражнения, этюды и пассажи, над которыми он трудится, сами по себе имеют мало значения. Они ценны только как средство для музыкального исполнения. Для души, сердца и (на последнем месте) пальцев. Как работать над усовершенствованием пальцев — это решает каждый по-своему. Пусть каждый установит, в чем заключаются его недостатки, и придумает методы их устранения.

Техническому совершенствованию нет границ. С другой стороны, техническое мастерство встречается гораздо чаще, чем глубокая музыкальность. Молодому человеку, желающему сделать карьеру в области искусства, гораздо лучше не иметь дела с серьезной музыкой. Величайшие музыканты зарабатывали очень немного.

В хороших условиях жили только Мендельсон и Мейербер. Моцарт, Гайдн и Брамс испытывали нужду, Шуберт умер в бедности. Вагнер постоянно был в стесненных обстоятельствах...

Рахманинов продал все права на его популярнейший «Прелюд» (Имеется в виду прелюдия до-диез минор op. 3 № 2.) за 50 рублей (25 долларов). {221} Издатель, разумеется, составил себе на нем состояние. Позднее один из друзей Рахманинова посоветовал ему выпустить переиздание этой пьесы (с сохранением прав за собой), сделав некоторые изменения, которые бы оправдали этот шаг. Однако Рахманинов отказался. Деньги для него в то время не были бы лишними, но он знал, что ему нечего было изменить в музыкальной сущности «Прелюда», а механически изменить его он не мог.

Никогда не было более чистой, святой души, чем Рахманинов. Вот почему он был великим музыкантом, а то, что у него были такие превосходные пальцы, явилось лишь чистой случайностью.

(Журнал «The Etude», New-York, 1944, № 11.
Публикуется по русскому переводу в журнале
«Советская музыка», 1957. № 4, стр. 143—145)

ГОФМАН О РАХМАНИНОВЕ

Рахманинов был создан из стали и золота: сталь — в его руках. Золото — в сердце. Не могу без слез думать о нем.

Лос-Анжелос, 16 мая 1945.

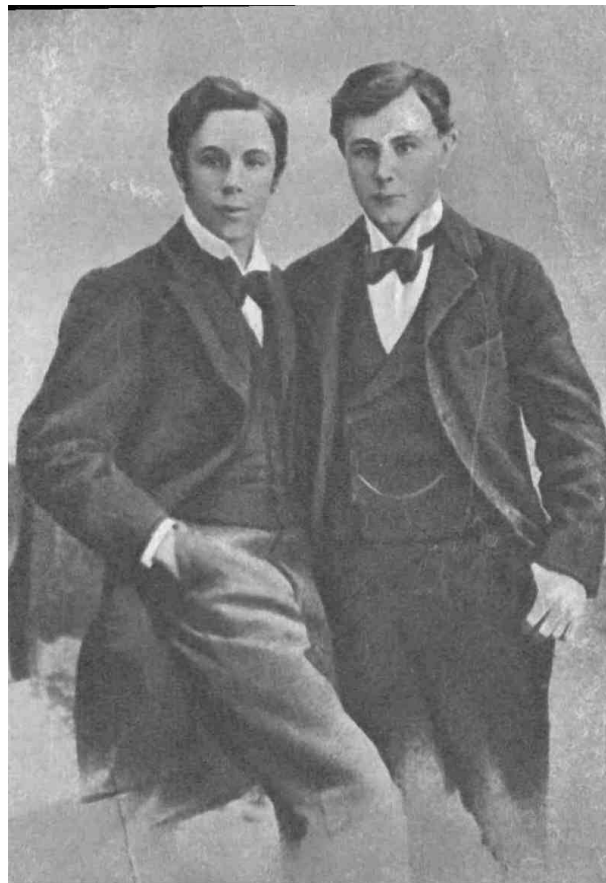
(Сборник «Памяти Рахманинова»
под редакцией М. В. Добужинского, издание
С. А Сатиной, Нью-Йорк, 1946 стр. 36).

Иллюстрации





Гофман в юности
(1890-е гг.)



Гофман и Скрябин
(1897 г.)



*Гофман в период своих первых концертов в России
(1895 г.)*



*Гофман и Рахманинов
(около 1910 г.)*



Банкет в честь Гофмана у фортепьянного фабриканта Стэйнвея

(11 января 1925 г.)

Слева направо: 1-й ряд: Игорь Стравинский, Вильгельм Фуртвенглер, Фредерик Стэйнвей, Иосиф Гофман; 2-й ряд: Николай Метнер, Альберт Коутс, Фриц Крейслер, Сергей Рахманинов, Пьер Монте; 3-й ряд, посредине: Александр Зилоти

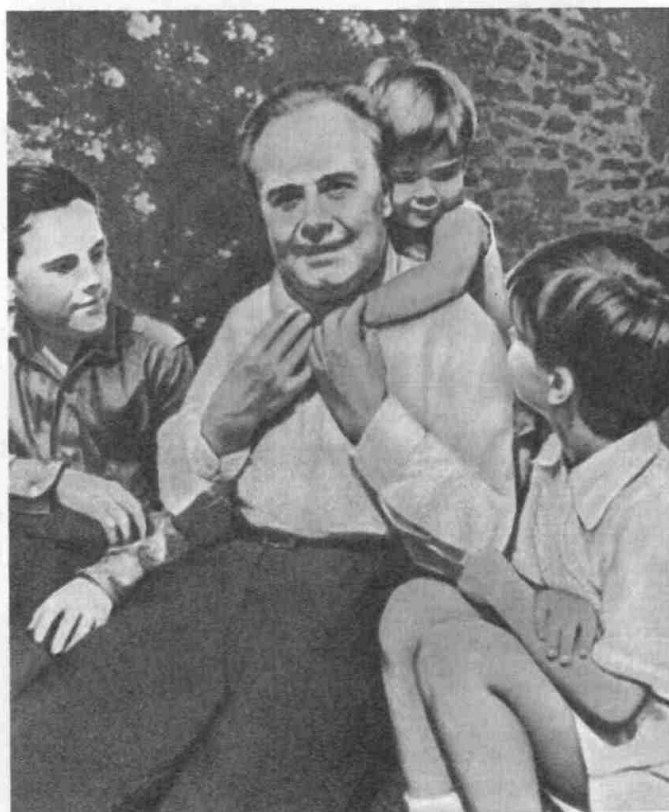


Гофман с женой перед началом своего юбилейного концерта

(28 ноября 1937 г.)



Иосиф Гофман
(1920 г.)



Гофман с сыновьями
(1939 г.)



Положение руки



Неправильный способ играть октавы



Правильный способ играть октавы



Неправильное положение мизинца



Правильное положение мизинца



Неправильное положение большого пальца



Правильное положение большого пальца



Неправильное положение ног



Правильное положение ног на педали



Антон Рубинштейн

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Иосиф Гофман	
2. Гофман в детстве (1889 г.)	после стр. 8
3. Гофман в юности (1890-е гг.)	8
4. Гофман в период своих первых концертов в России (1895 г.)	8
5. Гофман и Скрябин (1897 г.)	8
6. Гофман и Рахманинов (около 1910 г.) ...	16
7. Иосиф Гофман (1920 г.)	16
8. Банкет в честь Гофмана у фортепьянного фабриканта Стэйнвея (11 января 1925 г.) . .	24
9. Гофман за роялем (1937 г.)	24
10. Гофман с женой перед началом своего юбилейного концерта (28 ноября 1937 г.) ...	24
11. Гофман с сыновьями (1939 г.) ...	24
12. Положение руки	40
13. Неправильный способ играть октавы ...	40
14. Правильный способ играть октавы	40
15. Неправильное положение мизинца	40
16. Правильное положение мизинца	40
17. Неправильное положение большого пальца . .	40
18. Правильное положение большого пальца	40
19. Неправильное положение ног	72
20. Правильное положение ног на педали ...	72
21. Антон Рубинштейн	72
22. Рубинштейн слушает игру Гофмана	72

№№ 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11 воспроизводятся в советской печати впервые.

СОДЕРЖАНИЕ

Г. Коган. Иосиф Гофман и его книга.....3

Фортепьянная игра

Предисловие	31
Фортепьяно и пианист	36
Фортепьяно и оркестр	36
Фортепьяно и пианист	39
Пианист и произведение	43
Общие положения	45
Правильное туше и техника	54
Употребление педали	59
«Стильное» исполнение	63
Как Рубинштейн учил меня играть	68
Что необходимо для пианистического успеха.....	76

Ответы на вопросы о фортепьянной игре

Предисловие	93
Техника	101
1. Общие положения	
2. Положение корпуса	
3. Положение руки	
4. Положение пальцев	
5. Движения запястья	
6. Движения всей руки	
7. Растяжение	
8. Большой палец	
9. Другие пальцы	
10. Слабые пальцы и т. д.	
11. Стаккато	
12. Легато	
13. Точность	
14. Фортепьянное туше — противоположность органного	
15. Аппликатура	
16. Глиссандо	
17. Октавы	
18. Репетиционная техника	
19. Двойные ноты	
Инструмент	122
Педали	121
Занятия	128
Обозначения и номенклатура	136
О некоторых пьесах и композиторах	148
1. Бах	152
2. Бетховен	154
3. Мендельсон	156
4. Шопен	156
Упражнения и этюды	160
Полиритмы	163
Фразировка	164
Rubato	165

Трактовка	167
Сила примера	168
Теория	168
Память	174
Чтение с листа	176
Аккомпанемент	177
Транспортировка	178
Публичная игра	179
О фортепьяно самом по себе	183
Плохая музыка	187
Кое-что об этике	188
Строй и родственные вопросы	188
Возраст учащегося	190
Учителя, уроки и методы	191
Разные вопросы	198
<i>Приложение</i>	<i>209</i>
Пять интервью Гофмана	211
Гофман о Рахманинове	221
Список иллюстраций	222