ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ

(Klavierübung)

Выпуск первый

МУЗЫКА · МОСКВА · 1968

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ

ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ

(Klavierübung)

Выпуск первый

Редакция и комментарии
Я. И. МИЛЬШТЕЙНА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА МОСКВА 1968

ОТ РЕДАКТОРА

Среди различных учебных пособий для фортепиано значительное место занимают технические упражнения. С тех пор как существует искусство фортепианной игры, они в том или ином виде применяются в процессе обучения и пианистического совершенствования.

Им отдали дань многие крупные музыканты, писавшие для фортепиано (и клавира). Начиная с И. С. Баха, стало почти традицией сводить в определенную систему жанры и формы фортепианной техники. Упражнения для фортепиано писали Лист, Гензельт, Брамс, Таузиг, Бузони; обдумывал их, по-видимому, и Шопен, как известно, придерживавшийся в занятиях с учениками своего собственного оригинального технического метода. Мы не говорим уже о тех композиторах-пианистах, которые специализировались на учебно-инструктивной литературе, например, Клементи, Черни: они сочиняли экзерсисы в поистине великом изобилии.

Оставили нам технические упражнения и многие пианисты, которые, в основном, занимались либо концертной, либо педагогической деятельностью. Сошлемся хотя бы на упражнения Теодора Куллака, Иозефи, Чези, Сафонова, Корто, Филиппа или на пользовавшиеся в свое время популярностью сборники Шмита, Пишны, Плэди и Ганона.

Конечно, эти упражнения далеко не одинаковы по своим достоинствам. Наряду с упражнениями, где технически полезное органически сочетается с музыкально-значительным, нередко встречаются и такие, которые преследуют узкотехнические цели. Одно дело, например, упражнения Брамса или Бузони, в сущности, означающие подъем учебного пособия на новую, более высокую ступень, другое — упражнения Шмита или Плэди, центр тяжести которых лежит в совсем иной плоскости. Тем не менее почти все они представляют для нас известный интерес, ибо в любом случае содержат в себе материал для познания и изучения фортепианной техники определенного исторического периода и стиля.

Нередко возникал вопрос: нужны ли вообще специальные технические упражнения? Не лучше ли использовать для воспитания техники пианиста этюды и пьесы?

Подобная постановка вопроса вряд ли уместна и справедлива. Ибо одно никак не исключает другого. Из-за того, например, что технические упражнения подчас основываются на сухих, лапидарных фактурных формулах, вовсе еще не следует, что эти упражнения надо попросту игнорировать. Нельзя также отвергать их на том основании, что некоторые пианисты (и не плохие!) отлично обходятся без них, работая преимущественно над пьесами.

Во-первых, то, что не нужно для одних (чаще всего высокоодаренных в техническом отношении) пианистов, может оказаться полезным для других.

Во-вторых, технические упражнения представляют собой великолепный материал для «разыгрывания» рук. Они приводят руки в рабочее состояние, пожалуй, лучше, чем какое-либо другое средство. И не случайно многие пианисты рассматривают их как своего рода ежедневный «туалет», необходимый для каждого пианиста.

В-третьих, некоторые технические навыки удобнее и легче развивать на специально предназначенных для этой цели упражнениях, чем на концертных пьесах.

В-четвертых, упражнения, несомненно, способствуют технической выдержке и уверенности исполнения.

В-пятых, с помощью упражнений легче наладить систематическую работу над развитием техники, то есть рационализировать свой труд.

И, наконец, без упражнений работа подрастающего пианиста никогда не будет полной; упражнения не только содействуют поднятию техники на высоту, но и удерживают ее на этой высоте.

Однако нельзя смотреть на существующие сборники упражнений как на нечто святое и неприкосновенное. Их не следует играть механически, без разбора, целиком; необходимо выбирать только то, что в данный момент нужно и полезно, и избранные технические формулы применять в работе лишь в качестве вспомогательных средств. Порой эти формулы даже следует видоизменять, как бы приспосабливая их к изучаемой художественно-технической проблеме. Полезно также придумывать свои собственные технические упражнения, лучше всего на материале играемых пьес.

Итак, все зависит от меры. Вредно играть технические упражнения неразборчиво, в большом количестве и тем самым тормозить свое музыкальное развитие (время, отводимое на упражнения, должно быть строго ограничено); но не менее вредно совсем отвергать упражнения.

Очень много здесь зависит и от того, *как* играть упражнения. Скажем вместе с Гофманом: «...вся суть именно в этом «как», или вспомним крылатые слова Листа: «не от упражнения зависит техника, а от техники упражнения».

Поэтому прежде всего следует иметь ясное представление о задаче; цель порой сама подсказывает

средства для ее достижения. Все должно быть заранее продумано: «хорошо организованная голова — залог успеха» (Лист).

Далее, при игре необходим постоянный слуховой контроль; упражняться без полной, глубокой сосредоточенности и внимания — в сущности, бесполезно.

Трудности приходится преодолевать не путем механически-бездумного многократного повторения, а посредством «испытания проблемы», то есть путем познания причин технической неудачи и определения средств для ее преодоления: «когда в пассаже встречается какая-либо трудность, — мы анализируем и изучаем ее» (Лист). Таким образом, основной акцент делается не на механически-количественной, а на эстетически-качественной стороне упражнения. Говоря словами Листа: «упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать, приходить к принципам».

Внимание пианиста все время должно быть сконцентрировано на звуке, линии и ритме. Особенно важно постоянно следить за качеством туше, вырабатывая в процессе упражнений ровный, певучий и в то же время достаточно разнообразный по колориту звук. Ежедневный «туалет» пианиста должен обеспечить не только развитие быстроты, ловкости и выносливости, но и расширение звуковой палитры.

Думать надо не только об ударе пальца, но и (что чрезвычайно важно) о его подъеме. Никогда не следует напрягать руку, которая должна быть свободной от плеча до кисти. Если возникает усталость, то следует отдохнуть или переменить упражнение.

Упражняться можно в разных темпах; не всем обязательно начинать с медленного темпа. Однако к медленной игре следует время от времени возвращаться, даже после овладения той или иной технической формулой. Медленная игра — необходимое «профилактическое» условие всякого упражнения.

Полезно также играть некоторые упражнения каждой рукой отдельно (особенно тому, кто еще не имеет достаточных технических навыков) и как можно чаще прибегать к *piano*, но с «погружением» в клавишу до конца.

Материал ежедневных упражнений необходимо чередовать и изменять, внося в работу максимум разнообразия и фантазии.

И, главное, всегда следует помнить, что без непрерывного музыкально-художественного развития нельзя добиться полноценных технических результатов. Истинная польза от упражнений будет получена лишь тогда, когда пианист, овладев ими, сможет неограниченно распоряжаться всеми ресурсами техники как средствами художественной выразительности.

*

Настоящее издание фортепианных упражнений различных авторов имеет своей целью — с одной стороны, ознакомить пианистов с техническими рекомендациями крупных мастеров пианистического искусства и дать материал для повседневной работы, с другой — систематизировать материал для познания фортепианной техники того или иного исторического периода.

Сборники упражнений, как правило, издаются полностью в том виде, как они были опубликованы самим автором; нотный текст в них подвергся лишь самой необходимой редакционной корректуре. Они сопровождаются краткими пояснительными примечаниями и комментариями справочно-методического характера. В отдельных случаях в комментариях приводятся варианты позднейших редакционных добавлений с ссылками на соответствующие источники.

Я. Мильштейн

Studien und Vortragsstücke

Erstes Buch

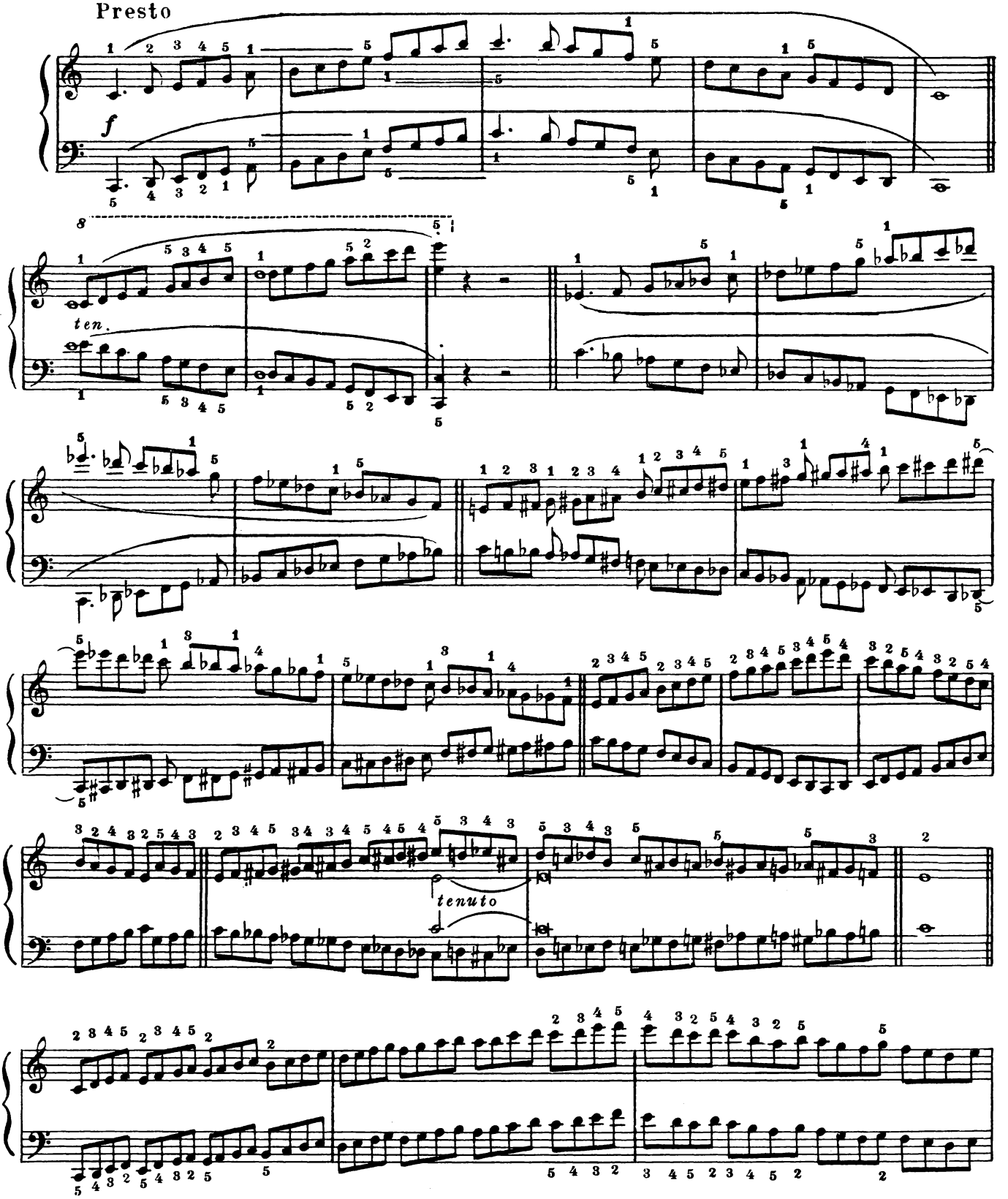
TONLEITERN

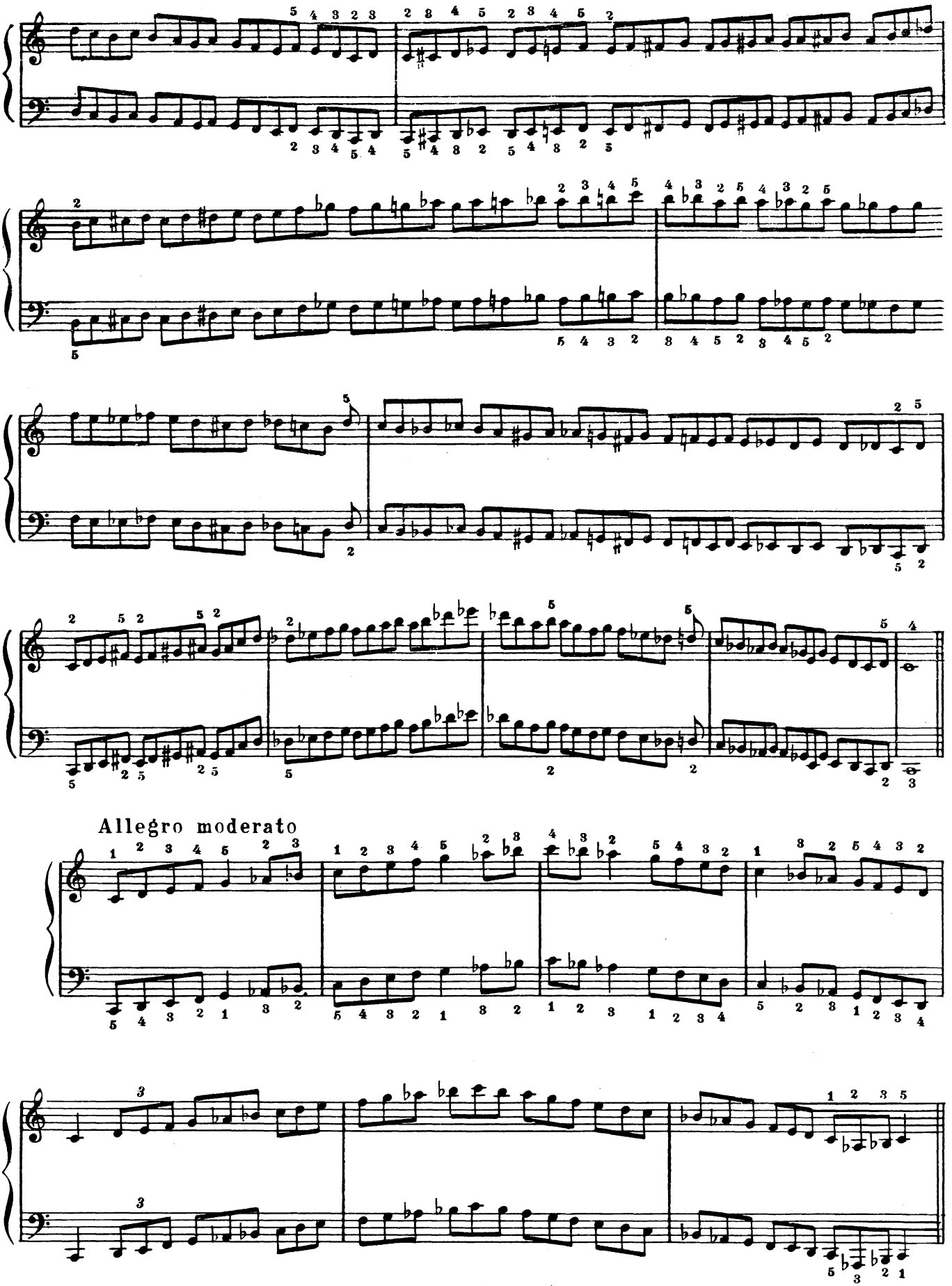
Упражнения и пьесы для исполнения

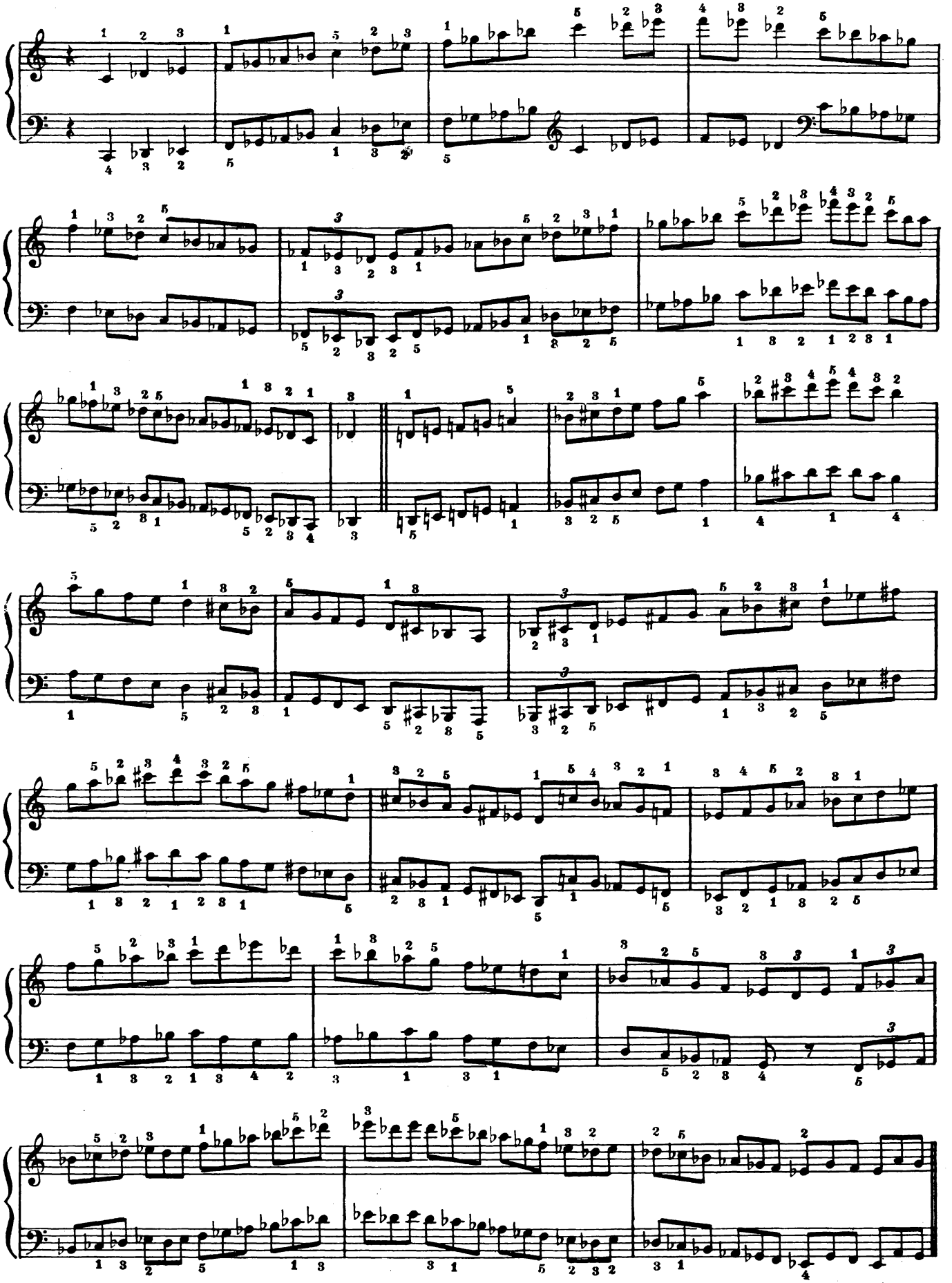
Книга первая

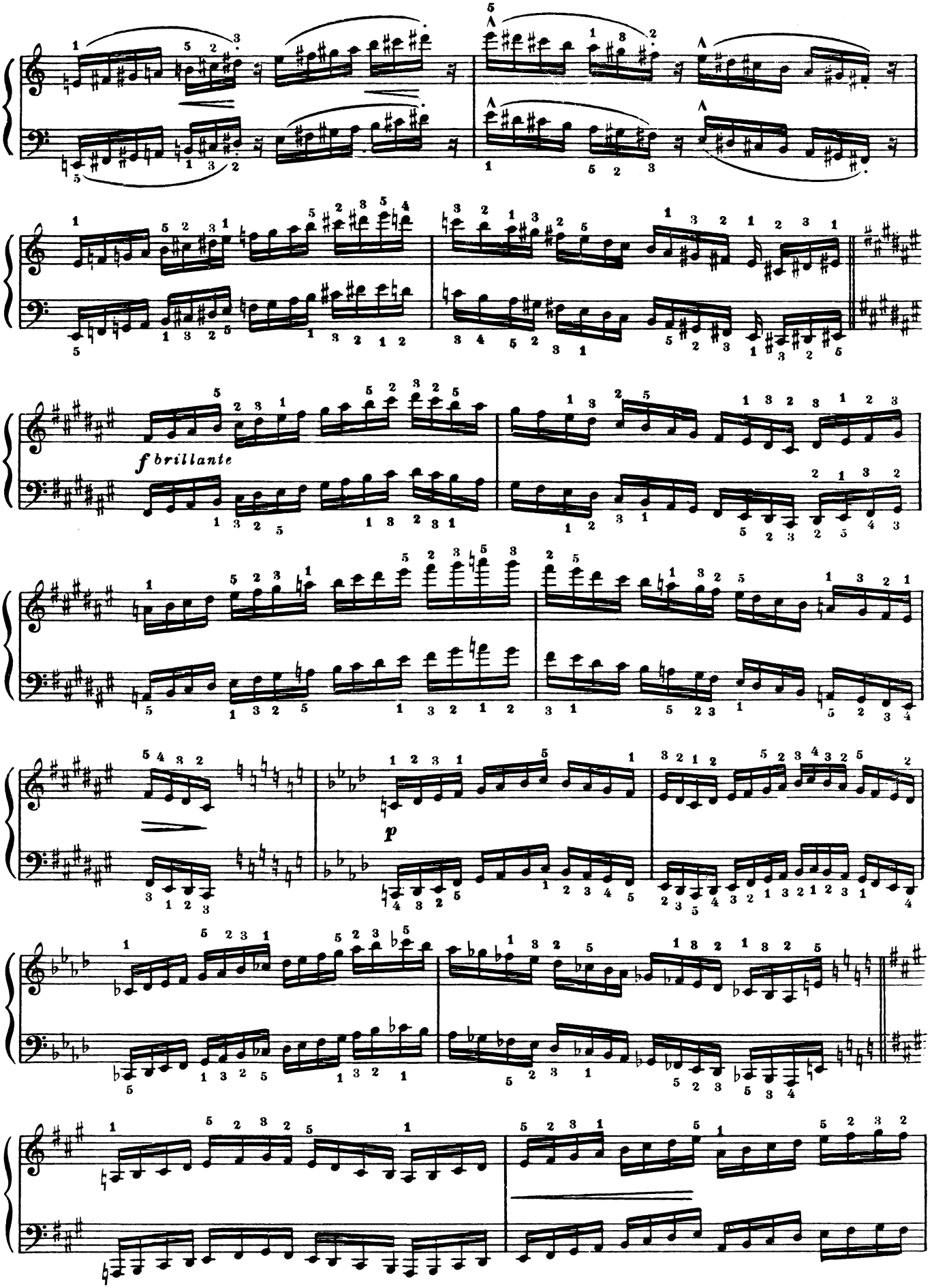
ГАММЫ

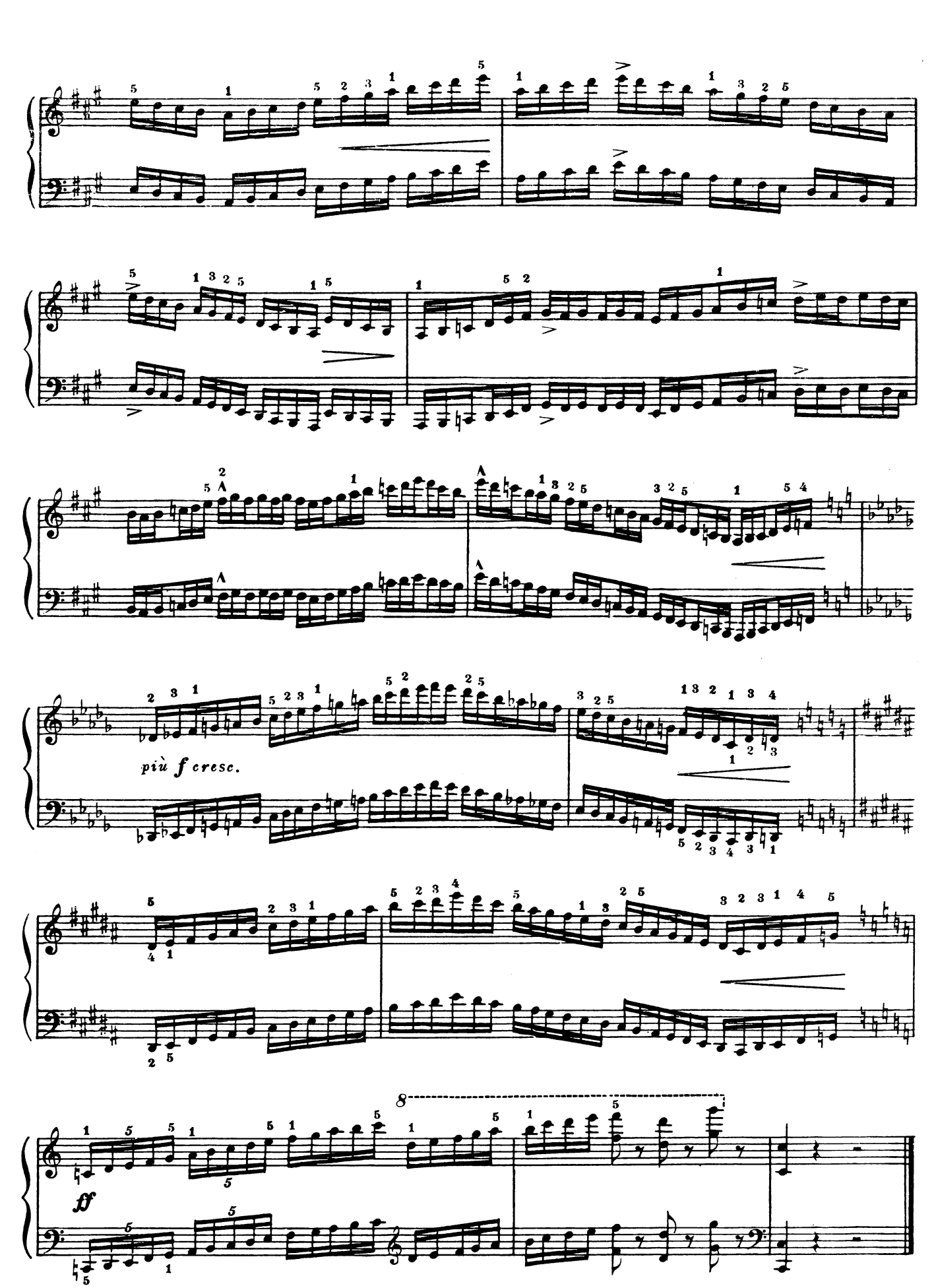
Presto




Allegro moderato




f brillante
p


più f cresc.
ff
8

До мажор

Ля мажор

до минор

ля минор

Ля мажор

ля минор

До мажор

и т. д.

до минор

и т. д.

До мажор

до минор

Ля-бемоль мажор

ля-бемоль минор

Ля-бемоль мажор

ля-бемоль минор

До мажор

до минор

До мажор

до минор

ми минор

Ля-бемоль мажор

До мажор и до-диез минор

До мажор и ми-бемоль минор

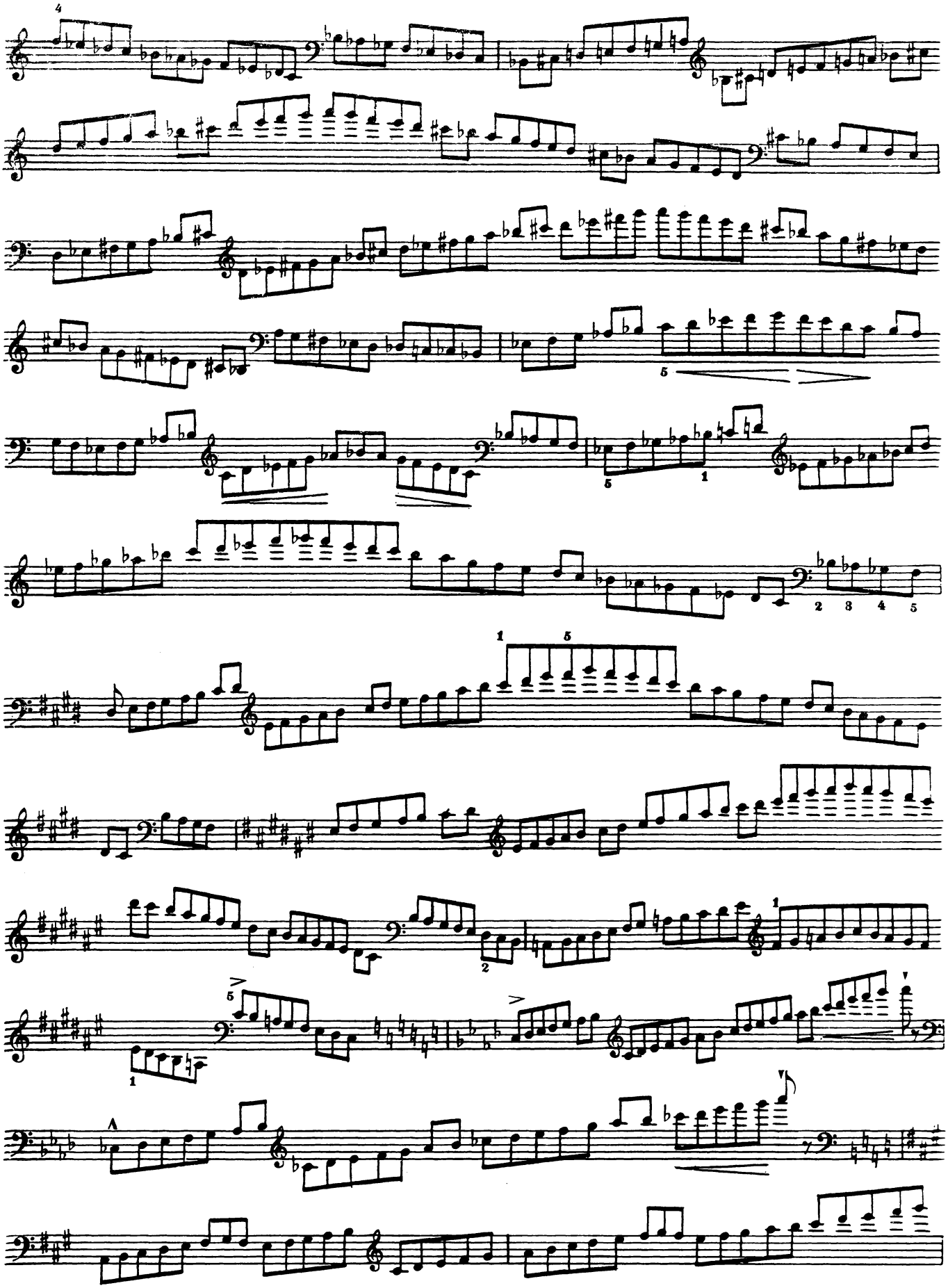
Presto volante

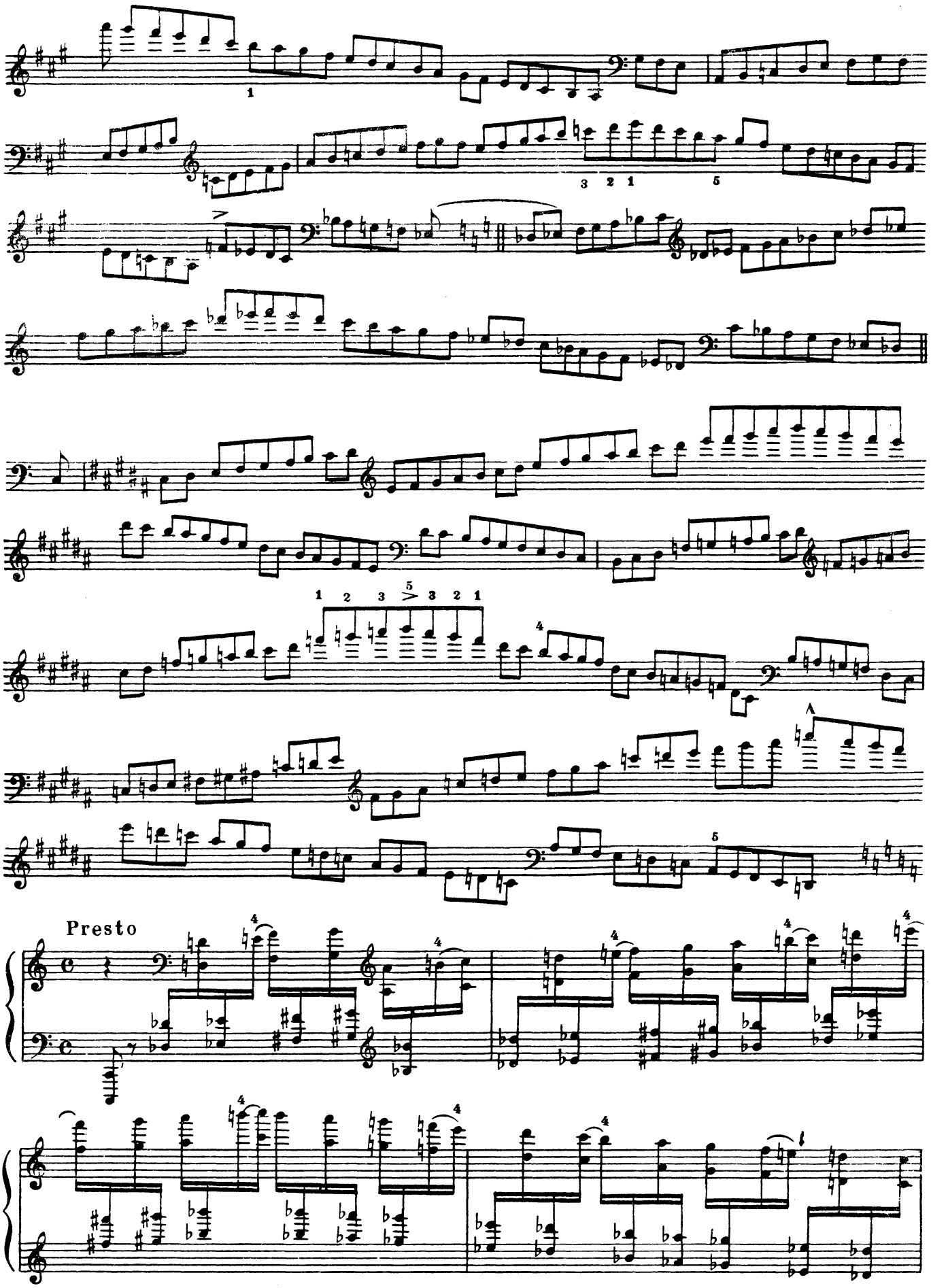
rechte Hand

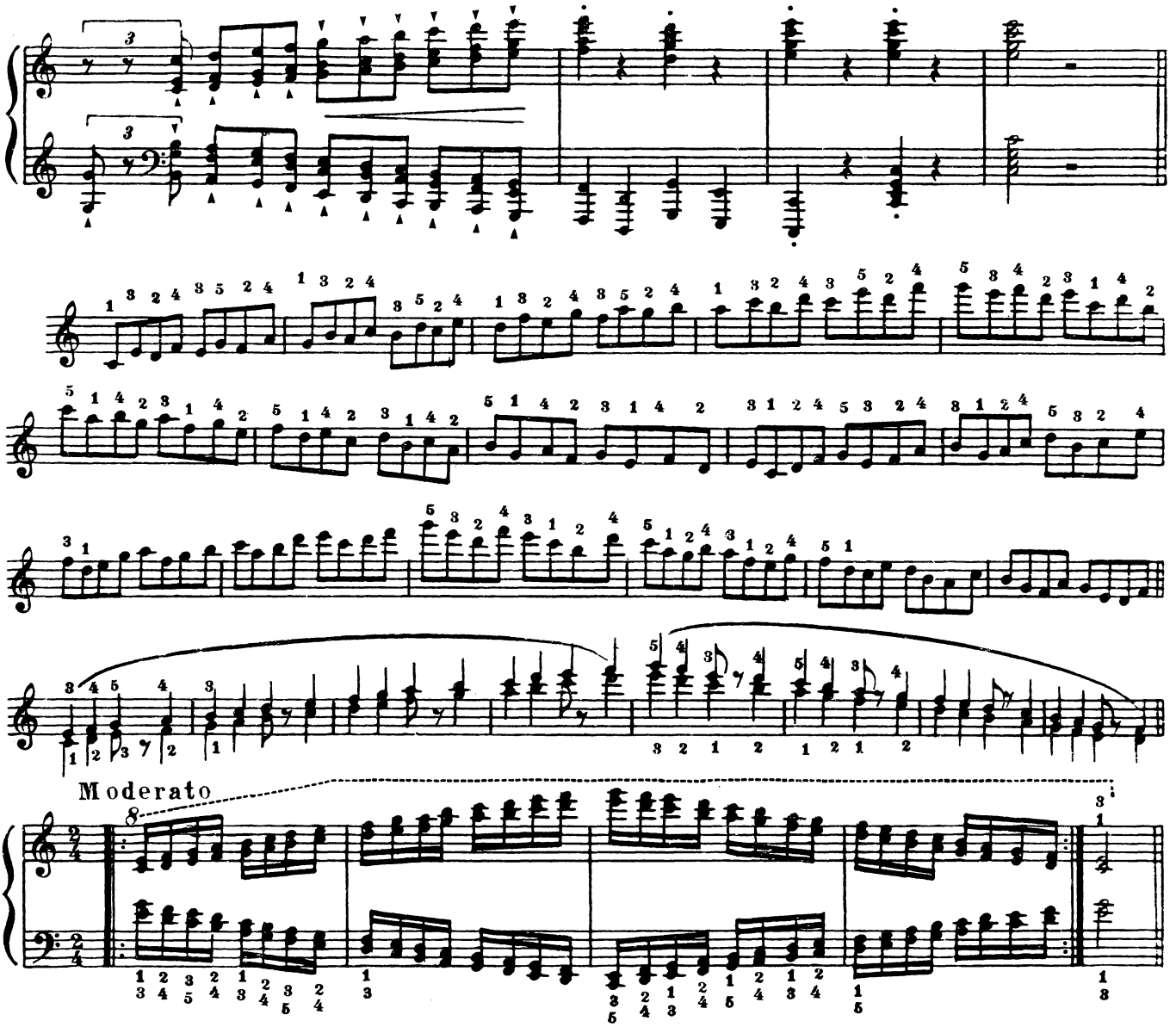
mano destra

linke Hand

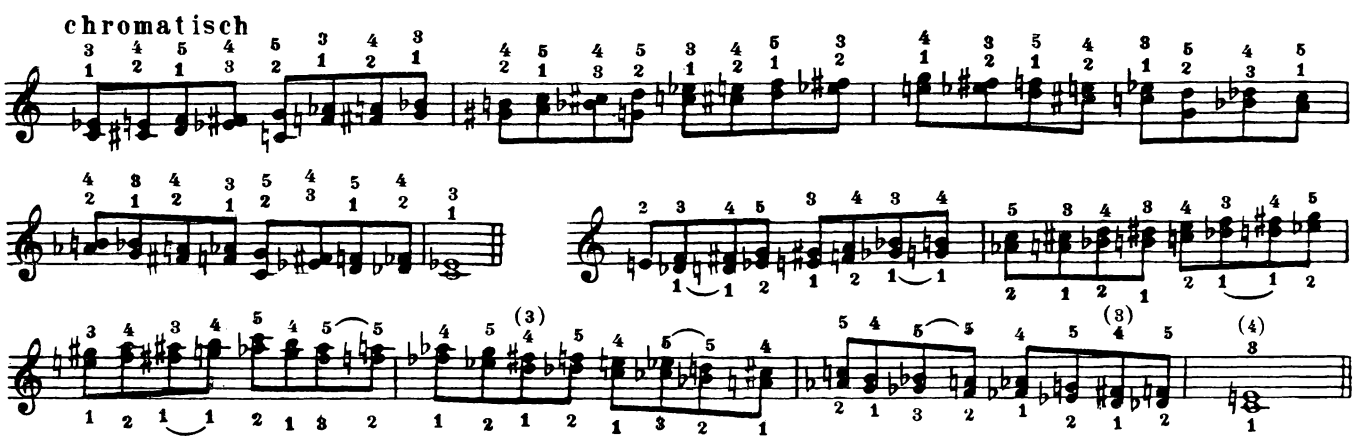
mano sinistra




Presto



Эта аппликатура применима ко всем мажорным и минорным тональностям, а внутри каждой данной тональности - с к а ж д о й с т у п е н и гаммы. Не во всех комбинациях она одинаково практична, но образует полезное гимнастическое упражнение и показывает, как обходиться без симметричного повторения терцовой аппликатуры из октавы в октаву.

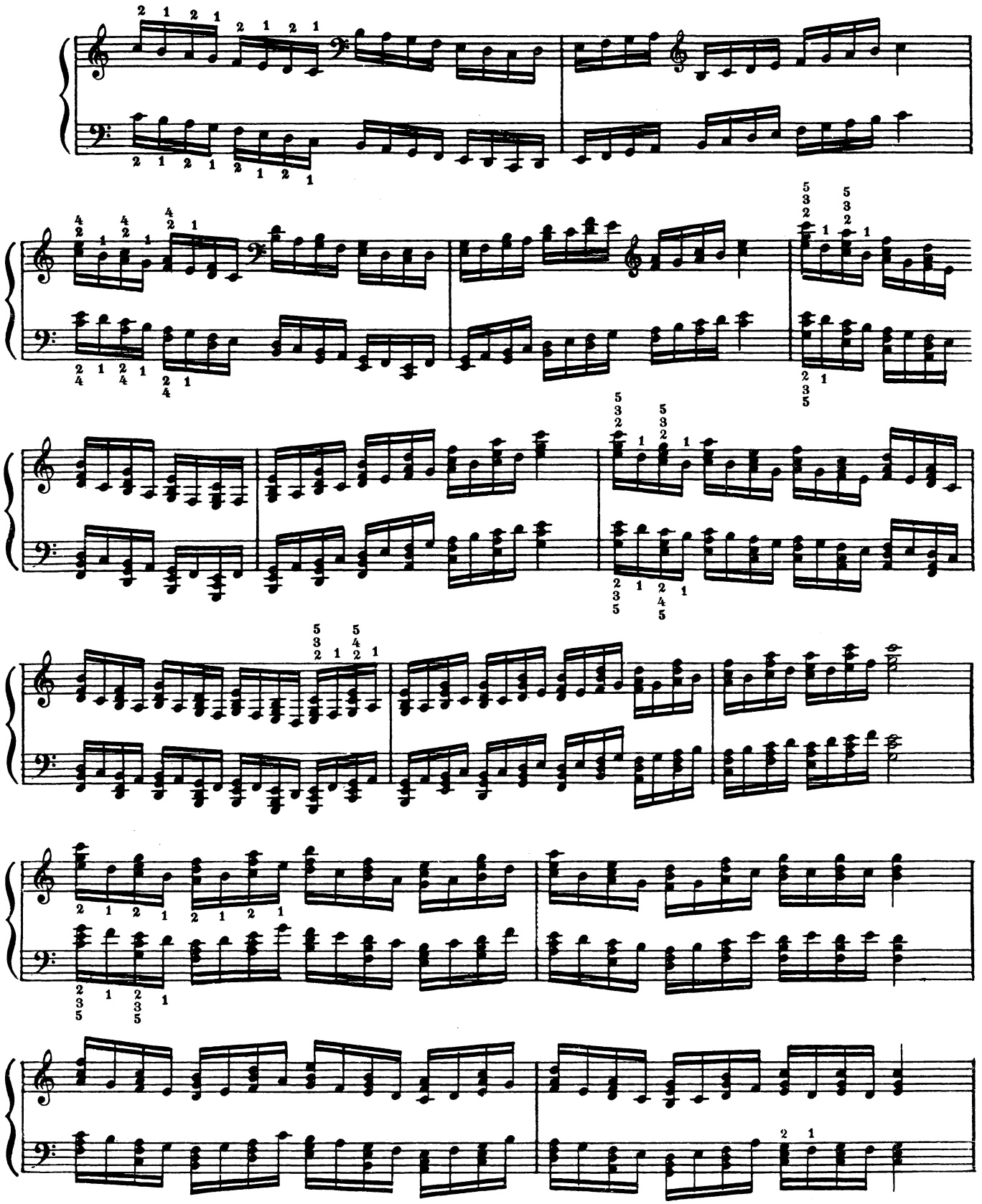


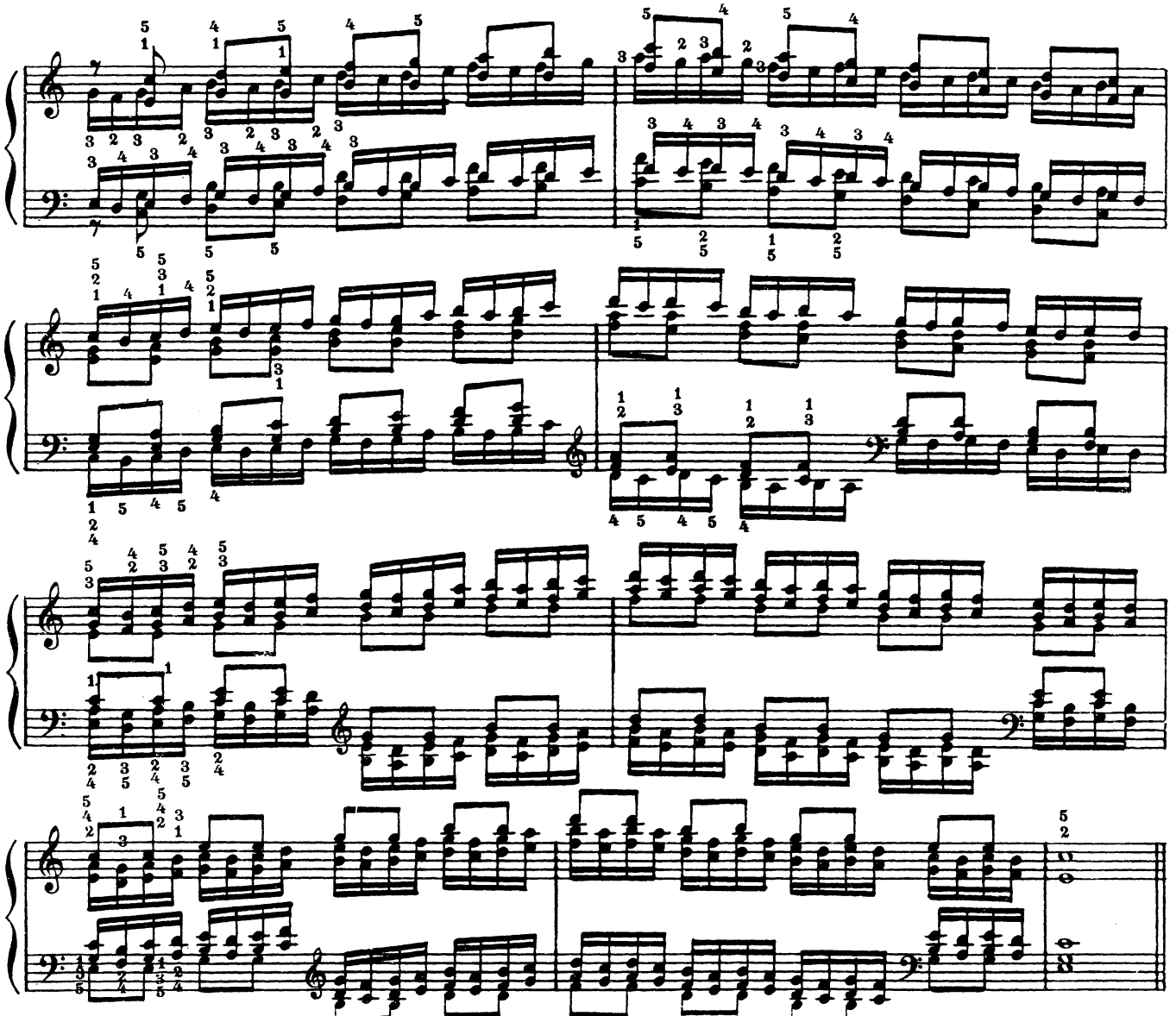
Zweites Buch

VON TONLEITERN ABGELEITETE FORMEN

Книга вторая

ФОРМЫ, ПРОИЗВОДНЫЕ ОТ ГАММ

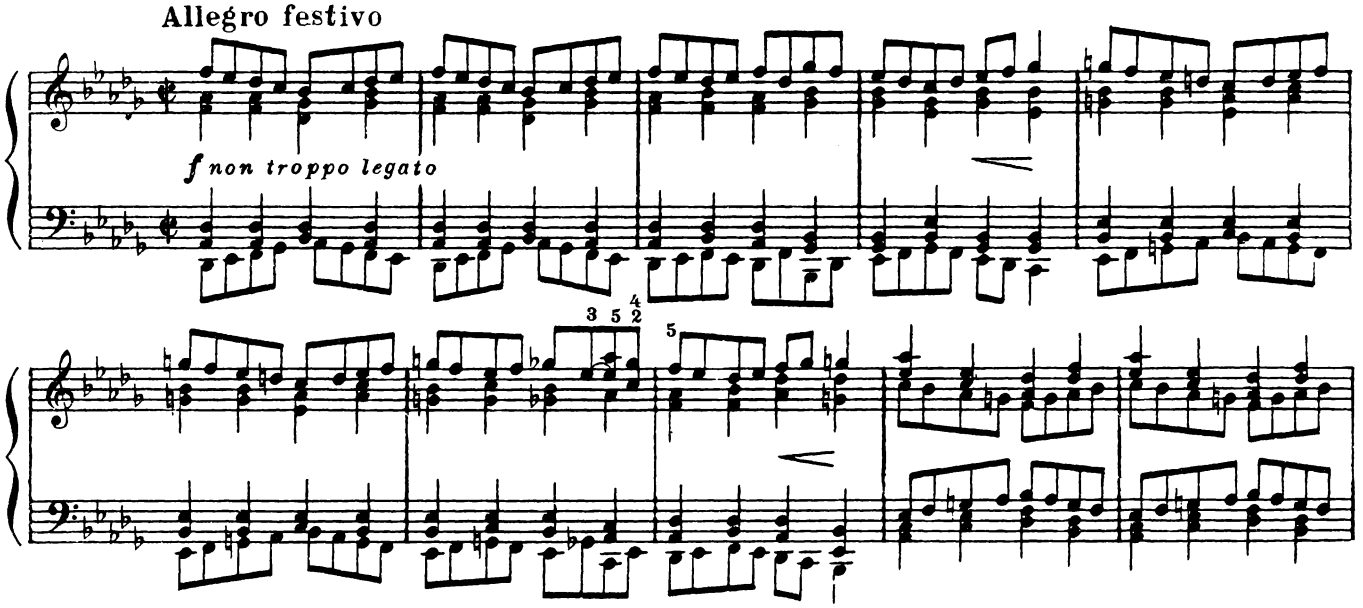


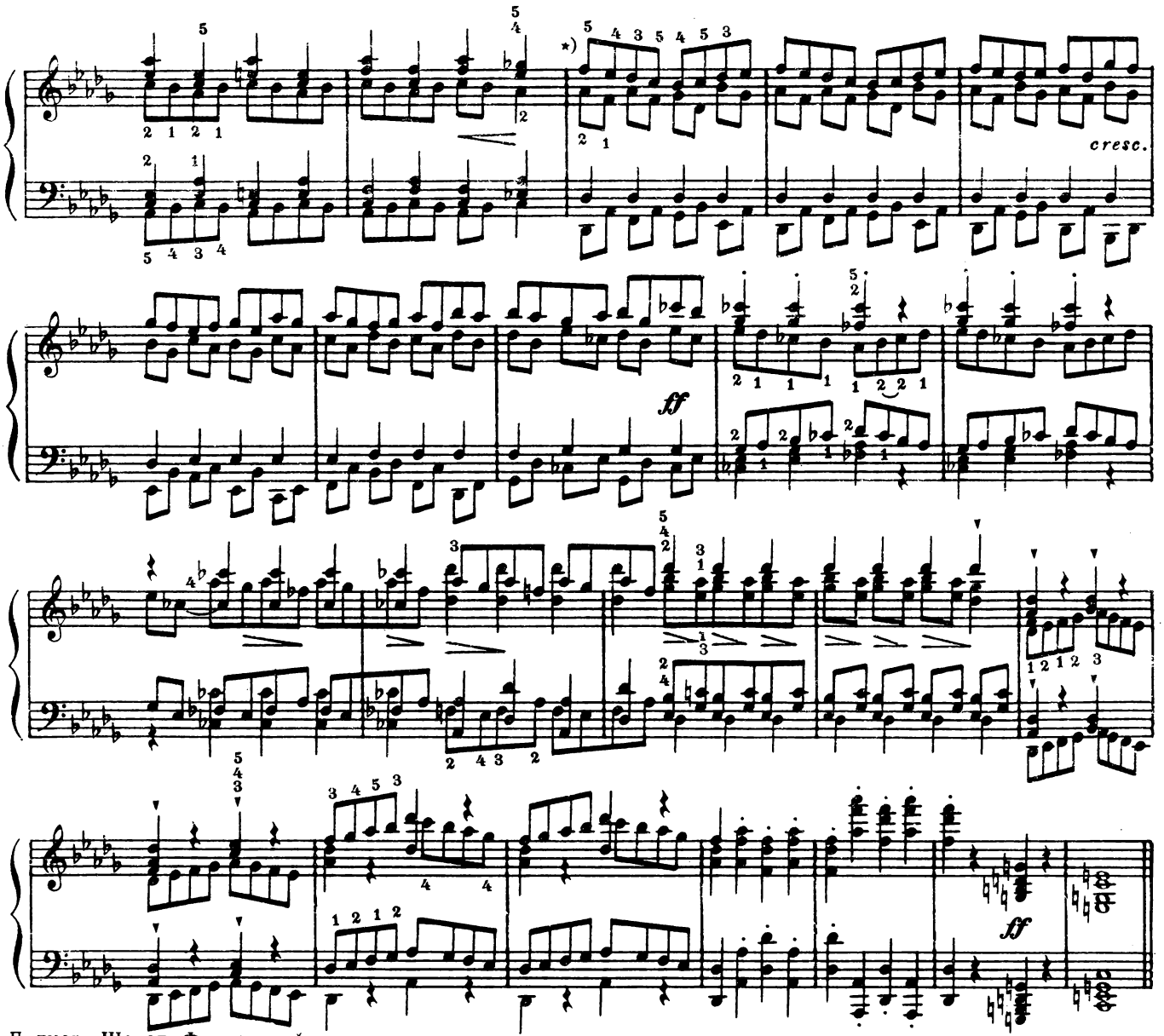


Примеры: Вебер, Соната До мажор, 1ч; Лист, „Перезвон“ (из цикла „Рождественская елка“).

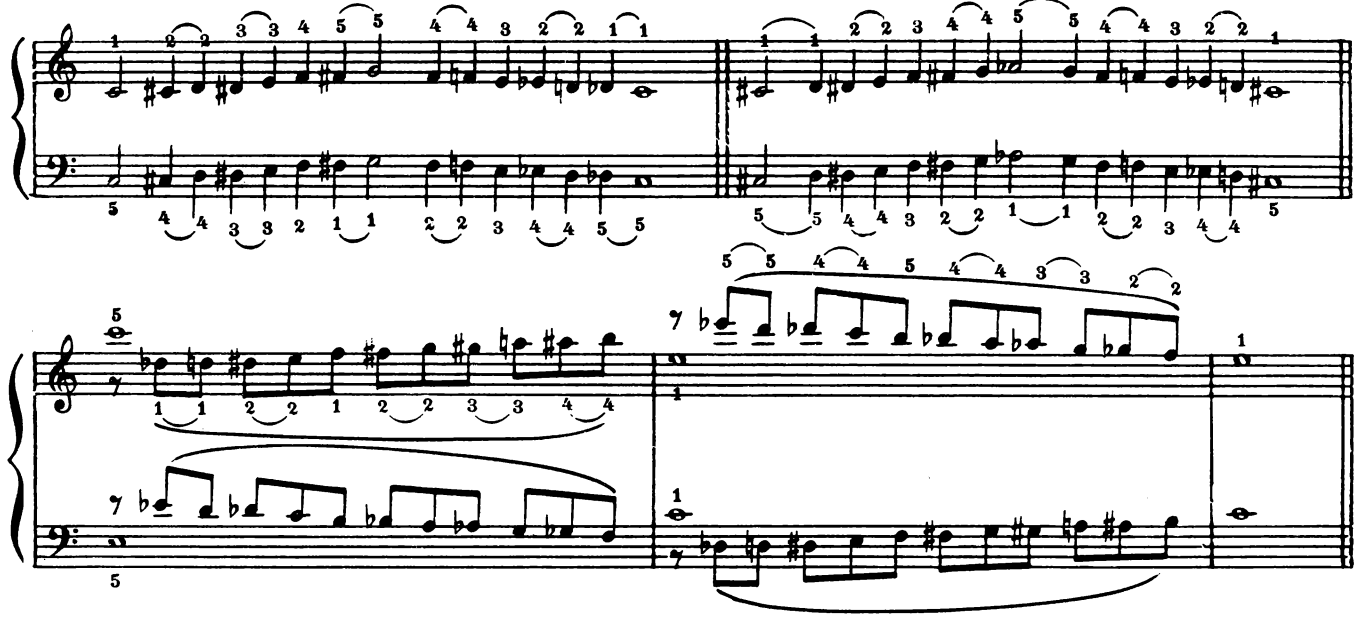
Preludio [Прелюдия]

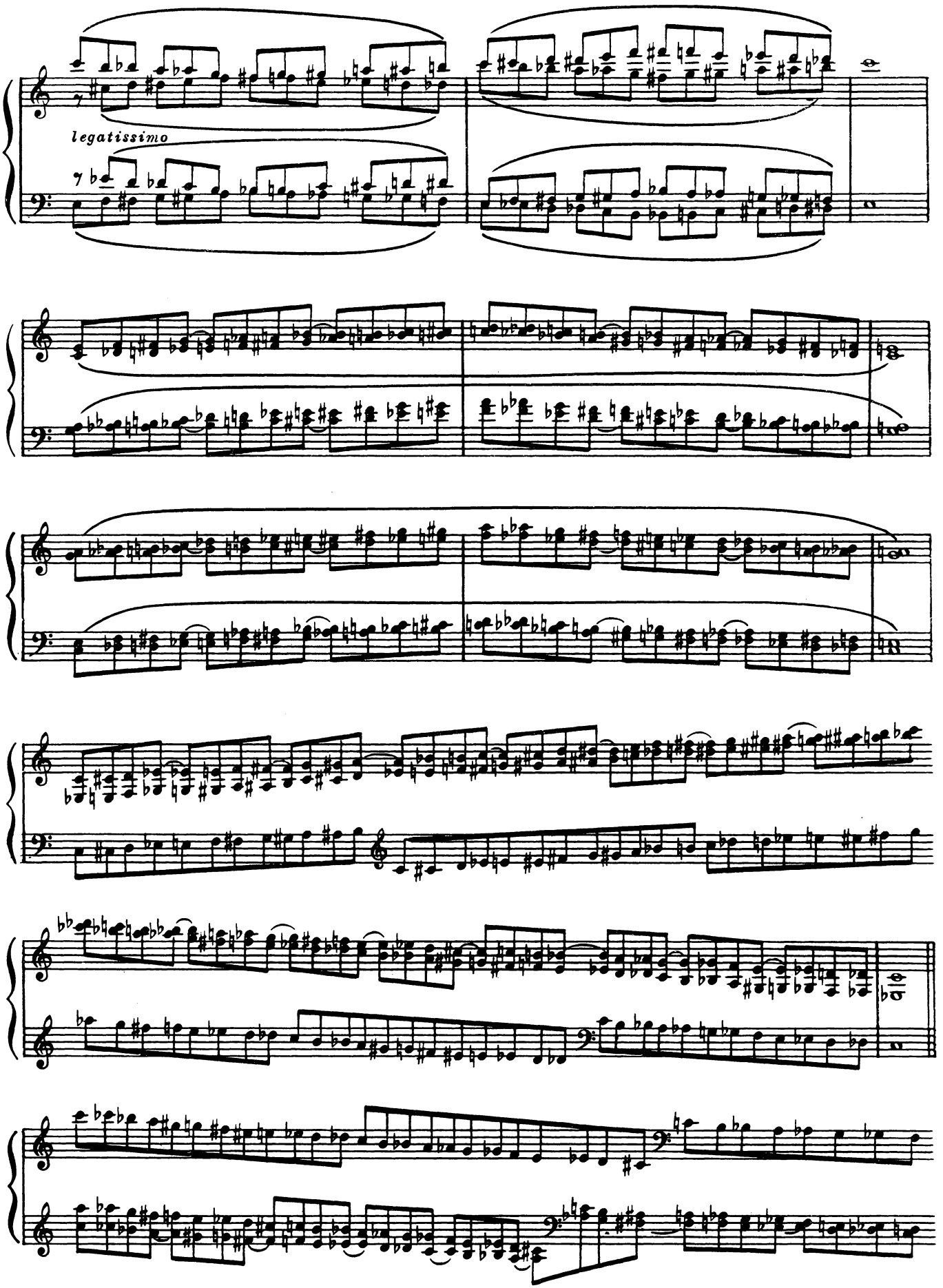
Allegro festivo

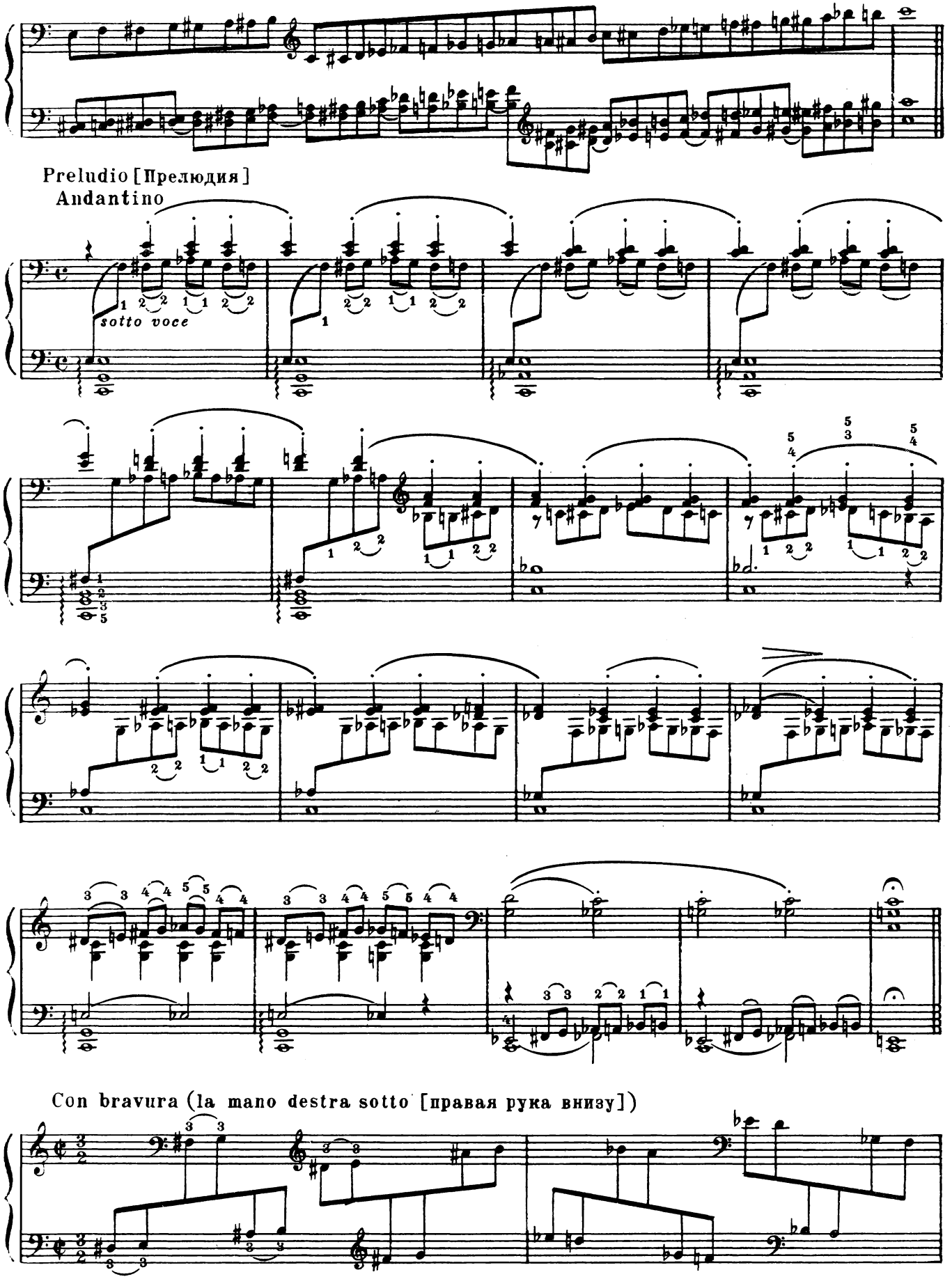


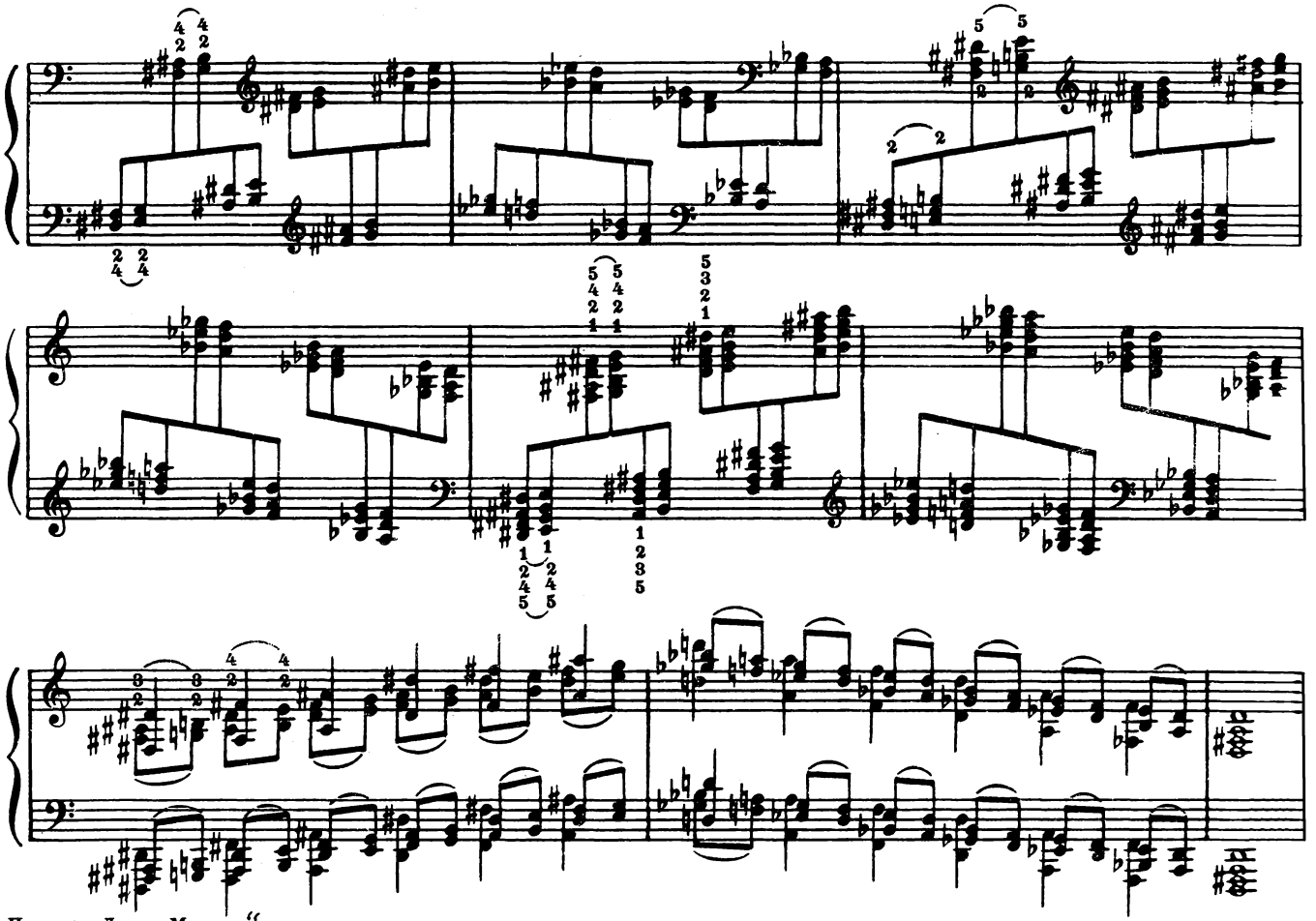


Пример: Шопен, Фантазия фа минор.




legatissimo

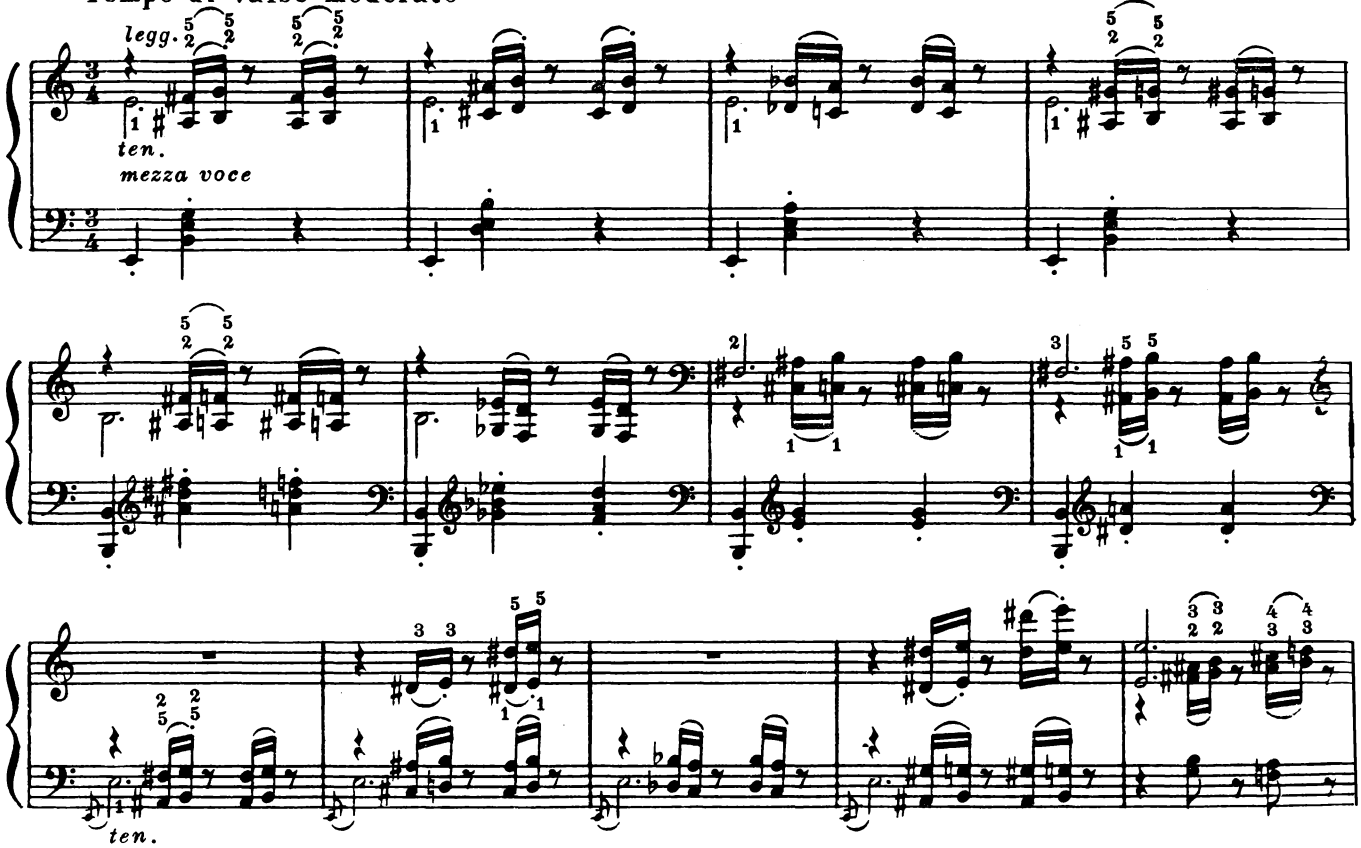

Preludio [Прелюдия]
Andantino
sotto voce
Con bravura (la mano destra sotto [правая рука внизу])

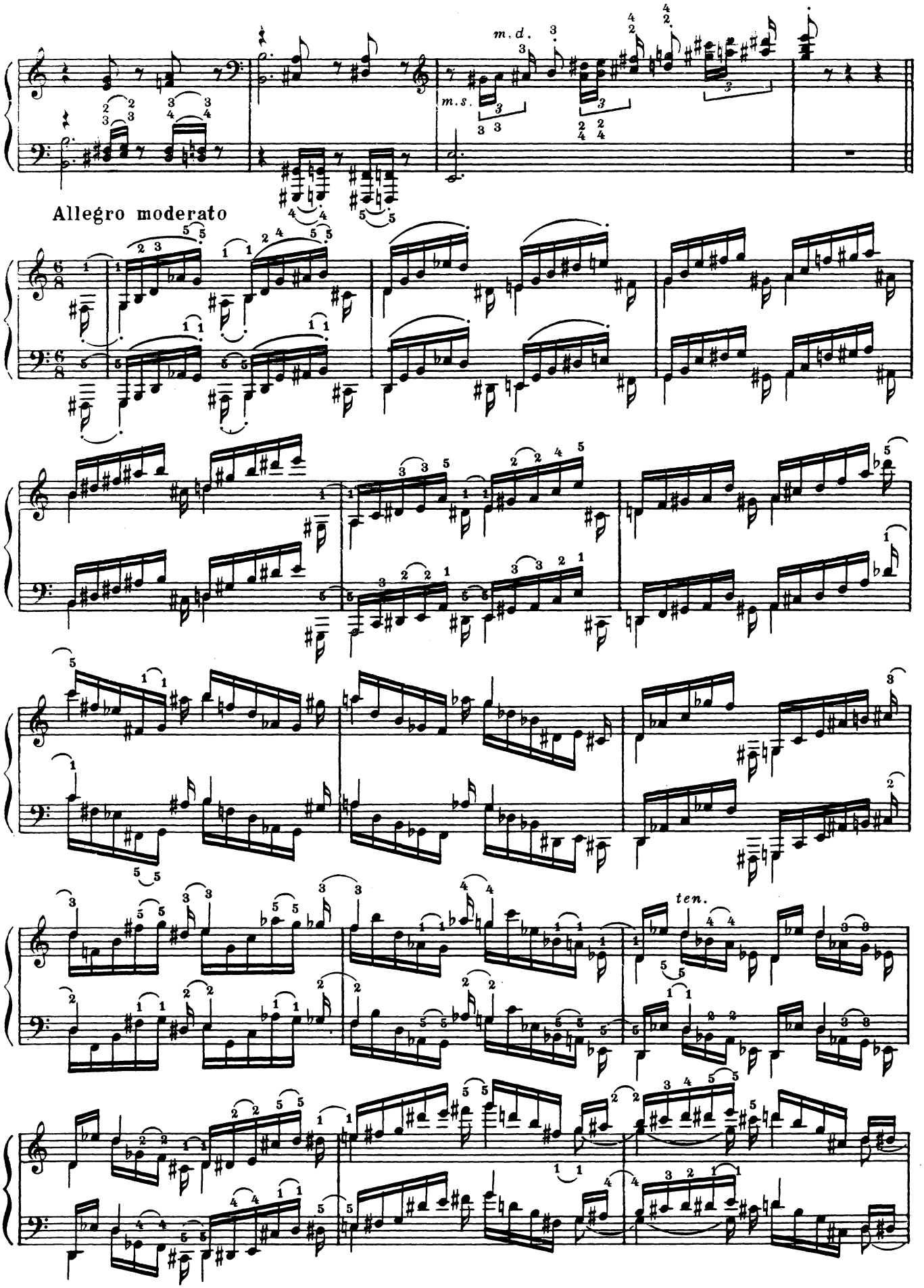


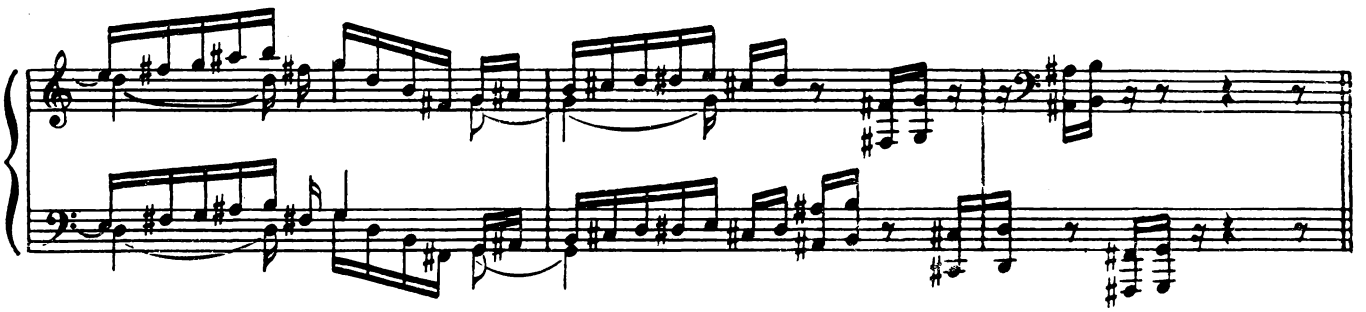
Пример: Лист „Мазепа".

Preludio [Прелюдия]

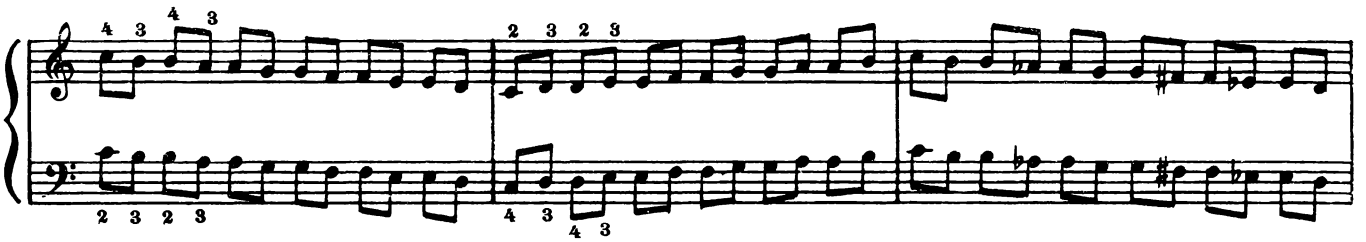
Tempo di Valse moderato

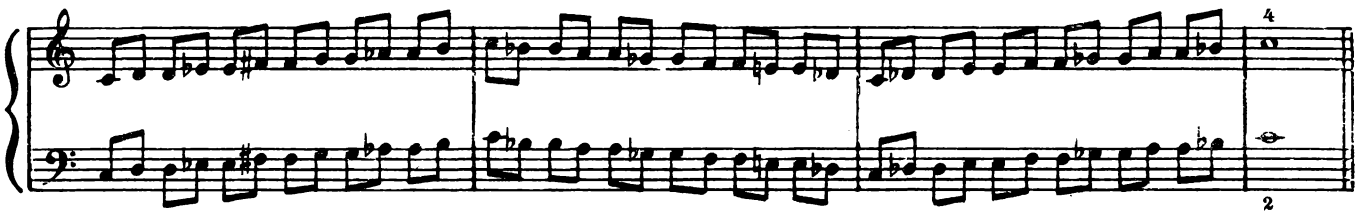



m. d.
m. s.
Allegro moderato
ten.



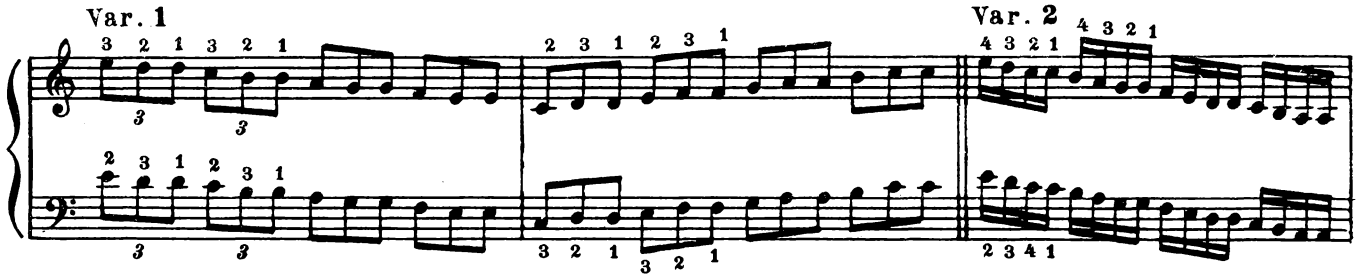
Schema [Схема]



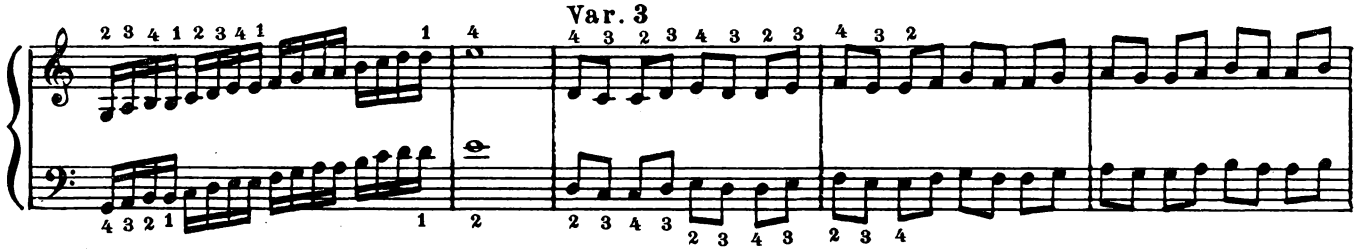


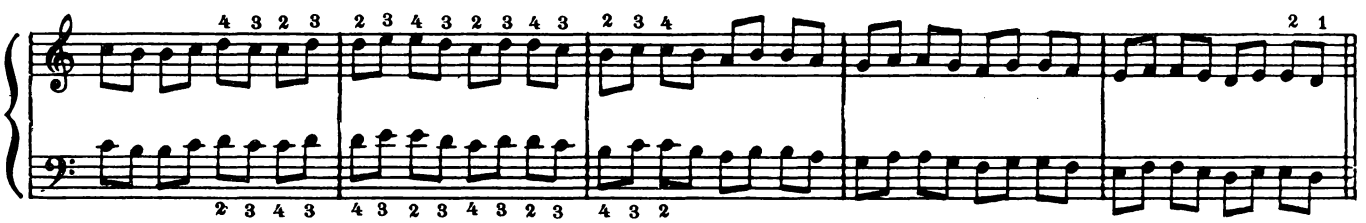
Var. 1

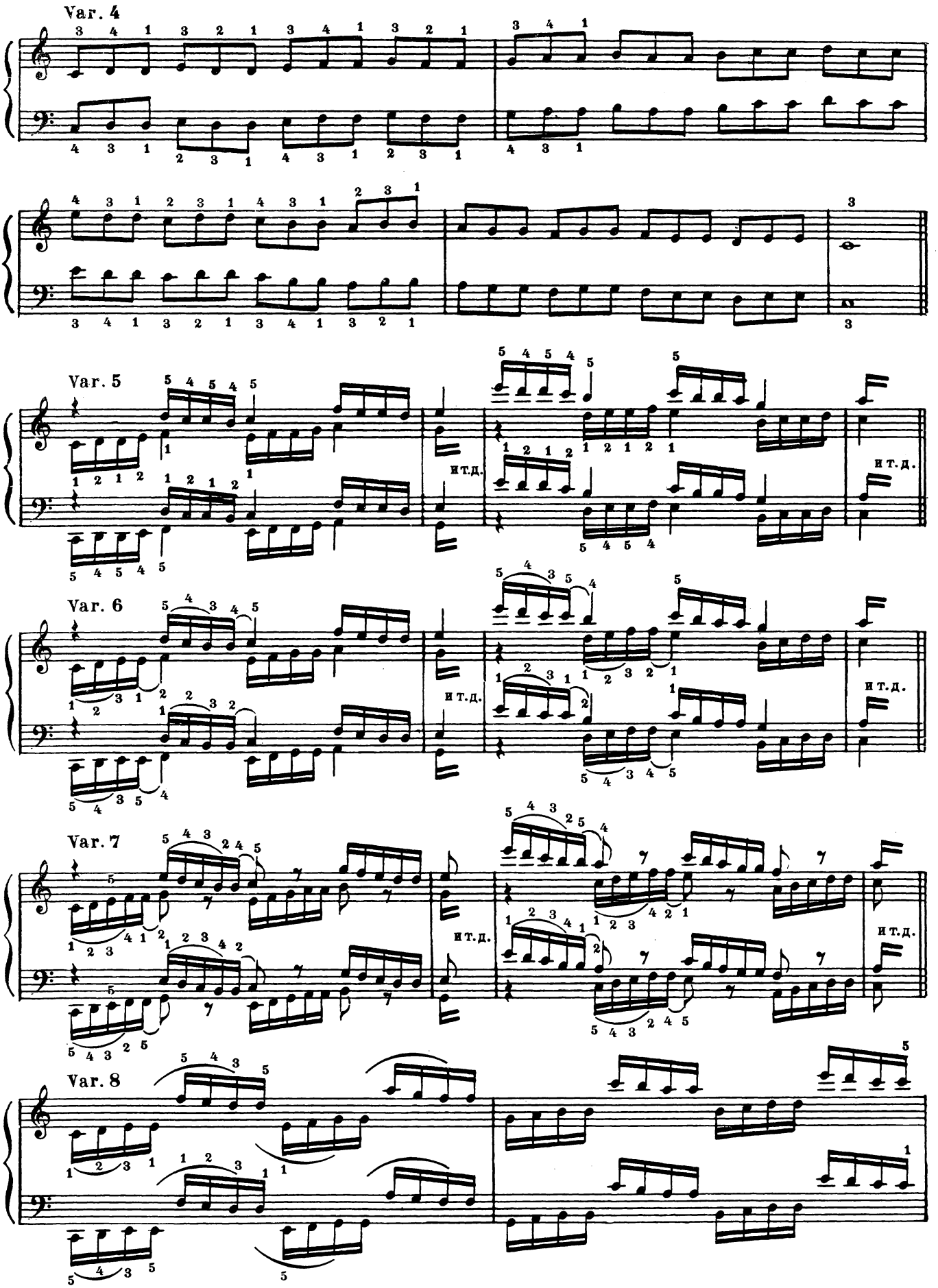
Var. 2



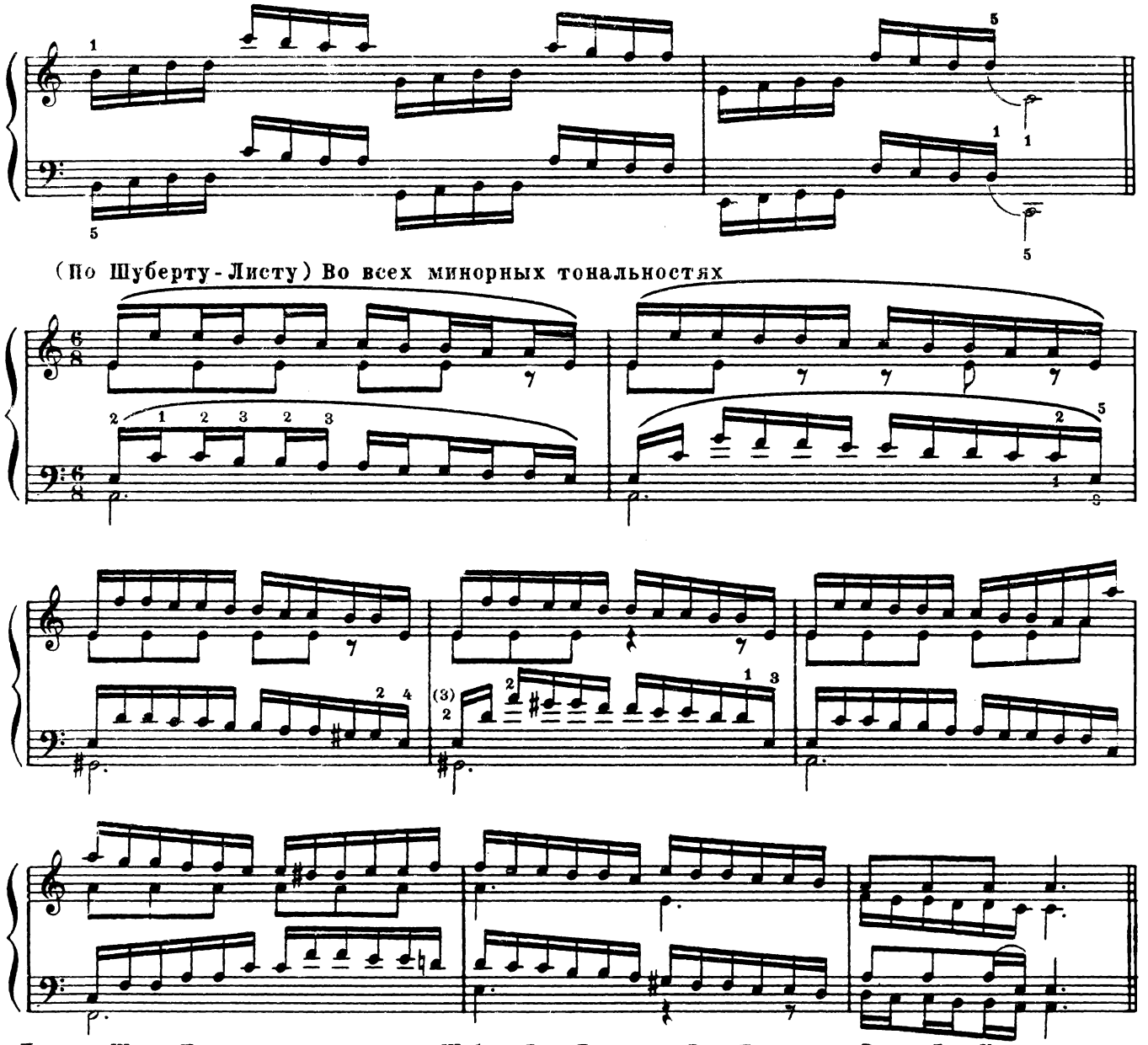
Var. 3



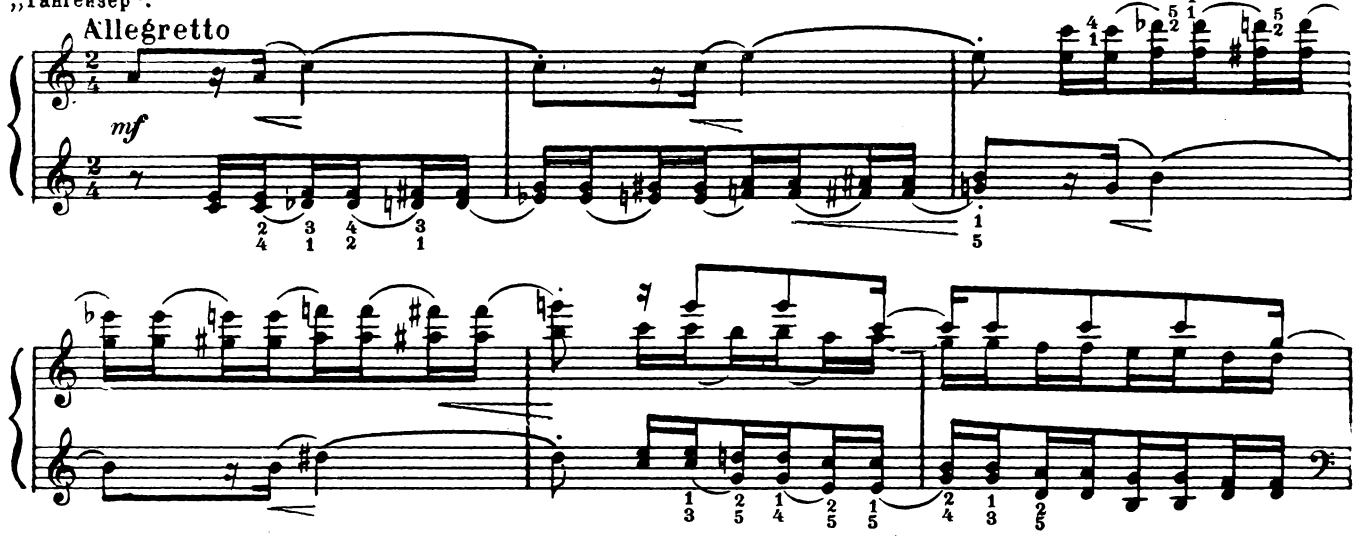


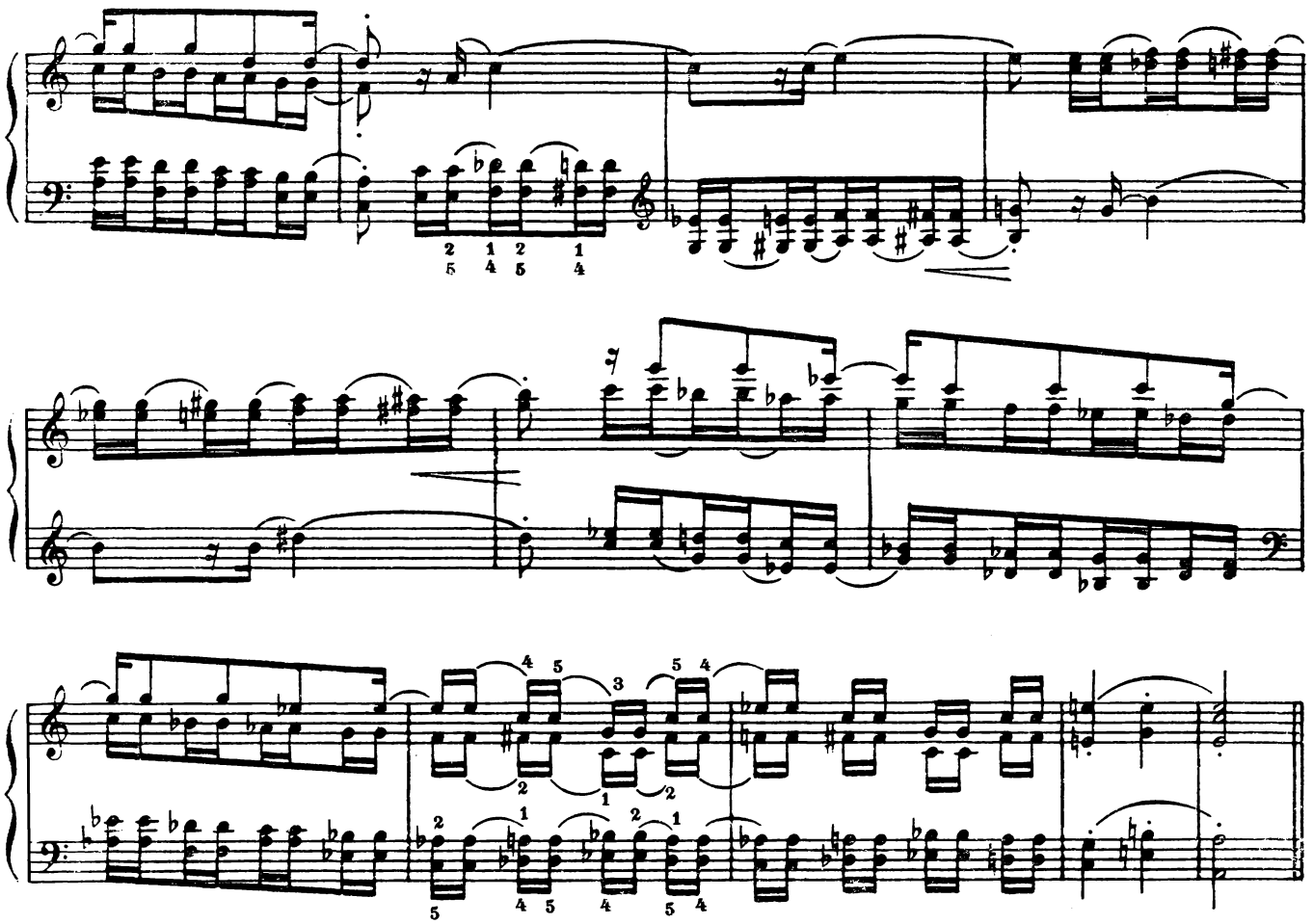

Var. 4
Var. 5
Var. 6
Var. 7
Var. 8
и т. д.
и т. д.
и т. д.
и т. д.

(По Шуберту-Листу) Во всех минорных тональностях



Примеры: Шопен, Прелюдия соль-диез минор; Шуберт-Лист, Баркарола; Лист, У источника; Вагнер-Лист, Увертюра к оп. „Тангейзер".

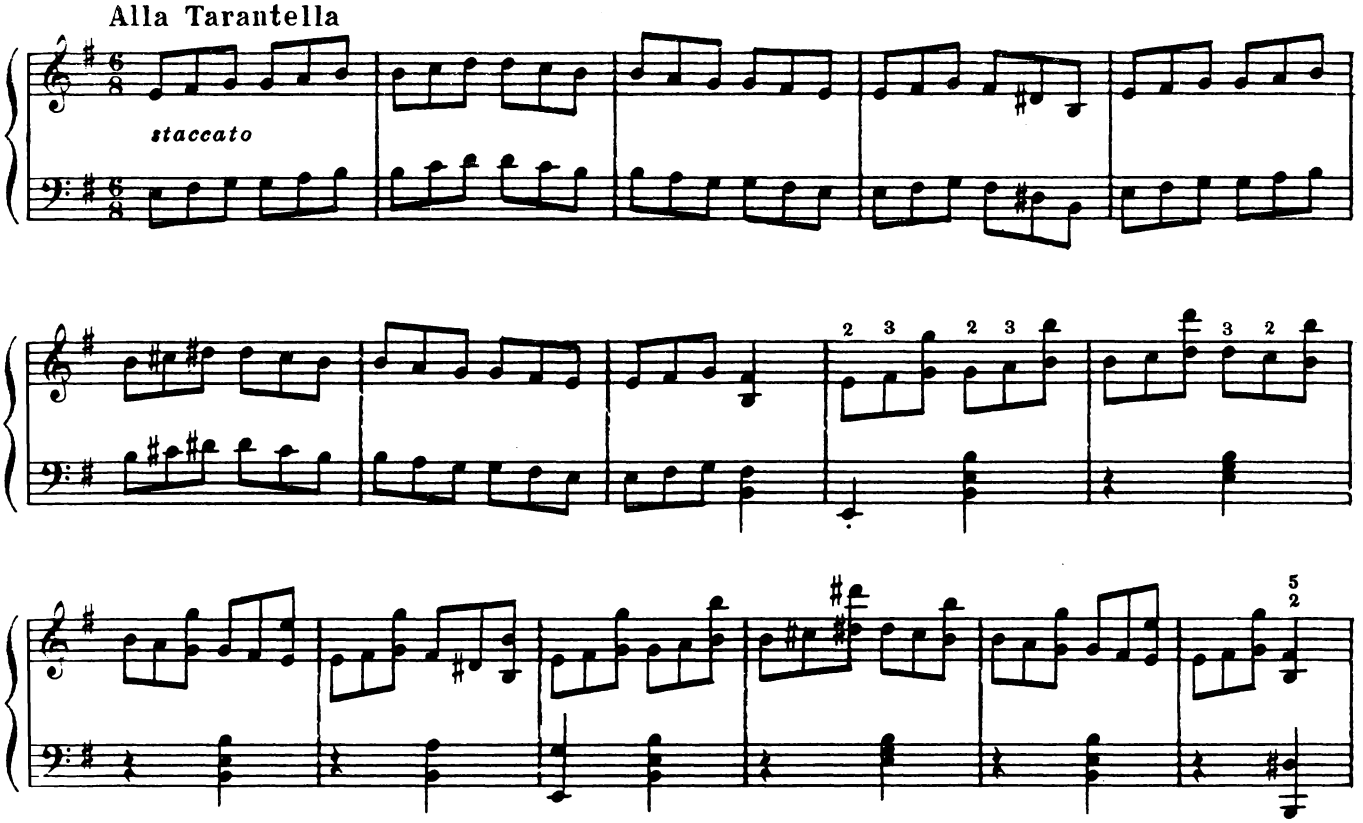


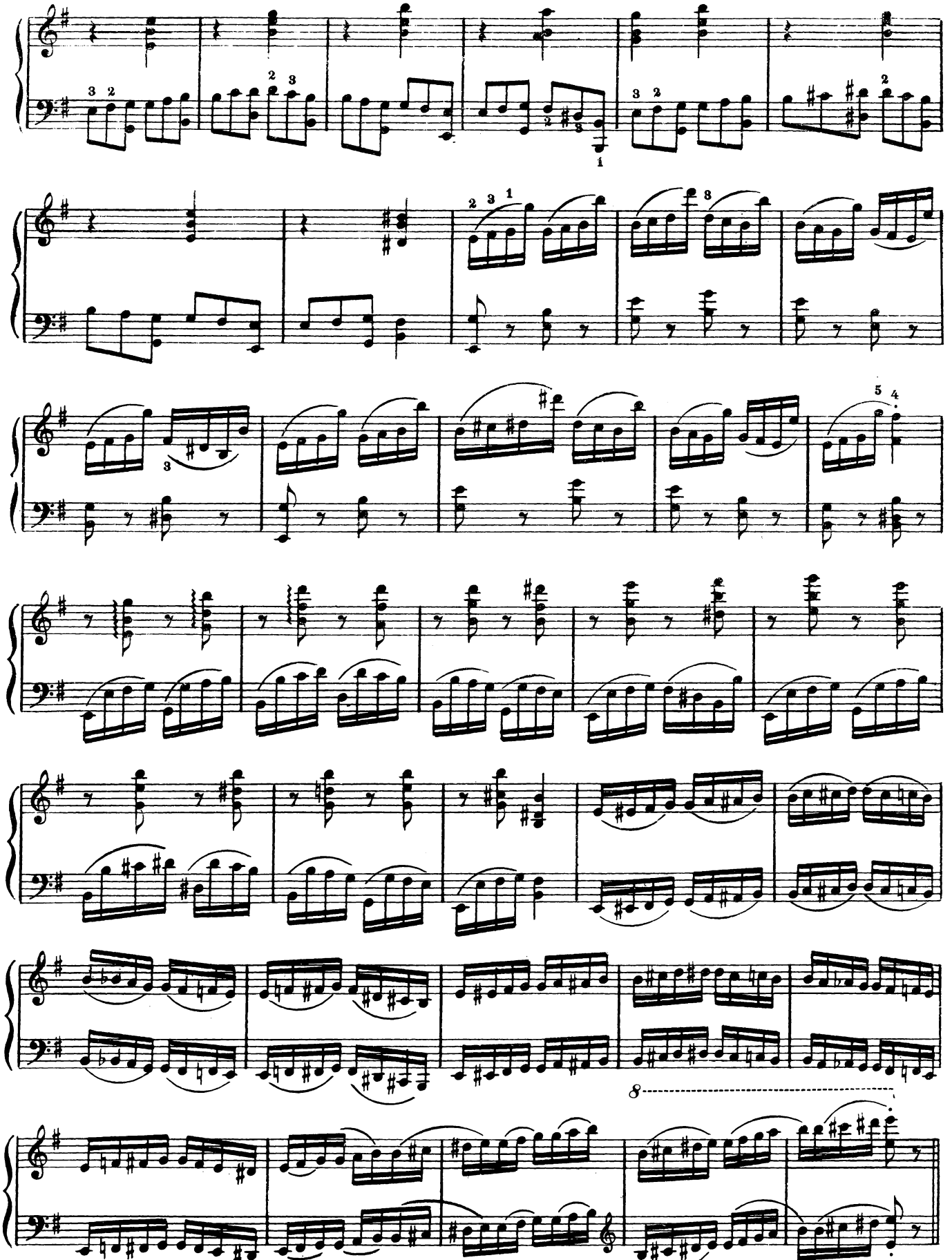


Пример: Бузони, Индейский дневник, № 2.

(По Оберу - Листу)

Alla Tarantella

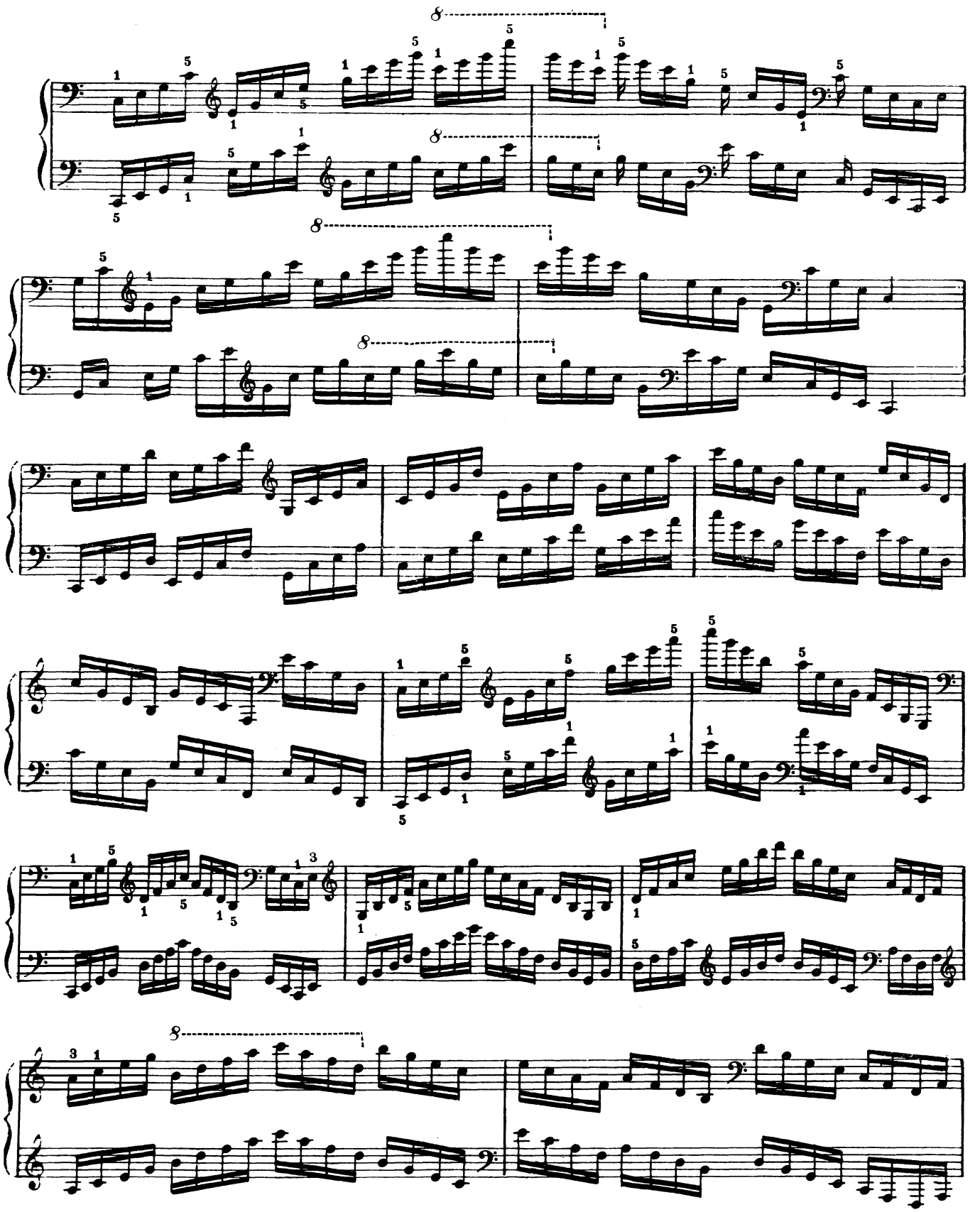


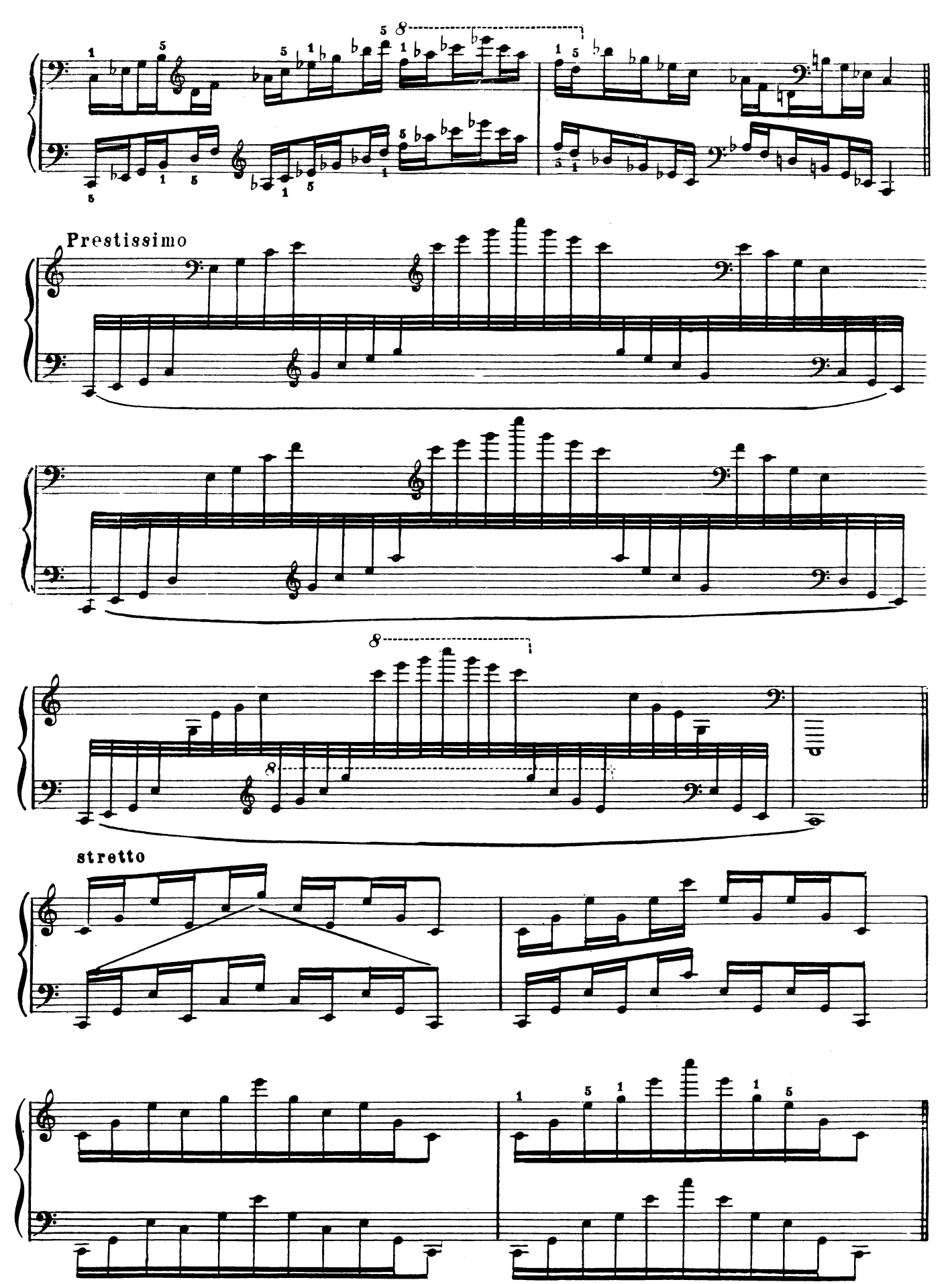


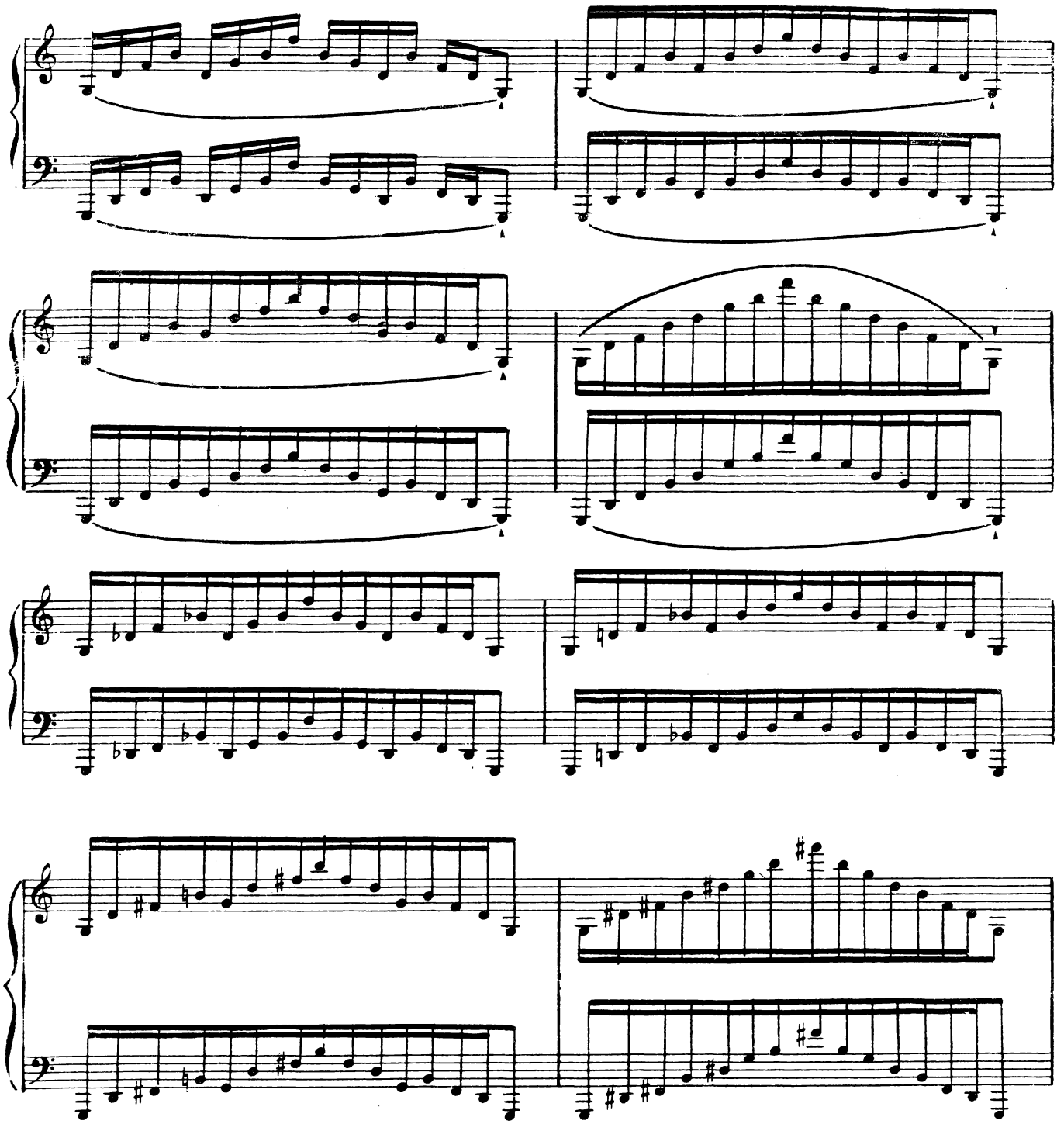
Пример: Обер-Лист, Бравурная тарантелла по тарантелле из оп. „Немая из Портичи“

Drittes Buch
AKKORDISCHES

Книга третья
ТЕХНИКА АККОРДОВ

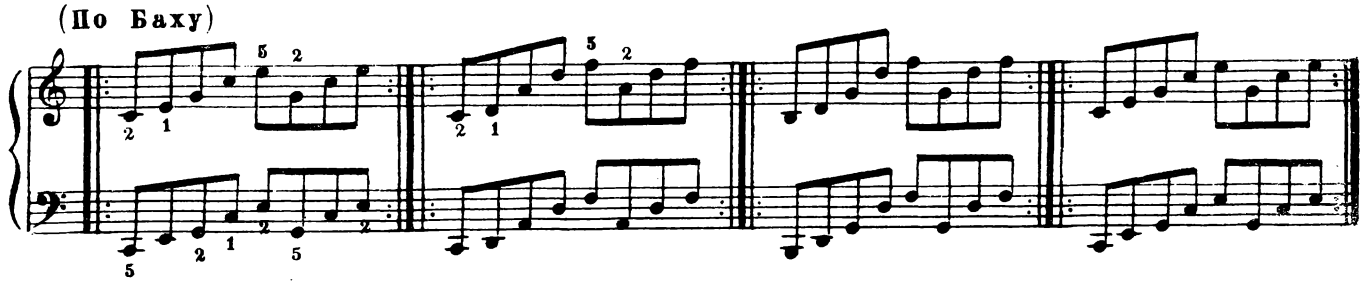



Prestissimo
stretto



Примеры: Шопен, Этюд До мажор, соч. 10, № 1 (для правой руки); Гензельт, „Гроза, ты не сможешь меня сломить" (для левой руки); Шопен, Прелюдия Ми бемоль мажор; Лист, Видение; Бах-Бузони, „Хорошо темперированный клавир", I, Варианты к прелюдиям ре минор и Си-бемоль мажор.

(По Баху)

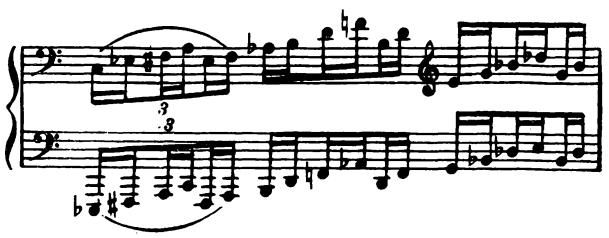


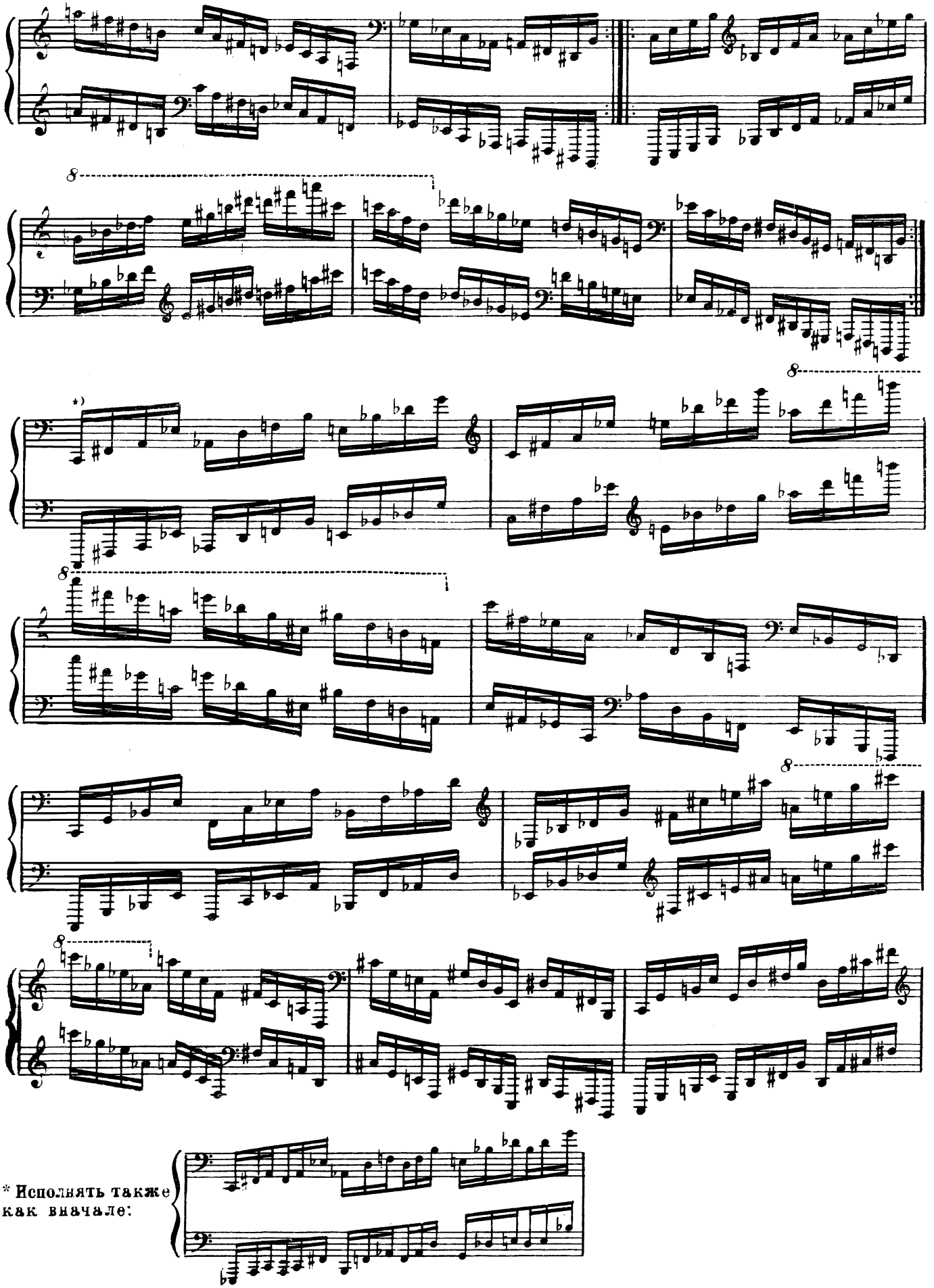
и т. д.

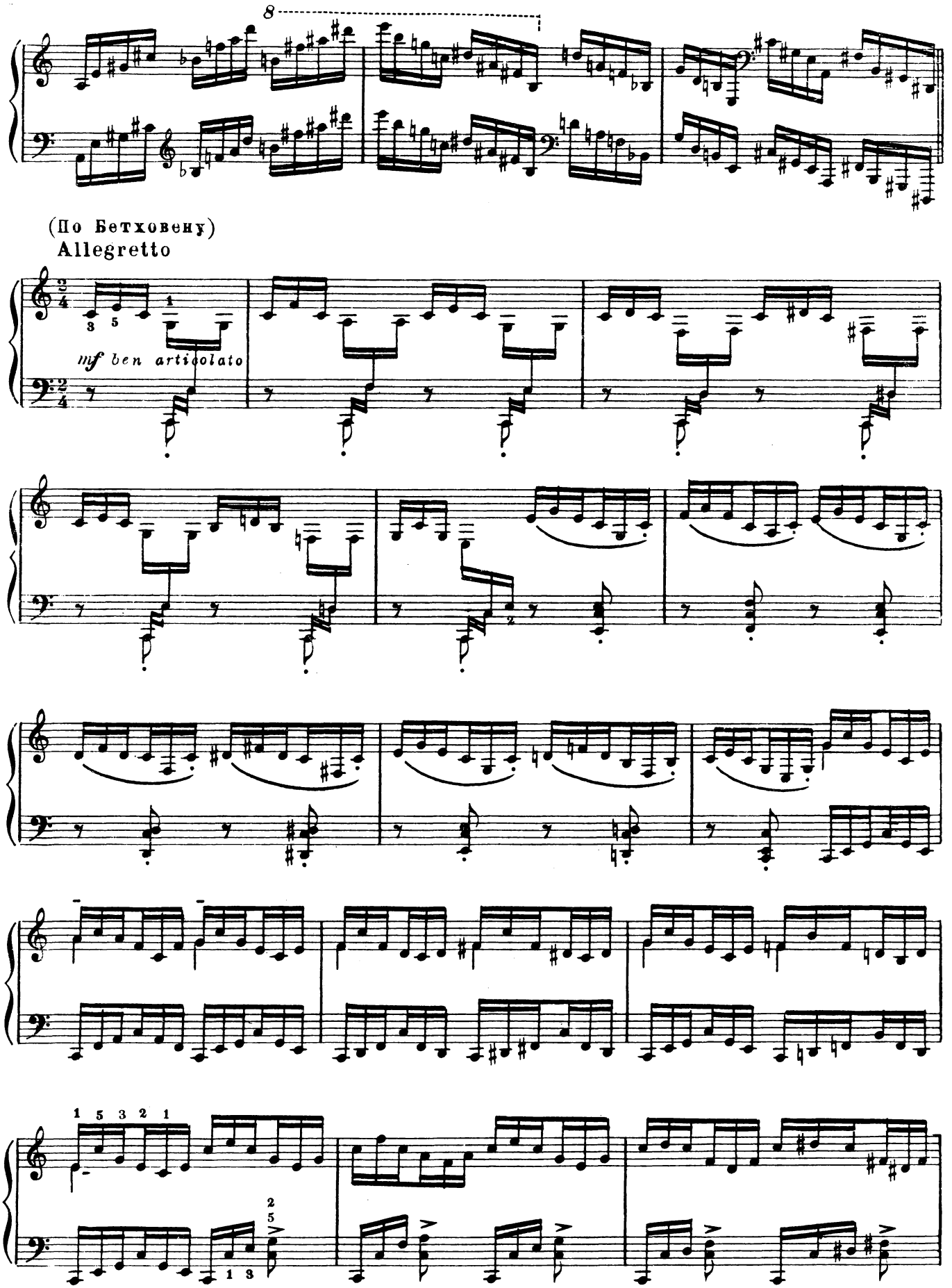
То же самое

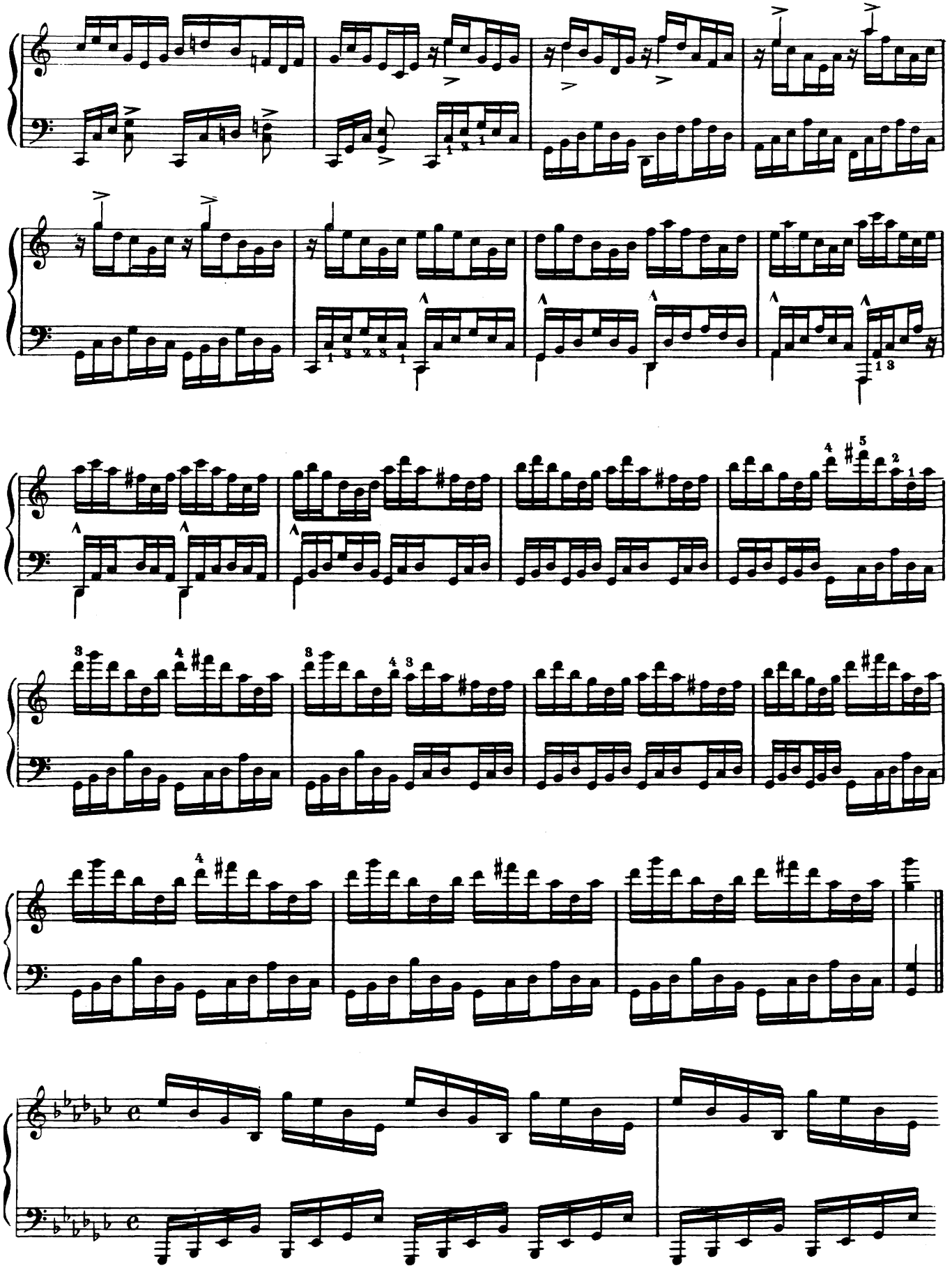
и т. д.

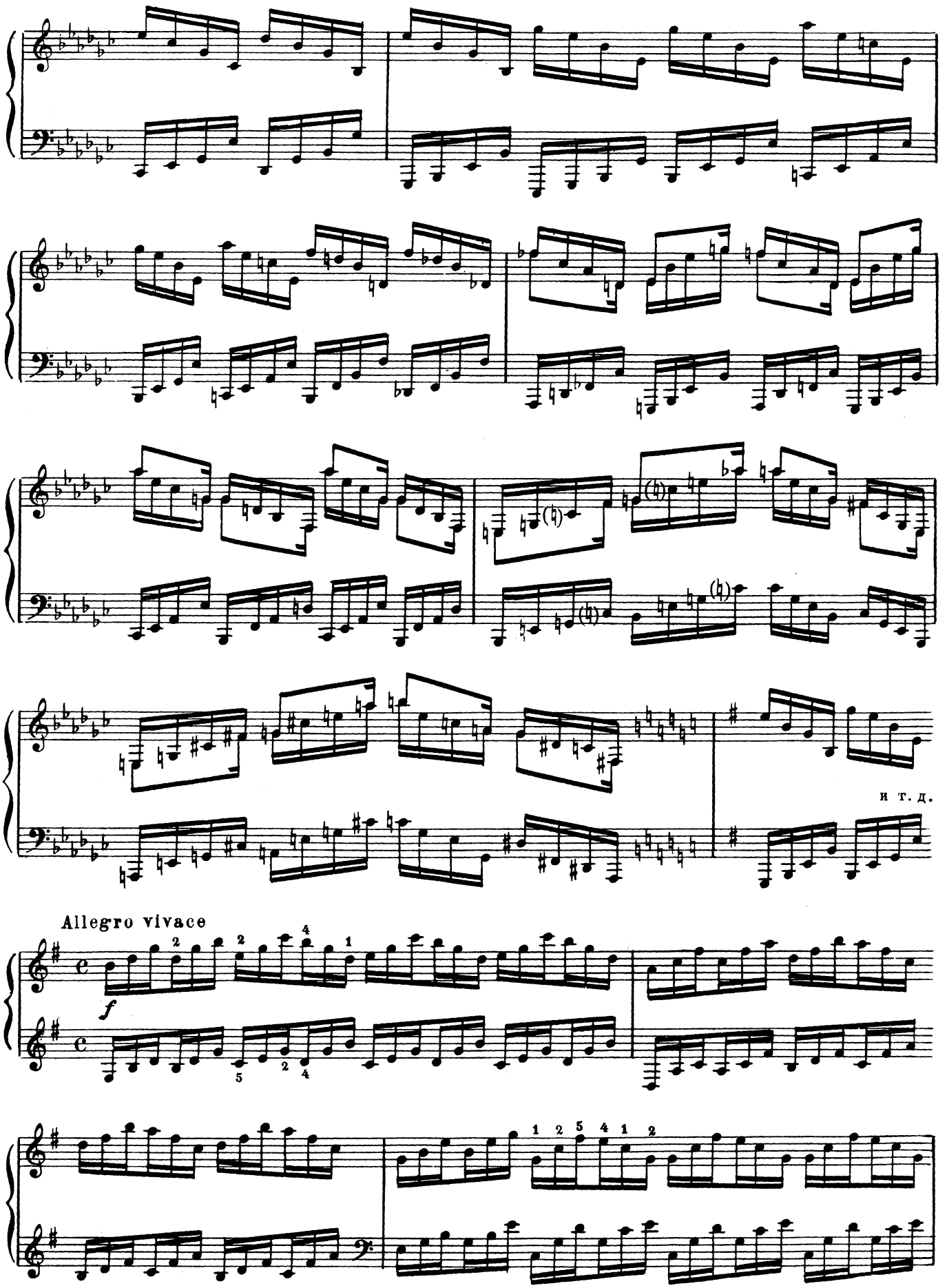
*) Исполнять также как вначале:

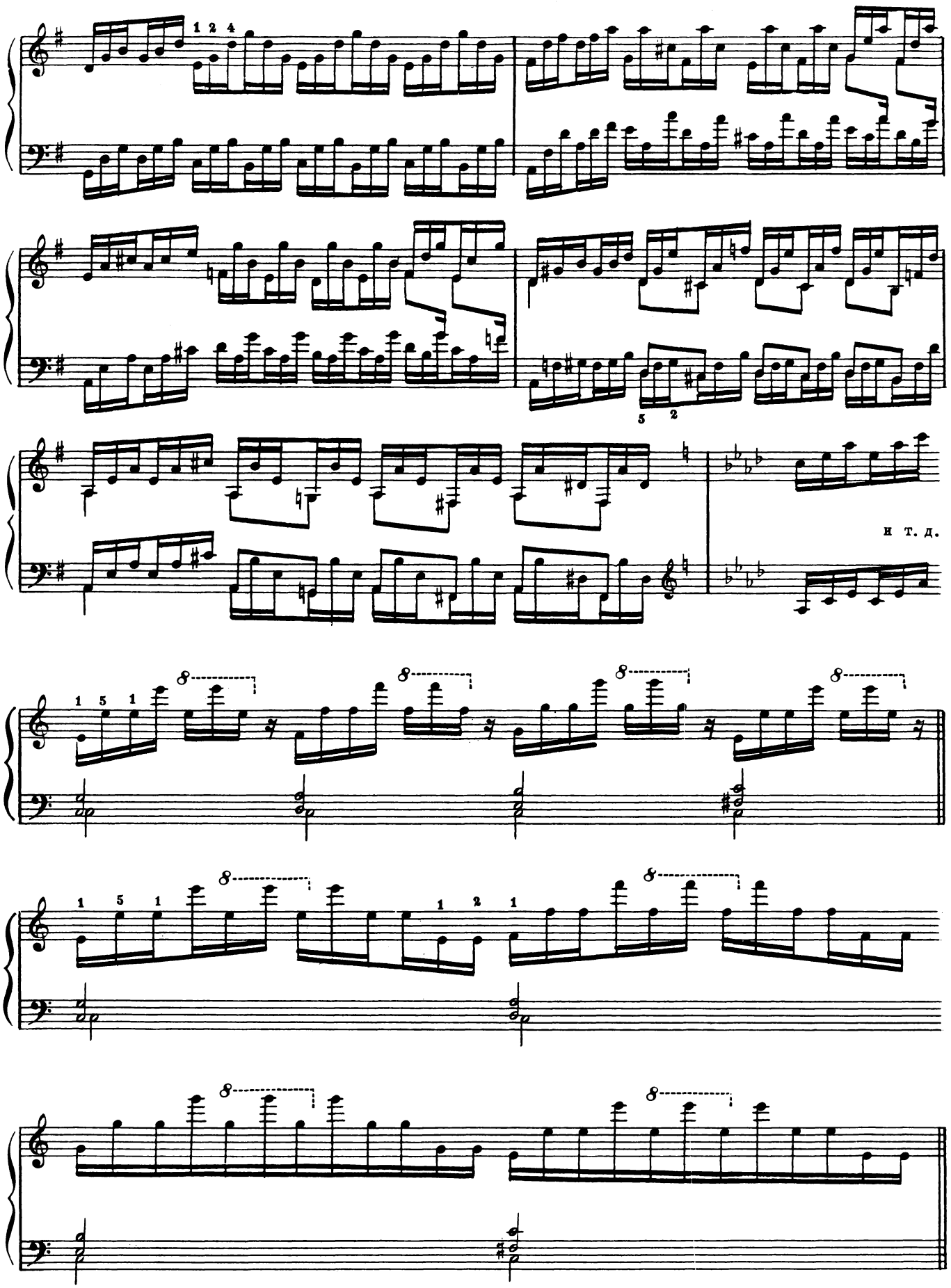


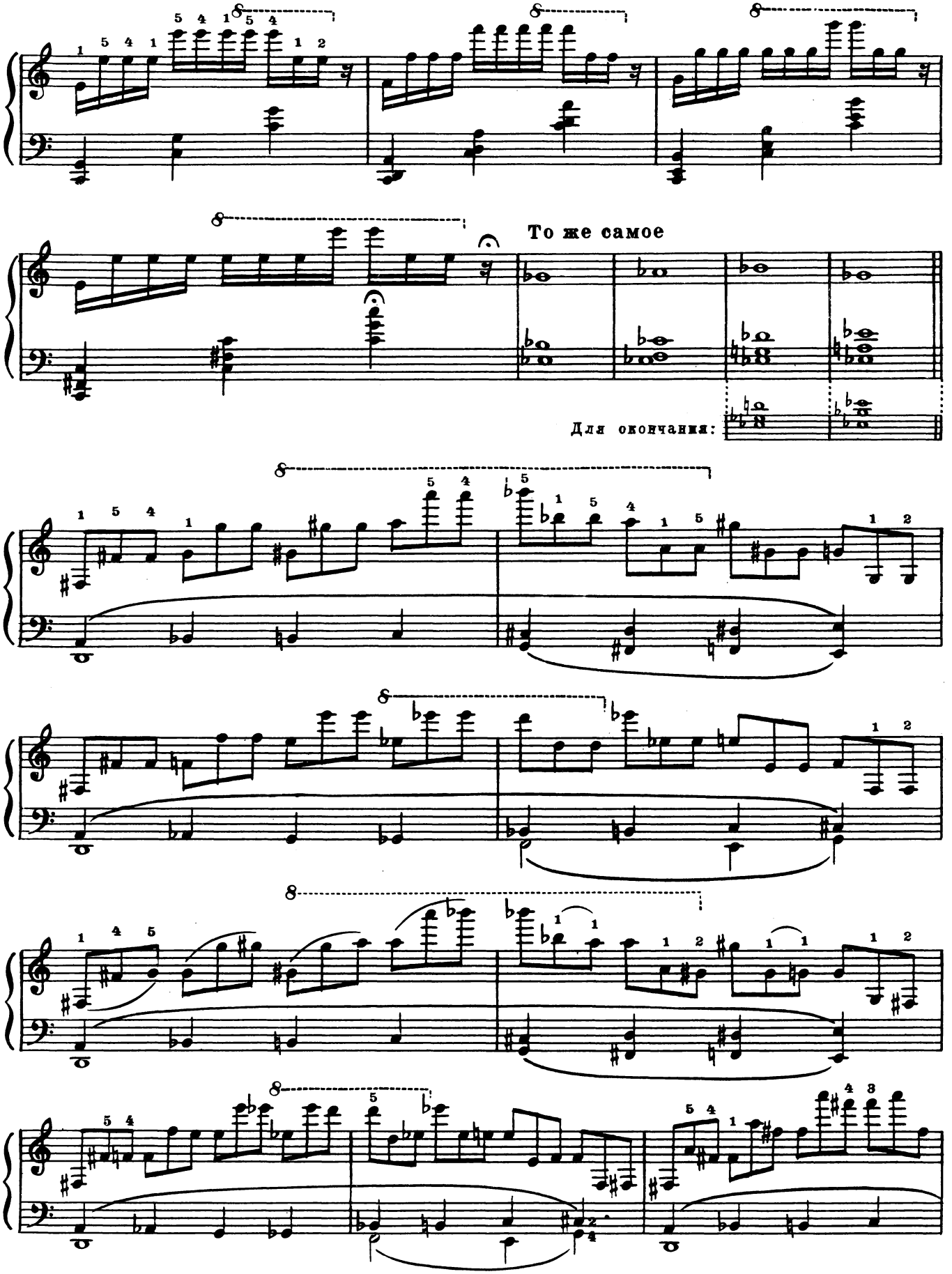

8
*)
8
8
8
8
* Исполнять также как вначале.

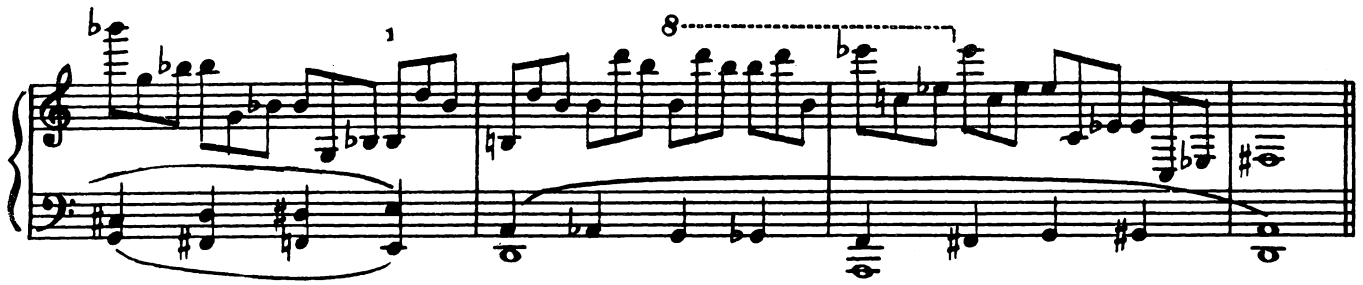

8
(По Бетховену)
Allegretto
mf ben articolato




и т. д.
Allegro vivace
f


1 2 4
5 2
и т. д.
8
1 5 1
1 2 1

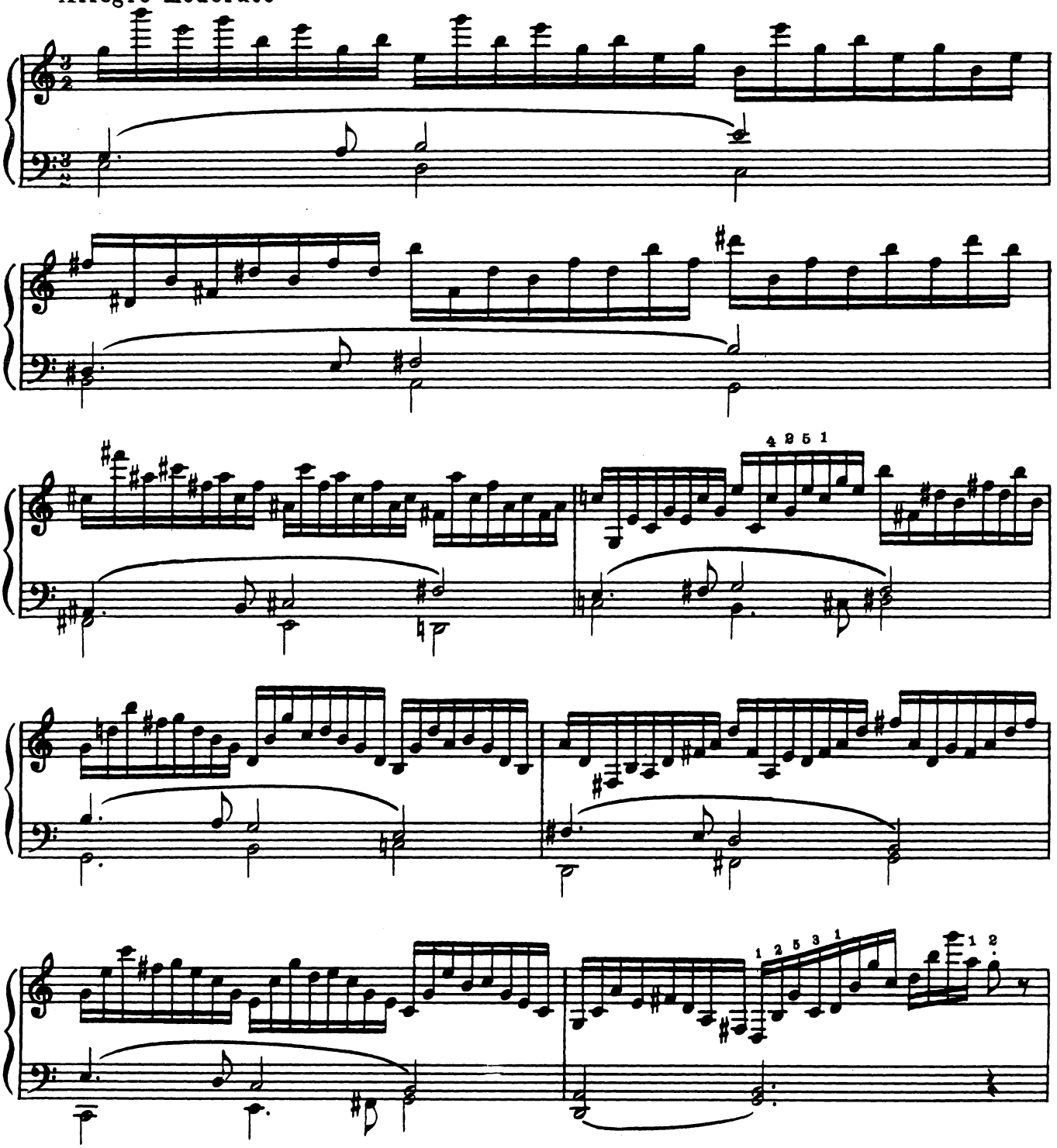

То же самое
Для окончания:



Примеры: (для левой руки) Рубинштейн, Этюд Ми-бемоль мажор; Бузони, Индейский дневник, № 4.

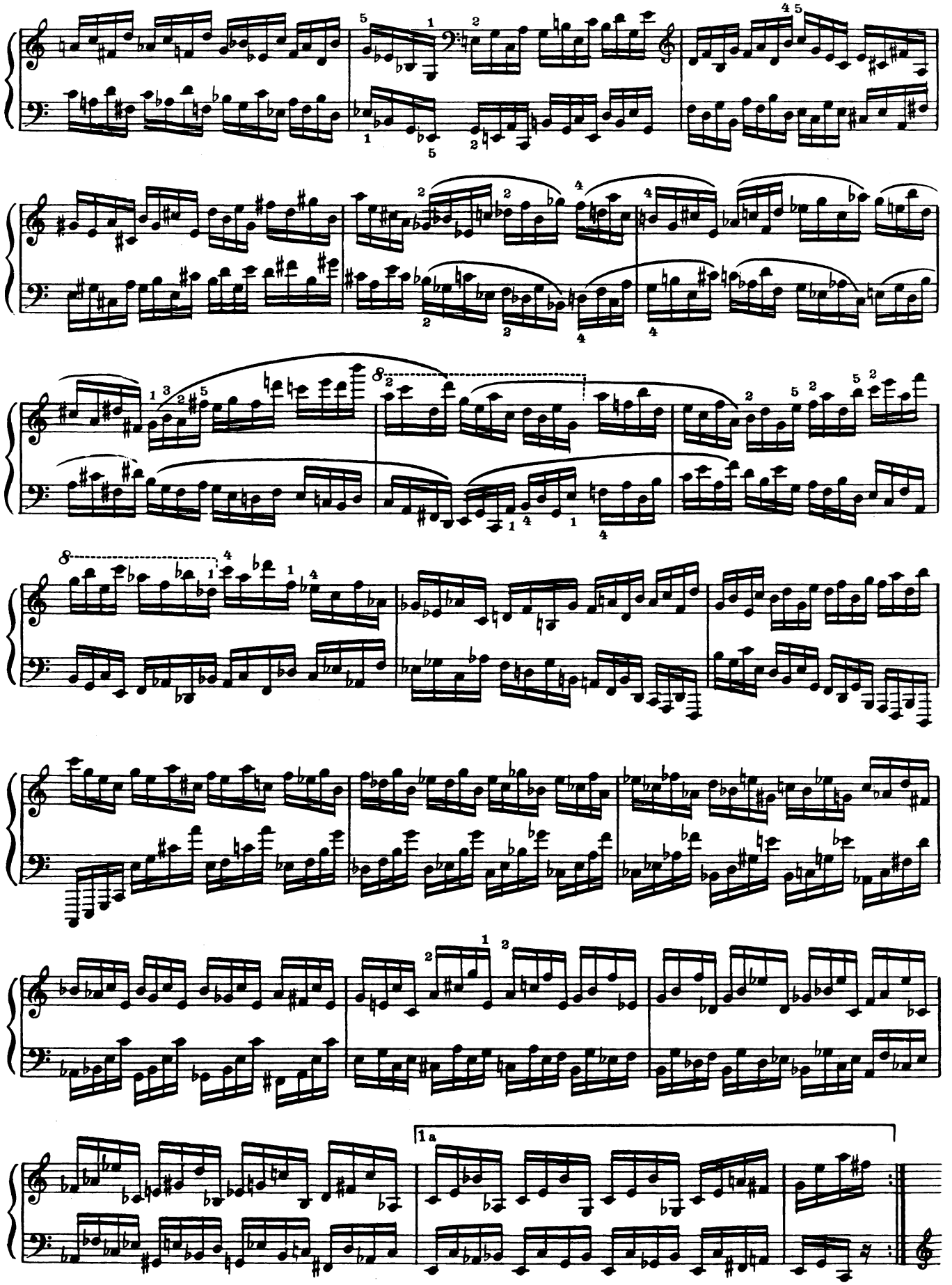
Preludio [Прелюдия]

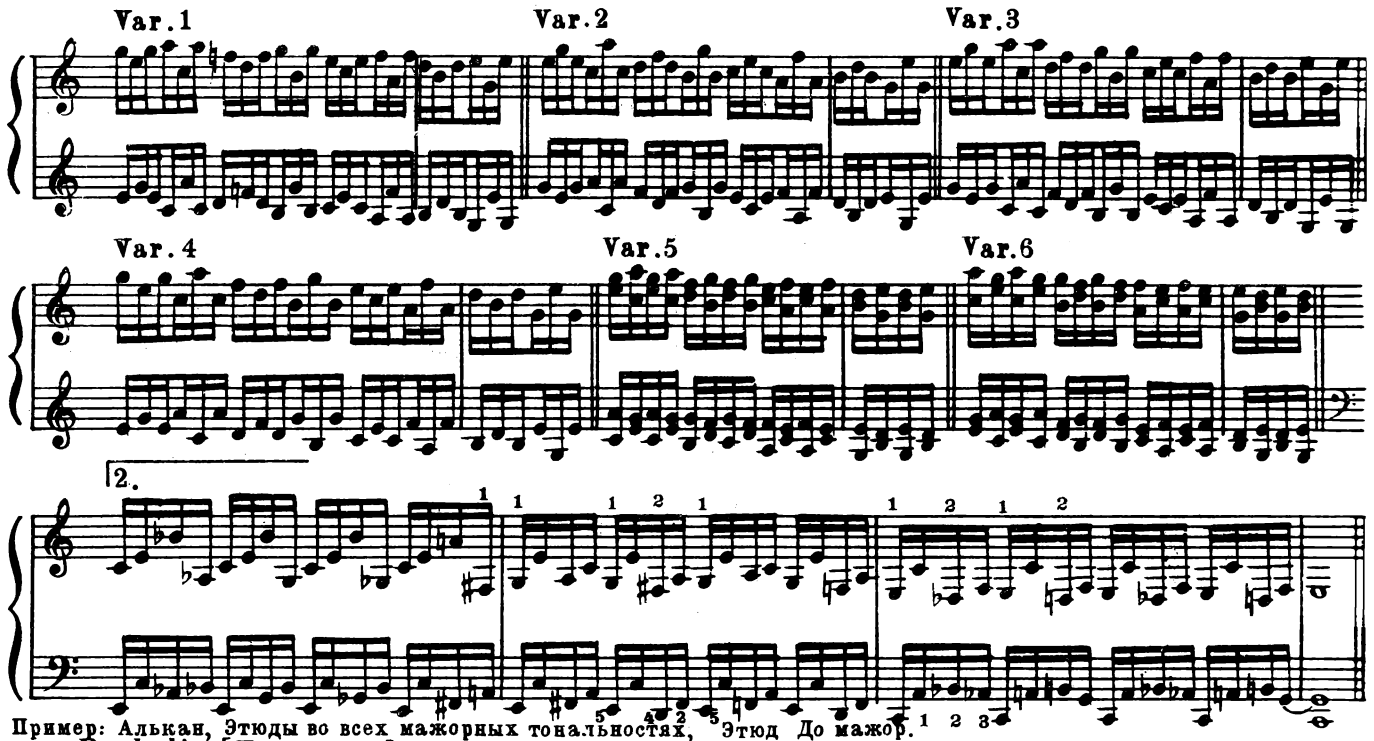
Allegro moderato



По Бетховену. Пример: Соната Ля-бемоль мажор, соч. 26.

Allegro

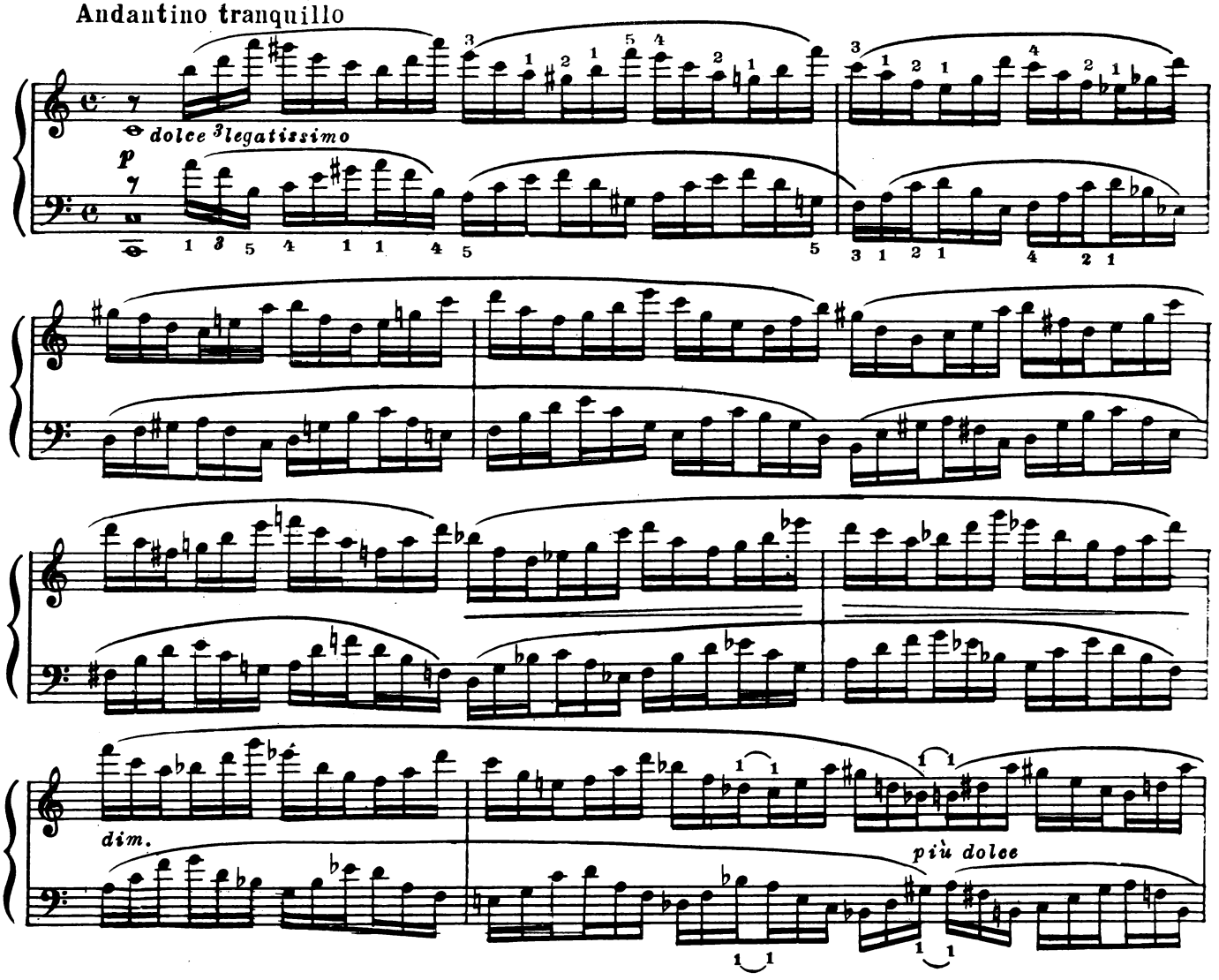

8
8
1a

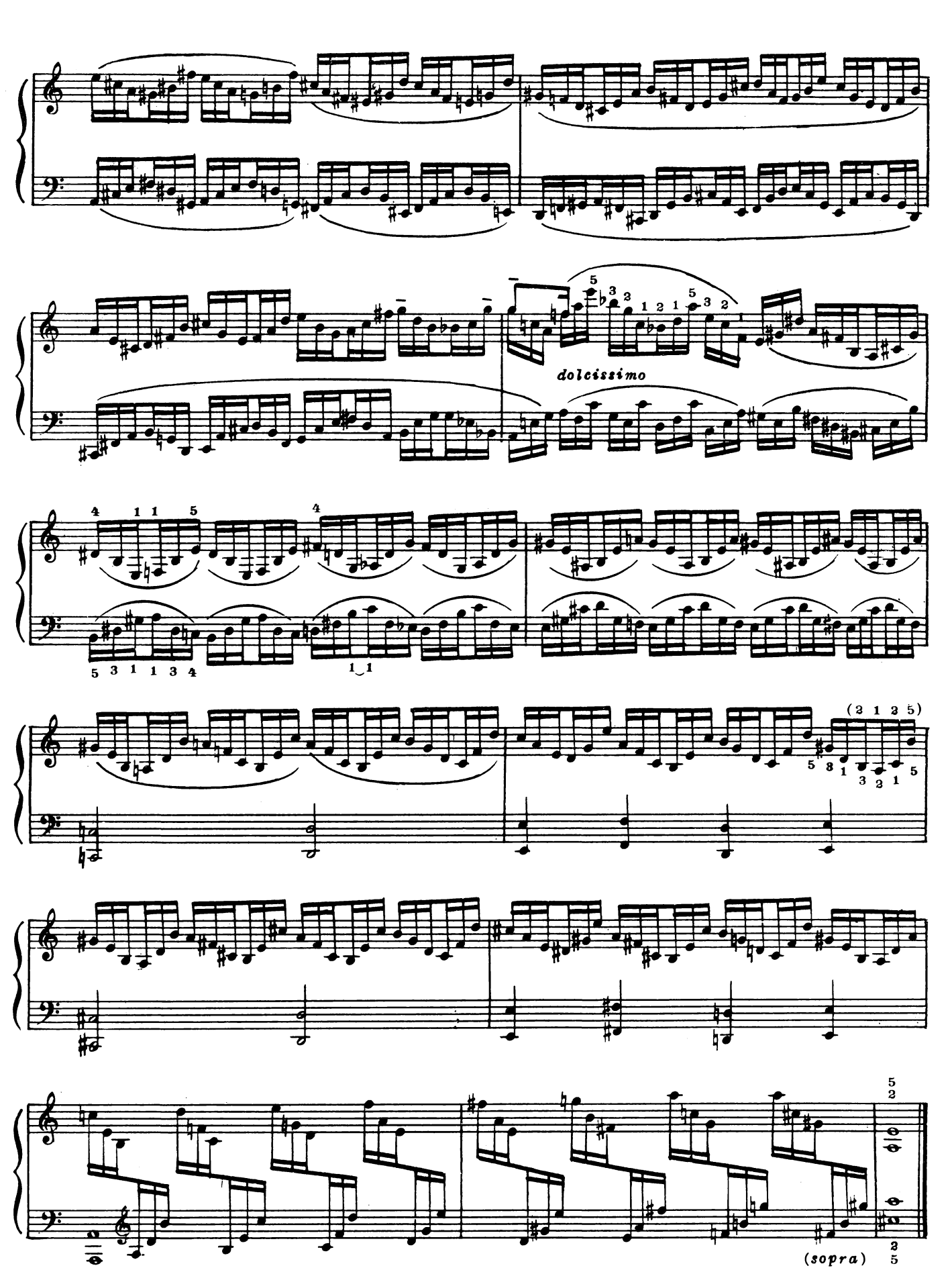


Пример: Алькан, Этюды во всех мажорных тональностях, Этюд До мажор.

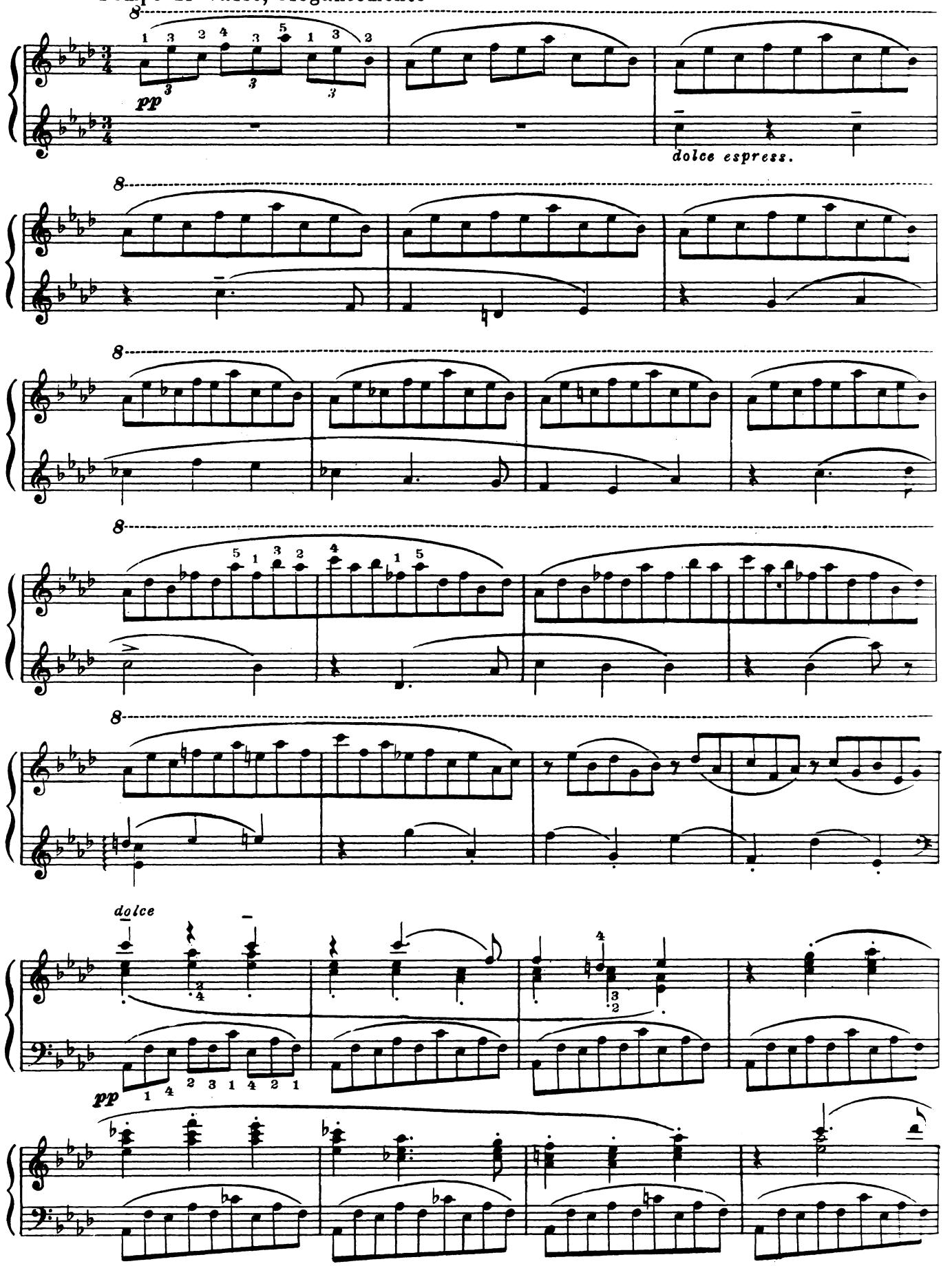
Preludio [Прелюдия]

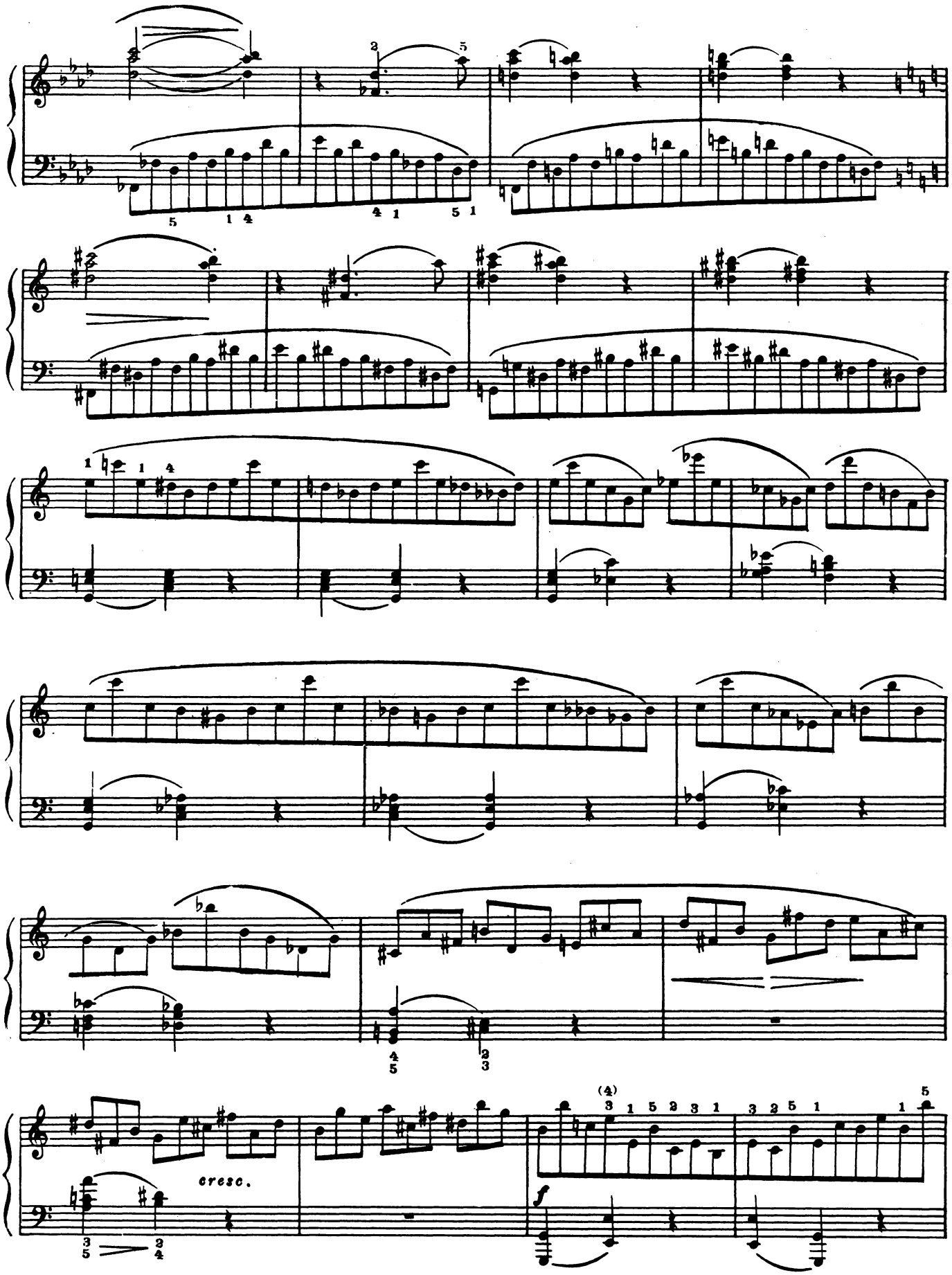
Andantino tranquillo

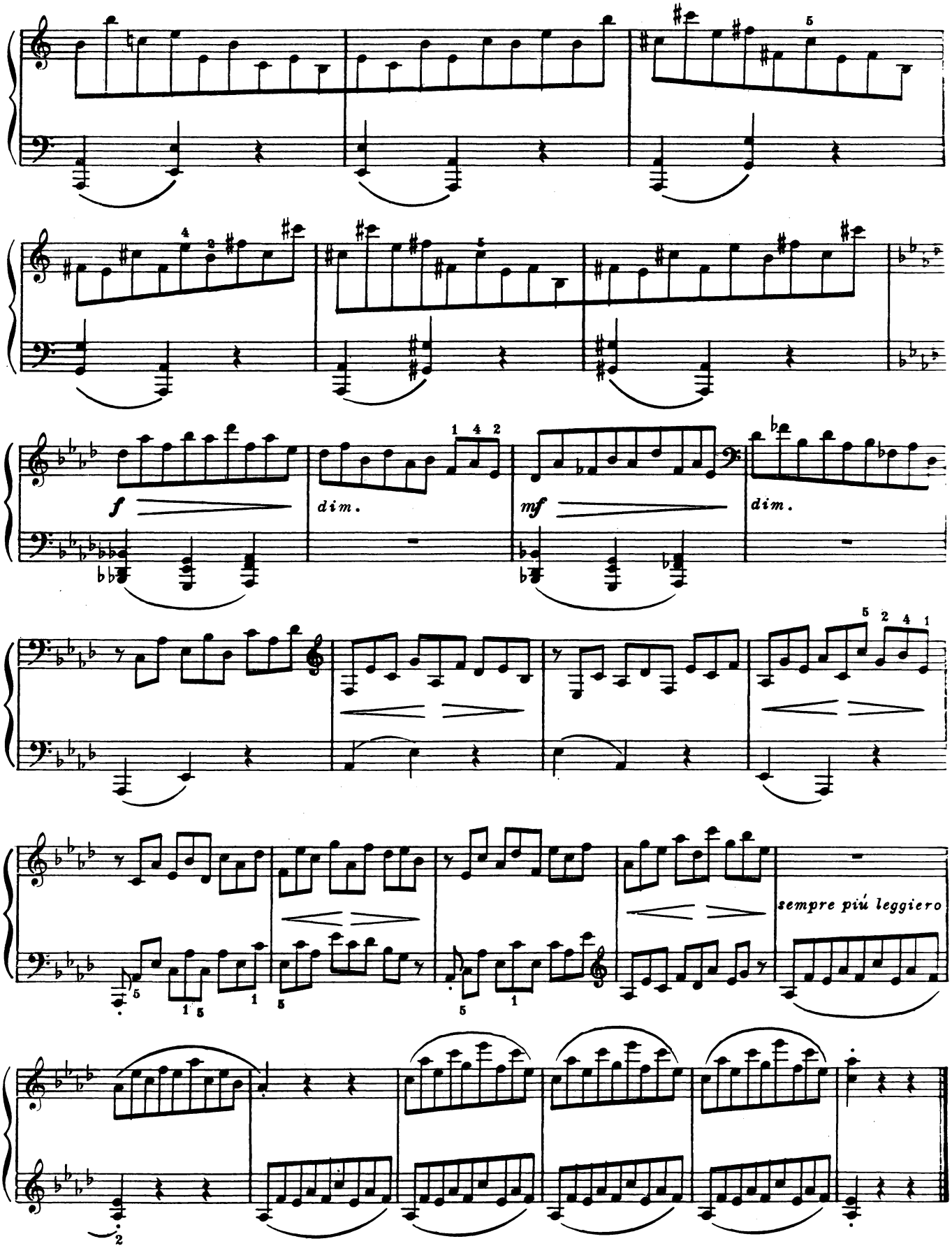



dolcissimo
(sopra)

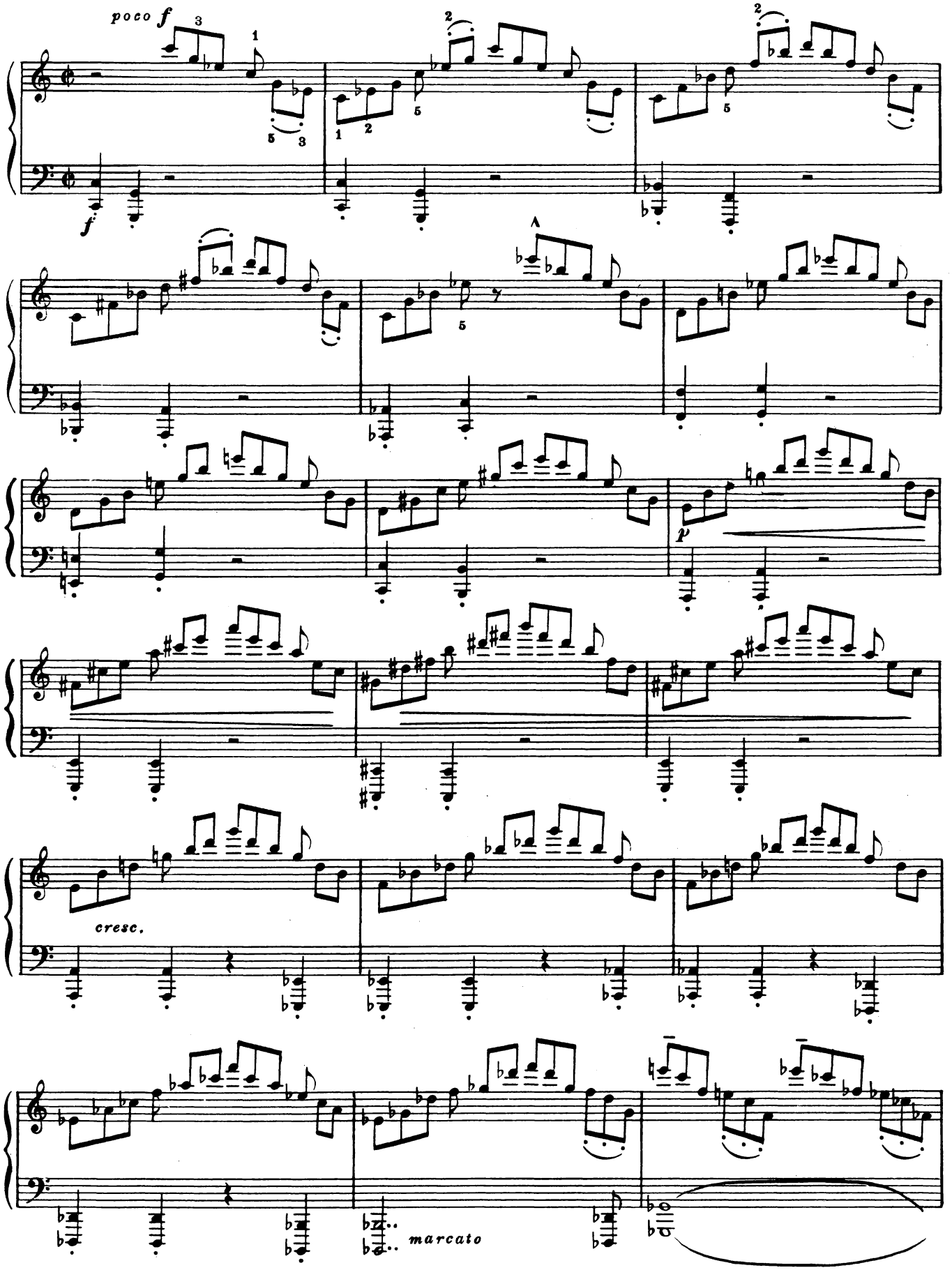
Tempo di Valse, elegantemente

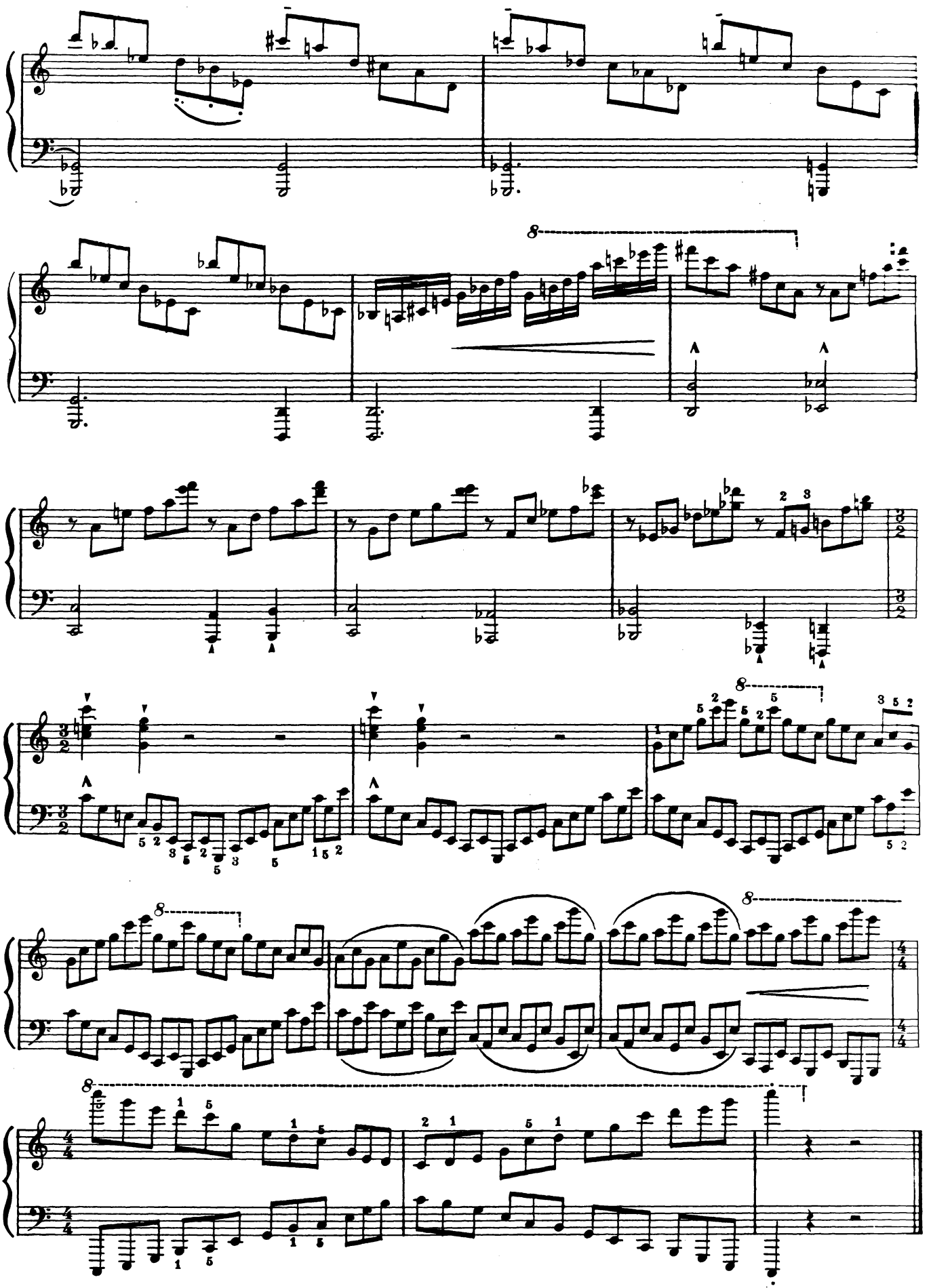



cresc.
f



Примеры: Шопен, Прелюдия фа-диез минор; Лист, Концертный этюд „Шум леса"; Лист, Фантазия-соната „После чтения Данте," средняя часть.


poco f
f
p
cresc.
marcato



Viertes Buch

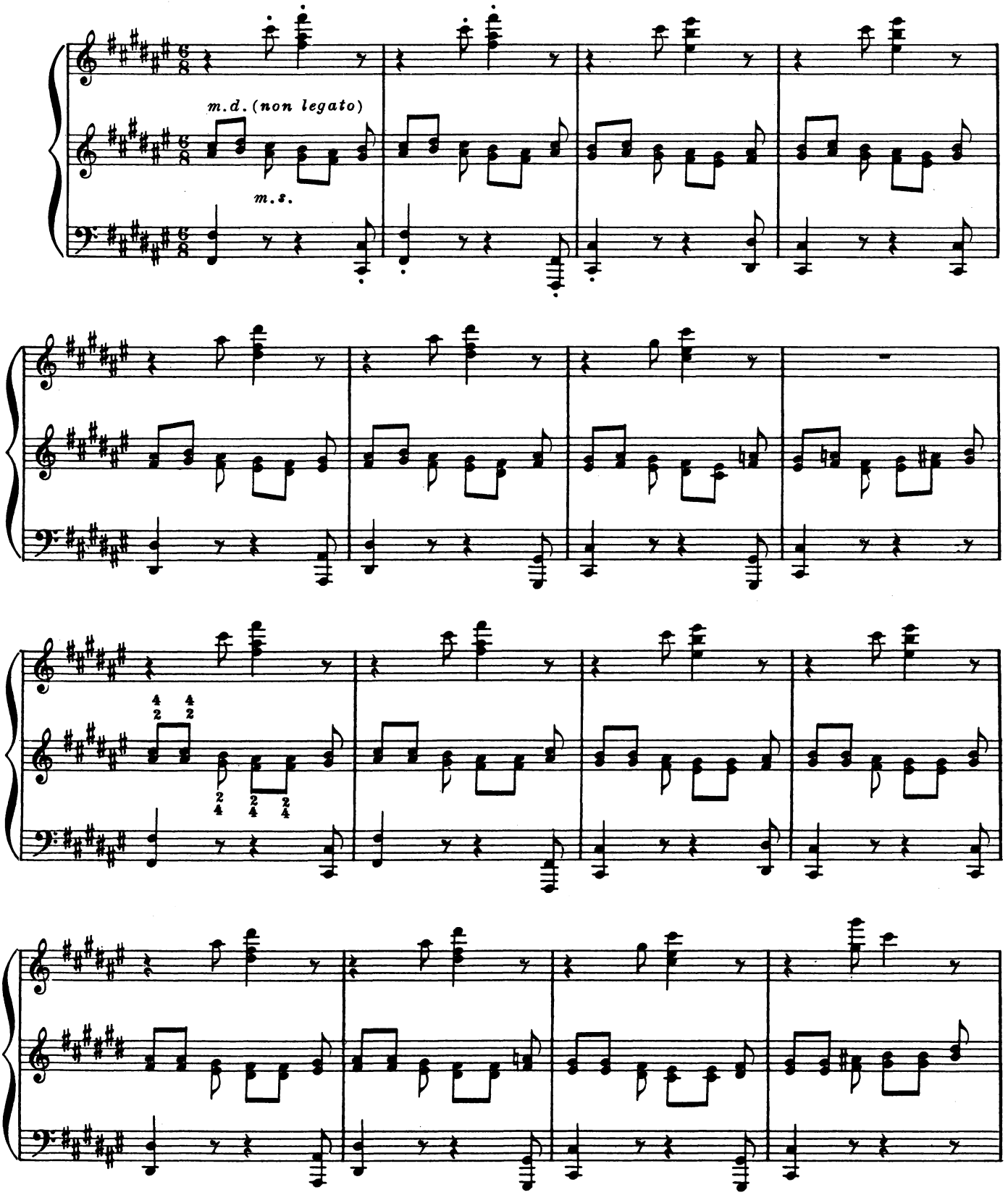
„A TROIS MAINS“

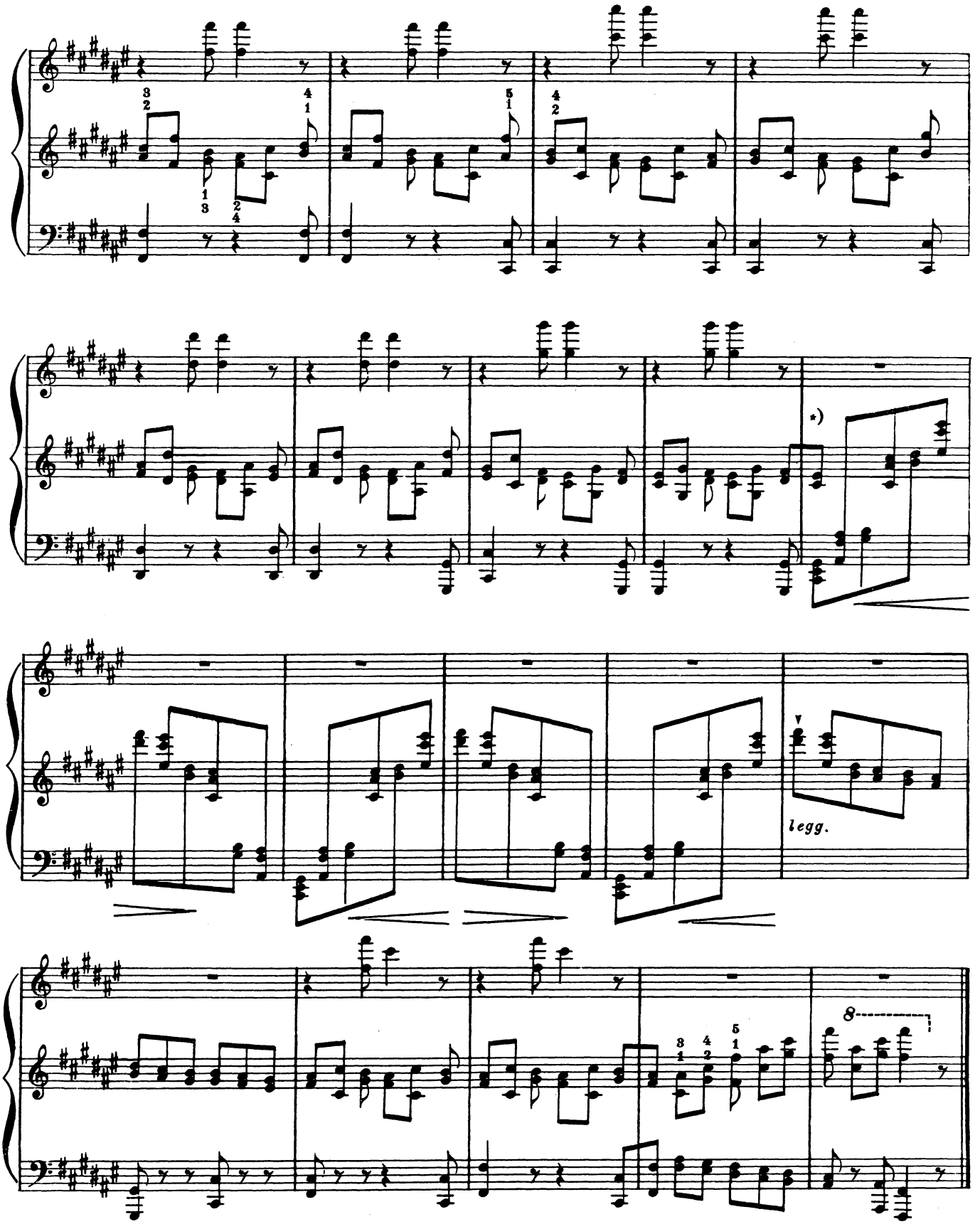
Книга четвертая

„В ТРИ РУКИ“

Preludio [Прелюдия]

Alla Tarantella [В духе тарантеллы]

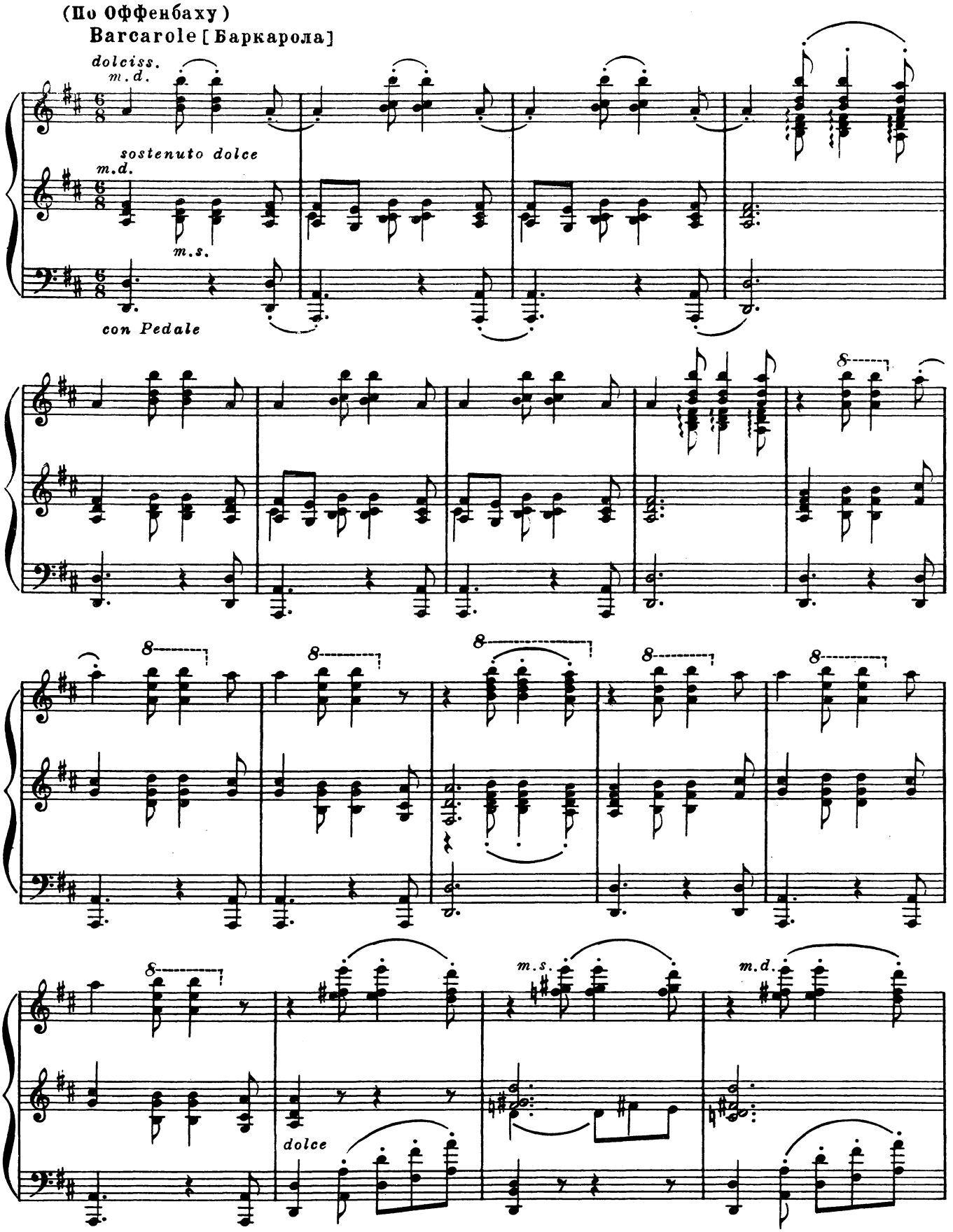


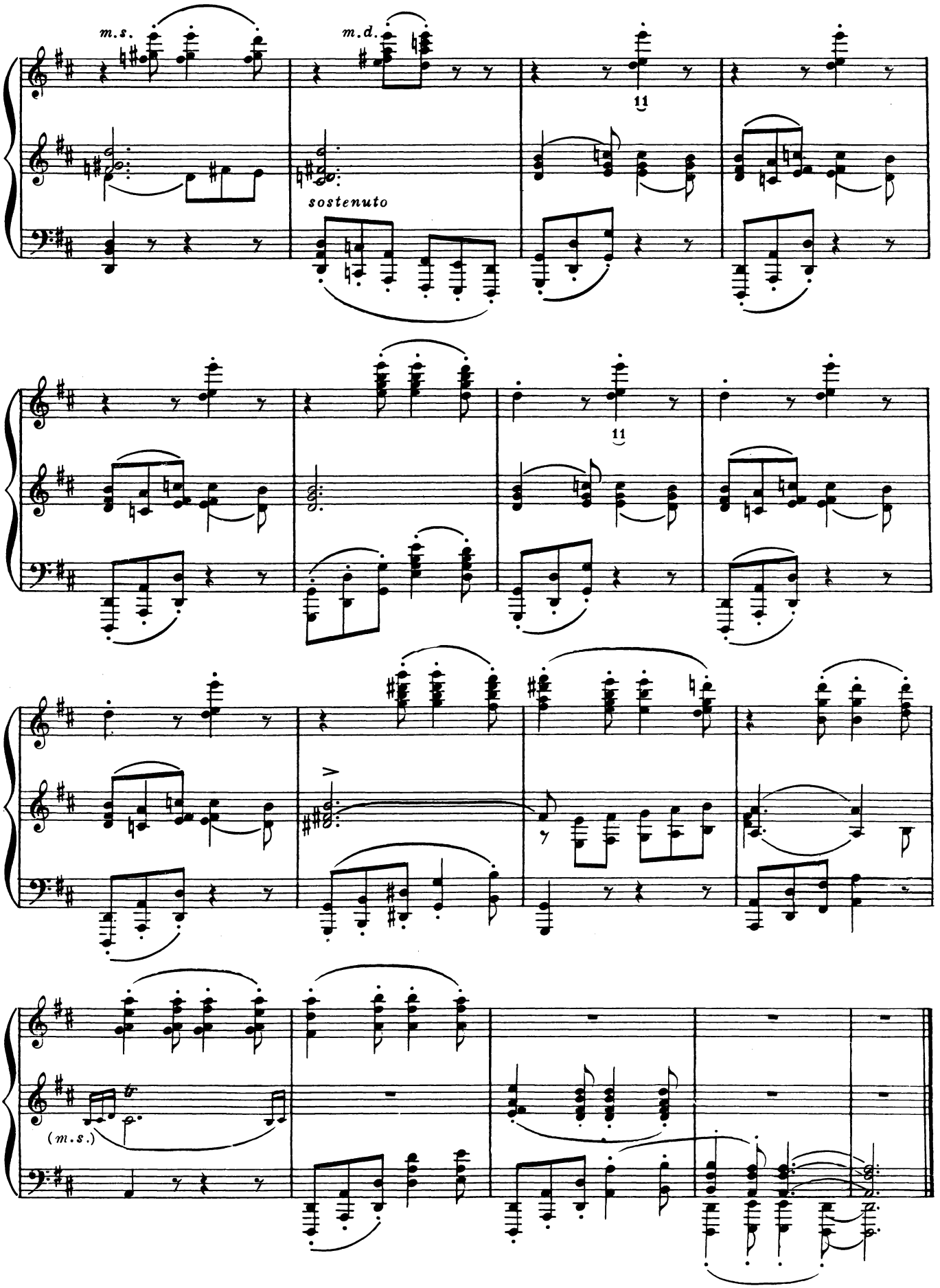


*) Пример: Беллини – Лист, Воспоминания о „Норме".

(По Оффенбаху)

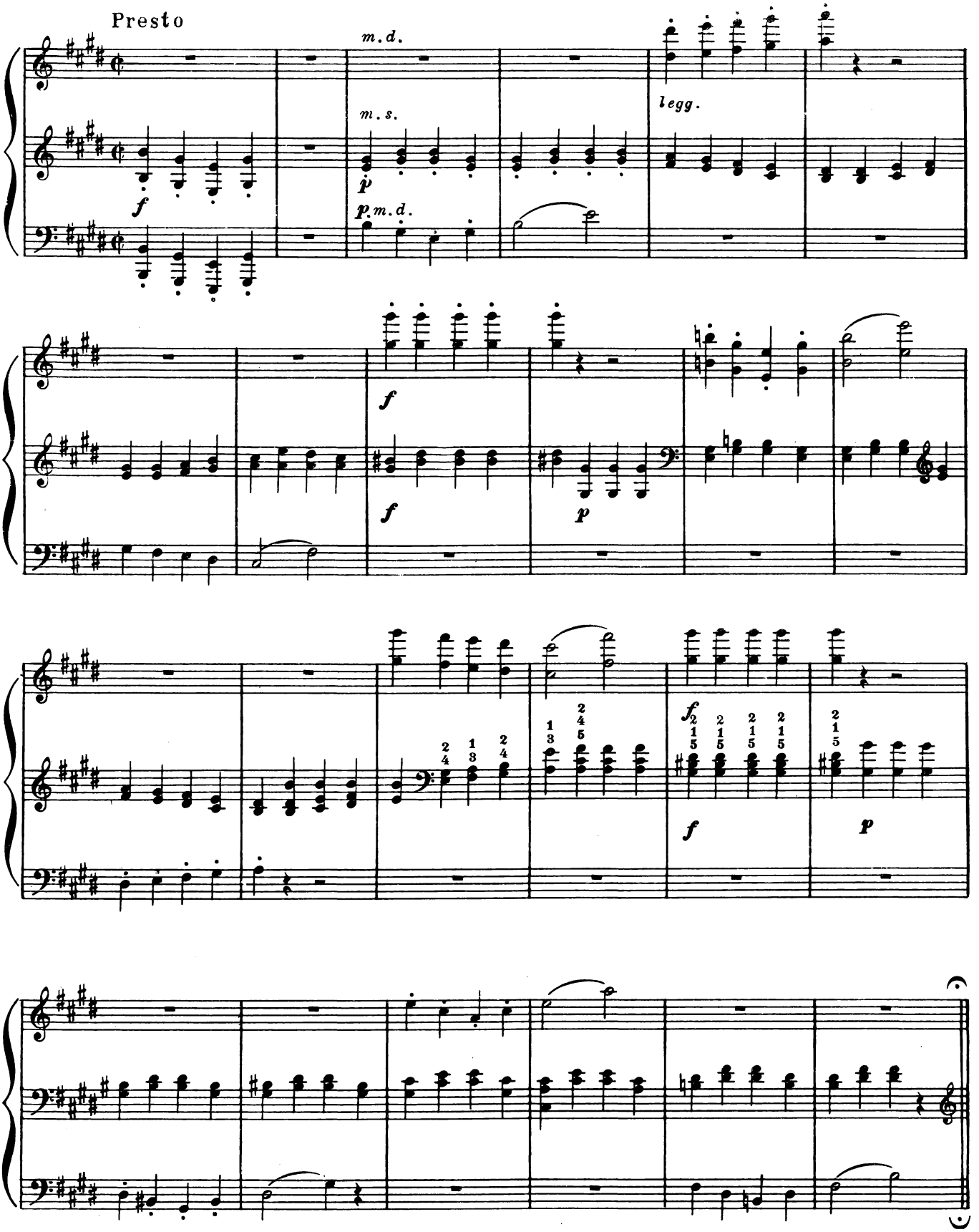
Barcarole [Баркарола]

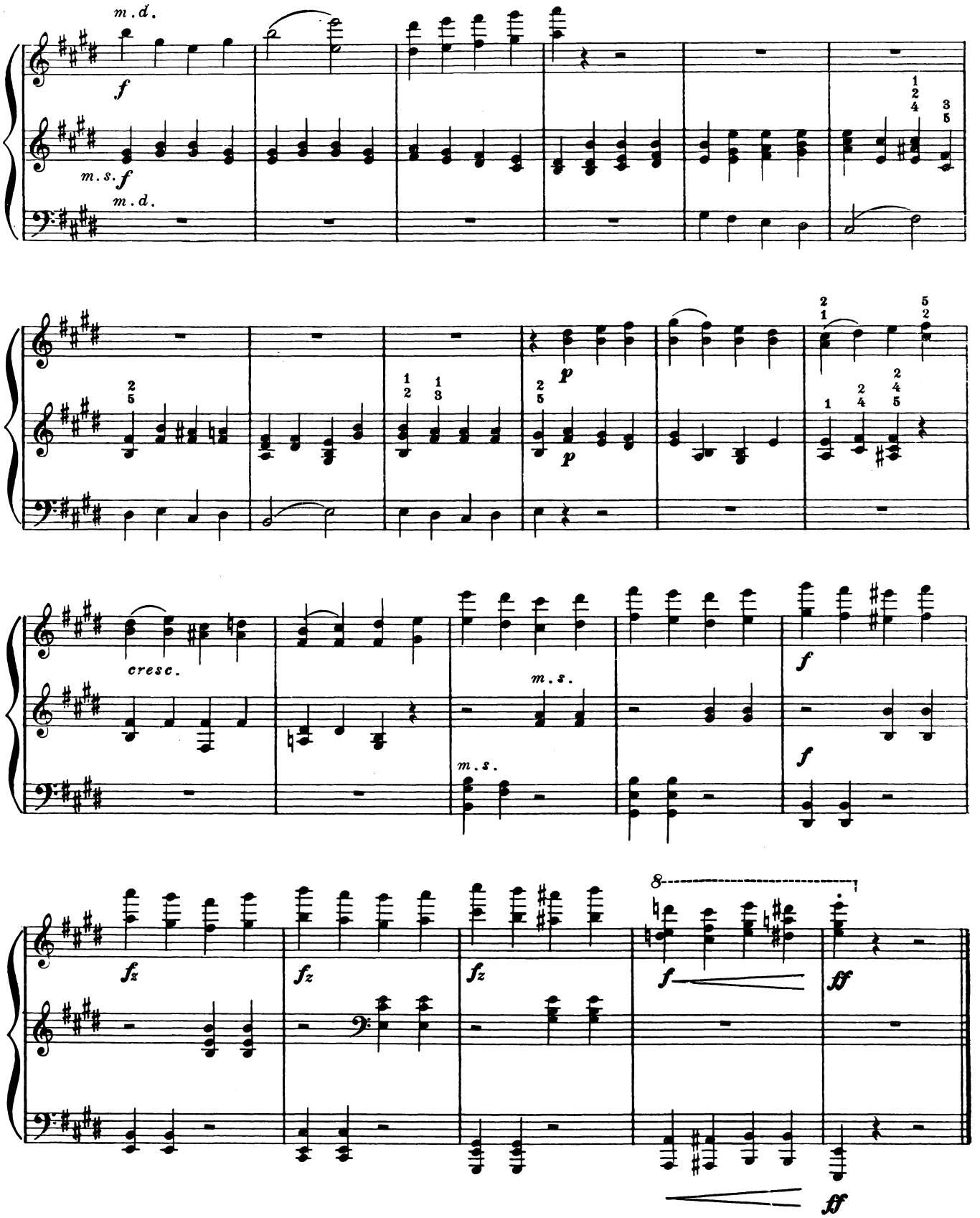



m.s.
m.d.
11
sostenuto
11
(m.s.)

(По Бетховену)

Presto

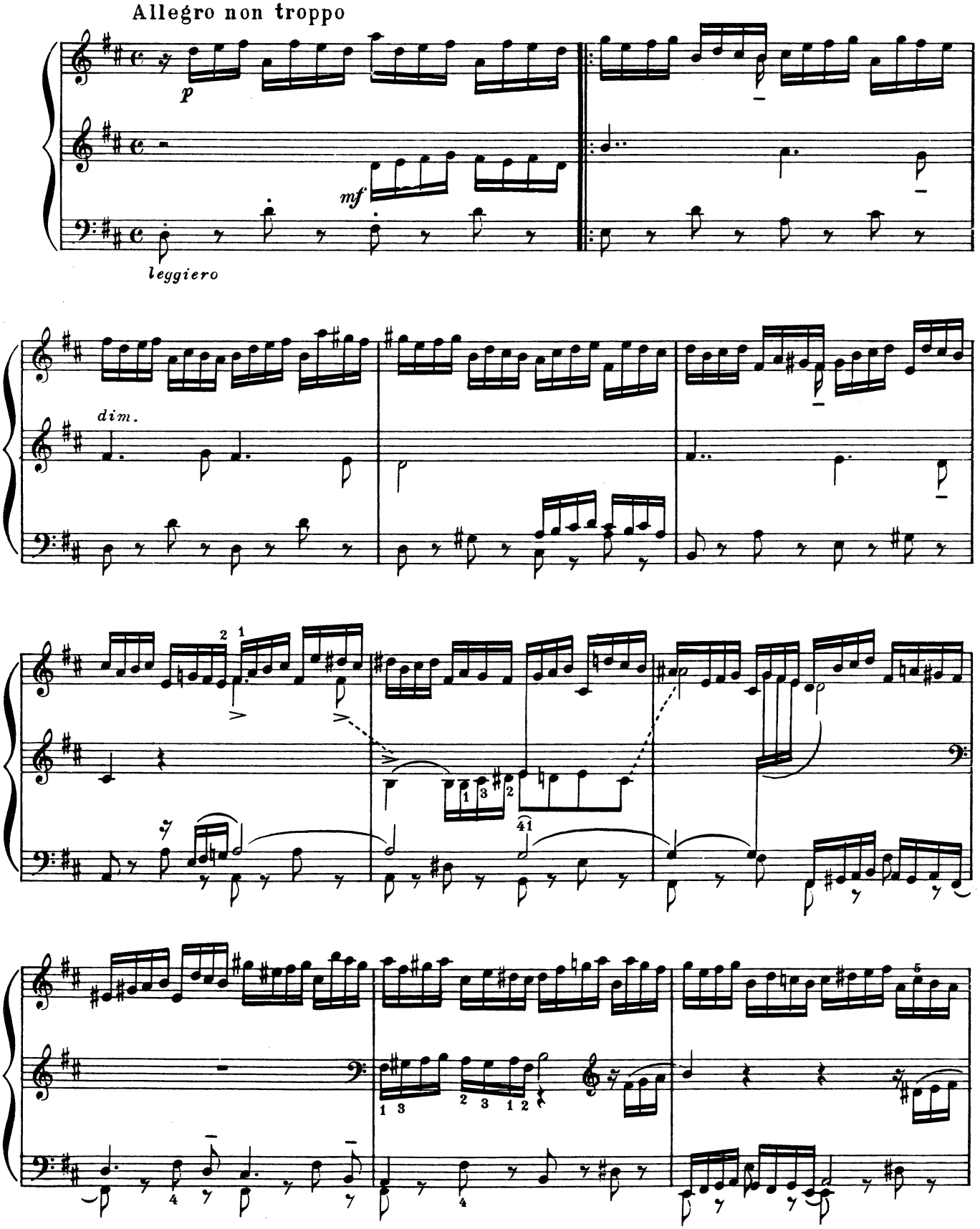


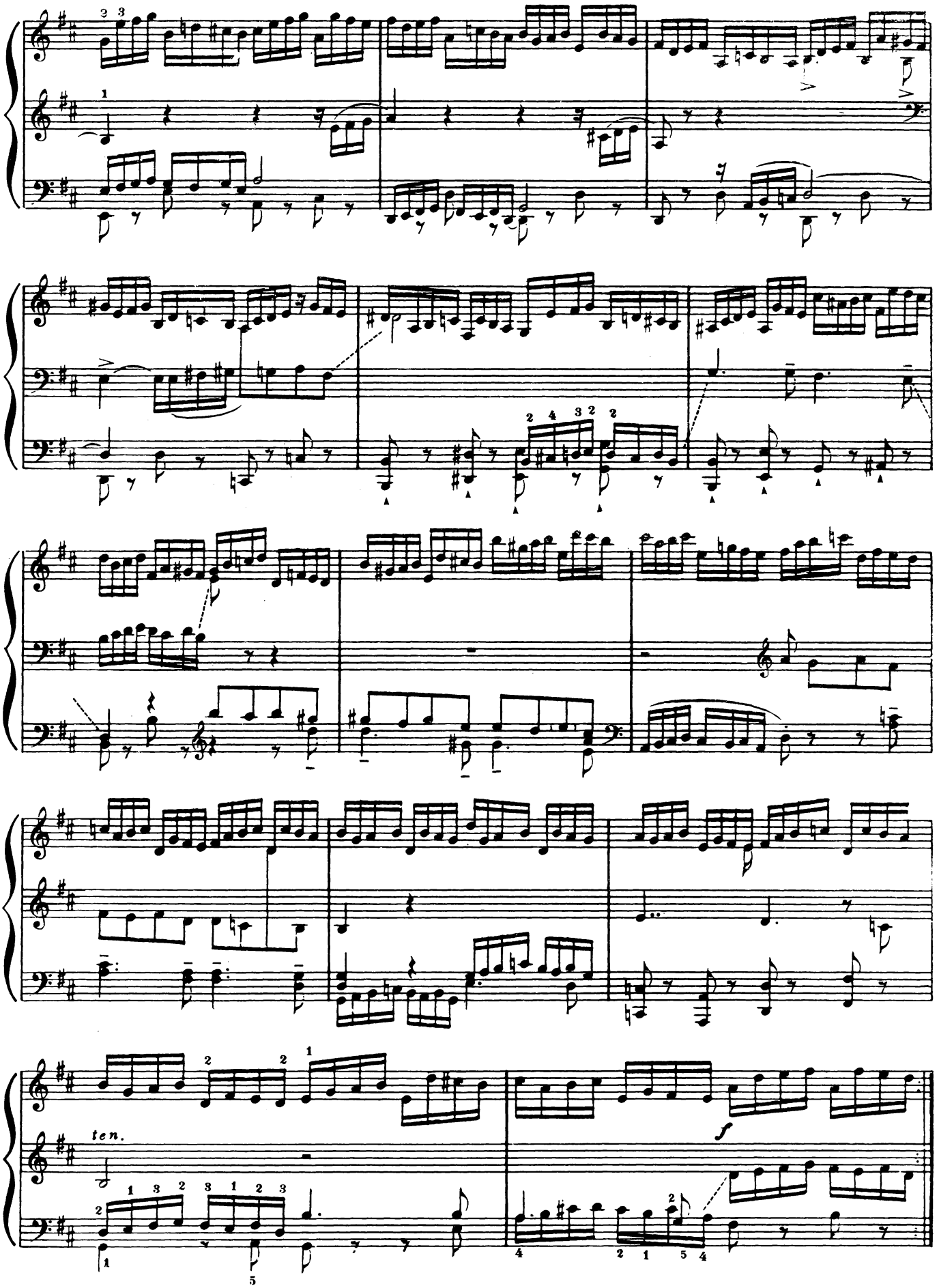


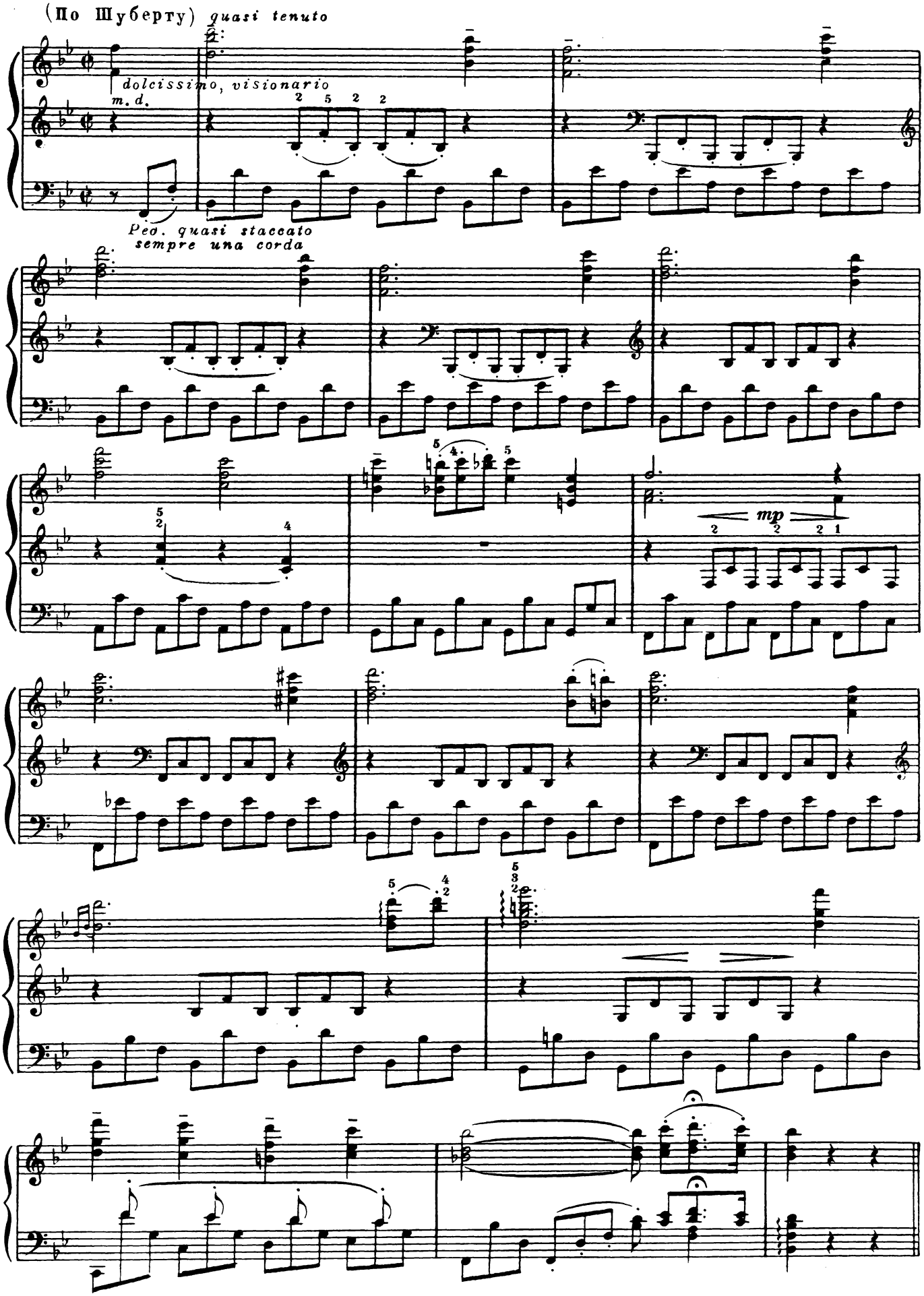
Примеры: Шуберт – Лист, „Погребальный звон“; Лист, Вальс – каприč на два мотива из „Лючии“ и „Паризины“ (1-я редакция); Лист, Концертный этюд Ре-бемоль мажор; Бузони, Концерт.

Вечное движение. Этюд по Баху (из сборника „К юношеству")

Allegro non troppo

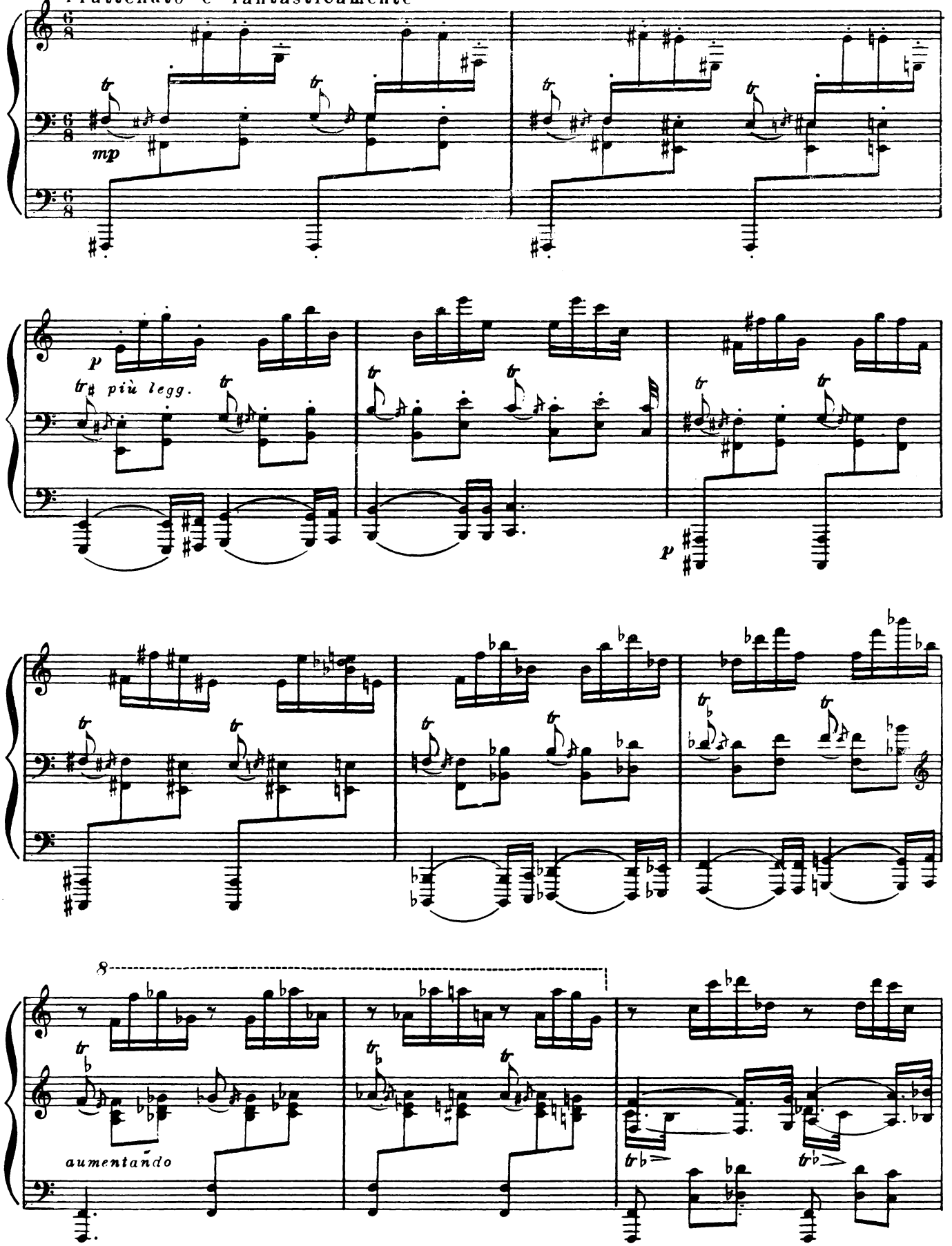


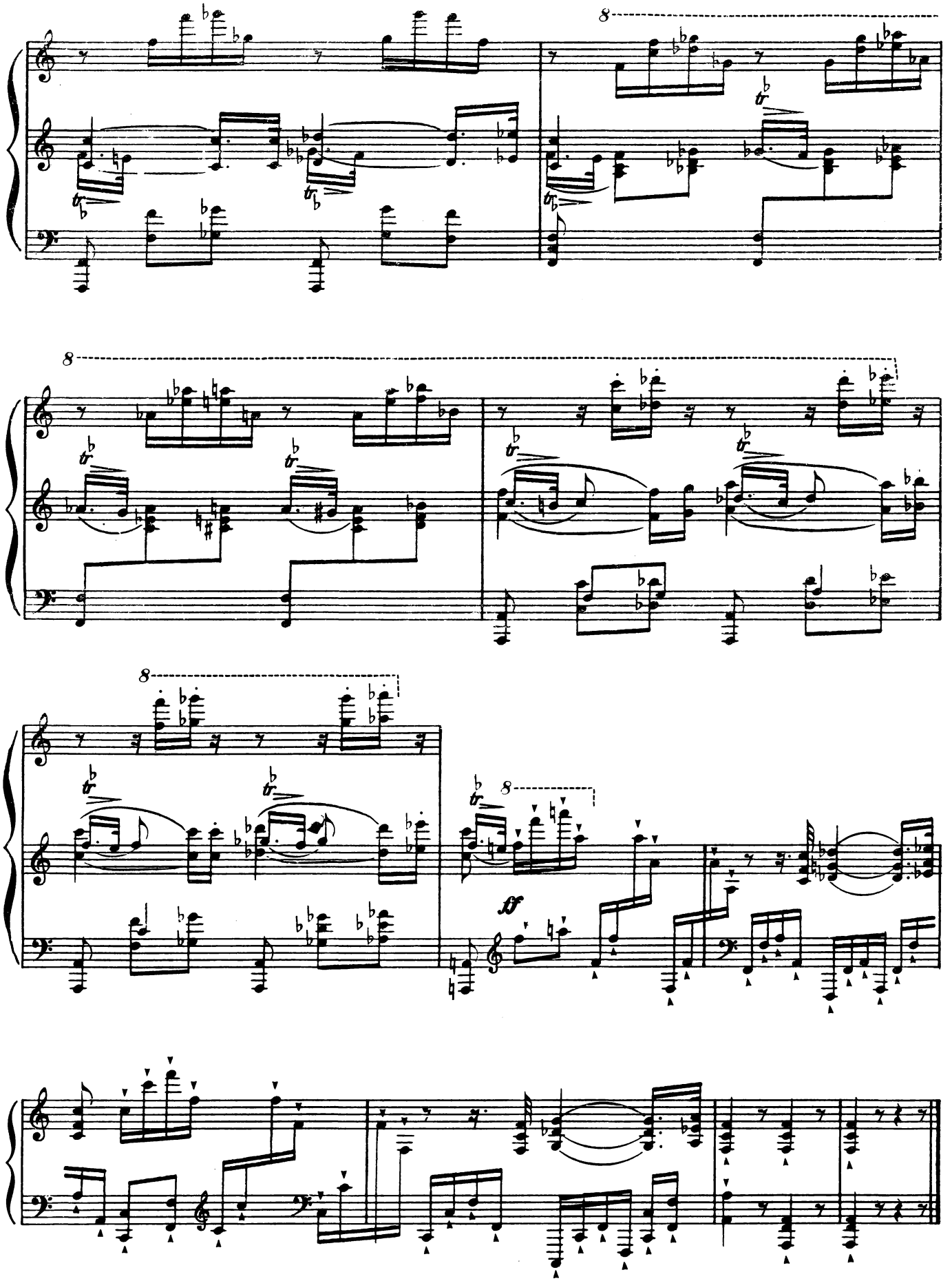

ten.
f


(По Шуберту) quasi tenuto
dolcissimo, visionario
m. d.
Ped. quasi staccato
sempre una corda
mp

Из „Концерта“ Бузони

Trattenuto e fantasticamente




8
8
8
8
ff

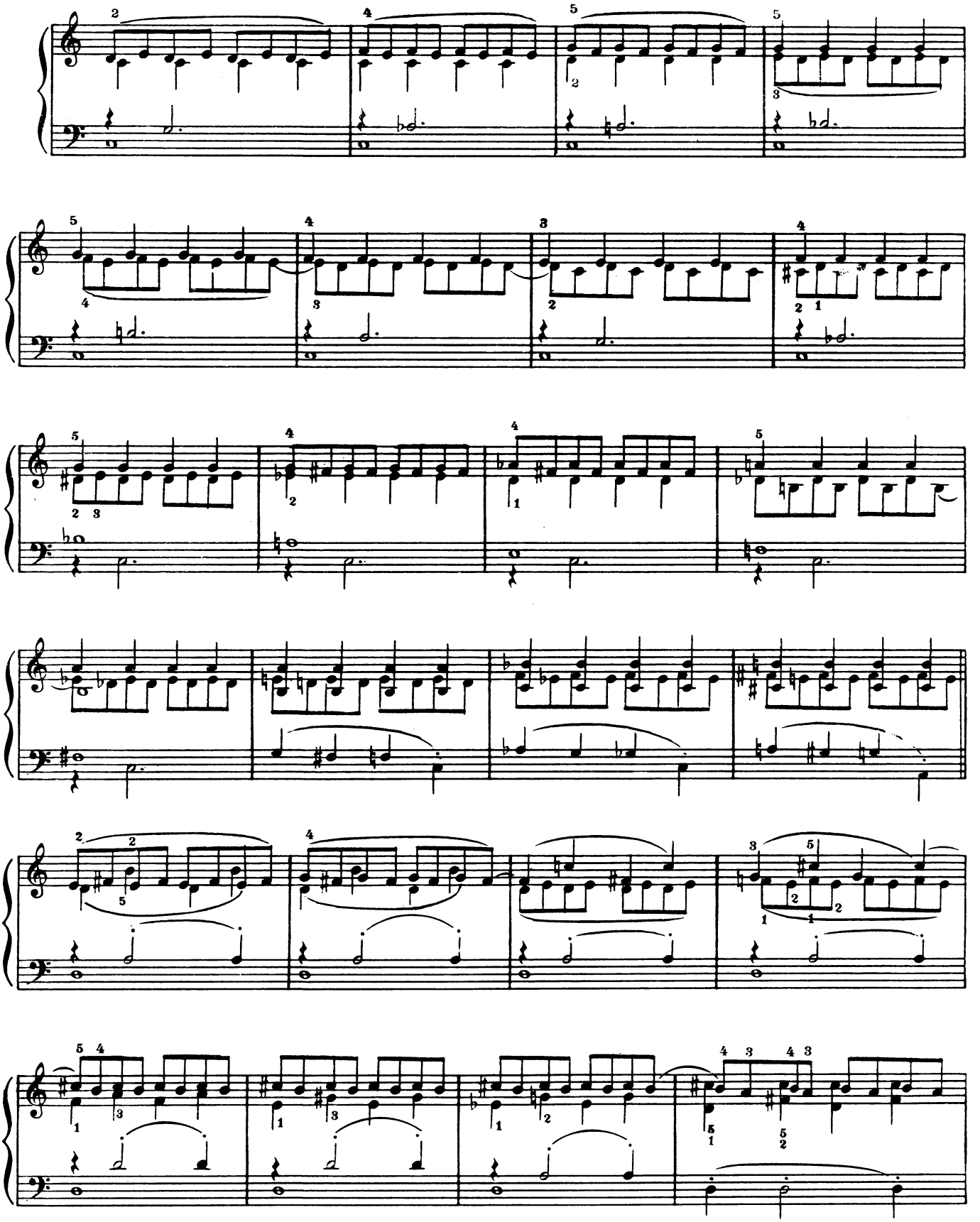
Fünftes Buch

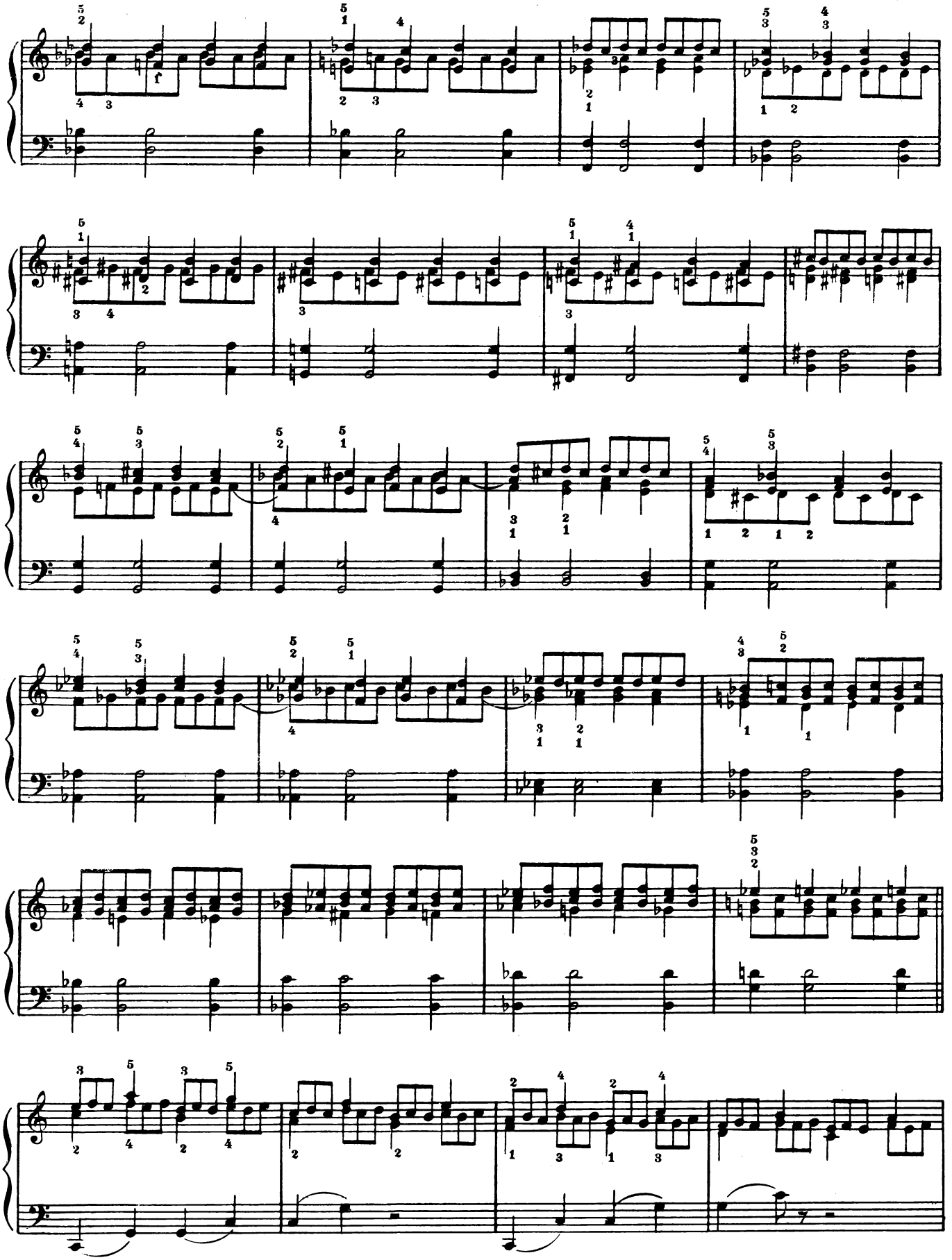
TRILLER

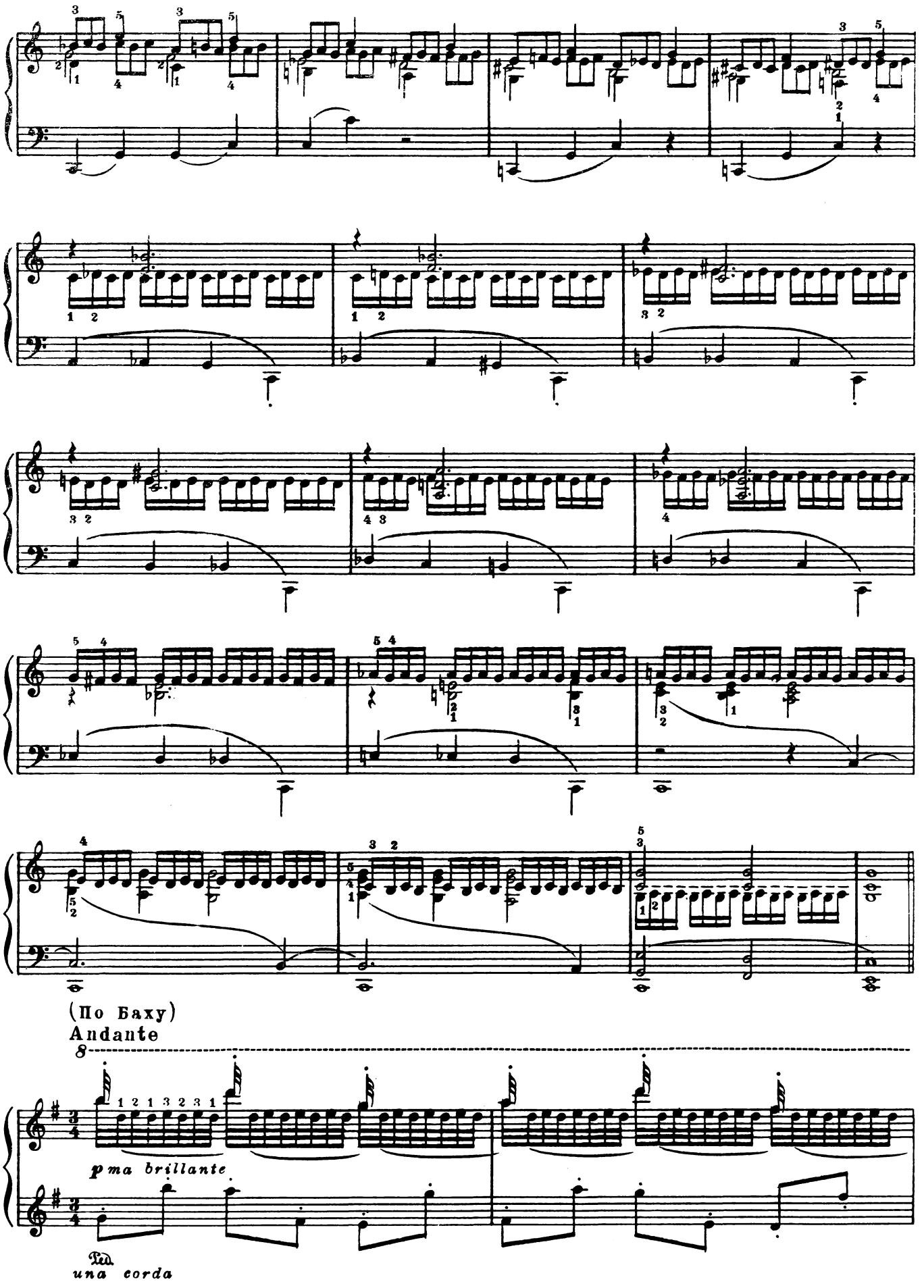
Книга пятая

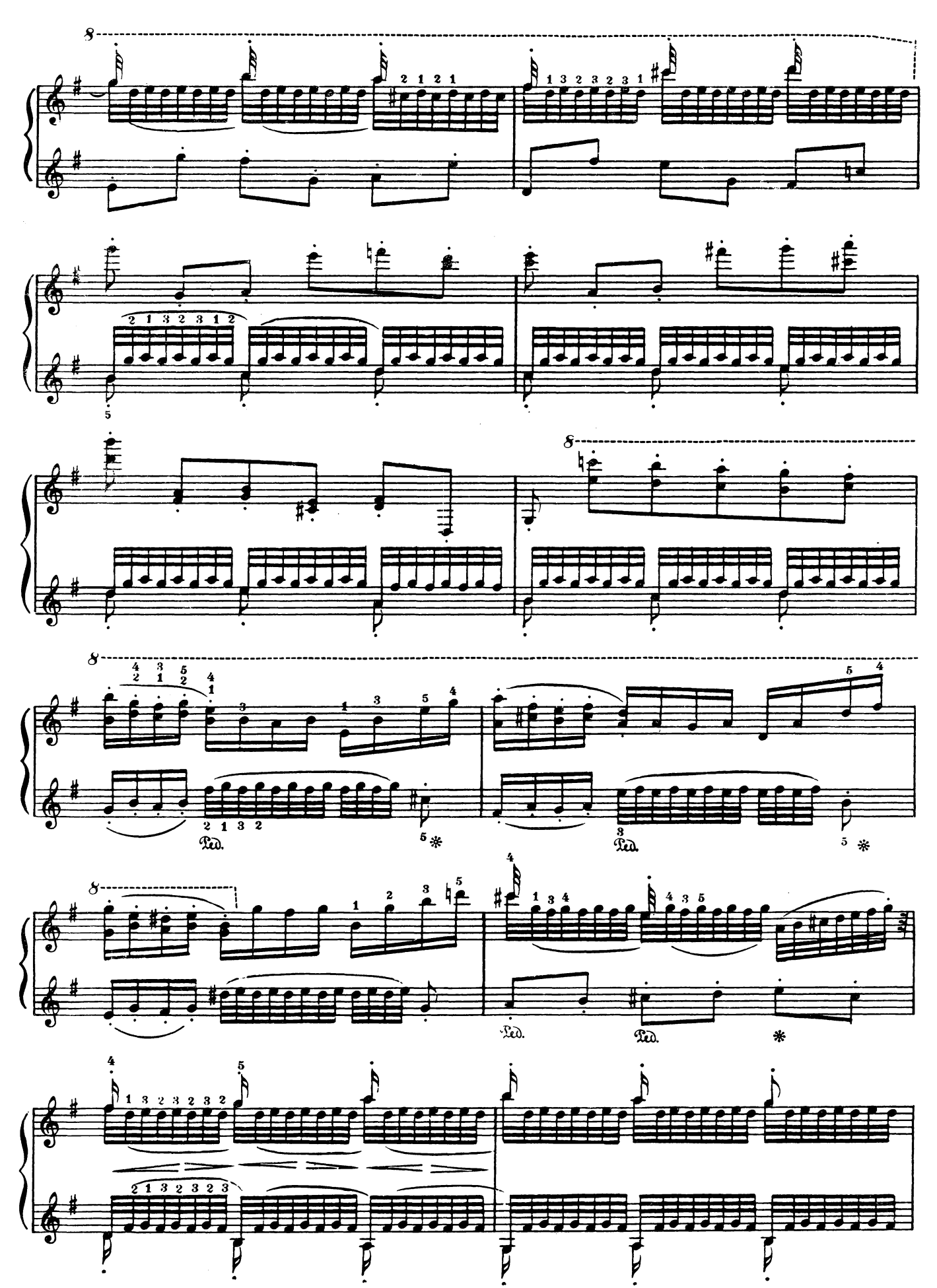
ТРЕЛИ

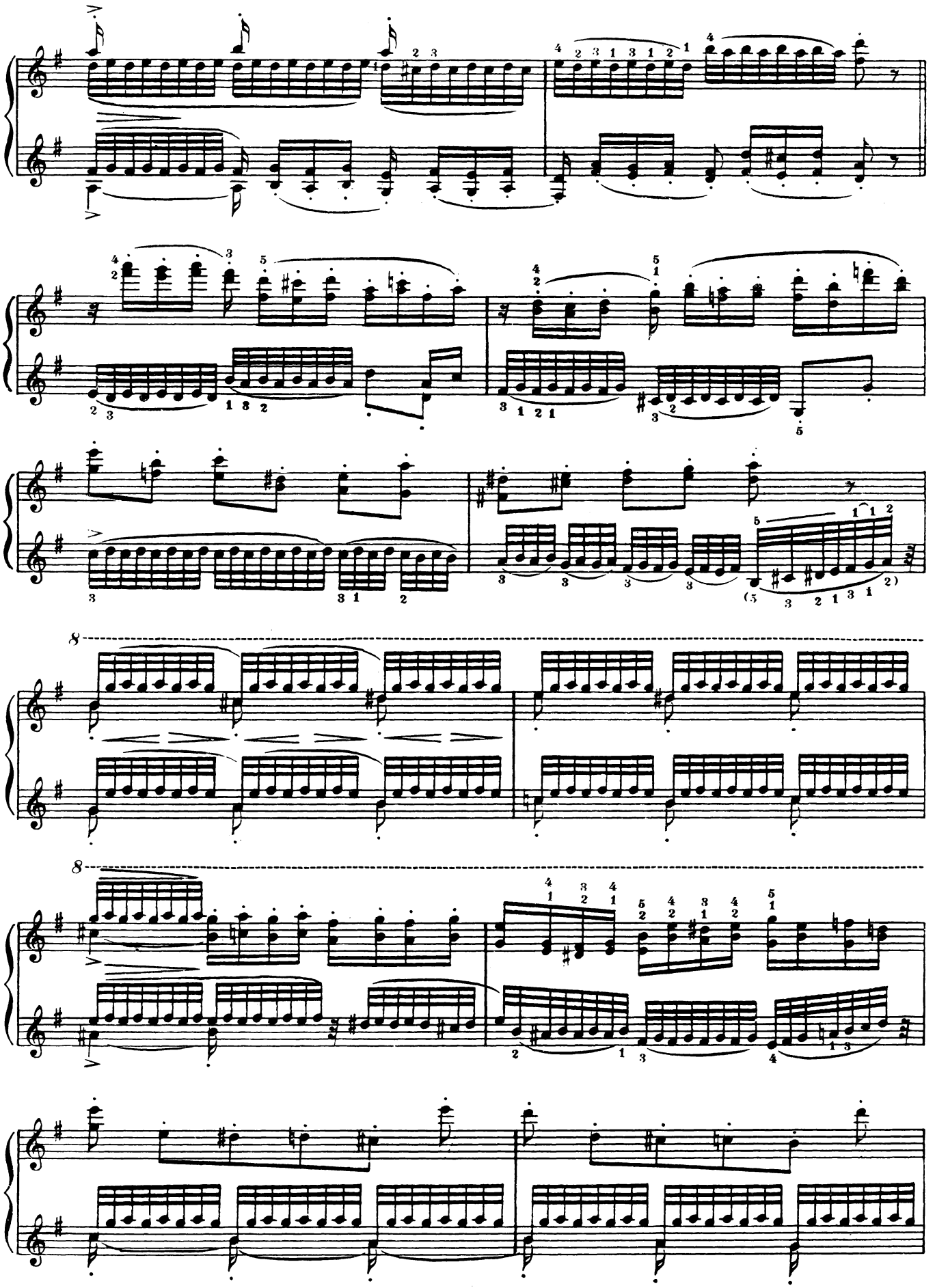
Moderato






(По Баху)
Andante
p ma brillante
Ped.
una corda


8
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.



sempre dim.

Примеры: Сонаты Бетховена *До* мажор, соч. 53, *Ми* мажор, соч. 109, до минор, соч. 111

(По Бетховену

Allegro *non legato*

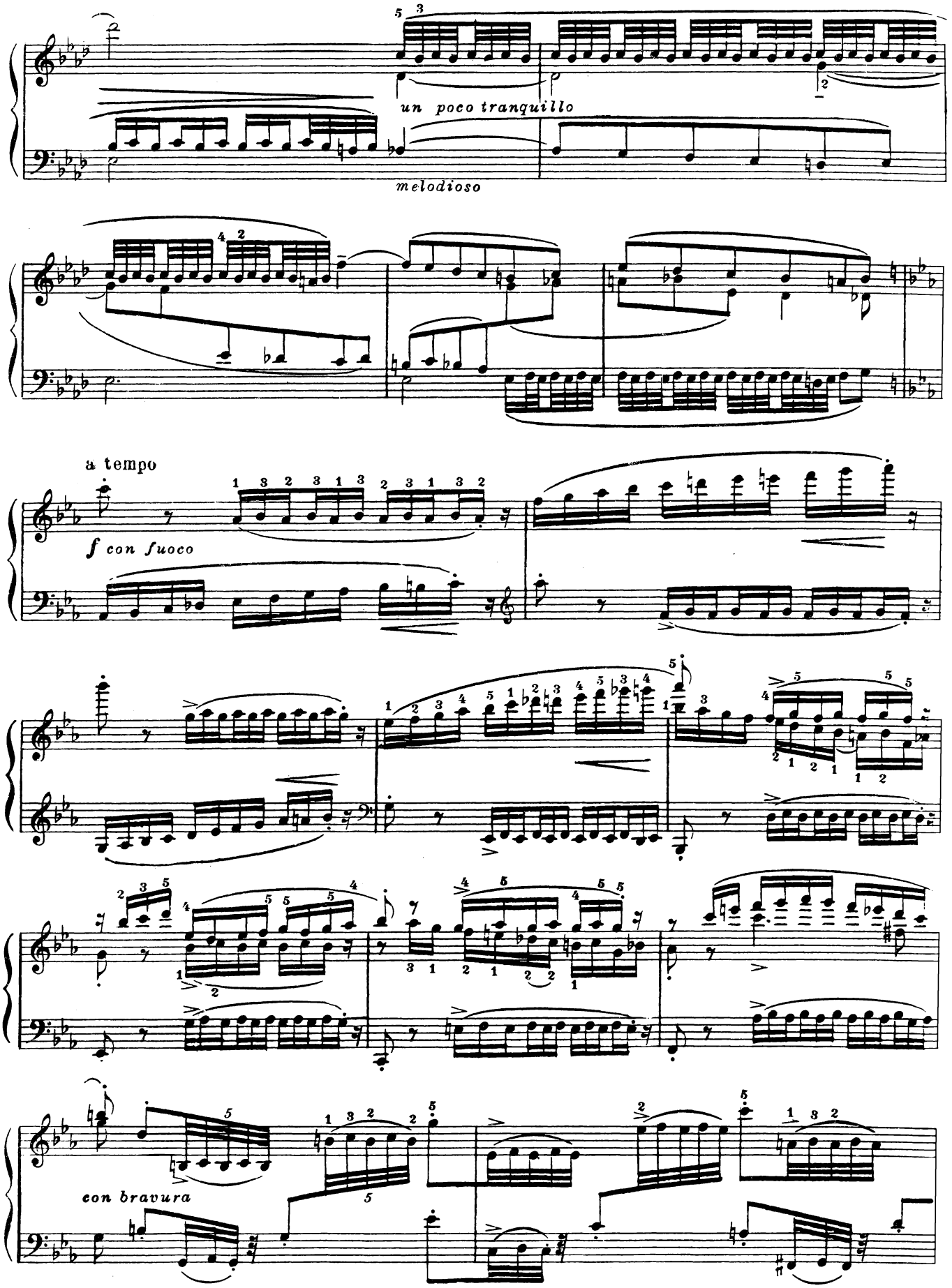
ff

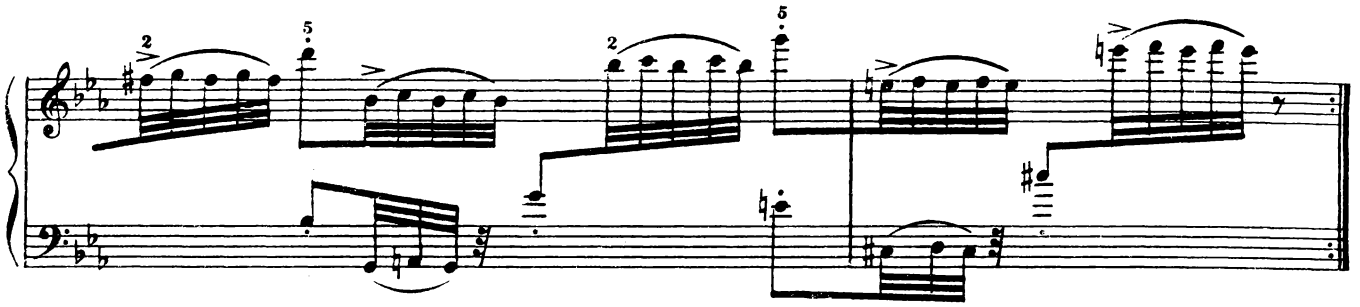
sf

sf

sf

sf

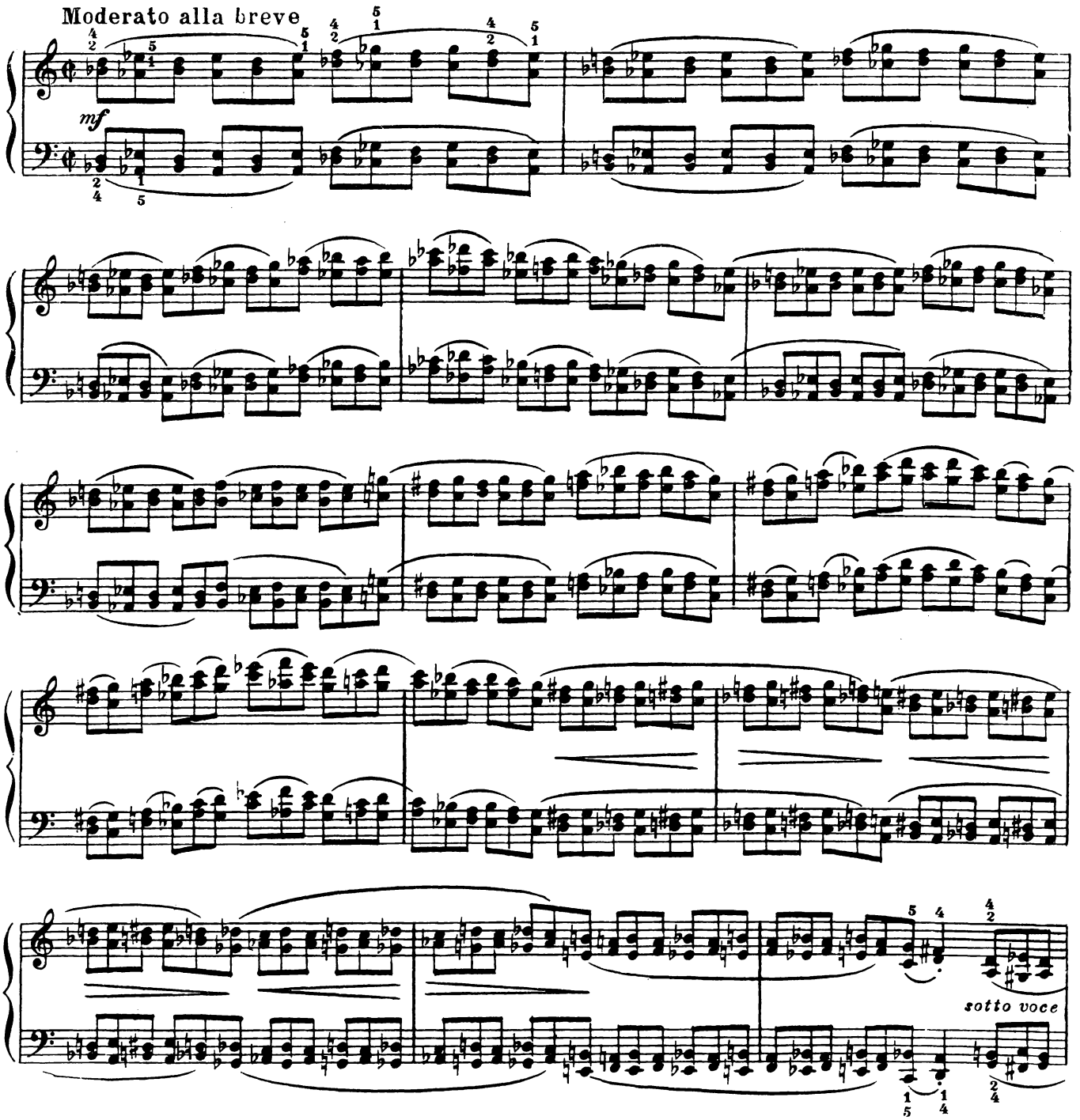

un poco tranquillo
melodioso
a tempo
f con fuoco
con bravura

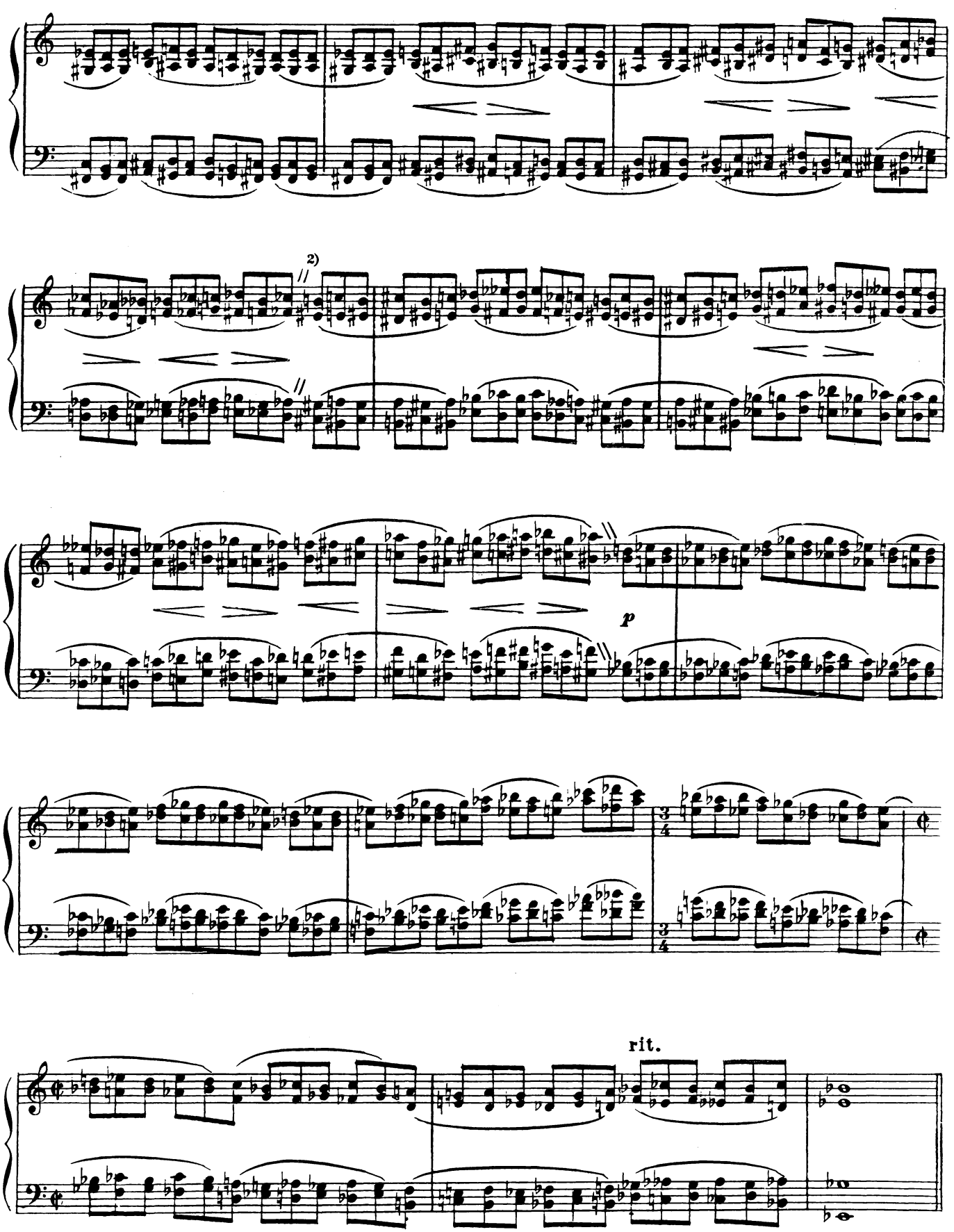


Пример: ср. фугу из сонаты Бетховена Си-бемоль мажор, соч. 106.

Preludio [Прелюдия] (без третьего пальца)*)

Moderato alla breve

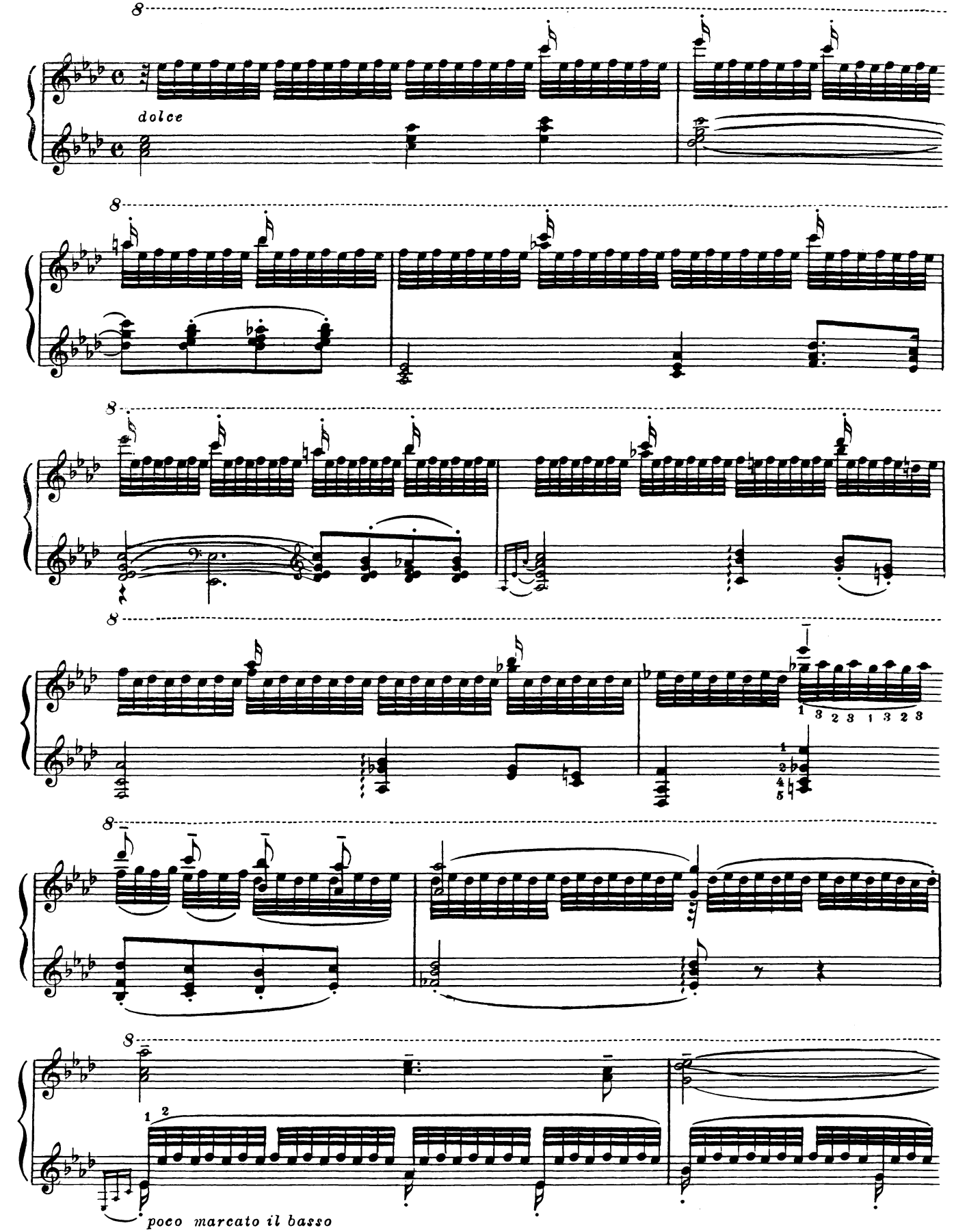


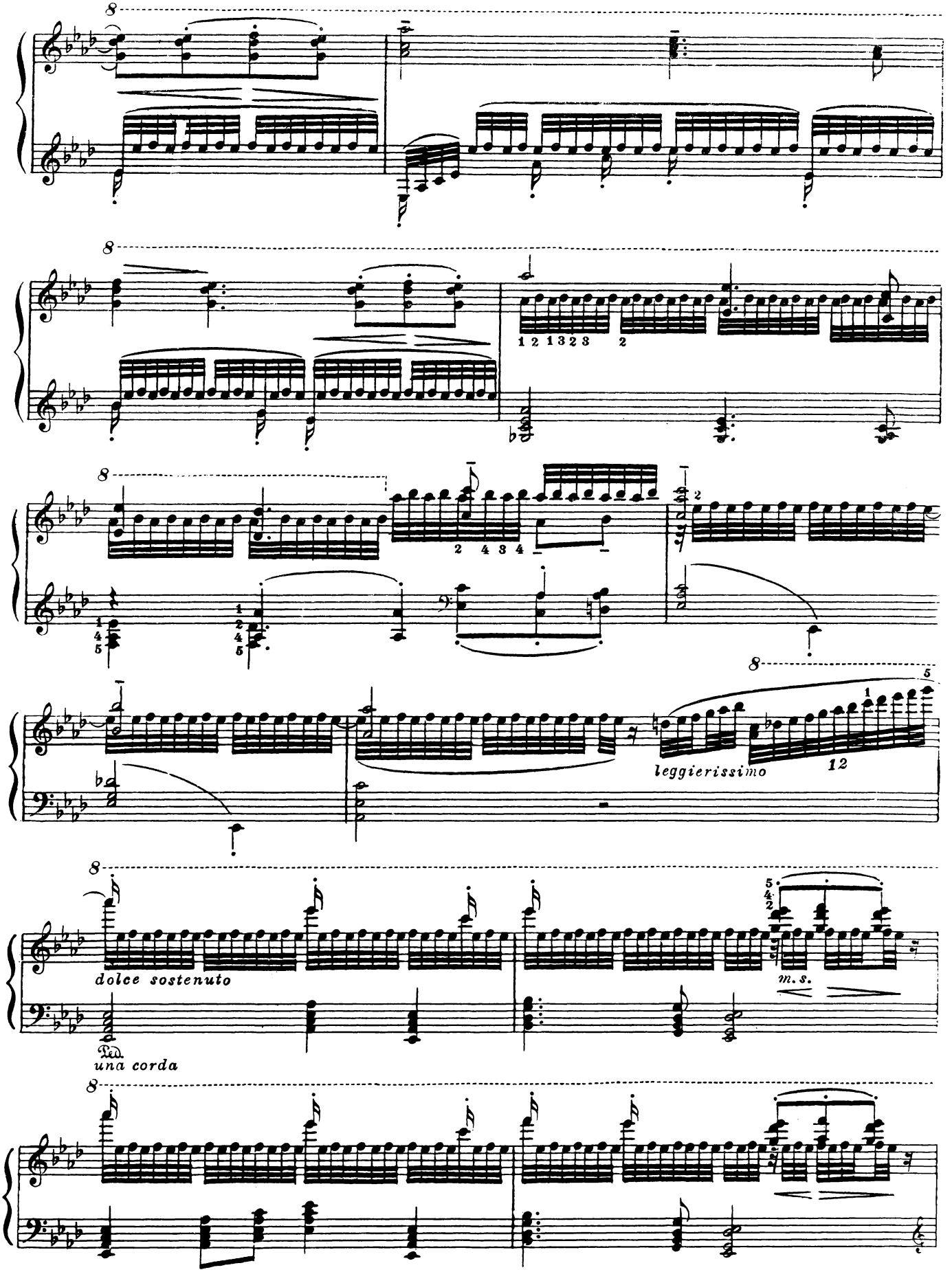


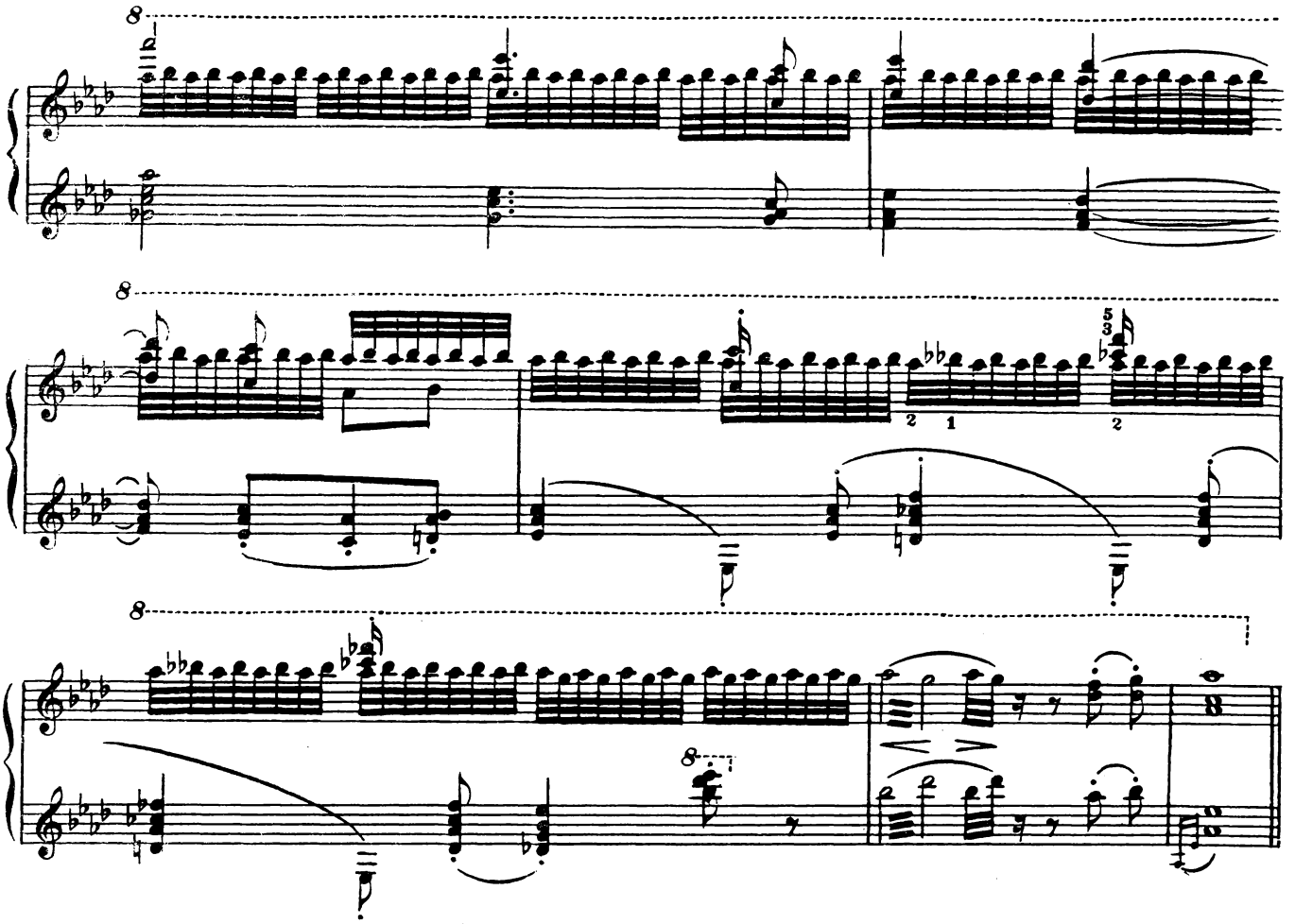
Примеры: 1) без четвертого пальца – Шопен, Этюд Фа мажор, соч. 25; без третьего и четвертого пальцев – Шопен, Этюд Ля-бемоль мажор, соч. 10.
2) для изменяющихся по секундам интервалов – Лист, „Блуждающие огни".

(По Гуно)

Andante con moto

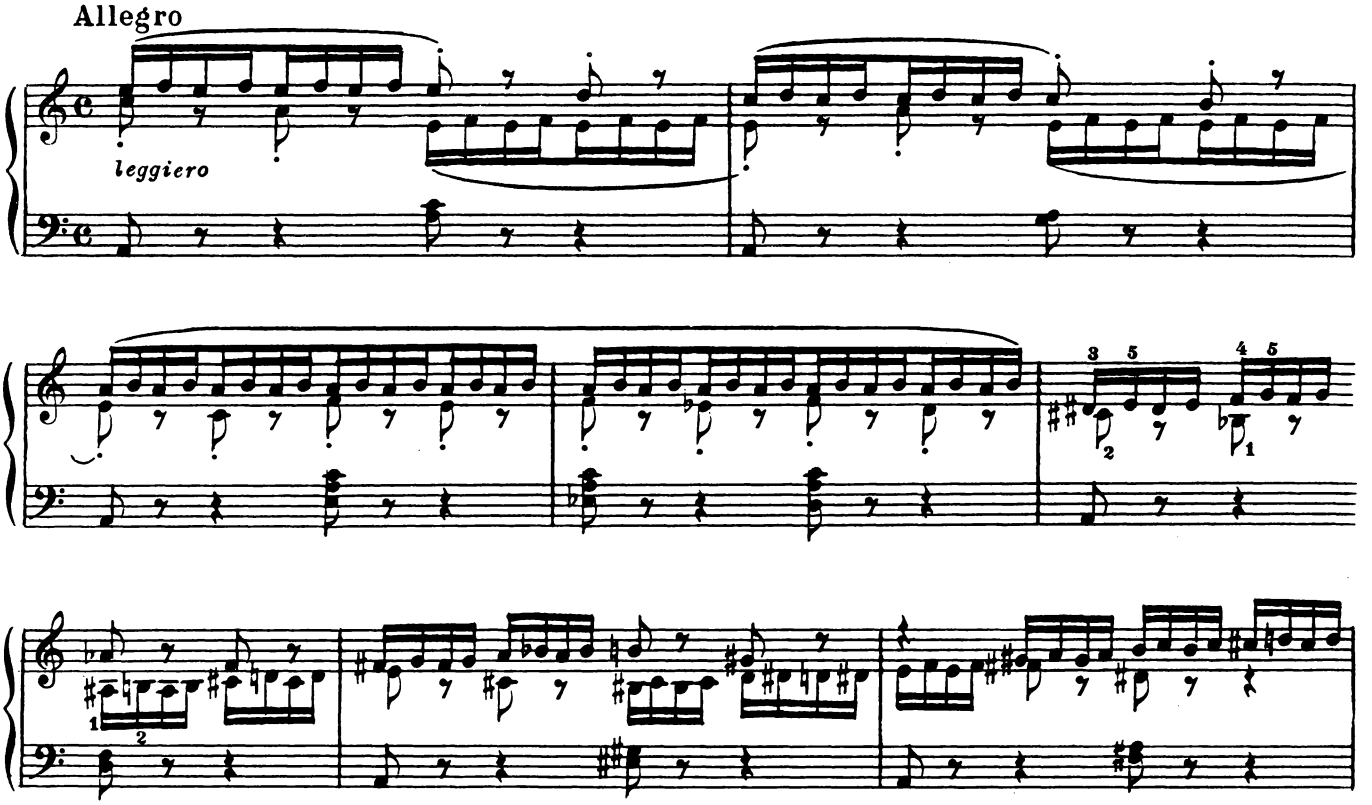


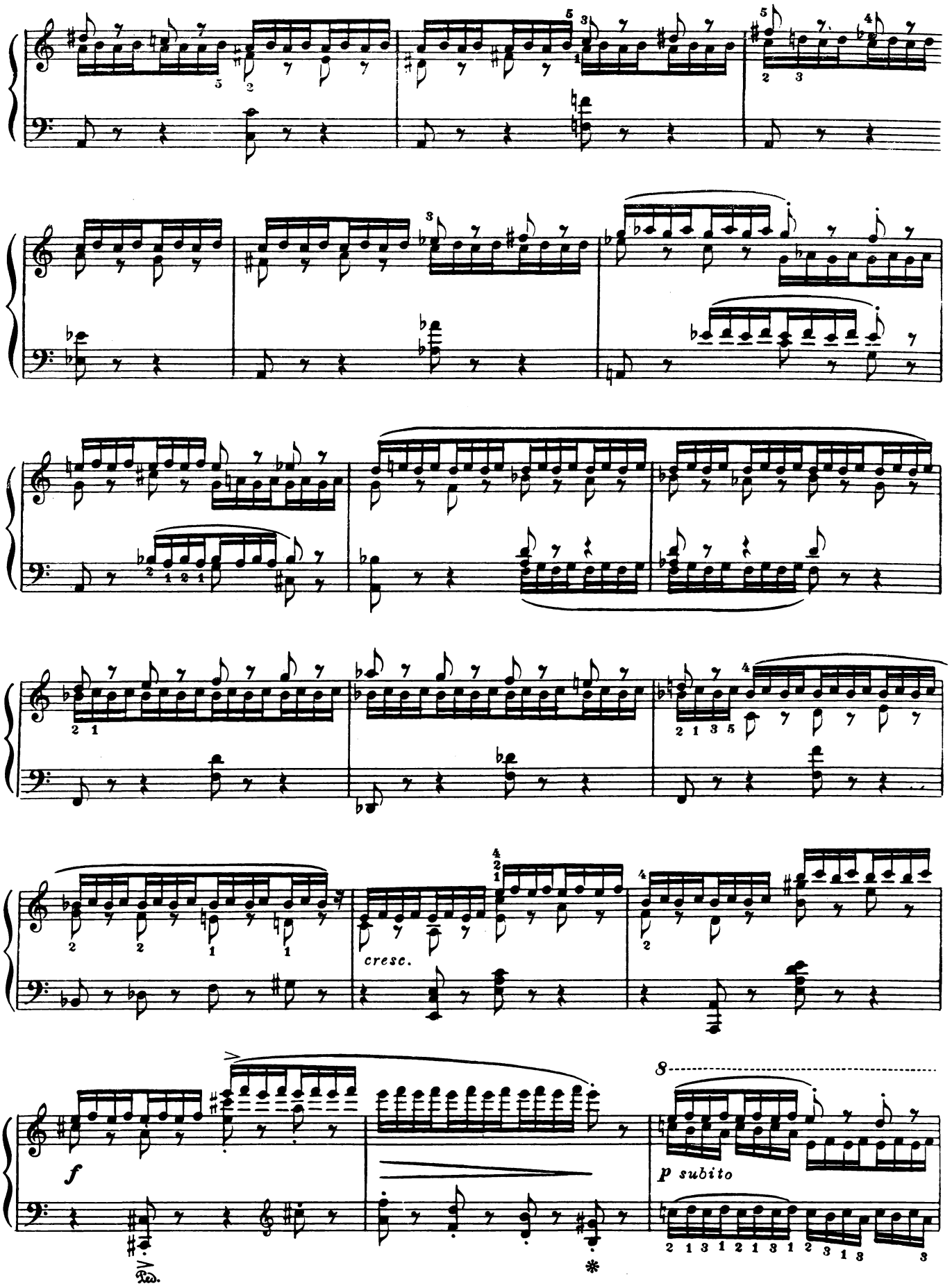

8
8
1 2 1 3 2 3
2
8
2 4 3 4
8
leggierissimo
12
8
dolce sostenuto
Ped.
una corda
m.s.
8

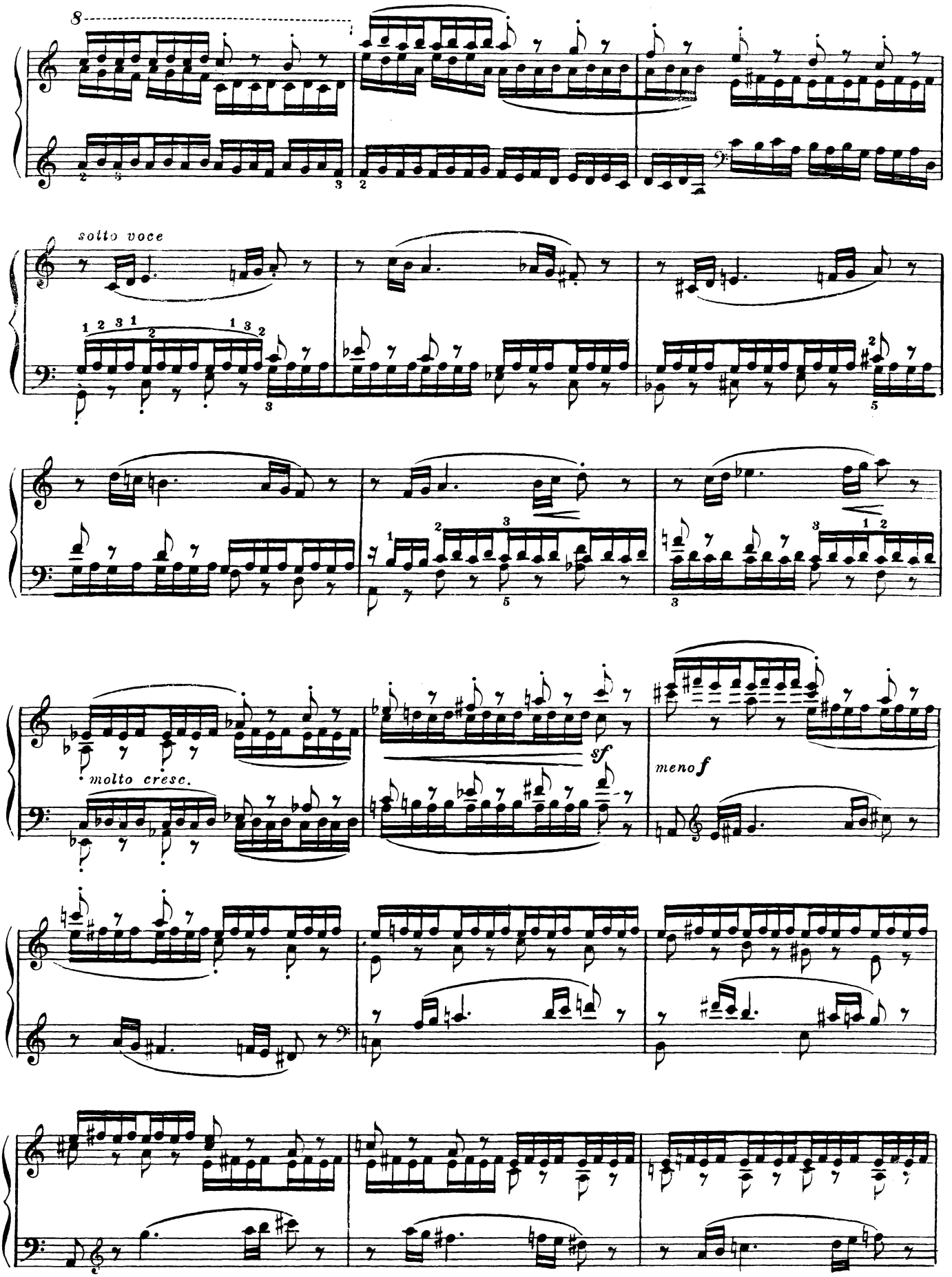


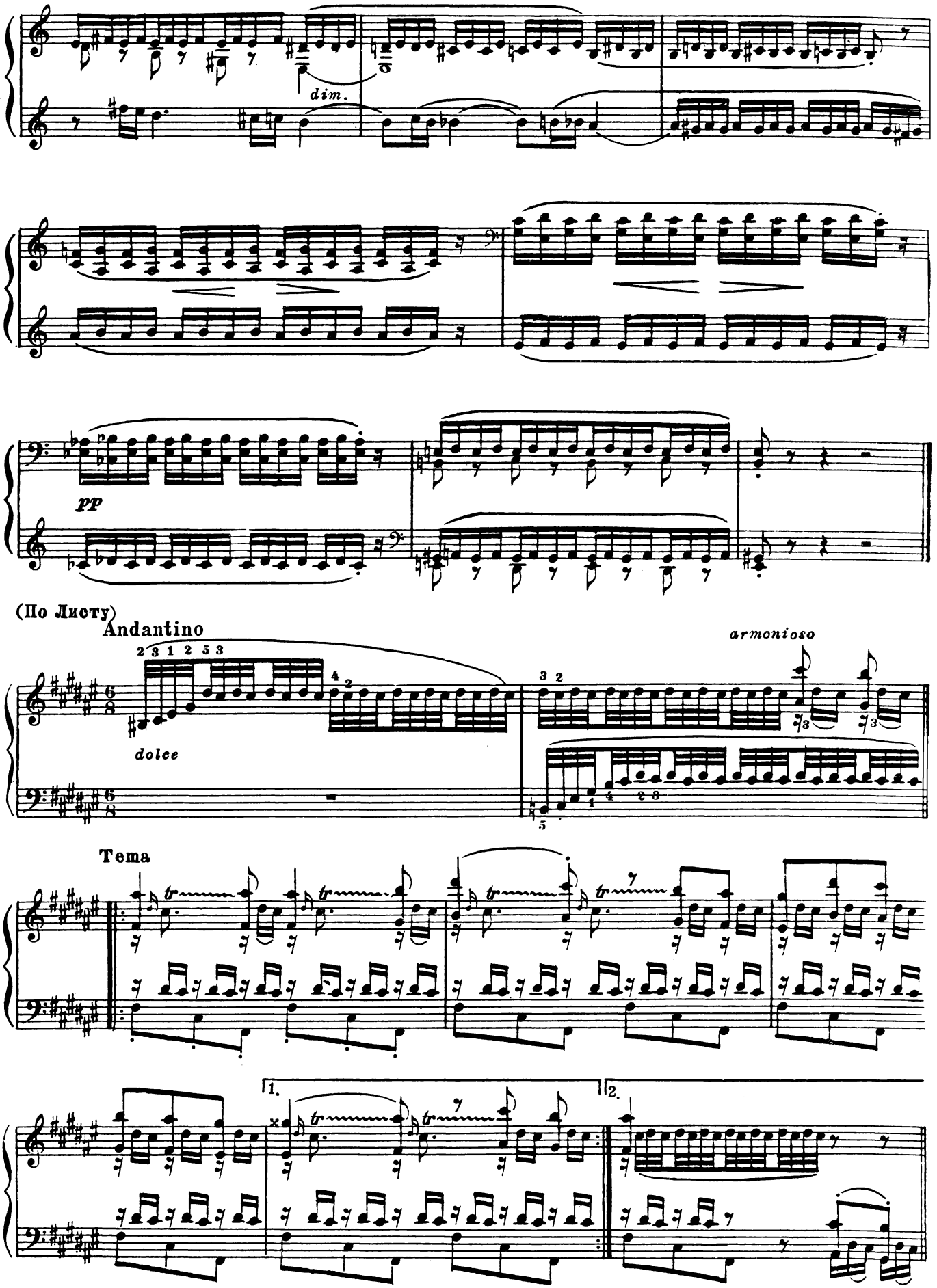
Примеры: Гуно-Лист, Вальс из оп. „Фауст“; Лист, Легенда №1; Лист, Гондольера из цикла „Венеция и Неаполь.“

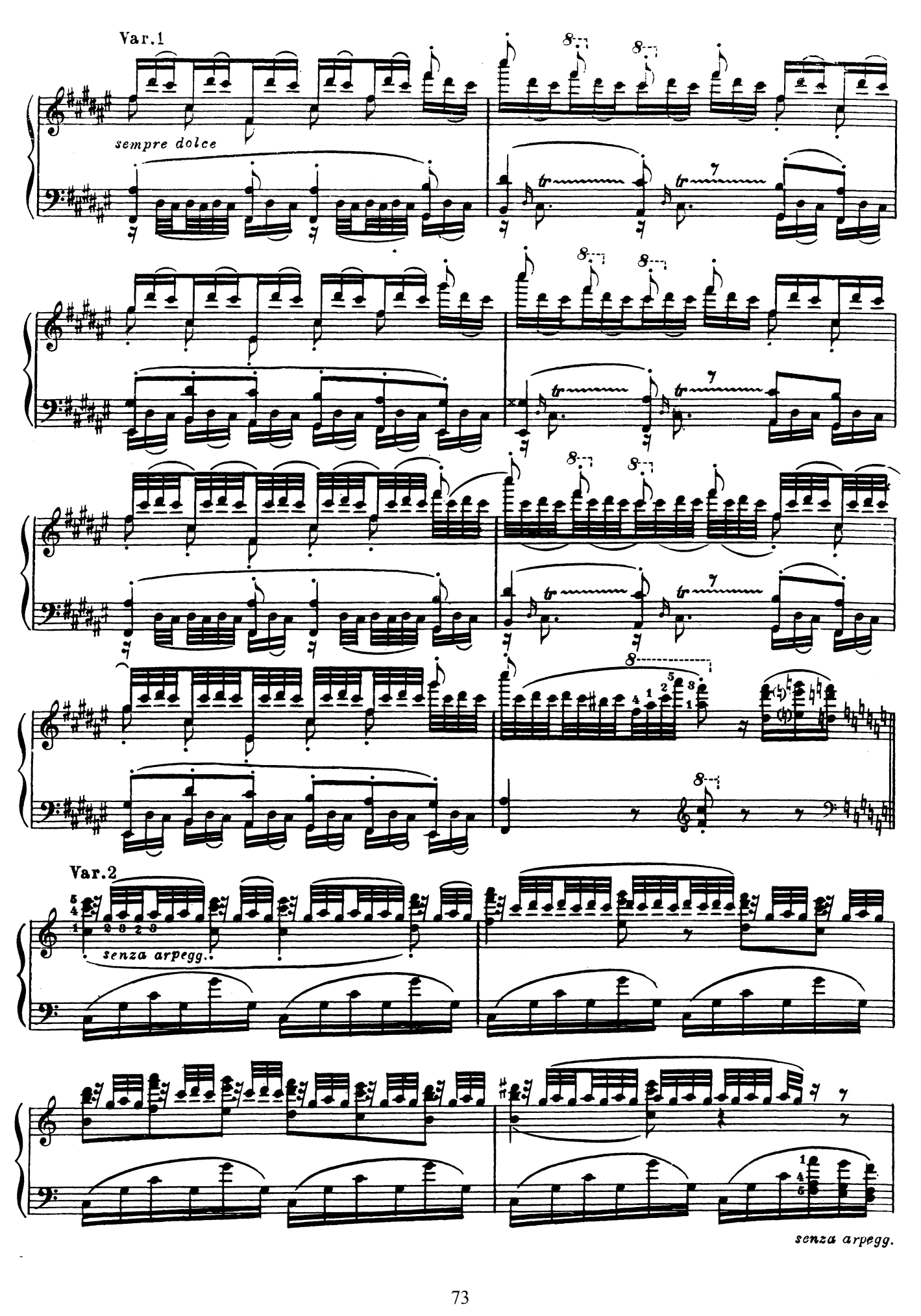
Preludio [Прелюдия]

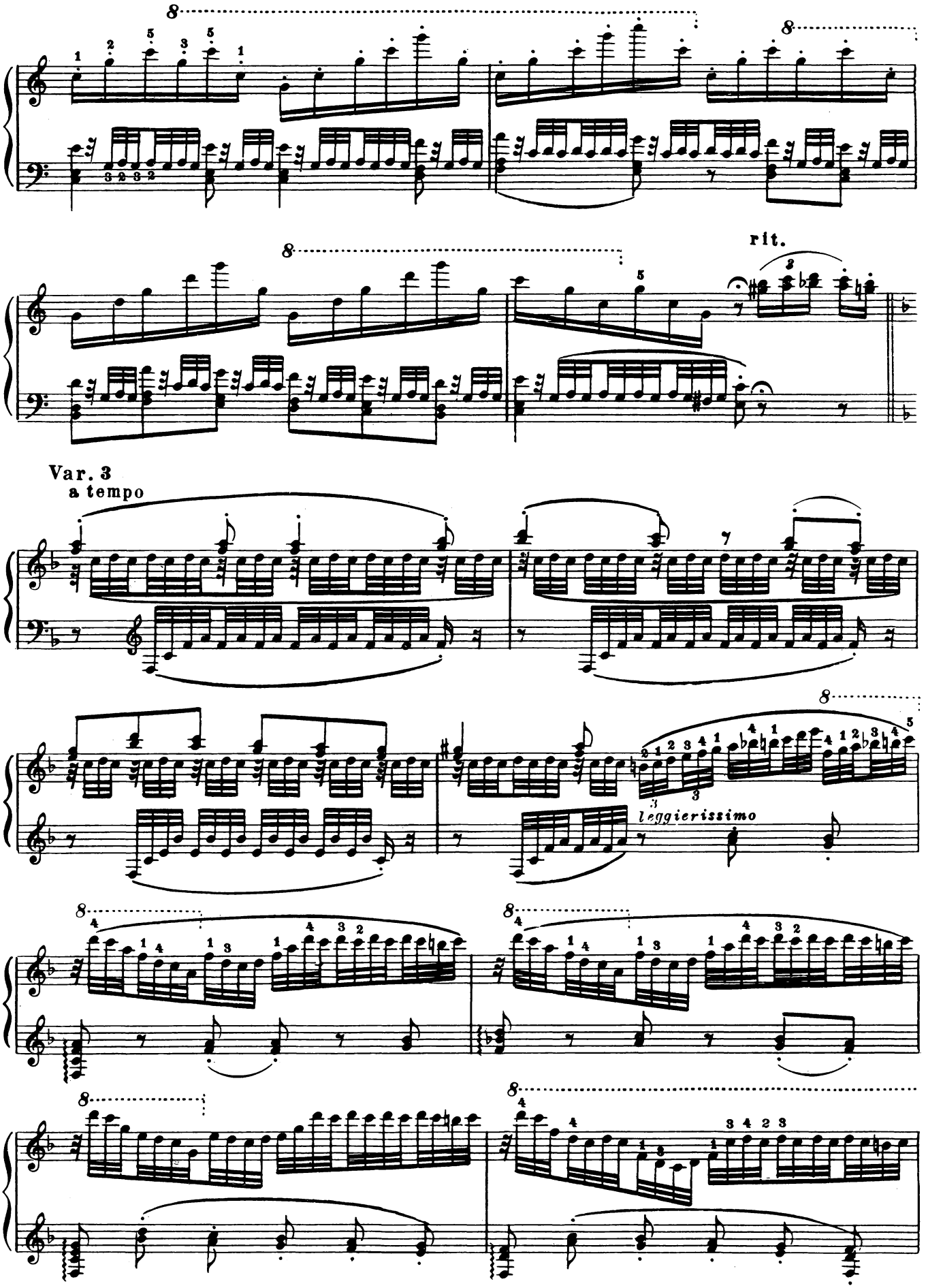


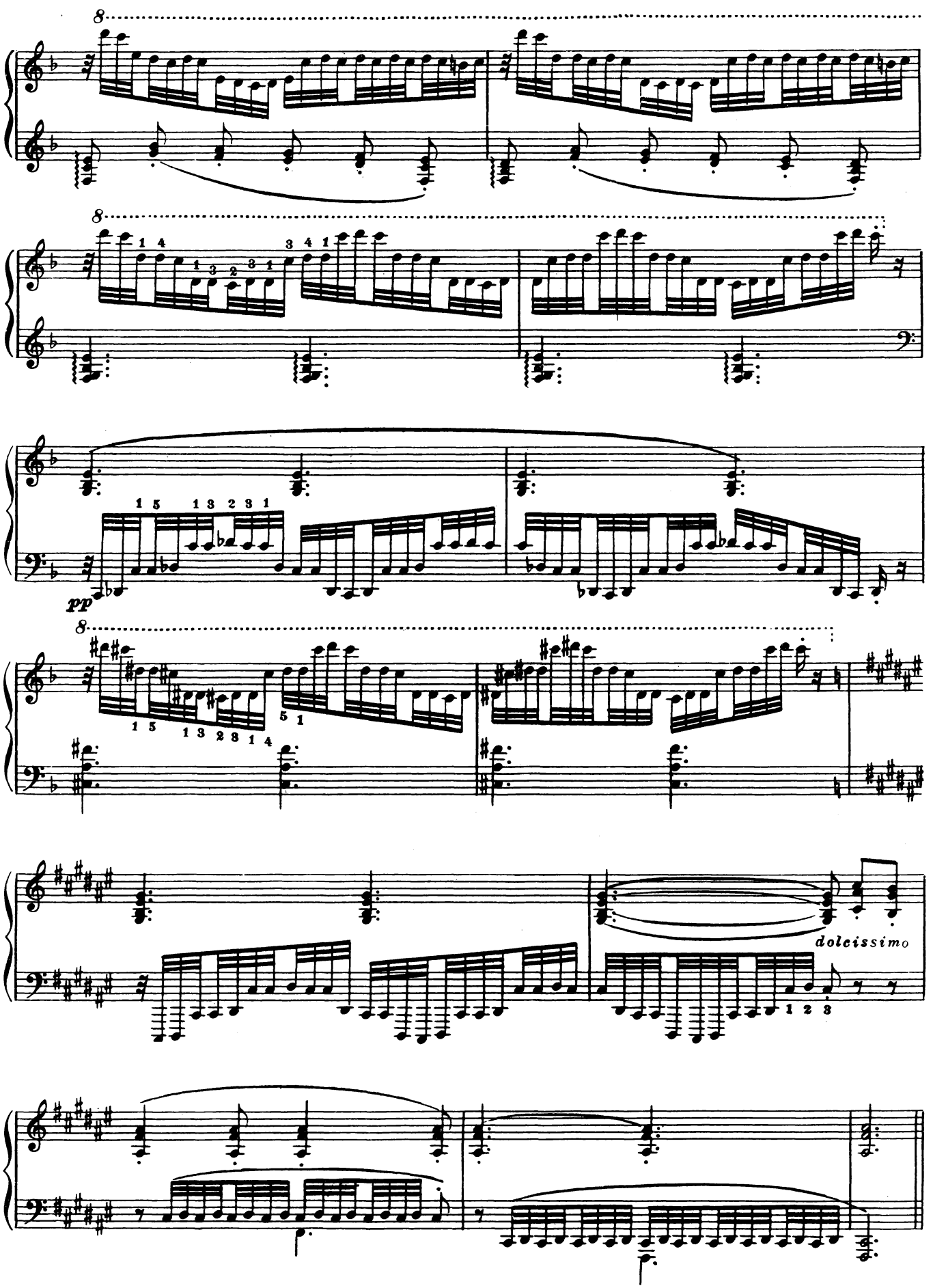

cresc.
f
Ped.
*
8
p subito


8
sotto voce
molto cresc.
sf
meno f

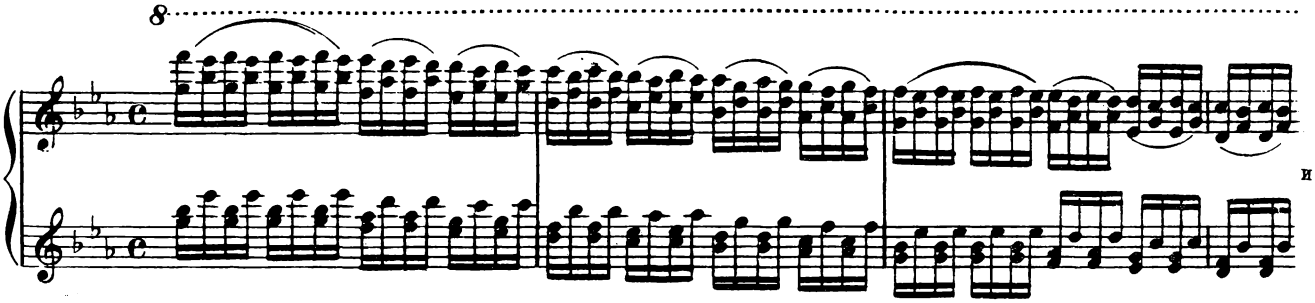

dim.
pp
(По Листу)
Andantino
dolce
armonioso
Тема
1.
2.


Var.1
sempre dolce
Var.2
senza arpegg.
senza arpegg.

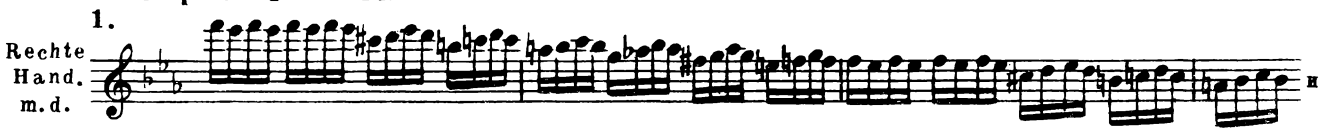

rit.
Var. 3
a tempo
leggierissimo

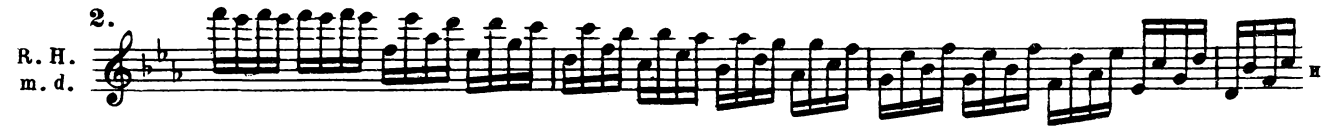

8
8
pp
8
dolcissimo

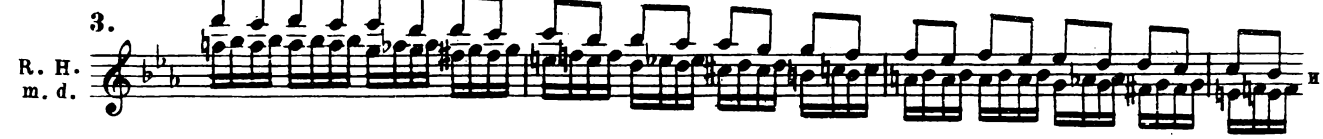
СЕМЬ ВАРИАЦИЙ ПО МОТИВУ БЕТХОВЕНА

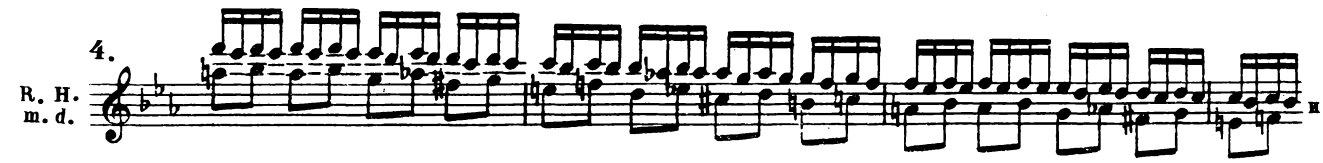


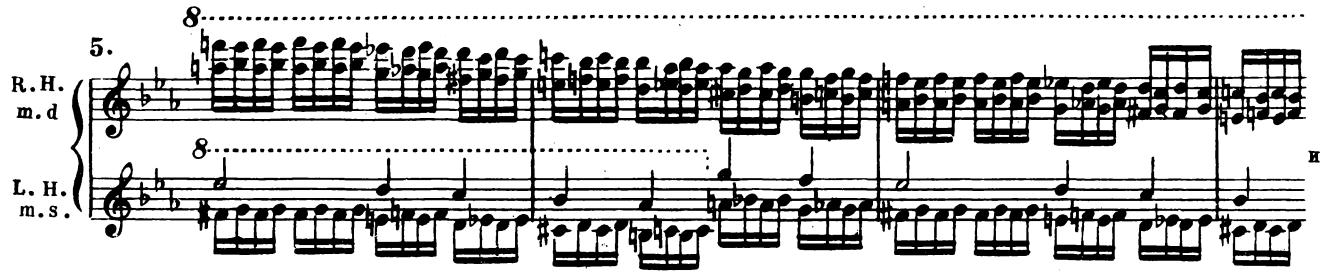
Вариант Бетховена

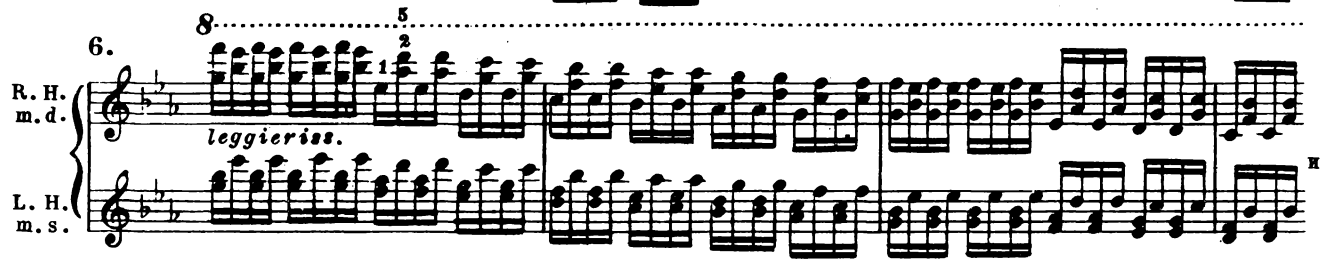


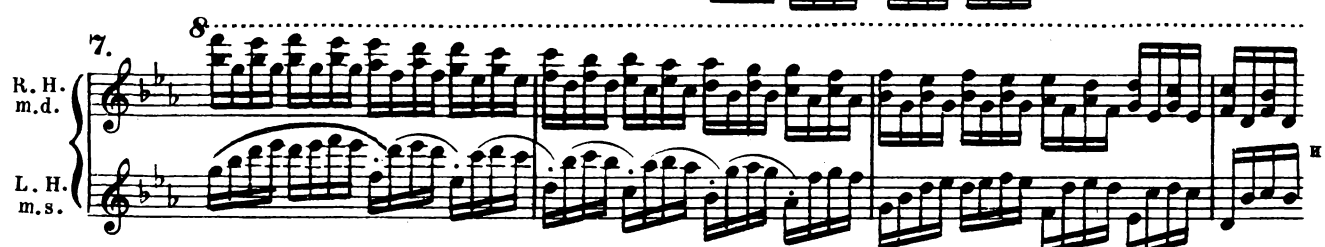






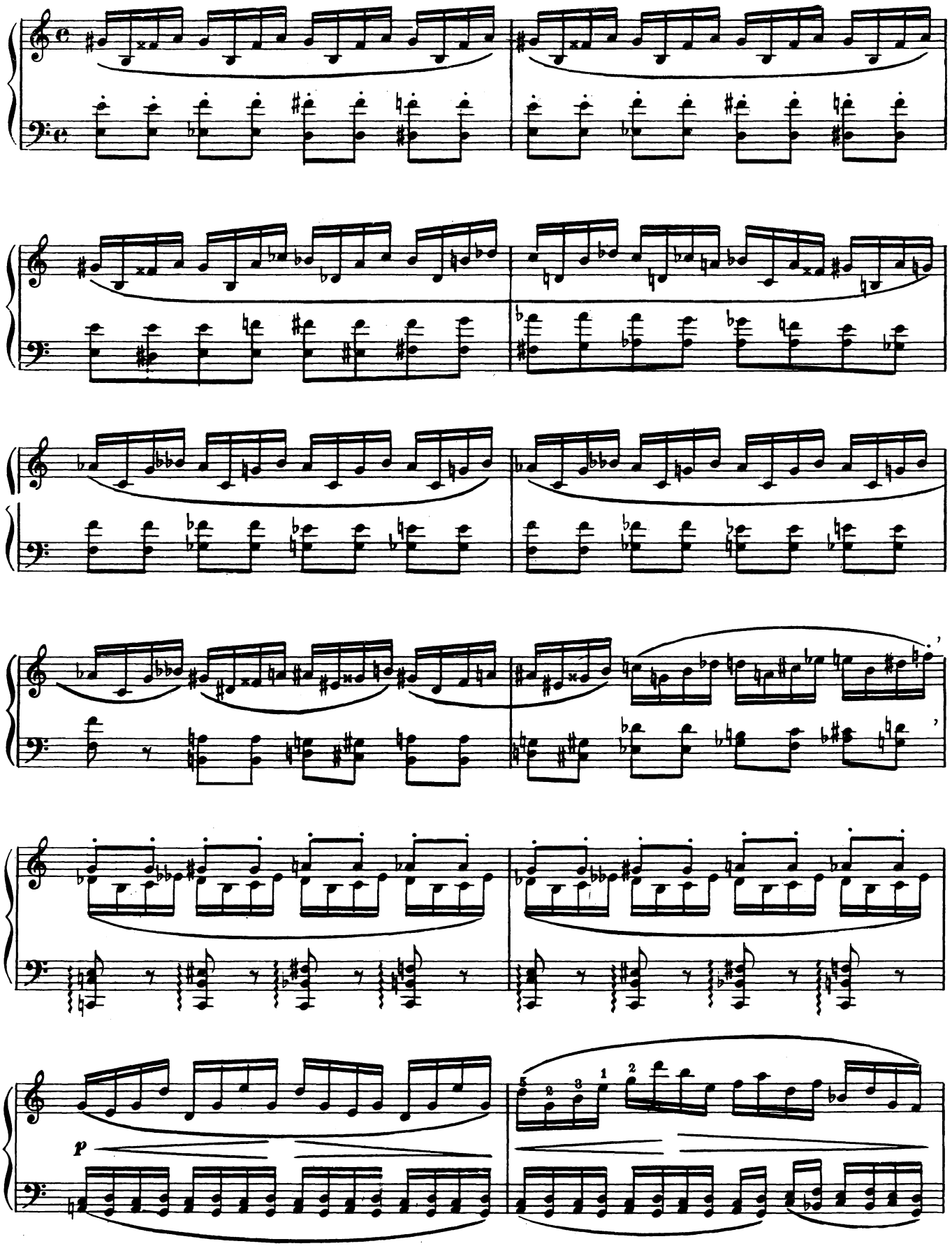


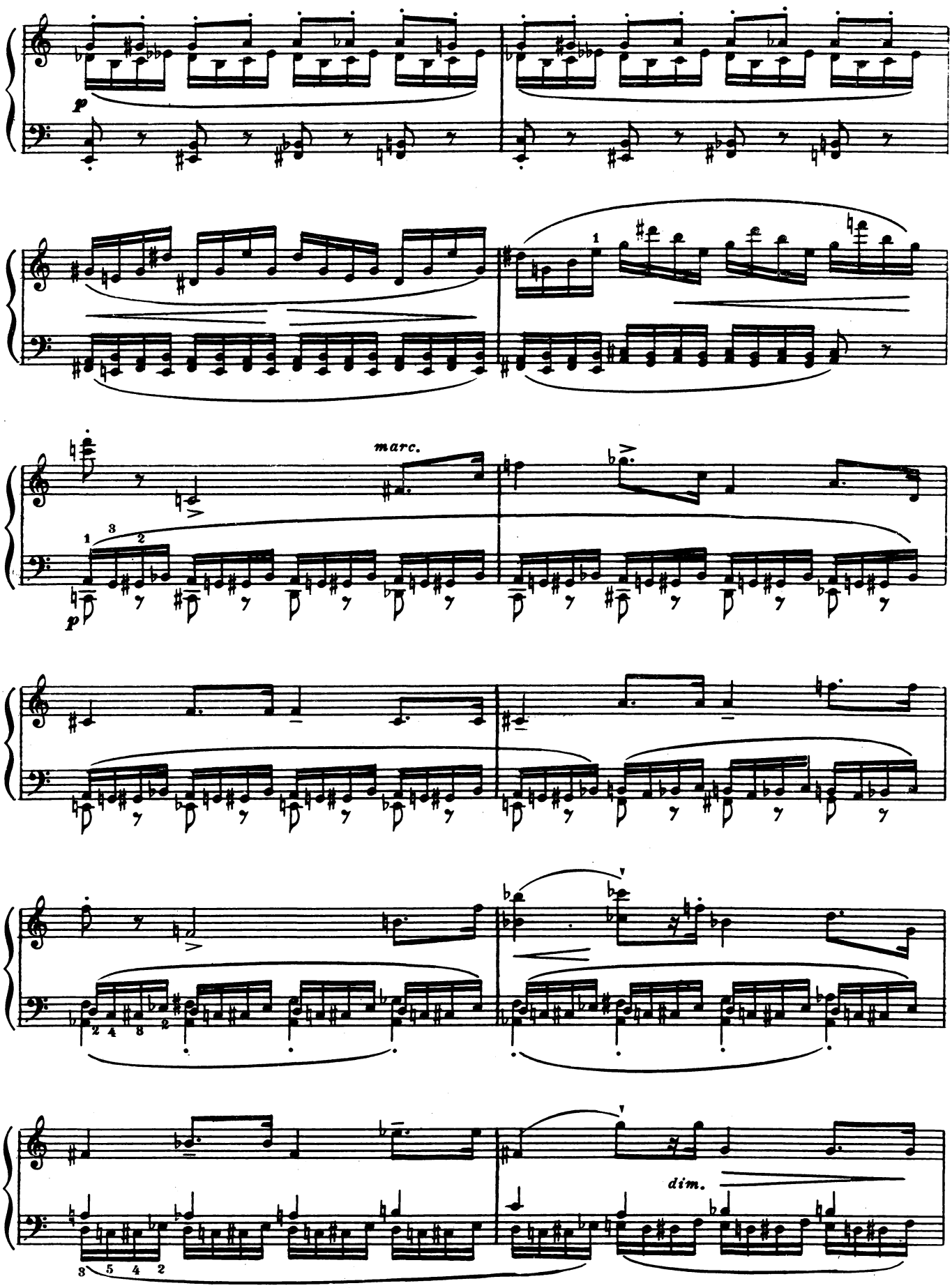


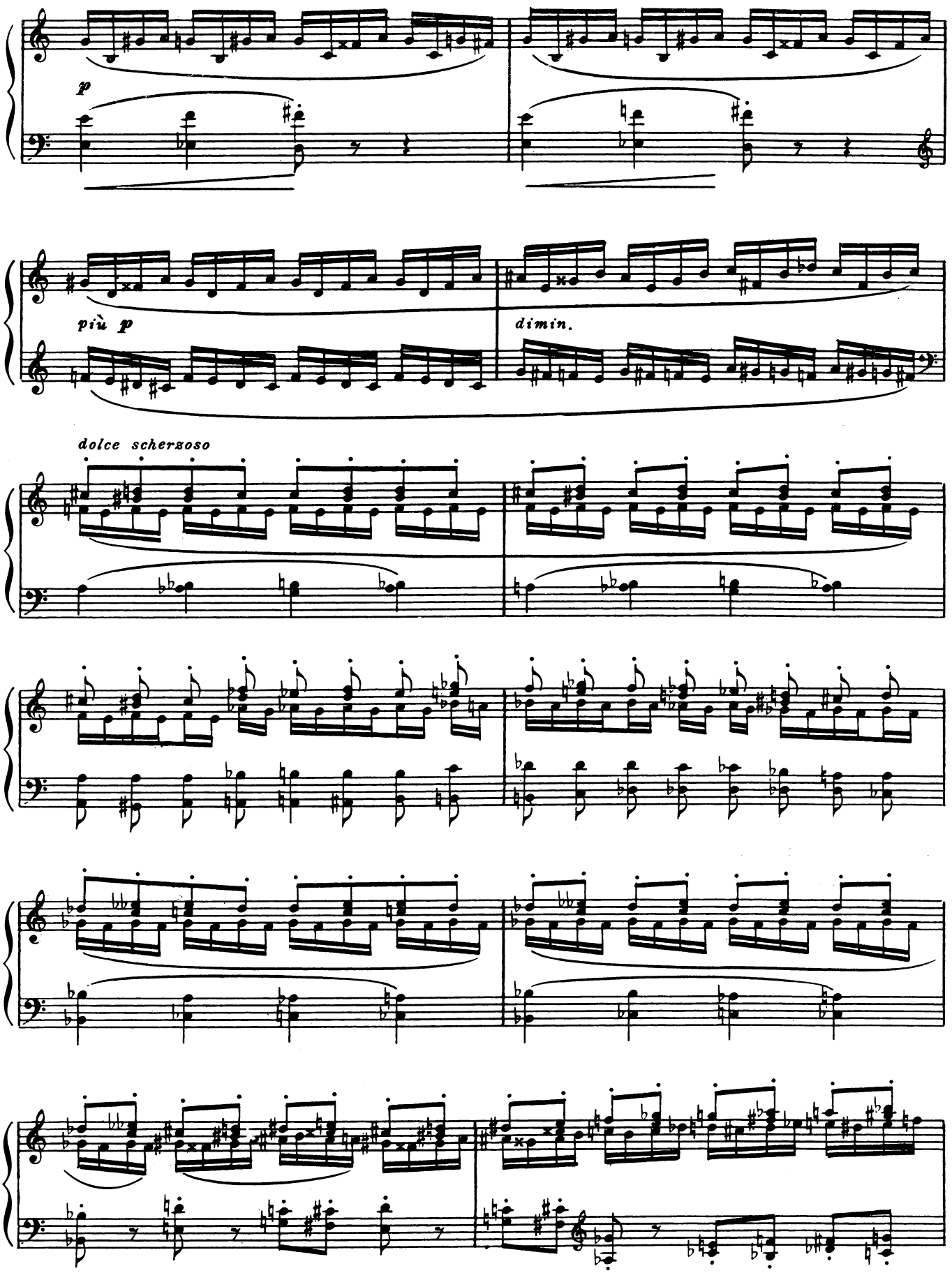


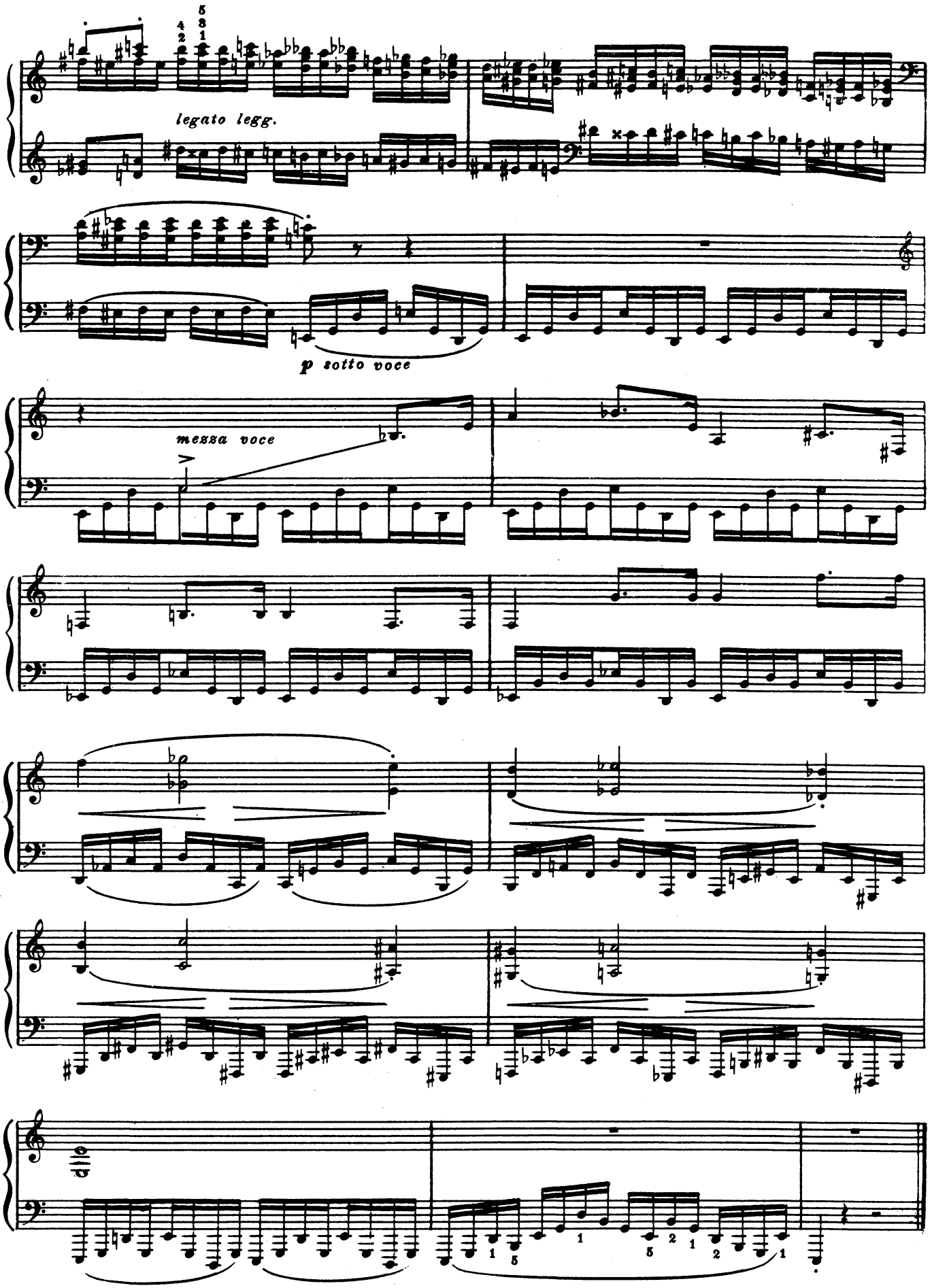
Упражняться в различных тональностях. Также в миноре.

Veloce e leggiero




p
marc.
p
dim.


p
più p
dimin.
dolce scherzoso


legato legg.
p sotto voce
messa voce

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ И ЕГО „KLAVIERÜBUNG“

Фортепианные упражнения Бузони занимают совершенно особое место среди методических пособий, предназначенных для развития пианистической техники. Это — один из самых значительных и оригинальных трудов, созданных музыкантами-пианистами в XX веке. В нем не только обобщены приемы игры самого Бузони, не только подытожен его личный исполнительский опыт, но и сделана смелая попытка по-своему суммировать достижения великих пианистов прошлого, в частности Листа.

Фортепианные упражнения создавались Бузони уже на склоне лет и далеко не сразу. Они выходили в свет отдельными частями, выпусками-тетрадями. Первая часть была закончена Бузони осенью 1917 года (согласно надписи в автографе: "Zürich, 10 October 1917") и вскоре, в 1918 году, опубликована у Брейткопфа и Гертеля в Лейпциге под названием «Шесть фортепианных упражнений и прелюдий» ("Sechs Klavierübungen und Präludien"); последняя часть — пятая по счету — увидела свет лишь в 1922 году у тех же Брейткопфа и Гертеля под названием «Вариации, Perpetuum mobile и гаммы» ("Variationen, Perpetuum mobile und Tonleitern"). Между этими крайними частями в свет на протяжении двух лет последовательно вышли вторая, третья и четвертая части упражнений — соответственно под названиями «Три фортепианных упражнения и прелюдии» ("Drei Klavierübungen und Präludien"), «Стаккато», ("Lo Staccato") и «Восемь этюдов Крамера» ("Acht Etüden von Cramer").

Несомненно, Бузони имел твердое намерение переиздать вышедшие в свет упражнения с дополнениями и изменениями в расположении составных частей. Во всяком случае, вскоре после его смерти «Фортепианные упражнения» были опубликованы уже в десяти книгах, соединенных в одном томе. В этом втором, ставшем посмертным, издании упражнения были значительно перегруппированы, переработаны, восполнены и приняли вид определенной стройной технической системы (см. "Klavierübung in zehn Büchern von Ferruccio Busoni. Zweite umgestaltete und bereicherte Ausgabe. Breitkopf und Härtel, Leipzig"). Первые пять книг посвящены основным формам фортепианной техники, начиная с гамм ("Erstes Buch. Tonleitern") и от гамм производных форм ("Zweites Buch. Von Tonleitern abgeleitete Formen") и кончая аккордами ("Drittes Buch. Akkordisches"), быстрыми переносами, переброской рук ("Viertes Buch. A trois mains") и трелями ("Fünftes Buch. Triller"). Последующие пять книг, с шестой по десятую, представляют собой, в сущности, серию пьес и этюдов, своего рода высшую школу фортепианной техники. Сюда входят специальные упражнения и этюды на игру *staccato—non legato* ("Sechstes Buch. Lo Staccato"), восемь этюдов Крамера, обработанных Бузони ("Siebentes Buch. Acht Etüden nach Cramer"), варианты к этюдам Шопена ("Achtes Buch. Variationen und Varianten zu Chopin"), семь небольших пьес для развития навыков полифонической игры ("Neuntes Buch. Sieben kürze Stücke zur Pflege des poliphonen Spiels"). И, наконец, как венец, завершающий весь сборник упражнений, — бессмертные этюды Листа по каприсам Паганини, переработанные Бузони в определенном, свойственном его техническому искусству, направлении.

Таким образом, осмысленно воздвигнутый еще в первом издании остов упражнений превратился путем целесообразных перестроек и расширений в законченное сооружение.

Обращает на себя внимание оригинальный подход Бузони не только к высшим проявлениям фортепианной виртуозности, но и к простым, казалось бы уже неоспоримо установившимся, традиционным формам техники. Например, гаммы он использует не в обычной манере (с традиционной, сложившейся веками аппликатурой 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4), а в новом виде (с применением аппликатуры 1, 2, 3, 4, 5). Производные от гамм формы смело связывает с далеко необычным скольжением пальцев, для развития которого предлагает на выбор множество специальных пальцевых упражнений. Изучение аккордов основывает на применении особых комплексных форм арпеджио (с использованием соответствующей аппликатуры), развивающих ощущение интервалов, уверенность и силу игры, четкость и определенность удара всех пальцев, как крайних, так и средних. Трели рассматривает в виде наиболее совершенного и тонкого продукта «выработки пальцев». Бузони совсем не использует стандартных упражнений с задержанными пальцами, которые, по мнению ряда пианистов, помогают достигнуть независимости и силы пальцев. Избегает он также стереотипных модулирующих упражнений для пяти пальцев, упражнений для традиционного подкладывания первого пальца. Его подход к техническим проблемам, повторяем, необычен и основан на определенных, скорее фиксированных и собранных, нежели гибких и пластичных игровых движениях (вертикальные и горизонтальные движения предплечья, устойчивое запястье, собранность всего технического аппарата в одно крепкое целое).

Бузони был человеком на редкость щедро одаренным от природы. Он родился 1 апреля 1866 года в Эмполи близ Флоренции. Первоначальное музыкальное образование получил у своих родителей: отца — известного кларнетиста Фердинандо Бузони и матери — высокоодаренной пианистки Анны Вейсс-Бузони. Детские годы Бузони провел в Триесте; он рано сформировался как пианист и уже в девятилетнем возрасте выступал с концертами в Вене. Особенно привлекал он внимание своим блистательным импровизационным даром. Даже такой строгий и искушенный критик, как Э. Ганслик, отозвался о мальчике с величайшей похвалой и энтузиазмом. Несколько лет занимался Бузони композицией у Вильгельма Мейера-Реми в Граце. Подростком Бузони много и успешно концертировал на родине — в Италии — и был избран членом Болонской филармонической академии (в столь юном возрасте ни один музыкант, кроме Моцарта, не удостаивался подобной чести). Юношеские годы Бузони провел в Вене и Лейпциге. В 1889 году он был приглашен профессором фортепианной игры в Гельсингфорс (ныне Хельсинки), а годом позже — в Московскую консерваторию. В 1890 году Бузони участвовал в Международном конкурсе им. Ант. Рубинштейна в Петербурге, но получил премию не как пианист (премию за игру на фортепиано на этом конкурсе получил Н. Дубасов), а как композитор за Konzertstück для фортепиано с оркестром соч. 31а. В 1891—1894 годы Бузони находился в США, где концертировал (правда, сравнительно редко) и некоторое время преподавал игру на фортепиано в Бостонской консерватории. По его собственному признанию, это был период решительной перестройки, осознания своих недостатков и ошибок в фортепианной игре, период работы на фортепиано «заново и на совсем новой основе». В 1894—1914 годы Бузони, уже достигнув известности, жил в основном в Берлине. В это время он особенно много концертировал как пианист, выступая почти во всех европейских странах. Он также, хотя и не систематически, вел высшие классы фортепианной игры в ряде европейских консерваторий, дирижировал симфоническими концертами, в которых исполнял преимущественно новые и забытые сочинения. После начала мировой войны Бузони вновь переехал в США. Но уже в конце 1915 года перебрался в Швейцарию. Здесь он занял вполне независимую интернациональную позицию, решительно выступал против национального шовинизма и подобно Ромену Роллану стал «над схваткой». В 1920 году, возвратившись из Швейцарии в Германию, Бузони опять поселился в Берлине и руководил здесь до самой своей смерти (умер 27 июля 1924 года) высшими классами композиции в Академии искусств.

Наибольшее значение для развития музыкального искусства имела исполнительская, точнее пианистическая, деятельность Бузони. Как пианист-виртуоз Бузони обладал исключительно яркой художественной индивидуальностью, огромной культурой и феноменальным техническим мастерством. Игра его поражала своеобразием, необычайностью замыслов, размахом, упругостью и чеканностью ритма, ясностью полифонического мышления, богатейшей красочной палитрой, наконец, мастерским, достойным подражания употреблением педали. Бузони обладал чрезвычайно большим репертуаром, играл произведения разных авторов, разных стилей и жанров. Можно сослаться хотя бы на данный им в 1913 году в Италии цикл исторических концертов, который охватывал почти все основные стили фортепианной музыки. Но особое предпочтение пианист отдавал все же четырем композиторам — И. С. Баху, Моцарту, Бетховену и Листу. О глубоком понимании баховского стиля свидетельствует его интерпретация «Хорошо темперированного клавира», зафиксированная в изданной им редакции, и транскрипции органных сочинений Баха; о постижении стиля Листа — многочисленные обработки и редакции сочинений Листа наряду с изумительными образцами интерпретации сочинений Листа (напомним, например, о шести знаменитых концертах, которые Бузони дал в Берлине в 1911 году в ознаменование столетия со дня рождения Листа); о любви к Моцарту свидетельствует замечательное исполнение его фортепианных концертов, к которым, кстати, Бузони написал ряд каденций; о любви к Бетховену — великолепнейшее истолкование таких шедевров, как сонаты ор. 106 и ор. 111. Однако в искусстве Бузони удовлетворяло далеко не все. Своеобразие замыслов и непреклонность в их осуществлении нередко порождали весьма спорные, чисто субъективные трактовки исполняемых произведений; стремление к динамическим крайностям и широкое использование *non legato* нередко приводили к нарочитости и надуманности исполнения. В его игре отмечали — и не случайно — то подмену непосредственного вдохновения изобретательством, искусственными эффектами, то «противоестественность» приемов, то преувеличения в динамических оттенках, звуковые крайности, резкие сдвиги. Но все склонялись перед властностью и смелостью его таланта, глубиной мысли и поистине необыкновенной техникой. «Как я, — писал Стефан Цвейг, — ...завидую ему, его высшему, редкому счастью — в творческом изумлении не чувствовать самого себя, быть избавленным от всего несовершенства работы, достигнуть чистого восторга перед создаваемым творением; как я завидую его предельному мастерству, которое уже не борется, не вопрошает, но покоится и наслаждается самим собой!»

В своем творчестве, весьма обильном и разнохарактерном по жанрам (среди сочинений Бузони мы находим сочинения для оркестра, для камерного ансамбля, для фортепиано с оркестром, для фортепиано соло, оперы, песни и др.), Бузони стремился сказать нечто новое, но, к сожалению, его субъективные намерения подчас расходились с реальными результатами творчества. Ни оперы Бузони, ни его крупные симфонические произведения не получили широкого распространения: их сценическая (или концертная) жизнь была недолговечной: видимо, сказались расплывчатость формы, недостаточная выразительность музыкального языка. Такая же судьба, в сущности, постигла и его оригинальные фортепианные сочинения, хотя среди них есть пьесы, заслуживающие — особенно с пианистической стороны — высокой оценки. Несравненно большее значение имели транскрипции и редакции Бузони, особенно сочинений Баха и Листа. Они сыграли плодотворную роль в развитии музыкальной культуры, прочно вошли в репертуар пианистов и, главное, обогатили арсенал пианистиче-

ских средств новыми художественно-техническими приемами.

Столь же значительную и плодотворную роль в развитии пианистического искусства сыграли и фортепианные упражнения Бузони. Пусть не все технические рекомендации и разработки Бузони могут быть сейчас безоговорочно приняты. Пусть кое-что в свете современных достижений фортепианной техники и в сравнении с техническими взглядами Шопена и Листа покажется нам (и не без основания) односторонним, требующим к себе критического отношения. Познавательная и практическая ценность упражнений Бузони все равно остается огромной. Думается, что ни одно серьезное исследование в области пианизма не может пройти мимо выдвинутых Бузони технических рекомендаций, основанных на оригинальном подходе к методическим основам фортепианной игры. Не меньший интерес представляют они и для пианистов-практиков, обретающих свой путь в искусстве. И поистине надо быть ретроградом, чтобы не понимать этого и из-за отдельных спорных положений и просчетов Бузони не видеть всей значительности его технической системы.

Особенно возрастает ценность фортепианных упражнений Бузони в сочетании и сопоставлении с другими работами Бузони — прежде всего с его редакцией «Хорошо темперированного клавира» Баха и серией статей, опубликованных в сборнике «О единстве в музыке» (см.: Busoni F., Von der Einheit der Musik, von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten, und anschliessenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen, Berlin, 1922). В своей совокупности эти работы Бузони дают нам ясное представление о его взглядах на теорию и практику фортепианной игры и как бы дополняют то, о чем он не досказал (или же сознательно опустил, опасаясь повторений) в своих фортепианных упражнениях.

В чем же заключается своеобразие технической системы, предложенной Бузони и зафиксированной им в «Klavierübung»? В чем ее отличительные признаки?

Бузони строит свою техническую систему на нескольких принципиальных положениях, которые подобно мощным стальным конструкциям поддерживают все выстроенное им здание.

Во-первых, он, строго придерживаясь аналитического метода, добивается рационального решения технических проблем. Его рекомендации и советы основаны, как правило, на исследовании проблемы, на приспособлении встречающейся трудности к собственным возможностям, на «духовном постижении задачи», то есть на самовоспитании и размышлении.

Во-вторых, каждая техническая проблема рассматривается им в ее конкретном преломлении и применении в художественной фортепианной литературе, во всех ее связях и аналогиях. Рассматривая техническую структуру какого-либо пассажа и предлагая пути к ее овладению, Бузони сразу же приводит примеры из ряда пьес, содержащих аналогичные технические построения. По существу, он строит свои упражнения на художественном материале, все время видоизменяя, варьируя и приспосабливая его для постижения той или иной технической структуры. Он как бы берет из фортепианной литературы все, что кажется ему необходимым для изучения данного вида техники, данной структуры пассажа, данного штриха. «Если техническая структура какого-либо пассажа, — советует он пианисту, — представляет особую трудность, возьми в работу все, какие вспомнишь, аналогичные построения из других пьес: таким образом ты внесешь систему в то, что касается данного вида техники» (высказывания Бузони большей частью даются в переводах Г. М. Когана — см. Ф. Бузони. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания, в сб.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1, М., 1962).

В-третьих, Бузони кладет в основу технической работы пианиста принцип «технической группировки» или «технической фразировки», заимствованный им во многом у Листа. Группировку эту он применяет в самых различных случаях, иногда удачно, а иногда весьма спорно и сомнительно. Последнее чаще всего происходит тогда, когда явно нарушается соотношение технической фразировки с фразировкой художественной, то есть фразировкой, обусловленной метрическим строением мелодии и обычно помеченной в нотах лигами. Удачные решения, наоборот, связаны с теми случаями, когда «техническая группировка» образована в строгом соответствии с интонационно-мотивной группировкой фраз, то есть сходна с естественным членением фраз (не надо забывать, что пассаж имеет не только техническое, но и метрическое, мотивное строение; иногда они совпадают, но чаще всего не сходятся). Однако в любом случае «техническая группировка» может служить рабочим приемом, в большей или меньшей степени облегчающим овладение техническими трудностями.

В-четвертых, Бузони основывает, строит свои упражнения на методе «технических» (или «фактурных») вариантов, опять-таки идущим от Листа. По этому пути шли многие крупные пианисты, в том числе Годовский, Корто, Гофман, но Бузони, пожалуй, был наиболее категоричен и последователен в своих выводах. Он не только предлагает пианистам те или иные возможные технические варианты, но и устанавливает прямую связь между методом «технических вариантов» и методом «технических заготовок» (на будущее). Больше того: он тесно связывает метод «технических вариантов» с методом «технических ключей», который, кстати, также заимствует у Листа.

В-пятых, Бузони возводит упомянутый выше метод «технических ключей» в ранг первостепенного, основополагающего метода и развивает его до стройной системы «ключей и отмычек», хотя и не всеобъемлющей, но помогающей преодолеть многие трудности, встречающиеся в фортепианной литературе. Сам Бузони формулирует свою позицию в этом вопросе следующим образом: «...существуют артисты, изучающие инструмент и музыкальный аппарат как одно целое, и артисты, осваивающие отдельные пассажи и отдельные пьесы поодиночке. Для этих последних каждая пьеса — новая проблема, которая должна с трудом и заново решаться с начала; они принуждены изготовлять к каждому замку новый ключ. Ранее названные — слесари, которые со связкой крючков и отмычек быстро охватывают и побеждают секрет любого замка. Это относится столько же к технике, сколько к музыкальному содержанию, сколько и к памяти. Имея, например, ключ к листовской пассажной технике, к его модуляционной и гармони-

ческой системе, к его формальному построению (где подъем? где кульминация?) и к стилю его чувствования, — все равно, играть ли три или тридцать его пьес. Что это не фраза, я, думается, доказал».

В-шестых, Бузони последовательно применяет метод «технических комплексов», иными словами придерживается мышления «большими единствами». С этим методом связана особая позиционная игра, предусматривающая распределение пассажа по определенным большим комплексам-звеньям. Эти звенья должны быть по возможности тождественными и исполняться посредством быстрого переноса руки (смены позиций). Внутри отдельного звена, как правило, следует избегать неудобного интервала (скачка), который скорее разделяет звенья, чем соединяет их. С помощью позиционной игры по звеньям (комплексам) достигается точность и чистота исполнения. Однако нередко игра с помощью заранее определенной позиции приводит к нарушению пластичности и связности исполнения.

Таковы вкратце принципы, которыми руководствовался Бузони, создавая свои фортепианные упражнения. В строгом соответствии с этими принципами Бузони собрал воедино упражнения, облегчающие пианисту овладение техническим мастерством и фиксирующие типовые «фундаментальные» формулы или «ключи» к различным стилям фортепианной литературы. Он не только затронул элементарные формы техники, но и ее высшие формы, добавив к собственно упражнениям отдельные варианты из художественных произведений, этюды, пьесы и названия целого ряда произведений, в которых встречается данная техническая формула.

Характерно и само заглавие, которое придал Бузони своим упражнениям. Он назвал их не «Klavierübungen», то есть не «фортепианными упражнениями», а «Klavierübung», что в буквальном переводе означает «упражнение на клавире», «упражнение на фортепиано» (или «фортепианное упражнение»), а в свободном, но точном по смыслу переводе — «путь к фортепианному мастерству». Вероятно, Бузони хотел тем самым восстановить прерванную на долгое время традицию Баха, который понимал слово «Klavierübung» отнюдь не в прозаическом «школьном» смысле, а как «путь совершенствования», «путь учения», «путь приобретения мастерства», «путь к изучению художественной практики игры на клавире».

Открываются упражнения Бузони с элементарных технических формул на «чередование позиции», — с применением известного «пятипальцевого» аппликатурного принципа.

Этот принцип последования комплексов, крупных кусков, звеньев естественно снижает значимость традиционного подкладывания первого пальца (развитие техники подкладывания первого пальца мы можем наблюдать хотя бы в «Рациональных принципах фортепианной техники» Корто) и выдвигает на первый план принцип перебрасывания руки и перекладывания более длинных пальцев (второго и третьего) через более короткие (четвертый и пятый) пальцы. Бузони, естественно, связывает с упражнениями на пять пальцев, упражнения на различные виды перекладывания пальцев, а также упражнения, основанные на использовании четырех пальцев (без первого) и т. п.

Далее, Бузони тщательно разрабатывает необходимый для комплексной позиционной техники прием игры одним пальцем нескольких нот (встречающийся в различных формах у Листа), и как разновидность этого приема искусно применяет скольжение пальца с черной клавиши на белую — в простой мелодической линии и в двойных нотах (примечательны в этом отношении Прелюдия *C-dur Andantino* и Прелюдия *e-moll Tempo di Valse moderato*, построенные специально на различного рода скольжении пальцев).

Затем Бузони приводит отдельные технические формулы на «комплексное» распределение материала между двумя руками и на комплексное преодоление широких расстояний (арпеджио и т. п.). Все они связаны с определенными игровыми движениями (чаще всего от предплечья), устойчивым положением запястья, собранным состоянием руки и обычно предполагают исполнение *non legato*.

Не менее значительны упражнения на трели, помещенные в пятой книге. Здесь Бузони дает как упражнения на основные элементарные формы трели (с выдержанными и свободными пальцами), так и на всевозможные комбинации трелей (примечательны в этом отношении эпизоды «по Листу», представляющие собой варианты «Гондольеры» в ранней редакции и «Вальса» из оперы «Фауст» Гуно, и особенно Прелюдия *a-moll Allegro*, очень изобретательная и трудная). Виртуозно использует Бузони также и технические формулы на перемежающиеся двойные ноты—с ссылкой на «Блуждающие огни» Листа и Этюды Шопена. Вообще ссылки Бузони на те или другие произведения чрезвычайно существенны. Достаточно сказать, что в одном лишь разделе, посвященном трелям, кроме вышеназванных произведений, Бузони еще упоминает сонаты соч. 53, 106, 109 и 111 Бетховена, Легенду № 1 Листа и ряд других сочинений.

Характерно, что Бузони, намечая для работы те или иные технические формулы, эпизоды и этюды, предостерегает молодого пианиста от чисто формального подхода к ним и подчеркивает важность их полноценного художественного воплощения. Решительно возражает он также против небрежной безответственной игры и несистематичности (непоследовательности) в занятиях.

«Всегда, — говорит он в своих «Рабочих правилах пианиста», — связывай техническое упражнение с работой над исполнением: трудность часто не в нотах, а в предписанном динамическом оттенке...

Учи всё так, словно это труднейшее; попытайся взглянуть на этюды для юношества с точки зрения виртуоза. Ты удивишься, как трудно сыграть какого-нибудь Черни, Крамера или Клементи...

С самого же начала исходи из предположения, что на рояле возможно всё —даже то, что кажется тебе невозможным или действительно является таковым...

Никогда не играй небрежно, даже когда тебя никто не слышит или случай кажется тебе маловажным...

Если какое-либо место не вышло, никогда не иди дальше, не повторив его; не можешь сделать этого сейчас — сделай после...

Не пытайся осилить пьесы, ранее плохо ученные и потому неудавшиеся; это по большей части напрасная работа. Но если ты в промежутке совершенно изменил свою манеру игры, то начни работу над старой пьесой заново, как если бы она была тебе незнакома...

Не пропускай по возможности ни дня без соприкосновения с твоим фортепиано».

Добавим к этому еще одно рабочее правило, рекомендуемое Бузони.

«Воспитывай свой технический аппарат так, — требует он от пианиста, серьезно относящегося к делу, — чтобы быть готовым и вооруженным на любой случай; тогда, разучивая новую пьесу, ты сможешь направить все свои силы на ее духовное содержание. Технические проблемы тебя не задержат».

Менее категоричен Бузони в вопросах аппликатуры. Подобно Листу, он ратует за индивидуальный подход в выборе пальцев. Не случайно его откровенное признание в том, как однажды при работе над редакцией произведений Листа (издание которых осуществлялось под наблюдением специальной комиссии) он нашел в корректурных листах пометку на полях: «Почему тут не б о л е е у д о б н а я аппликатура?» — с присовокуплением примера «б о л е е у д о б н о й» аппликатуры. Ответ Бузони на полях тех же корректурных листов гласил: «Мне удобнее м о я аппликатура».

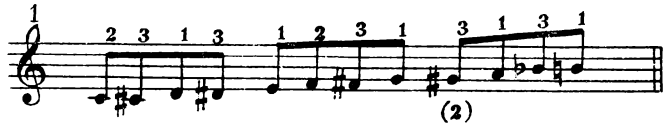
«Нечто подобное, — резюмирует Бузони, — чувствует Гальстон, когда говорит в своей книге: «Я думаю, почти каждый пианист имеет свою собственную аппликатуру» (речь идет об известной книге пианиста Готфрида Гальстона «Studienbuch». — *Я. М.*).

Естественно, что аппликатура, предлагаемая Бузони в своих технических формулах или вариантах этюдов и пьес, приведенных в «Klavierübung», вполне самобытна, оригинальна и индивидуальна. Таким же своеобразием отличается его аппликатура для простых хроматических гамм (тремя нижними пальцами, тремя верхними пальцами, четырьмя нижними пальцами, четырьмя верхними пальцами, пятью пальцами), для хроматических гамм двойными нотами (в больших секундах, терциях, квартах, малых и больших секстах, малых септимах), а также для хроматических гамм, исполняемых попеременными ударами двух рук (просто, — с октавным удвоением или без него, и в аккордах). Все эти аппликатурные рекомендации, как и аппликатуры для исполнения строго связных гамм диатоническими и хроматическими терциями, содержатся в развернутом виде в примечаниях и дополнениях к первому тому «Хорошо темперированного клавира» Баха под редакцией Бузони (см. Иоганн Себастиан Бах. Клавир хорошего строя. Обработал и пояснил, с присоединением примеров и указаний для изучения современной техники фортепианной игры Ферруччо Бузони. Часть I. Новое издание под редакцией и с дополнениями Г. М. Когана. М.—Л., 1941). Мы приводим их здесь полностью, так как они, дополняя высказанные Бузони в «Klavierübung», в частности в первой книге, рекомендации, заслуживают самого пристального внимания и изучения.

I. Аппликатура для простых хроматических гамм:

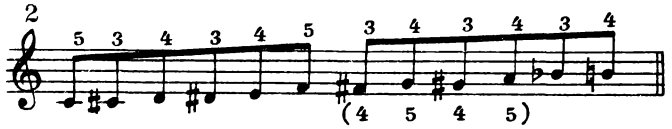
a) Тремя нижними пальцами:

Этюд Мошелеса *G-dur*

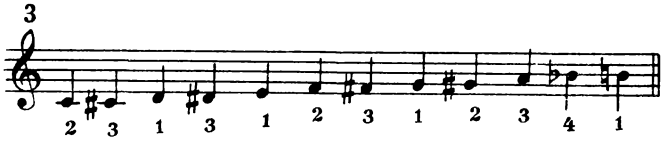


b) Тремя верхними пальцами:

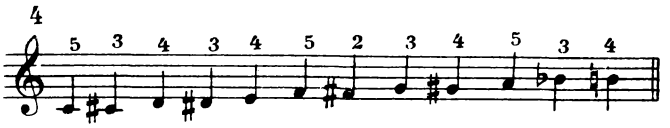
Этюд Шопена соч. 10 №2



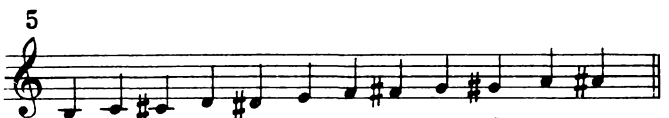
c) Четырьмя нижними пальцами:

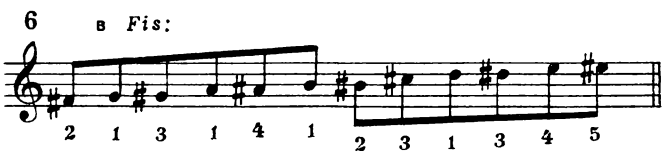


d) Четырьмя верхними пальцами:

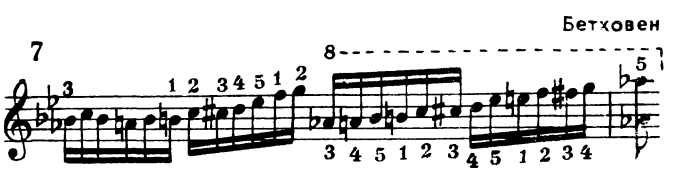


e) Пятью пальцами (специальная аппликатура для очень быстрой игры в тональностях *H, E, G*):





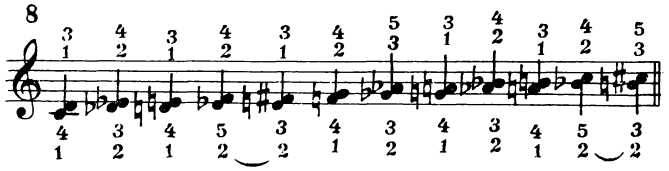
Бетховен



и т. д.

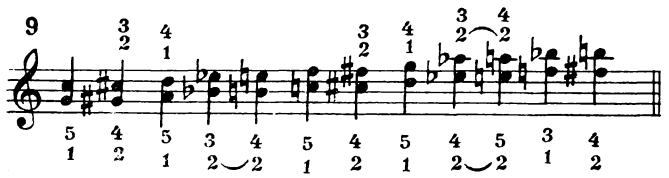
II. Аппликатура для хроматических гамм двойными нотами:

a) В больших секундах:



b) В терциях. Ср. первое примечание к IX фуге (это примечание приведено нами ниже. — *Я. М.*).

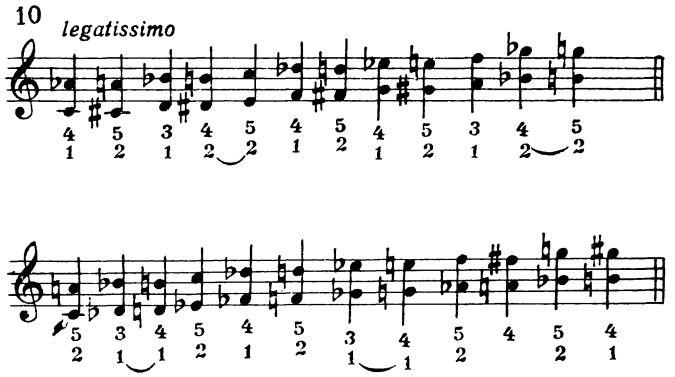
c) В квартах:



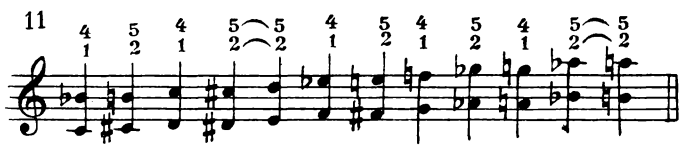
Подобным же образом строится аппликатура:

d) В увеличенных квартах или уменьшенных квинтах.

e) К более известным аппликатурам для малых и больших хроматических секст добавим еще:

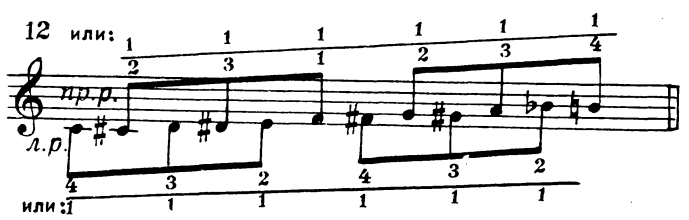


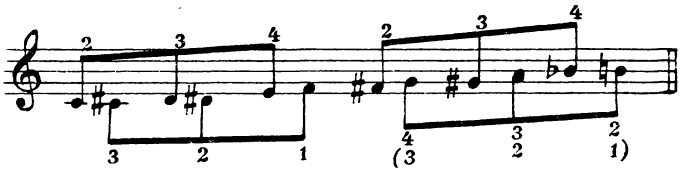
f) В малых септимах:



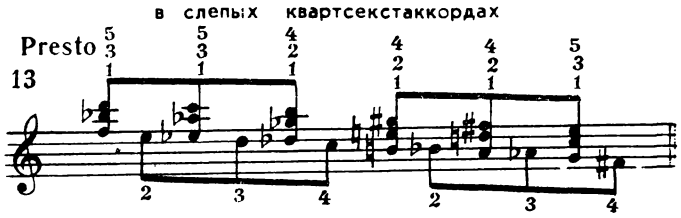
III. Хроматическая гамма, исполняемая попеременными ударами двух рук (каждая рука целыми тонами)

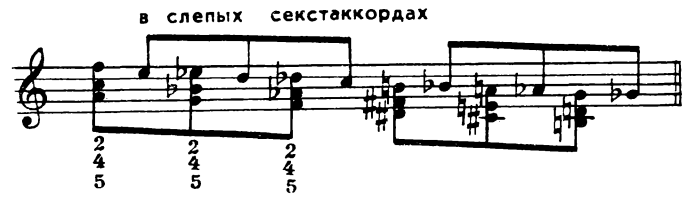
a) Просто (с октавным удвоением или без него):



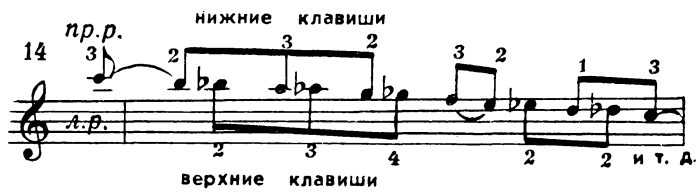


b) В аккордах, например:





c) Деление на верхние и нижние клавиши:



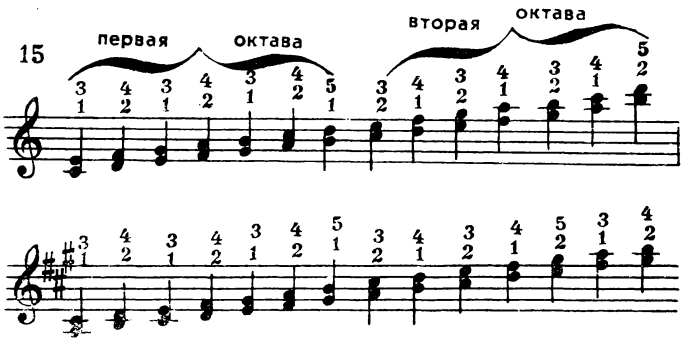
(Ср. со вторым номером этюдов Паганини—Листа).

Этим дается толчок к дальнейшим комбинациям».

В отношении игры диатонических гамм двойными терциями Бузони, в дополнение к содержащимся в «Klavierübung» техническим рекомендациям (см. первую книгу упражнений), высказывает еще следующее соображение, свидетельствующее лишний раз о том, что он избегал употреблять на двух соседних клавишах один и тот же палец:

«Идеальной аппликатурой для строго связных гамм терциями была бы та аппликатура, при которой на каждых двух соседних ступенях не применялся бы один и тот же палец. Такая аппликатура не вошла во всеобщее употребление — хотя она возможна и правомерна — потому, что ни одна фортепианная метода не задумалась над обоснованием подобной аппликатурной системы. Если следующие примеры и должны на первый взгляд показаться отпугивающе странными, то следует по меньшей мере попытаться испробовать их практически:

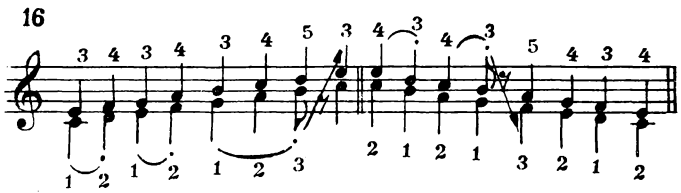
15



Третья октава — подобно первой, четвертая — подобно второй...

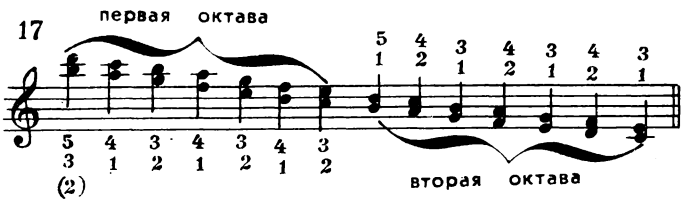
Далее к соображениям по поводу аппликатуры для терций... необходимо добавить, что при гаммах терциями, играемых обычной аппликатурой и долженствующих произвести впечатление *legato*, следует связывать (выдерживать) при подъеме преимущественно верхний голос, при спуске — нижний:

16



...Строжайшее *legato* для диатонических ходов в терциях при спуске:

17



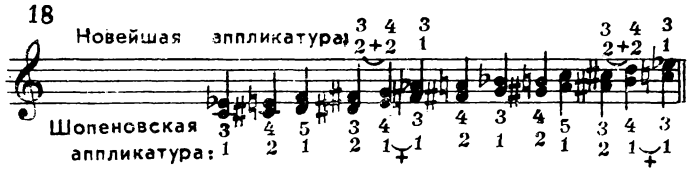
Третья октава — подобно первой, четвертая — подобно второй и т. д.»...

Аналогичные соображения высказывает Бузони в дополнение к рекомендациям, изложенным в первой книге «Klavierübung» и об игре хроматических гамм двойными терциями: он последовательно отрицает двукратное применение первого пальца на нижних клавишах (хотя и признает возможность скольжения других пальцев):

«Неудобство — гениальной впрочем — так называемой шопеновской аппликатуры для хроматических гамм терциями заключается главным образом в последовательном двукратном употреблении большого пальца на нижних клавишах *e*—*f*, *h*—*c*. Некоторые новейшие виртуозы минуют этот подводный камень путем соскальзывания второго пальца с *es* на *e* и с *b* на *h* (этот принцип введен Мошковским. — *Я. М.*) — прием, оказавшийся вполне целесообразным и обеспечивающим абсолютное *legato:*

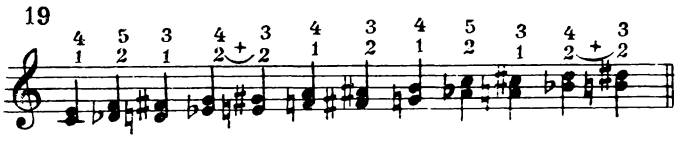
В малых терциях:

18



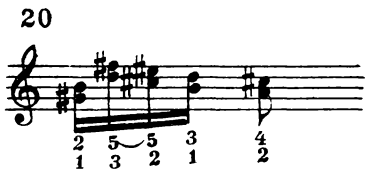
В больших терциях:

19



При спуске второй палец соскальзывает с *fis* на *f* и с *cis* на *c*. В известных случаях может «съезжать» («rutschen») и пятый палец; так, например, в следующем ходе:

20



где более нормальная аппликатура $\begin{matrix}2&5&4&3&4\\1&3&2&1&2\end{matrix}$ оказывается неудобной».

К сказанному остается еще добавить, что Бузони для достижения непринужденной (скользящей) и ровной игры хроматических терций, рекомендовал держать руку с определенным наклоном в сторону движения и особенно подчеркивал необходимость — при игре восходящих терцовых последований — концентрировать энергию пальцев на верхнем голосе.

Напомним также одно из основных рабочих правил Бузони, имеющее непосредственное отношение к проблеме аппликатуры:

«Учи пассаж труднейшей аппликатурой; овладев ею, играй легчайшей...»

В специальном предисловии, предпосланном третьей части (тетради) упражнений "Lo Staccato" (эта часть входит во второй выпуск нашего издания), Бузони с присущей ему афористической краткостью раскрывает «всеобъемлющий план» ("allumfassende Plan") своих упражнений и указывает на прямую зависимость их от творческого наследия Баха и Листа. Глубоко симптоматично также признание Бузони, что он считает «дешевым и безответственным поступком предлагать технические комбинации, превышающие инструментальные и естественно-физические возможности, и тем самым ставить перед учеником неодолимые задачи». По мнению Бузони, подобные вещи дают молодому пианисту «ложное представление о собственной неспособности и доводят его до изнеможения или до отчаяния...» Это вполне в духе Листа, который, с годами, как известно, все больше и больше внимания обращал на удобство технических форм. («Моя сорокалетняя возня с фортепиано, — писал Лист в 1869 году, — теперь наводит меня на мысль не мучить напрасно играющего и предоставить

ему, при умеренной затрате сил, возможно больший звуковой и силовой эффект».)

Таким образом, Бузони стоит, подобно своему великому предшественнику, на позиции экономии технических средств. Он постоянно стремится «упростить механизм фортепианной игры и свести таковой к наинеобходимейшим движениям и затрате сил...». Это не мешает ему ратовать за расширение технических средств («...чем больше средств имеет в своем распоряжении художник, тем большее найдет он им применение...»), а также исповедывать культ полной осознанности всего (отнюдь не простого) процесса технической работы (от большого до малого), основанной на тщательно разработанной системе отбора и совершенствования выразительных средств. Его фортепианные упражнения дают нам совокупность определенных (в стилистическом отношении) приемов работы над техническими проблемами применительно к изучению конкретных музыкальных произведений. Труд Бузони не следует рассматривать как написанное в традиционном духе учебное пособие, одинаково пригодное для всех и во всех случаях. Это — скорее руководство, дающее путеводную нить в преодолении технических препятствий, единственное в своем роде наставление (с позиций определенного, присущего Бузони исполнительского стиля). Как бы ни относиться к характеру пианистического искусства Бузони в целом (можно его любить больше или меньше и даже совсем не любить), нельзя пройти мимо интереснейшего труда этого человека, великого не только в своих достижениях, но порой и в своих ошибках.

Москва, 1966. *Я. Мильштейн*

1 р. 08 к.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3
Книга первая. Гаммы 5
Книга вторая. Формы, производные от гамм 15
Книга третья. Техника аккордов 27
Книга четвертая. «В три руки» 47
Книга пятая. Трели 58
Я. Мильштейн. Ферруччо Бузони и его «Klavierübung» 81

Индекс 9—4—2

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ
ПУТЬ К ФОРТЕПИАННОМУ МАСТЕРСТВУ

Редактор В. Малинников Техн. редактор И. Левитас
Корректор Н. Маковская

Подп. к печ. 29/IV-68 г. Форм. бум. 60×90¹/₈. Печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 11,0. Тираж 7500 экз.
Изд. № 4135. Б. з. 1968 г. № 4. Зак. 965. Цена 1 р. 08 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 17 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати, ул. Щипок, 18