



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





МОРИЦ РОЗЕНТАЛЬ, ЛЮДВИГ ШИТТЕ

# ШКОЛА СОВРЕМЕННОГО ФОРТЕПИАННОГО МАСТЕРСТВА

*Упражнения для высшего развития техники*

Перевод С. Г. Денисова

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание третье, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



УДК 786.2  
ББК 85.954.2

6+

**Р 64 Розенталь М.** Школа современного фортепианного мастерства. Упражнения для высшего развития техники : учебное пособие / М. Розенталь, Л. Шитте ; перевод С. Г. Денисова. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2020. — 96 с. — Текст : непосредственный.

**ISBN 978-5-8114-5753-3 (Издательство «Лань»)**

**ISBN 978-5-4495-0744-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

**ISMN 979-0-66005-228-0 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Целью авторов этой работы было представить собрание упражнений, отвечающих требованиям современной фортепианной техники и включающее все разделы, от пальцевых упражнений с неподвижной рукой до высших степеней сложности, и все это в самой сжатой форме.

Книга адресована пианистам, студентам и педагогам музыкальных учебных заведений.

УДК 786.2  
ББК 85.954.2

**Р 64 Rosenthal M.** School of modern pianoforte virtuosity. Technical studies for the highest degree of development : textbook / M. Rosenthal, L. Schytte; translated by S.G.Denisov. — 3<sup>rd</sup> edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2020. — 96 pages. — Text : direct.

The translation was made from the parallel edition in German and English. The aim of the authors of this work was to present a collection of exercises that meet the requirements of modern piano technique and include all sections, from finger exercises with a fixed hand to the highest degrees of complexity, all in the most concise form.

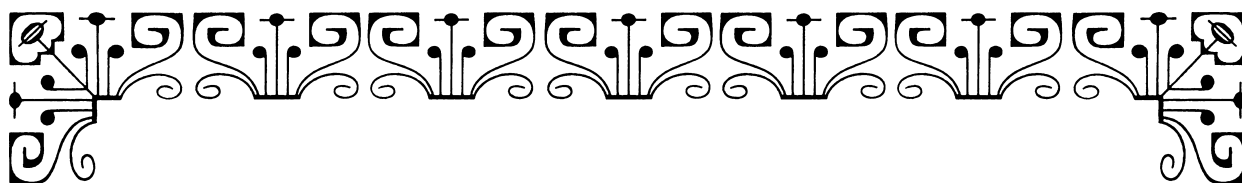
The book is addressed to pianists, students and teachers of musical educational institutions.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020

© С. Г. Денисов, перевод, вступительная статья, 2020

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2020



## ПРЕДИСЛОВИЕ ПЕРЕВОДЧИКА

Авторы предлагаемой читателю «Школы» — музыканты, оставившие, каждый по своему, значительный след в истории фортепианного искусства.

Пианист Мориц Розенталь (*Moritz* или *Moriz Rosenthal*) родился в 1862 г. в польском Лемберге (ныне Львов). Начал заниматься на фортепиано с восьми лет, а через два года стал учеником Кароля Микули, который в свое время учился у Шопена и был его ассистентом. В 1875 г. Розенталь переехал в Вену, чтобы учиться у Рафаэля Йошеффи. Уже через год состоялся его концертный дебют, а затем и первая гастрольная поездка, в ходе которой он познакомился с Ференцем Листом. В течение следующих девяти лет Розенталь брал у него уроки, приостановив концертную деятельность. В это же время он учился в Венском университете (окончил факультет философии и получил степень). По-видимому, Лист высоко ценил такого серьезного ученика, поскольку позволил ему пользоваться своей библиотекой и изучать рукописи. В дальнейшем в ходе своей исполнительской деятельности Розенталь сотрудничал с многими величайшими композиторами своего времени — Брамсом, Антоном Рубинштейном, Сен-Сансом, Альбенисом и др. В течение многих лет он концертировал в Европе и Америке, а в 1936 г. эмигрировал в США. Критики отмечали не только его выдающуюся технику, но и качества глубокого, серьезного интерпретатора. Считается, что в своей манере исполнения он соединил гибкое легато, восходящее к Шопену, с легкой нонлегатной техникой, воспринятой от Йошеффи. Сохранились некоторые записи Розенталя, сделанные в 1930-е гг., в основном произведений Шопена (Соната *h-moll*, этюды, ноктюрны и несколько прелюдий). Прожив долгую жизнь, Мориц Розенталь умер в Нью-Йорке в 1946 г.

В наше время Людвиг Шитте (*Ludvig Schytte*, 1848–1909) известен в основном как автор инструктивных этюдов. Этот датский пианист и композитор в юности проявил настолько яркое дарование, что сумел без систематического музыкального образования начать концертную и педагогическую деятельность не только на родине, но и за рубежом. Только в возрасте двадцати двух лет он начал профессионально учиться; одним из его педагогов был Нильс Гаде. В 1884 г. Шитте стал учеником Листа в Веймаре, вероятно, в это время он и познакомился с М. Розенталем. С 1887 г. Шитте преподавал в Вене, а в последние годы своей жизни — в Берлине. Его наследие (более

170 опусов почти исключительно для фортепиано) включает множество салонных пьес и этюдов различной сложности. Наиболее значительные его сочинения — Фортепианный концерт *cis-moll* и Соната *b-moll*. Также может представлять интерес «Детская симфония» для струнных, фортепиано в четыре руки, ударных и детских игрушечных инструментов.

Совместный труд Розенталя и Шитте — «Школа современного фортепианного мастерства» — был впервые опубликован в 1890 г. (для перевода использовалось более позднее издание с параллельным текстом на немецком и английском языках). Этот сборник в некоторых отношениях отличается от аналогичных изданий других авторов. Действительно, Ганон или Лист в качестве упражнений предлагают подробно выписанные секвенции на две-три октавы, занимающие несколько строк нотного текста, а Лист еще и переписывает свои упражнения по несколько раз в разных тональностях. В отличие от них Розенталь и Шитте дают краткие формулы, чаще всего в один-два такта, и лаконичные советы: «играть во всех тональностях» или «и так далее» — подразумевая, что студент сам способен продолжить секвенцию и транспонировать упражнение в любую тональность.

Иногда рядом стоящие упражнения представляют близкие варианты, так что трудно определить, где кончается одно упражнение и начинается другое; по этой причине отсутствует и нумерация. Этими упражнениями невозможно заниматься бездумно: студент просто вынужден постоянно прилагать интеллектуальные усилия и — что не менее важно — напрягать слух. Порой в литературе встречаются упоминания о пианистах, которые играли упражнения или гаммы, одновременно читая книгу. Данный сборник не допускает подобного обращения. Упражнения, приведенные здесь, — это в большинстве лишь образцы, которые каждый пианист может применять так, как нужно именно ему, и видоизменять соответствующим образом. Для этого необходимо предельное внимание и точное понимание задачи: *для чего* мы упражняемся, какую цель преследуем.

Вторая особенность данного сборника состоит в том, что большинство упражнений — не просто гимнастика для пальцев. Они представляют собой мелодико-гармонические формулы, типичные для романтического пианизма, часто основанные на трезвучии или септаккорде с добавлением проходящих или вспомогательных звуков. Это ясно видно в главах V–VII, где встречается множество узнаваемых оборотов из музыки Вебера, Шопена или Листа. По-видимому, эту особенность сборника можно поставить в заслугу именно Шитте как композитору-методисту, тогда как выдающийся пианист-виртуоз Розенталь мог внести большой вклад в разработку пальцевых комбинаций и аппликатурных находок.

Таким образом, к упражнениям следует относиться прежде всего как к *музыкальному* материалу, а в занятиях стремиться к мелодической красоте и выразительности. Сила и скорость — это вторая задача. Ничего не добьется тот, кто будет играть упражнения быстро и бестолково. Но тот, кто услышит в них осмысленные музыкальные элементы, сыграет неторопливо, но ясно и выразительно, сможет очень скоро исполнить их и в быстром темпе с той же ясностью. Не стоит играть упражнения громко, это утомляет и слух, и руки. Но полезно время от времени проверять себя на громкой звучности; при этом нужно избегать чрезмерного давления, чтобы сила не превращалась в тяжесть. Инструменты XIX в., особенно венские, обладали очень легкой механикой, которая требовала не столько силы, сколько чуткости.

Отдельно следует сказать о ритме. Для музыкантов прошлого было очевидным правило, почти забытое в наши дни: не все звуки имеют одинаковый вес. Из двух

восьмых (или четвертей, или шестнадцатых...), стоящих рядом, одна сильнее, а другая слабее. Например, если в такте на 4/4 мелодия написана восьмыми, то первая из них получает самую прочную опору, пятая — чуть легче, третья и седьмая — еще чуть легче, а вторая, четвертая, шестая и восьмая — самые легкие. Иначе говоря, звуки связываются в пары, причем первая и третья пары сильнее (в случае триолей все то же самое относится к тройкам). Разумеется, эти акценты не должны быть грубыми и назойливыми, они должны просто присутствовать — так же, как ударения в речи. Мы сразу замечаем неверные ударения, это признак неграмотности. Если ударения верные, мы не обращаем на них внимания, просто слышим, что все в порядке. В музыкальном ритме тоже должен быть порядок. Авторы упражнений тщательно позаботились о том, чтобы разумно организовать материал, ритмическая группировка везде определена точно и целесообразно. В частности, некоторые упражнения начинаются с паузы: здесь важно *не делать* акцент на первой ноте.

Учащимся, которые хотят извлечь максимальную пользу из этих упражнений, можно дать несколько советов по каждой главе.

**I. Упражнения с неподвижной рукой.** Здесь имеется в виду, что в каждом упражнении рука остается в одной неизменной позиции и не перемещается вдоль клавиатуры, как в других главах. Но это не означает, что рука жестко зафиксирована: напротив, кисть должна сохранять гибкость. Это особенно важно в упражнениях с выдержанными звуками. Тот палец, который удерживает клавишу, не должен быть жестким, иначе вся кисть станет жесткой, и это затруднит действие других пальцев. Пальцы должны поддерживать свод ладони подобно пружинящим рессорам, чтобы рука могла чуть покачиваться вверх, вниз и в стороны. Необходимо выработать ощущение, что играющий палец является продолжением ладони.

Все упражнения этой главы написаны в стандартных секундовых позициях на белых клавишах. Но в конце главы даны 26 образцов других позиций, в которых присутствуют терции, а также черные клавиши. Ученик самостоятельно (или с помощью педагога) должен перенести каждое упражнение в разные позиции из этого списка. Эта работа чрезвычайно важна. Не все обращают внимание на то, что рука ощущает белые и черные клавиши по-разному: черные чуть выше и нажимаются не так глубоко, как белые (между прочим, по-немецки они называются *Obertasten* и *Untertasten*, т. е. «верхние клавиши» и «нижние клавиши»). Если пианист недостаточно чуток, то в его игре слышна звуковая неровность: черная клавиша дает толчок, словно кочка на дороге. Сравним пятипальцевую позицию в Ля мажоре и Ля-бемоль мажоре: в Ля мажоре третий палец на *до-диез* оказывается выше других, а в Ля-бемоль мажоре — наоборот, на *до-бекар* он ниже других. Позиции, которые предлагаются в этой главе, помогут приучить руку к тому, что клавиатура рояля — не плоская, на ней есть неровности. Пальцы должны мгновенно реагировать на «рельеф» и смягчать толчки, как рессоры автомобиля.

**II. Упражнения с перемещением руки.** После упражнений первой главы исполнение нескольких звуков в одной позиции будет несложным. Новая задача состоит в том, чтобы быстро и точно находить каждую следующую позицию. Это нужно делать без ударов и толчков, почти не поднимая руку над клавиатурой.

**III. Подкладывание и перекладывание.** Здесь авторы предлагают три типа упражнений: сначала подвижный первый палец при выдержанных звуках под другими пальцами. Как и в главе I, нужно избегать жесткости и чрезмерного давления. Затем идут упражнения, в которых первый палец остается на одной клавише, а другие переносятся через него. Следует как можно быстрее делать это движение, чтобы найти

нужную клавишу и аккуратно взять звук без резкого удара. Затем идет серия упражнений, в которых совмещаются два первых типа; среди них есть весьма изобретательные. Таким образом авторы помогают последовательно преодолевать трудности.

**IV. Гаммы.** Приведенные здесь упражнения, в сущности, являются лишь подготовительным этапом и ограничиваются изучением аппликатуры гамм во всех тональностях. Предыдущие главы обеспечивают необходимые навыки для игры гамм: исполнение трех-четырех звуков в одной позиции, а также подкладывание и переключивание. Дальнейшее развитие навыков игры гамм авторы оставляют для самостоятельной работы учащихся.

**V. Аккордовые фигурации и арпеджио.** Это одна из самых обширных глав. Подготовительные упражнения должны укрепить навык смены позиции и подкладывания первого пальца. Здесь важно точно соблюдать ритм и следить за тем, чтобы первый палец не делал акцент там, где он играет слабую ноту. Затем идет изучение аппликатуры для коротких и длинных, прямых и ломаных арпеджио во всех тональностях, причем не только для трезвучий, но и для доминантсептаккордов и уменьшенных септаккордов. В приложении дается множество изобретательных вариантов фигураций с включением проходящих и вспомогательных звуков, как диатонических, так и хроматических. Среди них можно узнать примеры из реальной музыки: сонаты Бетховена и Вебера, этюды Шопена и т. д.

При игре арпеджио не рекомендуется откровенное легато, особенно для небольших рук. Полезнее играть мягким нон легато, это даст и большую подвижность, и звуковую ровность, и ритмическую устойчивость.

**VI. Подмена пальцев на одной клавише.** Главная задача этой главы — научить студента быстро отпускать клавишу после извлечения звука. Это чрезвычайно важный навык, составляющий основу виртуозности. Если палец прижимает сыгранную клавишу, рука неспособна двигаться к следующей. Нужно стремиться к тому, чтобы прикосновение к клавише напоминало мгновенный укол. При этом палец не столько нажимает на клавишу, сколько отталкивается от нее, тогда рука может легко двигаться дальше.

**VII. Терции, сексты, кварты и квинты.** Эта глава построена по тем же принципам, что и первая, и к ней применимы те же рекомендации: сохранять гибкость и подвижность кисти, не допускать давления и жесткости.

Двойные ноты всегда должны звучать стройно: верхний голос чуть ярче, нижний — чуть тише. При этом подлинное легато не всегда возможно. Нужно стараться играть связно верхний голос, а нижний играть легким нон легато (левой рукой наоборот).

Играя упражнения в терциях, нужно точно соблюдать указанную аппликатуру, часто именно в ней и состоит смысл упражнения. В случае переключивания пальцев необходимо позаботиться о гибкой подвижности кисти, исключить чрезмерные усилия.

Упражнения в секстах могут вызвать затруднения у учеников с небольшими руками. В этом случае нельзя допускать никакого напряжения, лучше отказаться от легато и запретить участие второго пальца, играя соответствующий голос одним первым (правой рукой нижний голос, левой — верхний). Вообще легато — не столько штрих, сколько интонация, это становится ясно в главе XI, где также приходится исполнять несколько звуков подряд одним пальцем. Вязкое, плотное прикосновение затрудняет движение, при игре двойных нот это особенно опасно и может привести даже к заболеваниям рук.



**VIII. Трели.** Нужно помнить, что трель — это разновидность украшения, а суть украшения в том, чтобы украсить главный звук. Следовательно, вспомогательный звук играется несколько легче. Это относится и к трелям в двойных нотах.

**IX. Ломаные октавы.** Ученики с небольшими руками должны играть эти упражнения с осторожностью. Не стоит стремиться к легато и тянуться от клавиши к клавише. Также не нужно фиксировать кисть в растянутом положении, это вызывает излишнее напряжение. Авторы предлагают серию усложняющихся вариантов, в которых октава входит в разнообразные конфигурации. Приведенная аппликатура подразумевает легато, но при небольших руках к этому не нужно стремиться. Скорее полезно поиграть легким штрихом, а в некоторых случаях можно ради этого облегчить аппликатуру.

**X. Октавы стаккато.** Чтобы избежать излишнего напряжения и фиксации, необходимо распускать кисть между звуками, а прикосновение к клавише делать как можно короче. При исполнении упражнений с форшлагом нужно приготовить кисть возле первой клавиши, точно представить бросок на вторую, а потом уже сыграть. Здесь точность важнее, чем скорость. Ноты, выписанные мелким шрифтом, нужно играть очень легко и без всяких акцентов.

**XI. Октавы легато.** Как уже говорилось, легато — в первую очередь интонация, а не вязкий штрих. Когда лигой соединены две восьмые, это значит, что вторая играется намного легче, чем первая. Это нужно усвоить в первых нескольких упражнениях этой главы, где играет первый палец, затем распространить на игру четырех и пяти пальцев, а потом и на связывание октав. Никакое давление на клавиатуру не допускается.

Разумеется, для небольших рук участие третьего пальца (и даже четвертого) не рекомендуется.

**XII. Чередование рук.** Другое название этого приема — мартеллато, что происходит от итальянского слова *martellare* — стучать, ковать. Но это не должно провоцировать исполнителя на грубую игру. Необходимо сохранять певучую мелодию и выразительно вести верхний голос в интервалах и аккордах. Нужно вслушиваться в то, как звук передается от правой руки к левой и обратно. Трудность состоит в том, что в двойных нотах правая рука ведет мелодию четвертым или пятым пальцем, а левая — первым, и сохранить единый характер звучания нелегко.

**XIII. Упражнения в глиссандо.** Тугие клавиши современных роялей превращают игру глиссандо в рискованное занятие: можно повредить кожу на пальцах около ногтей. Полтора века назад венские рояли имели очень чуткую клавиатуру, которая позволяла делать это намного легче. Глиссандо будет звучать красивее, если скольжение вдоль клавиатуры производить строго горизонтально, чтобы нажим от начала до конца был ровным. Не нужно играть громко и быстро; пусть глиссандо напоминает ровную красивую гамму.

Упражнения на соскальзывание с черной клавиши на белую полезны для развития чуткого и гибкого прикосновения.

**XIV. Упражнения для растяжения, а также для силы и независимости пальцев.** Эти упражнения нужно играть с осторожностью, без чрезмерного напряжения. Клавиши старых роялей были не только легче, но и уже: ширина октавы была меньше современной на 10–12 мм. В наших условиях нагрузка на руки значительно больше.

Для маленьких рук эти упражнения нужно корректировать: вместо децим играть октавы, вместо октав — сексты; во многих случаях нужно упрощать аппликатуру.

При развитии силы звука не рекомендуются движения изолированного пальца, участие ладони даст более надежный эффект. Как и в главе I, пальцы, удерживающие длинные ноты, должны сохранять гибкость.