

Штейнгаузен Фридрих Адольф

**Физиологические ошибки в
технике фортепианной игры**

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 78
ББК 85.31
Ф88

Ф88 **Фридрих Адольф Ш.**
Физиологические ошибки в технике фортепианной игры / Штейнгаузен
Фридрих Адольф – М.: Книга по Требованию, 2022. – 175 с.

ISBN 978-5-521-31638-0

ISBN 978-5-521-31638-0

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

• путно и о недостаткахъ, то развѣ только объ одномъ, а именно: изложеніе слишкомъ теоретическое, научное, къ которому обучающіеся музыкѣ еще не привыкли, недостаетъ практическаго примѣненія къ обученію, недостаетъ столь дорогихъ для піаниста нотъ. Однако это уже дѣло не спеціалиста доктора-фізіолога; въ этомъ вопросѣ долженъ его смѣститъ учитель музыки, научно и практически подготовленный къ обученію игрѣ на фортепіано. Къ несчастью, такихъ учителей по ихъ рѣдкости можно уподобить бѣлымъ слонамъ!

Ст. Шлезингеръ.

С.-Петербургъ.
20 Сентября 1909 г.



Dr. F. A. Steinhausen.

(Generaloberarzt).

ФИЗИОЛОГИЧЕСКІЯ ОШИБКИ
ВЪ ТЕХНИКѢ ФОРТЕПІАННОЙ ИГРЫ.



ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Общія предварительныя примѣчанія.

1. Кому въ настоящее время приходится просматривать литературу о фортепіанной technikѣ, о методахъ удара и упражненія, о постановкѣ рукъ и пальцевъ, тому сразу бросается въ глаза недостатокъ въ согласованіи теоріи съ практикой. Игра выдающихся художниковъ-піанистовъ совершенно отличается отъ игры, одобренной школьными методами; первые, не смотря на школьный запретъ, примѣняютъ въ игрѣ всю силу и даютъ полную свободу движеніямъ всей руки отъ плеча до кончиковъ пальцевъ и этимъ достигаютъ такихъ эффеkтовъ, которыхъ безсильны достичь традиціонные методы, ограничивающіеся при извлеченіи звука одной пальцевой техникой или ударами отдѣльныхъ слабыхъ пальцевъ, преслѣдуя тѣмъ большую фиксировку частей рукъ, чѣмъ дальше эти части удалены отъ плеча. Само собою ясно, что правы художники-піанисты, а не школьная традиція. Они ушли впередъ, школы же остались при прежней точкѣ зрѣнія.

2. Но спрашивается: чѣмъ объяснить до сихъ поръ существующее противорѣчіе? Если художники обладаютъ правильно поставленной техникой, отчего они не могутъ преподавать другимъ то, что дало замѣтный ростъ ихъ

техникѣ? Методовъ обученія почти столько же, сколько художниковъ, но ни одинъ изъ нихъ до настоящаго времени не укрѣпился, какъ единственно раціональный. Обученіе основывается на какомъ-то подражаніи, существенное въ немъ не опредѣляется, и поэтому только немногіе счастливые извлекаютъ изъ него пользу. Въ сущности каждый ученикъ идетъ тѣмъ же путемъ, какимъ принужденъ былъ идти его учитель; путемъ художественной интуиціи, которая не отдавала себѣ отчета въ сущности техники. Художникъ не знаетъ, какъ онъ играетъ, потому что онъ не можетъ слѣдить за закономерностью механики, управляющей движеніями его рукъ, мышцъ и суставовъ. Онъ лишенъ возможности воспринимать свои техническія движенія, какъ нѣчто непосредственно вытекающее изъ художественной интуиціи, его искусство тѣсно связано съ представленіемъ о движеніяхъ его организма опредѣленнаго типа, и онъ не знаетъ, почему онъ поступаетъ такъ, а не иначе. Итакъ, художественная интуитивная непосредственность свободно располагаетъ движеніями техники, не заботясь о законахъ послѣдней. Тѣмъ не менѣе она уважаетъ эти законы, она принуждена слѣдовать имъ. Поэтому дѣятельный организмъ законченнаго художника является тѣмъ источникомъ, изъ котораго возможно почерпнуть все необходимое для выясненія сущности техники. Подобно тому, какъ физиологія дѣлаетъ объектомъ своего изученія тѣло, такъ точно она должна поступать и при расчлененіи художественной техники: она должна художника сдѣлать объектомъ изученія, наблюдать его въ самыхъ совершенныхъ дѣйствіяхъ и изъ нихъ выводить законы техники. Ибо художникъ бессознательно для себя отыскиваетъ лучшія

и цѣлесообразныя движенія, чтобы въ нихъ воплотить тотъ идеаль, который рисуется его духовному взору. Наивной непосредственности не нужны методологическія указанія, она творитъ вѣрное изъ самое себя, она дѣлаетъ все движенія символически вѣрно. Въ данномъ случаѣ организмъ собственно является органомъ художественно творящей души. Всякая техника, прибѣгающая къ иному источнику, необходимо впадаетъ въ неестественность, о которую и разбивается. Итакъ, единственно вѣрная точка зрѣнія,—не обучать тѣло движеніямъ, а учиться у него. Если же художникъ не можетъ провести ясной грани между искусствомъ и средствомъ, кто же какъ не фізіологъ призванъ явиться ему на помощь?

Ударъ въ клавишу является такимъ же движеніемъ, какъ и другія движенія и подлечитъ тѣмъ же законамъ. Если мы для того, чтобы раскрыть законы инструментальной техники, примѣнимъ результаты современной фізіологіи,—мы безъ сомнѣнія приблизимся къ сущности послѣдней, будемъ въ состояніи отдѣлить вѣрное отъ неправильнаго, устранить вкравшіяся ошибки и этимъ достигнемъ дѣйствительнаго успѣха. Настоящее пониманіе сущности техники необходимо приведетъ къ здоровымъ отношеніямъ между послѣдней и искусствомъ.

3. Попытки улучшить технику помощью фізіологіи суставовъ и мышцъ дѣлались неоднократно въ послѣдніе тридцать лѣтъ. Въ 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія такая попытка оказалась бы безуспѣшной; механика нашего организма была научно обоснована позже, и съ тѣхъ поръ, благодаря работамъ О. Фишера, Брауна, Геринга, Р. дю-Буа Раймонда (R. du Bois Reymond) и др. ² такъ

далеко ушла впередъ, что явилась возможность анализировать сложное движеніе и тѣмъ самымъ оказать помощь мануальной техники. Стояніе, хожденіе, бѣганье, прыганье и т. п. сдѣлались предметами точнаго физиологическаго изслѣдованія, но примѣненіе обыкновенныхъ движеній еще совсѣмъ не изслѣдовано.

До сихъ поръ въ области изученія движеній фортепіаннаго искусства съ фізіологіей считались только немногіе музыканты. Заслуга первой научной попытки въ этомъ направленіи принадлежитъ, по моему мнѣнію, американцу Ф. Кларкъ-Штейнингеру (F. Clark-Steininger) ³ ученику Деппе въ Берлинѣ. Толчекъ исходилъ повидимому отъ Деппе ⁴, который вызвалъ въ своихъ ученикахъ интересъ къ изученію фізіологіи какъ-то: Клозе ⁵, Каландъ ⁶, Зёхтингъ ⁷ (Söchting) Бандманъ ⁽⁸⁾. Деппе и его ученики въ своихъ исканіяхъ красоты тона неминуемо наталкивались на фізіологическіе вопросы. Въ сущности само собою понятно, что правильная техника и благозвучность представляютъ изъ себя одно цѣлое. Если движенія естественны, каковыми являются движенія способнаго музыканта, какъ правильныя движенія нормальнаго организма, то тѣмъ самымъ удастся показать правило и законы, положенные въ ихъ основу, и найденъ будетъ новый путь, отвѣчающій какъ эстетическимъ требованіямъ, такъ и требованіямъ красоты и полноты звуковъ въ игрѣ. Интересъ къ фізіологическимъ наукамъ проявили и другіе музыканты, обнаружившіе къ сожалѣнію недостаточное пониманіе, ученики болѣе старой, чѣмъ Девпская, школы, какъ-то: Кёлеръ ⁹, Куллакъ ¹⁰, Эрлихъ ¹¹, Веркентинъ ¹² (Werkenthin), Кноррь ¹³, Гермеръ ¹⁴, Стоеве ¹⁵ (Stoewe), Клиндвордтъ ¹⁶, Јаелль ¹⁷ (Jaell), Брей ¹⁸ (Bree), Уншульдъ ф. Мелас-

фельдъ ¹⁹ (Unschuld v. Melasfeld) и др. Особого вниманія заслуживаютъ Брейтгауптъ ²¹ и Бандманнъ ²¹, которые, хотя и разными путями, глубже другихъ проникли въ физиологію фортепіанной техники. Къ нѣкоторымъ изъ упомянутыхъ авторовъ я еще неоднократно буду возвращаться.

4. Общая черта всѣхъ,—замѣтное исключеніе представляетъ только Т. Бандманнъ,—это неспособность освободиться отъ техники пальцевъ, хотя въ принципѣ ими уже заброшенной. А что въ пальцевой technikъ кроется та основная ошибка, отъ которой страдаетъ фортепіанная игра до сихъ поръ—въ этомъ не можетъ быть никакого сомнѣнія. Это доказываютъ довольно ясно стремленія новѣйшаго времени, вполне соглашающіяся съ выводами физиологій. Правда, немало такихъ учителей, которые еще непоколебимо придерживаются изолированного удара пальцемъ, но болѣе проникательные искренне стремятся къ тому, чтобы создать разумную технику удара. Успѣхъ такого стремленія, вслѣдствіе недостаточнаго знакомства съ физиологіей могъ быть только скромнымъ; хорошо если на половину въ грудахъ закоснѣвшихъ традицій,—этихъ истинныхъ враговъ музыки, удалось найти путь къ естественному, вернуться къ природѣ. Правда, доминирующее значеніе пальцевъ настолько пало, что уже допускали ударъ всей рукой, хотя съ нѣкоторыми ограниченіями; дошли до „свободнаго паденія“ („Freier Fall“) не только пальца, но и предплечья, стали понимать значеніе обремененія въ сплошномъ движеніи, но за предѣлы предплечья не выходили ²⁰. Паденіе пальца, руки принимали за физическій процессъ; тогда какъ оно является чисто физиологическимъ процес-

сомъ въ связи съ размаховымъ движеніемъ (Schwingende Bewegung) (64.69). Насколько трудно музыканту разобраться въ вопросахъ естествознанія, доказываютъ немало примѣровъ. Изумительно, какъ часто встрѣчаешь рядомъ съ вѣрнымъ—ошибочное, на ряду съ удачными замѣчаніями, незнаніе самого элементарнаго, такъ напр. постоянное смѣшиваніе однимъ изъ новѣйшихъ авторовъ (Брейтгауптъ ²¹), силу размаха (Schwungkwft) съ эластичностью удара.

5. На мой взглядъ, внести ясность въ этотъ хаосъ разнообразныхъ мнѣній можетъ только фізіологъ, который разумѣется будетъ диллетантомъ въ музыкѣ. Ибо нельзя быть специалистомъ въ двухъ областяхъ. Ввиду неутомимаго стремленія музыкантовъ, которымъ все не удается достигнуть цѣли, рисующей ихъ умственному взору, рождается горячее желаніе помочь имъ и направить тщетную работу ихъ на правильный путь ²³. Путь этотъ кажется мнѣ предначертаннымъ, моя работа попытается шагъ за шагомъ вести къ нему.

Въ то время, какъ усовершенствованіе строенія фортепіано все шло впередъ, въ области способа игры, удара (Anschlagsart) въ смыслѣ фізической силы и полноты звуковъ было сдѣлано немного (14). Школьный методъ и по настоящее время не освободился еще отъ старыхъ пережитковъ, которые ведутъ свое начало отъ предшественниковъ молоточнаго рояля, Chupemma и клавиководъ (см. главу II).

Съ другой стороны техника продолжаетъ страдать отъ вредныхъ вліяній односторонней гимнастики, направленной на развитіе всего двигательнаго аппарата. (См. главу III и IV). И вліяніе, исходящее отъ инструмента, и