

Н. ПАРФЕНОВ

ТЕХНИКА ИГРЫ НА АРФЕ

Метод проф. А. И. Слепушкина.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА—1928

Современная музыкально-педагогическая литература страдает отсутствием трудов, посвященных технике игры на арфе. Между тем, покойный учитель мой, проф. Александр Иванович Слепушкин, выдающийся арфист и педагог, создавший свою школу, во многом изменившую воззрения на технические возможности арфы, имел, видимо, намерение восполнить этот пробел, на что указывают оставшиеся после его смерти материалы в этой области.

Материалы эти, послужившие основанием для настоящего руководства, будучи ценными по существу, потребовали значительного пересмотра и дополнений.

Отдавая скромную дань памяти моего покойного учителя, я хотел предоставить необходимое руководство всем интересующимся вопросами техники игры на арфе. Пользуюсь случаем выразить искреннюю признательность А. Г. Кестнеру за выполненные им для настоящего издания рисунки.

Н. Парфенов.

В С Т У П Л Е Н И Е.

Арфа—один из древнейших струнных инструментов.

Беря свое начало, повидимому, в Египте и переходя затем к различным народам Европы и Азии, арфа, будучи вначале инструментом примитивного устройства, подвергалась многочисленным видоизменениям, сохраняя, однако, неизменной свою характерную особенность—диатонический строй. Лишь в XIX веке арфа получила важное техническое усовершенствование, позволившее ей войти равноправным членом в семью виртуозных инструментов. Знаменитым французским мастером Эраром, был изобретен аппарат двойной педали, окончательно снявший с арфы оковы диатонизма и предоставивший ей все богатства гармонии и модуляций.

Механизм этот положил начало „золотому веку“ арфы.

Появляется ряд больших виртуозов—Бокса, Париш-Альварс, Чартертон, Эптомес и др., оставивших нам произведения, раскрывшие все технические возможности арфы.

К сожалению, механизм Эрара не получил дальнейшего развития, и арфисты нашего времени, перед лицом все повышающихся технических требований, предъявляемых к арфе, испытывают значительные затруднения вследствие несовершенства педального аппарата.

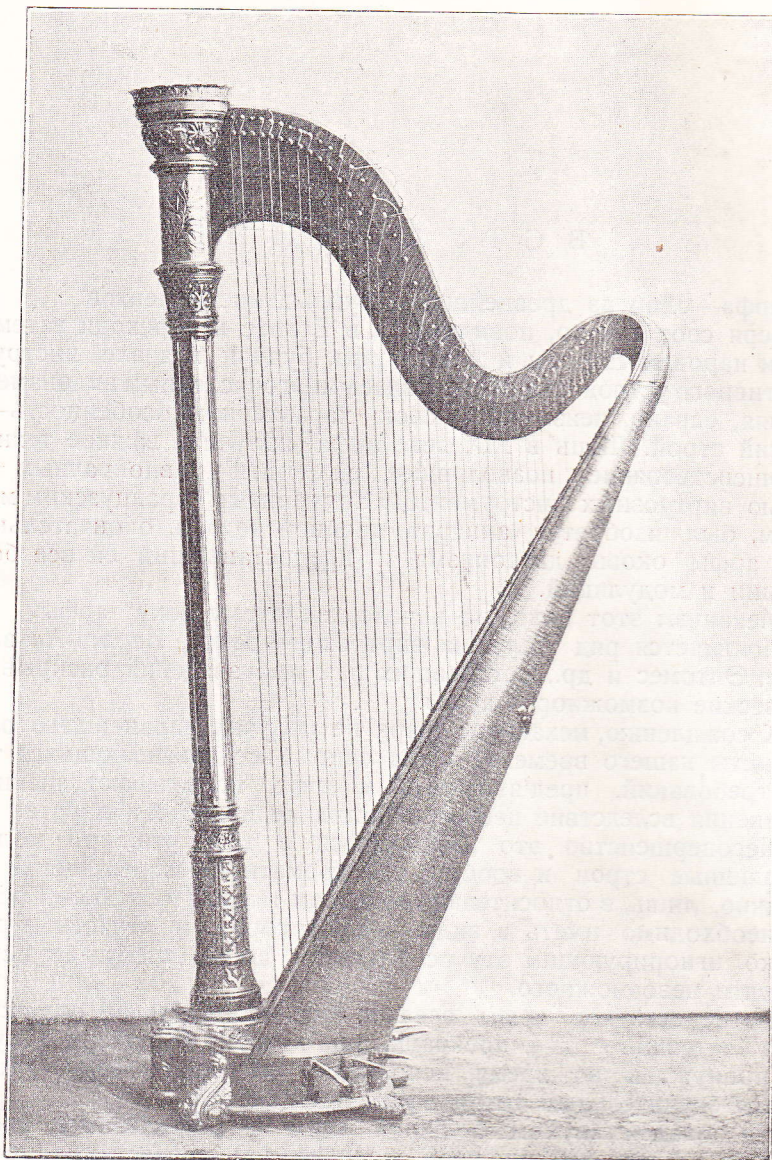
Несовершенство это заключается в том, что, при модуляциях в отдаленные строи и вообще при хроматизме, перемещение педалей возможно, лишь, в относительно быстром темпе. Последнее обстоятельство необходимо иметь в виду композиторам и отчасти дирижерам, нередко игнорирующим эту особенность арфы, требуя от исполнителей почти невозможного.

Из недостатков арфы следует еще упомянуть об отсутствии аппарата „тушащего“ т.-е. прекращающего звук, благодаря чему играющий принужден во время исполнения заглушать звук руками, что является значительным техническим неудобством.

Не обладая звуком большой силы и длительности, арфа отличается от других инструментов своеобразной прелестью тембра. Этим объясняется то, что, несмотря на перечисленные технические несовершенства, она была одним из любимейших инструментов всех народов, каким осталась и до наших дней.

Плоская часть арфы

Металлические
вилки
зажимающие
струны.



Звуковая коробка.

Дека

Педали

Выступ

ГЛАВА I.

Строй арфы и педали.

Арфа настраивается в порядке следования ступеней мажорной гаммы. Ноты для арфы пишутся на двух нотных системах в скрипичном и басовом ключах. Объем звуков инструмента простирается, самое большое, от *ре* контр-октавы до *соль* четвертой октавы. Строй этот в чистом виде, т. е. не затронутый педалями, которые служат для повышения и понижения звуков по полутонам, есть строй *до* мажорной гаммы. Начиная с верхних нот, включительно до ноты *фа* большой октавы, арфа имеет жильные струны, от ноты *фа* вниз—металлические.

Примечание. При выборе струн необходимо соблюдать постепенную последовательность в толщине их. Лучше всего делать это при помощи специального прибора, называемого „струномером“.

Для отыскания струн, при игре, служит окраска их, отличающая все *до* красным цветом, и все *фа*—синим, что дает возможность отсчитывать остальные струны от этих основных. Конечно, через некоторое время приобретается навык, уничтожающий затруднение при подобном отыскивании. Несколько труднее привыкнуть к басовым, металлическим струнам, имеющим, в общем, один цвет.

По характеру звучности диапазон арфы делится на три регистра: средний—наиболее яркий—отличается нежностью и полнотою, верхний—более резким и коротким звуком и, наконец, нижний—наименьшей ясностью, вследствие значительного колебания струн, не имеющих „тушащего“ аппарата и производящих поэтому гул. Настройка инструмента должна быть возможно тщательной: нужно взять за правило никогда не играть на плохо настроенном инструменте.

Настраивать арфу следует таким образом: нота *ля* первой октавы, полученная путем перемещения педали *ля* на первую зарубку, настраивается в униссон с камертоном *ля* или с нотой *ля* клавишного инструмента (в оркестре—чаще всего гобоя). Затем, педаль перемещается обратно на прежнее место; этим проверенное *ля* изменяется в *ля*^б, от которого арфа строится по квинтам и октавам в такой последовательности:



Настроив таким образом точно все данные ноты, остальные ноты арфы строят вверх и вниз уже по октавам. Нужно заметить, что, вообще, всякий инструмент, настроенный точно — звучит лучше. Струны арфы очень чувствительны к изменению температуры, а также — к сухости и влажности воздуха; поэтому арфист часто, при полном желании, не может поддерживать строй в должном порядке; кроме того, и новые струны, вытягиваясь, нарушают строй. Полезно в таких случаях иметь некоторый запас вытянутых струн, при чем необходимо держать их в плотно закрытой коробке, хорошо промасленными в миндальном масле. Лопнувшую струну можно иногда надвязать, но это только в том случае, если она лопнула выше металлического выступа, с который упирается; надвязывать лучше более толстой струной. Натягивать струны следует так: струна с узлом пропускается в отверстие, сделанное в середине дэки, и придерживается деревянным или ко-
 стяным колком; другой конец струны продевается в отверстие верхнего колка. При настраивании нужно пользоваться плотно пригнанным к колкам ключом, для того, чтобы края колков не стирались. Кроме того, струну, чтобы она не спускалась, необходимо прижать струной же, держа продетый конец ее левой рукой вдоль колка и, когда будет сделан почти полный поворот колка — наложить на него струну (рис. 1).

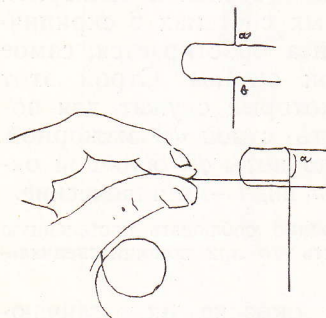


Рис. 1.

По числу ступеней гаммы арфа имеет семь педалей. Каждая педаль приводит в движение металлические вилки, находящиеся в верхней части арфы и укорачивающие посредством зажима соответствующую струну. Зажим этот делается при помощи рычагов, проходящих в середине колонны в виде стальных проволок, которые, в свою очередь, соединяются

с системой рычагов, находящихся в середине плоской части арфы и действующих одновременно на все октавы данного звука. Педали расположены следующим образом: для правой ноги — считая от вы-

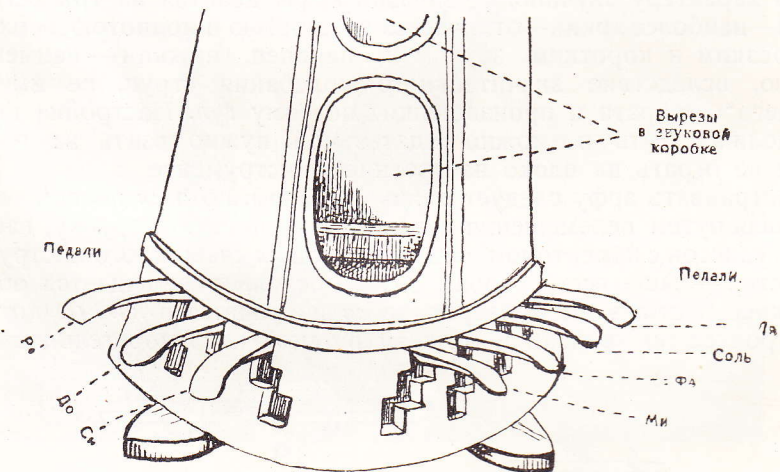


Рис. 2.

с системой рычагов, находящихся в середине плоской части арфы и действующих одновременно на все октавы данного звука. Педали расположены следующим образом: для правой ноги — считая от вы-

остальные
нужно заметить,
звучит лучше.
атуры, а также—
то, при полном
порядке; кроме
Полезно в таких
чем необходимо
сленными в мин-
надвизать, но
аллического вы-
толстой струной.
скается в отвер-
вянным или про-
ец струны про-
его колка. При
зоваться плотно
чем, для того,
ириались. Кроме
пускалась, необ-
е, держа проде-
вдоль колка и,
полный поворот
струну (рис. 1).
мы арфа имеет
едаль приводит
вилки, находя-
фы и укорачи-
ну. Зажим этот
едине колонны
ь, соединяются

изрез
звуковой
коробке

Педаль

7а
Соль
Фа

й части арфы
звука. Педаль
считая от вы-

резов, находящихся в середине звуковой коробки вправо—четыре пе-
дали: *Ми, Фа, Соль, Ля*; для левой ноги, влево—*Си, До, Ре* (рис. 2).

Так как для каждого звука существуют две вилки, повышающие
струны при нажиме на педаль по полутонам, то, в соответствии с этим,
арфа имеет в своем основании для каждой педали два надреза, в виде
двух зарубок (рис. 3 и 4).

Перемещая педаль вниз, на первую зарубку,
мы приводим в движение вилку, повышающую
струну на полтона. При строе *до* все педали на-
ходятся в верхнем, первом ряду; перемещенные же
на первую зарубку—повышают весь строй на пол-
тона, т.е. в строй *до* мажор. Все педали, перемеще-
нные на вторую зарубку, дают строй *до* мажор.

Первый ряд (педали не нажаты):—*До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си*.

Второй ряд (первое перемещение педалей):—*До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си*.

Третий ряд (второе перемещение педалей):—*До, Ре, Ми, Фа, Соль, Ля, Си*.

Таким образом, можно получить все остальные строи: поставив
все педали на средний ряд, т.е. в *до* мажор, и переведя затем педаль

Верхний колок.

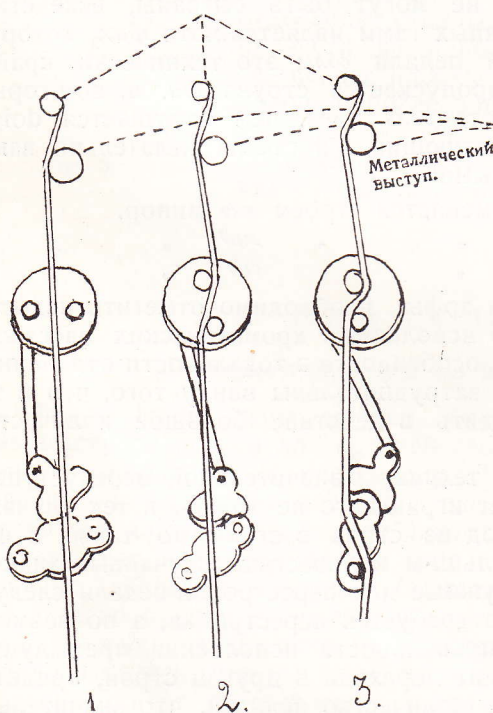


Рис. 4.

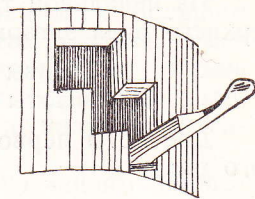


Рис. 3.

Фа в третий ряд, т.е. взяв
фа диэз — получим строй
соль мажор. Оставив *фа* диэз
и переведя педаль *До* в *До*
диэз, получим строй *ре* ма-
жор и т. д.

Словом, прибавляя диэ-
зы в порядке квинтового
круга, мы получим семь
диэзных гамм. После этого
мы опять переводим все пе-
дали в строй *до* мажор, т.е.
в средний ряд, и отсюда по-
лучаем 7 бемольных гамм,
переводя постепенно все пе-
дали в верхний ряд в по-
рядке увеличения количества
бемолей. Нужно заметить,
что на арфе бемольные строи
предпочитаются диэзным, по-
тому что последние не могут
дать той силы звучности,
какою обладают бемольные
строи; объясняется это тем,
что при нажиме вилкой стру-
ны, последняя укорачивается,
и таких нажимов при диэзах—
два; при бемолях же струна
от нажима совершенно сво-

бодна, т.е. длина ее не сокращена; более же длинные струны могут
шире колебаться, а следовательно и производить звук большей силы.

Арфа обладает свойством, заключающимся в том, что любой
строй ее устанавливается педалями, что освобождает играющего от

необходимости постоянно помнить о ключевых знаках. В то-же время, арфист не должен забывать о педалях, нажатых для случайных знаков. Не перемещенные согласно строя данного музыкального момента. Педали эти, „загрязнят“ его. Но в тех случаях, когда они не нарушают правильности гармонии, они могут быть оставляемы, что-бы не брать их лишний раз.

Из педальной таблицы, помещенной выше, видно, что пять нот верхнего ряда энгармонически равны пяти нотам нижнего ряда:

Ноты первого ряда: *ре^б ми^б соль^б ля^б си^б*

Ноты третьего ряда: *до^б ре^б фа^б соль^б ля^б*

Две ноты первого ряда энгармонически равны двум нотам второго ряда:

фа^б = ми^б

до^б = си^б

Две ноты второго ряда равны двум нотам третьего ряда:

фа = ми^б

до = си^б

Остаются три ноты, не имеющие себе энгармонически равных; это ноты—*ре*, *соль* и *ля*. Особенность эта сказывается при игре диэзных минорных гамм, начиная с пяти знаков. Так, гамма *соль* диэз минор, гармоническая и мелодическая, не могут быть сыграны, вследствие того, что седьмою ступенью данных гамм является нота *фах*, которую приходится брать при помощи педали *соль*; это технически крайне неудобно, так как, во-первых, пропускается струна *фа*, а, во-вторых, после *соль* сейчас же следует нота *соль* диэз, чем нарушается *doigté* гаммы *). По той же причине следующие три гаммы желательно заменять энгармоническими бемольными:

строй *соль^б* минор заменяется строем *ля^б* минор,

„ *ре^б* „ „ „ *ми^б* „
„ *ля^б* „ „ „ *си^б* „

Касаясь педальной техники арфы, необходимо отметить недостаток, заключающийся в том, что исполнение хроматических пассажей, а так-же быстрые модуляции, в особенности в тональности отдаленной степени сродства—чрезвычайно затруднительны ввиду того, что в таких случаях необходимо приводить в действие большое количество педалей.

Еще недостаток: педальная техника в значительной мере уступает технике пальцев. Это связывает играющего не только в тех случаях, когда требуется быстрый переход из строя в строй, но также и при исполнении произведений с большим количеством случайных знаков. Поэтому вводить в действие нужные для перестройки педали следует не в последний момент, когда требуется перестройка, а по возможности, если это не нарушает правильности исполнения предыдущих тактов—заранее. Тогда, в момент перехода в другой строй, придется нажимать значительно меньшее количество педалей, что значительно облегчит этот переход. В оркестре при педальных затруднениях прибегают к помощи двух арф, поручая одной арфе то, что не поспевает исполнить другая.

*) *doigté*—французское слово, обозначающее применение тех или иных пальцев к тем или иным ступеням гаммы.

ГЛАВА IV.

Положение туловища во время игры.

Положение туловища во время игры должно быть просто, естественно. Стул следует выбирать такой высоты, чтобы ноги играющего, касаясь педалей, могли нажимать последние без всякого усилия.

Арфу следует придерживать коленями; плечи должны находиться по возможности под прямым углом к плоскости струн. Левая рука, при правильном положении туловища, должна свободно доставать

нижние, басовые струны. Если рост играющего позволяет, следует держать арфу так, чтобы верх звуковой коробки находился на одном уровне с ухом, но отнюдь не выше; иначе, правой руке будет, трудно и неудобно играть на струнах верхнего регистра. Будучи вынужден во время игры смотреть на струны, играющий может поворачивать к ним голову, не склоняя ее, однако, набок, а также—не отклоняя туловища влево от инструмента; все это не вызывается необходимостью, да и не красиво. Сиденье, соответствующее росту, а также некоторое отклонение арфы от играющего — дадут туловищу правильное положение при игре; при этом левое плечо очутится немного впереди правого.



Рис. 6.

Правая рука не должна испытывать особых затруднений во время игры, так как верхняя часть звуковой коробки служит для этой руки опорой: играя в верхнем регистре, рука прикасается к коробке крайним суставом большого пальца, а в среднем регистре—предплечьем, около кисти.

Правильное положение туловища при игре настолько важно, что никакие отклонения от него недопустимы.

ГЛАВА V.

Техника игры.

Техника игры вообще есть совокупность правил, или приемов игры, необходимых для воспроизведения материальной стороны исполнения, заключающейся в наибольшей полноте, силе и подвижности звуков. Одним из элементов техники на арфе является, также наиболее совершенное владение педалями.

ГЛАВА VI.

Техника извлечения звука.

Положение руки и пальцев.

Прежде чем приступить к описанию положения руки и пальцев при игре, необходимо сказать несколько слов о приспособленности каждого из пальцев к технике игры. Самый сильный, но не поворотливый из пальцев это—первый, так называемый, большой палец; наиболее ловкий—второй, указательный палец; третий палец, будучи самым длинным, больше других связан в своих движениях, вследствие зависимости от четвертого пальца, а также, благодаря своему положению между вторым и четвертым пальцами; это очень часто лишает его свободы при игре. Четвертый палец—самый слабый, но неучаствующий вообще в игре пятый палец, мизинец, нередко восполняет этот недостаток четвертого пальца, помогая ему, например, при растяжениях. При игре, из восьми пальцев обеих рук, шесть двигаются по направлению к играющему, и только оба больших—в обратную сторону. Последние не должны нарушать того положения рук, при котором остальные пальцы могли бы наиболее правильно выполнять движение „к себе“.

Ввиду того, что струна даст наиболее широкие колебания, будучи приведена в движение в середине, следствием чего явится звук наибольшей силы, руки надо держать на соответствующей высоте; однако, басовые струны, имеющие здесь слишком широкие колебания, следует обрывать немного ниже. Слишком низкое положение рук заметно уменьшит силу звука, а потому и неприменимо. При правильной постановке пальцев надо слегка согнуть второй палец и поставить его на струну таким образом, чтобы к ней прикасалось около одной трети мякоти верхнего сустава. Вследствие этого, рука примет такое положение, при котором поперечная линия, проходящая через основание пальцев, составит с плоскостью струн угол приблизительно в 45° . Это называется „привернуть руку внутрь“, или—„держать пальцы ближе к струнам“. Действительно, если „отвернуть“ руку так, чтобы указанная линия была параллельна плоскости струн, а верхний сустав второго пальца был к ней перпендикулярен—на струне окажется наименьшее количество мякоти, нежели при всяком другом положении руки. Это называется „отвернуть руку наружу“. Последнее положение руки—самое нежелательное для воспроизведения звука, так как при этом к струне прикасается недостаточное количество мякоти.

При „довернутом“ же положении руки, количество мякоти, прикасающейся к струне, будет вполне достаточно для извлечения ясного звука. В этом легко убедиться, приведя струну в колебание сразу тремя пальцами; слишком большое количество мякоти на струне даст глухой звук, подобно тому, как у смычковых инструментов звук ухудшается от прикосновения слишком большого количества мякоти пальца левой руки к струне.

Таким образом, при правильно „довернутой“ руке (рис. 7), струна будет касаться мякоти верхнего сустава второго пальца, имея направление приблизительно от середины конца пальца (а) к концу первой внутренней складки (б), не касаясь ее однако, так как это было бы слишком „привернутым“ положением руки. Не изменяя описанного положения второго пальца, надо поставить большой палец на следующую, ближайшую к играющему, струну. При этом необходимо, чтобы палец был вытянут совершенно прямо, при чем направление его должно составлять с направлением струны угол приблизительно в 40° (рис. 8), но отнюдь—не быть параллельным направлению струны. Конечно, на угол

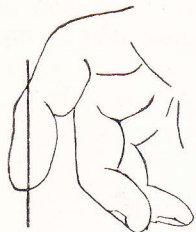


Рис. 7.

этот влияет длина пальцев: очень длинный палец, касаясь струны слишком высоко, уменьшит величину угла. Во избежание этого необходимо, ставя палец на струну, приблизить его основание „к себе“; этим вышеупомянутый угол будет увеличен. Мякоть первого сустава будет касаться струны так, что сверху струна будет заходить немного за середину пальца и, направляясь ниже, составит с осью пальца угол также около 40° (рис. 9). Третий палец ставится на следующую струну немного ниже второго, при чем направление его суставов—почти параллельно направлению суставов второго пальца, количество мякоти, касающейся струны, немного больше, чем у второго пальца (рис. 10). Четвертый палец ставится на струну ниже третьего;

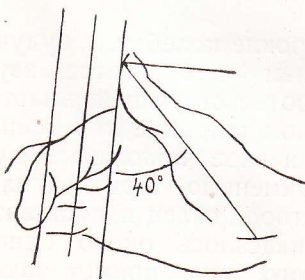


Рис. 8.

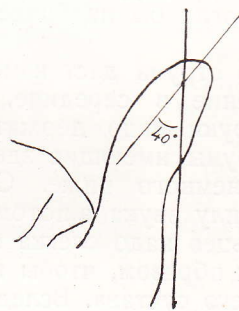


Рис. 9.



Рис. 10.

при этом концы всех четырех пальцев должны быть на одной линии. Количество мякоти, касающейся струны, должно быть у четвертого пальца больше, чем у третьего, в особенности в левой руке, потому что четвертому пальцу приходится постоянно играть на басовых струнах, требующих применения наибольшей силы.

При правильно поставленных пальцах, средние суставы второго, третьего и четвертого пальцев находятся почти на уровне прямой линии а б, проходящей в конце большого пальца; при этом маленькое откло-

о мякоти, прика-
звращения ясного
вание сразу тремя
руне даст глухой
звук ухудшается
ти пальца левой

е (рис. 7), струна
ца, имея напра-
конца пальца (а)
и (б), не касаясь
слишком „при-
изменяя описан-
поставить боль-
ую к играющему,
ы палец был вы-
направление его
струны угол при-
ль—не быть па-
онечно, на угол
какаясь струны
ание этого необ-
ование „к себе“;
первого сустава
будет заходить
оставит с осью
тавится на сле-
вление его суста-
го пальца, коли-
чем у второго
ниже третьего;



Рис. 10.

на одной линии.
у четвертого
й руке, потому
а басовых стру-



уставы второго,
не прямой линии.
аленькое откло-

нение от нее вверх (в г) может иметь лишь третий палец, как самый длинный (рис. 11).

Правая рука всегда опирается о край звуковой коробки, при чем место, которым она опирается, зависит от регистра исполняемого.

Так, при игре от  до  —место это находится выше кисте-

вого сочленения; от  до  —у самой кисти; при игре от

 до  —ближе к мякоти нижнего сустава большого пальца;

при игре в еще более высоком регистре, местом касания к коробке слу-
жит сама эта мякоть. Происходящий здесь некоторый, как бы, провал
кистевое сочленения в сторону струн зависит, при правильной поста-
новке пальцев, от величины руки и от регистра, в котором играют:

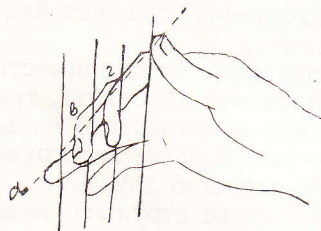


Рис. 11. Правильное положение пальцев.

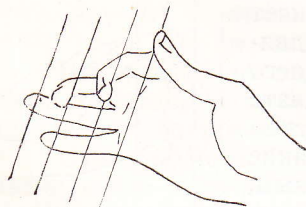


Рис. 12. Неправильное положение пальцев.

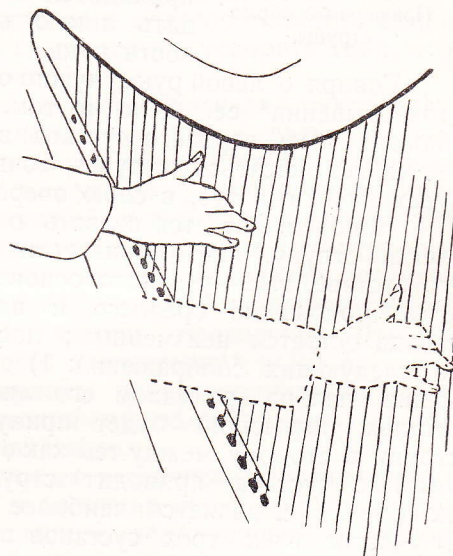


Рис. 13.

в верхнем регистре провал этот больше, в нижнем меньше. Выгиб ки-
стевое сочленения в сторону противоположную струнам—недопустим.

Высота локтя правой руки зависит от величины сгиба кистевого
сочленения а также—от регистра исполняемого: в высоком регистре
локоть будет выше, но отнюдь не выше плеча.

Верхняя часть правой руки, т.е. предплечье, должна быть на
одном уровне с местом, в котором в данный момент играют (рис. 13).

Все, что относится к постановке пальцев правой руки—касается
в одинаковой степени и пальцев левой руки.

Правильным положением левой руки, не имеющей точки опоры
в виде звуковой коробки, следует признать такое, при котором линейка,
приложенная к предплечью и кисти, с внешней стороны их, не испы-
тывала бы давления слегка выгнутого наружу кистевого сочленения.

Локоть следует держать в некотором отдалении от туловища; это облегчает движение руки и выглядит непринужденно; вообще надо заметить, что непринужденность движений всегда совпадает с целесообразностью их.

Итак, правильное применение рук при игре состоит в следующем: 1) обрывать струну нужно около ее середины, 2) касаться струны следует возможно большим количеством мякоти („довертывание руки“), и 3) обрывать струны нужно вторым, третьим и четвертым пальцами по возможности „к себе“, а большим — „от себя“. Как уже было ска-

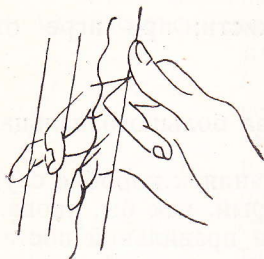


Рис. 14.
Правильный обрыв
струны.

зано, верхняя часть правой руки должна быть на одной высоте с местом, в котором в данный момент играют. Однако, подобное требование для левой руки не всегда выполнимо, так как левая рука не опирается о коробку, а потому положение ее, хотя и более свободное, нежели у правой — менее устойчиво. Опорой для левой руки служит ее локоть, соответствующим подыманием и опусканием которого и достигается устойчивость. Иногда, при игре левою рукою в очень высоком регистре, приходится отклонять левое плечо назад, с целью дать локтю высоту, необходимую для устойчивости руки.

Говоря о левой руке, нужно особенно подчеркнуть необходимость „довертывания“ ее. Дело в том, что чем более она повернута, тем большая часть верхнего сустава второго, третьего и четвертого пальцев может касаться струны, точнее говоря — тем больше на струне будет мякоти, а это, в свою очередь, влияет на качество звука.

Наконец, остается сказать о правильном обрыве струны: нажав слегка струну, надо произвести обрыв сгибанием пальца в нижнем его суставе, т.-е. — у самого основания пальца; при этом, положение среднего и нижнего суставов пальца остается неизменным; последнее вытекает из следующих соображений: 1) ограничивая движение пальца размахом его лишь от среднего сустава, играющий будет принужден обрывать струну в сторону, между тем как обрыв с участием нижнего сустава приводит струны в колебание „к себе“, т.-е. является наиболее целесообразным, 2) участие всех трех суставов в движении, увеличивает размах пальца, а следовательно и струны, и потому влияет на силу звука, 3) длина рычага, участвующего в движении, особенно необходима для широких интервалов (рис. 14).

Иногда в обрыве струны участвуют не только все суставы пальца, но и кисть, однако, главное, так-сказать направляющее, движение должен давать все же нижний сустав. Кроме того необходимо следить за тем, чтобы пальцы, при нажиме на струну, не сгибались, как бы переламываясь между верхним и средним суставами; этого надо тщательно избегать. При отыгрывании, всякий палец, если ему снова не надо становится тотчас же на струну, должен приблизиться к ладони, по возможности не закругляясь. Исполнение всего этого не легко, так как перепонки, соединяющие пальцы, лишают их свободы движений. Тем не менее указанное правило следует строго соблюдать для закрепления правильных движений.

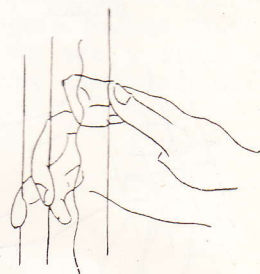


Рис. 15.
Неправильный обрыв
струны.

овища; это обле-
е надо заметить,
образности их.
ит в следующем:
ть струны сле-
отывание руки"),
ертым пальцами
к уже было ска-
должна быть на
м в данный мо-
требований. для
о, так как левая
тому положение
и у правой—ме-
ой руки служит
манием и опуска-
чивость. Иногда,
соком регистре,
о назад, с целью
ю для устойчи-

ь необходимость
а повернута, тем
четвертого паль-
ольше на струне
тво звука.
е струны: нажав
пальца в нижнем



Рис. 15.
Правильный обрыв
струны.

суставы пальца,
е, движение дол-
оходимо следить
сь, как бы пере-
надо тщательно
у снова не надо
иться к ладони,
этого не легко,
свободы движе-
соблюдать для

Обыкновенно, при движении пальцев, в особенности третьего, учащемуся хочется играть средним суставом; это неправильное движение замечается благодаря выскакиванию среднего сустава с наружной стороны руки, чего следует тщательно избегать. Большой палец, стараясь не зацепить соседней струны движением противоположным движению остальных пальцев, обрывает струну по возможности в плоскости струн, т. е., вполне удовлетворяя основному требованию игры (рис. 16).

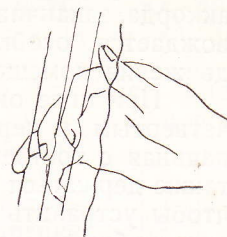


Рис. 16.

Вначале движение это следует преувеличивать, доводя большой палец почти до второго; при этом отнюдь не следует сгибать большого пальца (рис. 17); подобное сгибание не вызывается необходимостью, и, кроме того, в быстром темпе затруднительно, в особенности, если приходится ставить палец на вышестоящую от него струну: сгиб лишь увеличит расстояние до этой струны.

Вообще, вред лишнего движения легче всего замечается в быстром темпе. Поэтому, когда возникает сомнение в целесообразности какого-нибудь движения, стоит только ускорить темп, и решение явится само собою.

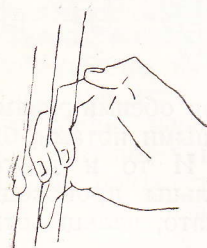


Рис. 17.

Все движения пальцев вначале надо делать очень точно и с некоторым даже преувеличением в смысле размаха; впоследствии, когда правильные движения войдут в привычку, излишняя величина размаха явится ненужной, а в быстром темпе—даже невыполнимой; останется, лишь, одна точность исполнения. После того, как пальцы начнут правильно производить движения, следует перейти к системам, в этом отношении, упражнениям. Лучшими из них являются „100 Упражнений“ БОКСА.

Все только что изложенные приемы проверены опытом и, при добросовестном и вдумчивом выполнении их, облегчат обучающемуся достижение поставленных перед собой задач.

Само собою понятно, что, при любых технических достижениях не маловажную роль играют строение и величина руки; следует, однако, заметить, что, при определении последней, легко впасть в ошибку: сухая, костлявая рука часто принимается за узкую, или, благодаря слишком низко расположенным перепонкам, соединяющим пальцы, последние ошибочно принимаются за пальцы слишком длинные.

ГЛАВА VII.

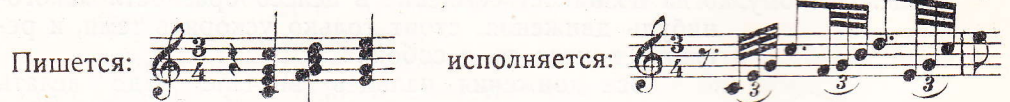
Движение кисти.

Стаккато и флажолеты.

Одним из главных приемов техники при игре интервалов, аккордов и стаккато является особое движение кисти. Участвуя совместно с пальцами в игре интервалов и аккордов, кисть придает пальцам известную устойчивость и силу; при этом, пальцы обрывают струны

не одновременно, а последовательно, одну за другою, начиная с нижней струны. Такой арпеджированный способ исполнения, вызван необходимостью придать наибольшую звуковую полноту. В большинстве случаев исполнение такого арпеджированного интервала, или аккорда, заканчивается большим пальцем, отыгрывание которого сопровождается особым движением кисти. Подробное разъяснение этого движения помещено в главе IX.

При игре октавами, струны, захватываемые с достаточной силой четвертым и первым, или третьим и первым пальцами, обрываются, начиная с третьего или четвертого пальца. Исполняя аккорды, следует также держаться этого основного правила—играть все звуки арпеджио; чтобы устранить при этом нежелательное запаздывание аккорда, следует наблюдать за тем, чтобы верхняя его нота вступала ритмически точно; тогда остальные ноты придутся на предшествующую часть такта. Таким образом, ноты эти послужат как бы форшлагом к верхней ноте. При этом, следует заметить, что арпеджио исполняется тем медленнее, чем продолжительнее длительность аккорда, и наоборот, чем она короче, тем арпеджио играется скорее.



Прием этот применяется также при игре аккордов обеими руками. Стаккато, как в аккордах, так и при игре отдельными нотами, бывает двух родов: заглушенное и незаглушенное. И то и другое исполняется движением кисти наружу, при чем пальцы производят нажим на струны. При заглушенном стаккато, пальцы отыграв, становятся сейчас же обратно на отыгранные струны. Способ заглушения, производимый правой рукой, отличается от такового левой руки. При игре простых и двойных нот правой рукой ноты эти заглушаются теми же пальцами, какими берутся; при этом отдельные двойные ноты, в особенности терции, берутся любыми пальцами, было бы это только удобно в данном случае. Если простые ноты стаккато движутся гаммообразно, то, в восходящем направлении, надо брать струну вторым



Рис. 18.

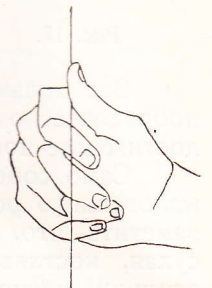


Рис. 19.

пальцем, и ставить его на следующую струну несколько согнутым для того, чтобы выгнутая часть его служила заглушителем предыдущей струны (рис. 18). В скором темпе движение кисти при этом минимально, большой палец вытянут, а третий и четвертый держатся ближе к ладони. При нисходящем направлении гаммы, когда ноты берутся большим пальцем—их заглушает согнутый третий палец (рис. 19). Верхний сустав большого пальца также участвует в заглушении, но только не при игре в высоком регистре; второй и четвертый пальцы приближены к ладони.

При игре левой рукой, ноты стаккато берутся любыми пальцами и заглушаются ими же. Целый ряд отдельных нот берется большим пальцем, который прикладывается к струне, находясь против второго и третьего пальцев. Будучи вытянуты, второй, третий и четвертый пальцы сги-

ю, начиная с ниж-
нения, вызван не-
ноту. В большин-
го интервала, или
е которого сопро-
раз'яснение этого

остаточной силой
ами, обрываются,
аккорды, следует
звук арпеджио;
ние аккорда, сле-
пала ритмически
ествующую часть
шлагом к верхней
исполняется тем
орда, и наоборот,



в обеих руках.
ыми нотами, бы-
И то и другое
ьцы производят
то, пальцы оты-



Рис. 19.

ослужила заглу-
темпе движение
а третий и че-
ем направлении
ушает согнутый
ьца также уча-
оком регистре;

обими пальцами
а большим паль-
второго и треть-
тый пальцы сги-

баются так, чтобы верхний сустав большого пальца приходился против второго и третьего пальцев (рис. 20).

Во время заглушения рука принимает положение, при котором концы пальцев обращены вверх; локоть спокойно опущен; все движение производится кистью и предплечьем, составляющими как бы одно целое.

При этом, непосредственными заглушителями являются концы пальцев, главным образом—мягкая часть верхнего сустава большого пальца. Несмотря на неудобное положение большого пальца, вследствие движения кисти в сторону, надо обрывать струну этим пальцем все же, по возможности, в плоскости струн. Вполне естественно, что, по мере ускорения темпа, все размахи будут пропорционально уменьшаться. Интервалы не шире кварты исполняются почти всегда следующим образом: все пальцы, за исключением первого и второго, держатся близко к ладони; большой—вытянут; у второго пальца вытянут только нижний сустав, верхний же и средний—согнуты (рис. 21). Кисть, будучи выгнута наружу, производит движение с помощью локтя, при чем заглушает струну, как говорилось выше, мякоть верхнего сустава большого пальца и концы остальных пальцев. Заглушение при игре гамм производится таким же образом. При игре простыми нотами не надо заботиться о заглушении звука, так как, при обрыве любой струны, предыдущая тушится сама собою мякотью ладони. В медленном темпе можно брать струны какими угодно пальцами; заглушение же звука производится, по возможности, теми же пальцами, но отнюдь не ладонью, или двумя руками; при частом повторении это весьма некрасиво. Особый вид стаккато, без заглушения звука, применяется исключительно при исполнении двойных нот и аккордов; здесь характер стаккато приобретает тем, что струны обрываются одновременно и в большинстве случаев—*pp* или *p*. Получаемый в результате звук—необыкновенно чарующ, серебристого оттенка. При исполнении такого стаккато надо особенно уверенно ставить на струны третий и четвертый пальцы, так как при слабом нажиме на струны теряется звучность. В нотном письме стаккато изображается знаком Φ или же словом *étouffer* (заглушать).



Рис. 20.

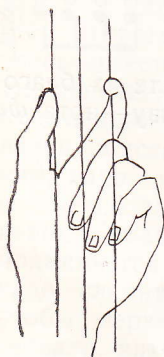


Рис. 21.

Подобно многим струнным инструментам, арфа допускает исполнение особых звуков, называемых флажолетами. Воспроизводятся они следующим способом: второй палец прикасается точно к середине струны боком среднего сустава, большой палец ставится выше этой середины, принимая положение, изображенное на рисунке 22-м; третий и четвертый пальцы—приближены к ладони. После этого, большой палец производит обрыв струны, делая вместе с кистью движение в сторону. Такой же способ исполнения флажолетов применяется и для левой руки, хотя последняя может делать это и иначе: приложив нижнюю часть ладони к середине струны, а большой палец выше этой середины (рис. 23), левая рука производит обрыв струны большим пальцем вместе с движением кисти в сторону. Подобным же образом исполняются двойные и тройные флажолеты, при чем струны обрываются вторым и третьим пальцами (рис. 24). Иногда, при

широком расположении звуков, к струнам прикладывается, вместе с основанием ладони, также и нижний сустав мизинца, вытянутый — как показано на рисунке. Так как правой руке трудно приложить ладонь вплотную к струне, то рука эта и не может исполнять двойных флажолетов. Флажолет, полученный от прикосновения к середине струны, звучит на октаву выше самой струны; он наиболее употреби-

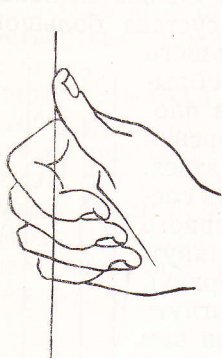


Рис. 22.

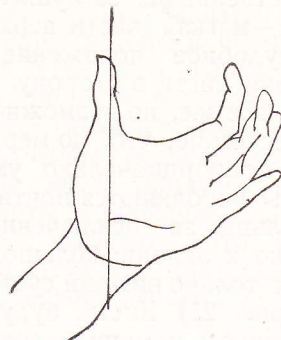


Рис. 23.

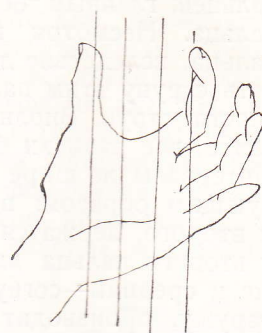


Рис. 24.

телен. Однако, возможно также извлечь флажолет, взятый от прикосновения к одной трети струны вверх или вниз последней; в этом случае он будет звучать на дуодециму выше самой струны. В нотном

письме флажолеты изображаются таким образом:



и т. д. Пределом флажолетных звуков на арфе, в смысле их благозвучия, являются: вверх—нота *соль* второй октавы; и вниз—нота *фа* большой октавы.

ГЛАВА VIII.

Интервалы и их *doigtés*.

Прежде чем приступить к изучению интервалов и их *doigtés*, необходимо усвоить ряд упражнений, приучающих пальцы к правильным движениям. Для этого нужно поставить пальцы на четыре соседние струны и, стараясь не изменять положения руки, упражнять каждый палец в отдельности, держа при этом все остальные на струнах. Затем следует упражняться подобным же образом, поставив

пальцы на ноты:



Упражнения эти

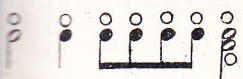
приучат каждый палец к самостоятельности, главным образом—при исполнении широких интервалов.

адывается, вместе
ца, вытянутый —
но приложить ла-
сполнять двойных
жения к середине
более употреби-



Рис. 24.

зятый от прикос-
последней; в этом
струны. В нотном



смысле их благо-
и внизу—нота фа

и их doigtés, не-
альцы к правиль-
на четыре сосед-
руки, упражнять
стальные на стру-
образом, поставив

Упражнения эти

ым образом—при

Секунда может исполняться следующими пальцами:


- | | | |
|------------|---------|---------|
| 1) 2 1 2 1 | 3 1 3 1 | 4 1 4 1 |
| 2) 1 2 1 2 | 1 3 1 3 | 1 4 1 4 |
| 3) 3 2 3 2 | 4 3 4 3 | |
| 4) 2 3 2 3 | 3 4 3 4 | |
| 5) 4 2 4 2 | | |
| 6) 2 4 2 4 | | |

Основное правило doigté арфы заключается в том, что всякая мелодическая фигура исполняется так, чтобы последняя ее нота была отыграна не ранее, чем произойдет постановка другого пальца на первую ноту следующей фигуры; если же приходится ставить заранее несколько пальцев в фигуре одного направления, то нужно ставить их одновременно. В силу этого правила, мелодическая фигура, состоящая только из двух нот, например секунда (стр. 24), исполняется так, что отыгравший палец ставится на струну немного ранее отыгрывания другого. Постановку пальца нужно производить с возможной скоростью. При игре подобных фигур, второй палец доводится до ладони, третий же и четвертый поджаты. Вообще, неиграющие пальцы следует держать ближе к ладони, а большой, если он не играет—вытягивать. Исполнение doigté первого ряда приложенной выше таблицы вполне удобоисполнимо, надо только избегать движения руки, а также следить за правильным движением верхнего сустава большого пальца. При исполнении doigtés второго, четвертого и шестого рядов, происходит постановка второго, третьего и четвертого пальцев. При этих doigtés правильное положение руки легко может нарушиться, в особенности при 1 2. Этого надо тщательно избегать. Неудобство исполнения doigtés второго, четвертого и шестого рядов можно объяснить тем, что здесь имеется положение противуположное общепринятому. Каждое упражнение, состоящее из этих маленьких фигур, учит одновременно обоим движениям, так как в нем участвуют два пальца, при чем один палец подставляется, другой же переставлен. При игре этих упражнений, надо, как говорилось выше, неиграющие пальцы держать ближе к ладони, за исключением вытянутого большого пальца, а играющие пальцы доводить до ладони. Все, сказанное относительно секунды, применяется также к терциям и квартам. При расширении интервала, надо следить за тем, чтобы рука не отвертывалась от струны, т.-е., чтобы верхний сустав большого пальца, независимо от величины интервала, находился на одном и том же расстоянии от струн.

Большее или меньшее удобство исполнения интервалов находится в зависимости от тех или иных комбинаций пальцев.

Так, при игре большим и вторым пальцами, квинта и секста несколько широки, септима же и октава положительно неудобны—впрочем они берутся весьма редко этими пальцами. Вообще, надо принять за правило: смежными пальцами—брать только секунды, терции и кварты; квинты и сексты—брать „через палец“, т.-е. большим и третьим, или вторым и четвертым; септиму же, октаву и более широкие интервалы—исключительно крайними пальцами, т.-е. большим и четвертым. Так как третий палец длиннее остальных, то, казалось, октаву следовало бы брать третьим и большим пальцами, но, несмотря на это кажущееся удобство, необходимо брать ее большим и четвертым и вот почему: 1) четвертый палец свободнее третьего, 2) этим doigté отнюдь не нарушается обычный порядок следования пальцев

в тех случаях, когда в фигуре, построенной в пределах октавы, играют второй и третий пальцы. При игре вторым и третьим пальцами неудобство исполнения широких интервалов сказывается, главным образом, на третьем пальце, которому трудно возвращаться к ладони, что заставляет его отдалять средний сустав от струны; на устранение этого неправильного движения следует обратить особое внимание. Наиболее неудобным является исполнение широких интервалов третьим и четвертым пальцами. Неудобство заключается в том, что третьему пальцу, связанному с четвертым, трудно обрывать струну, в особенности в тех случаях, когда на струне находится второй палец. Поэтому, для достижения свободы и самостоятельности движений третьего пальца, следует играть предлагаемые упражнения способом, указанным в начале

главы для упражнения всех пальцев:  и т. д.

Начиная с квинты устанавливаются следующие *doigtés*:

Квинта:	3,1, 4,1
	4,2, 1,4
Секста:	3,1, 4,1
	4,2
Септима, Октава и составные интервалы	4,1

При необходимом возвращении пальцев к ладони, можно заметить, что наибольший путь приходится делать четвертому пальцу, затем третьему и, наконец, второму. Впоследствии, когда пальцы привыкнут делать правильные движения, доводить их до ладони уже не представится надобности; нужно будет, лишь, соразмерять силу обрыва струны со следующим: 1) слабый палец, с целью извлечь звук, равный по силе звуку, производимому более сильными пальцами—употребит больше усилия, производя, при обрыве струны, излишний размах (движение к ладони); вследствие этого концу пальца, при постановке на следующую струну, придется пройти большее расстояние, 2) расстояние, проходимое пальцем от отыгранной струны до следующей, бывает большее или меньшее—в зависимости от величины интервала, 3) при извлечении наиболее сильного звука, необходимо и большее усилие, которое приблизит палец к ладони, вследствие чего расстояние до следующей струны увеличится, 4) в быстром темпе, сокращая по необходимости величину размаха пальца, приходится тем самым уменьшать силу звука.

Таким образом, необходимо избрать средний по силе обрыв струны, следствием чего явится более или менее умеренное удаление пальца от струны или же—приближение его к ладони. Это среднее положение пальца может быть изменяемо в зависимости от темпа, силы звука, величины исполняемого интервала или свойств пальца.

Не одинаковое, в различных регистрах инструмента, натяжение струн и толщина их, в свою очередь, влияют на удаление или приближение пальцев к ладони. Поэтому, преследуя ровность испол-

октавы, играют
пальцами не-
главным обра-
к ладони, что
на устранение
внимание.
интервалов третьим
м, что третьему
струну, в особен-
н. Поэтому, для
третьего пальца,
изанным вначале

нения, следует упражняться во всех регистрах арфы, например:

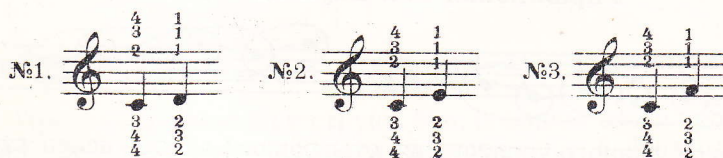


В качестве материала для изучения интервалов очень полезны
100 Упражнений "БОКСА".

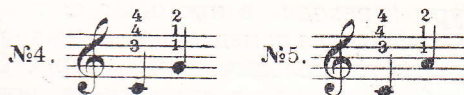
ГЛАВА IX.

Упражнения для изучения интервалов.

Играть секунды, терции и кварты следующими пальцами:



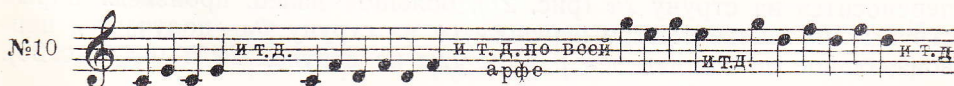
Квинты и сексты:



Септимы, октавы и составные интервалы:



Все эти *doigtés* применимы, лишь, как упражнения. На практике же общее правило исполнения таково: секунды, терции и кварты берутся смежными пальцами, квинты и сексты — „через палец“, септимы, октавы и составные интервалы — крайними пальцами, т.е. большим и четвертым. Четвертый палец, при игре широких интервалов, ставится выше большого.



Мелодические фигуры.



можно заметить,
пальцу, затем
пальцы привыкнут
же не предста-
обрыва струны
равный по силе
требит больше
змах (движение
на следую-
2) расстояние,
ующей, бывает
тервала, 3) при
большее усилие,
расстояние до
сокращая по
самым умень-

то силе обрыв
нное удаление
и. Это среднее
ности от темпа,
йств пальца.

нта, натяжение
удаление или
овность испол-

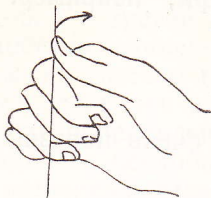


Рис. 25.

уменьшая силу большого пальца, который должен с достаточной силой нажимать на струну в направлении от играющего. Этот прием уравнивает силу звука, взятого большим пальцем, с остальными звуками аккорда.

В восходящем направлении упражнение это играется с обрывом большого пальца, который, после отыгранного второго, принимает положение, указанное на рис. 25. Твердо опираясь „от себя“ на струну, он отводится кистью по указанному на рисунке направлению, как бы вырывая звук. При этом упражнении большой палец приобретает „особую“ силу.

Указанное движение кистью крайне важно при игре аккордов, когда четвертый, третий и второй пальцы тянут струны, а следовательно и руку, „к себе“, уменьшая силу большого пальца, который должен с достаточной силой нажимать на струну в направлении от играющего. Этот прием уравнивает силу звука, взятого большим пальцем, с остальными звуками аккорда.

Упражнения для двух пальцев.



При игре данного упражнения, отыгравший второй палец ставится на следующую струну ранее, чем отыграет большой. Это необходимо потому, что в тот момент, когда отыграет второй палец, направление мелодической фигуры переходит в нисходящее; таким образом, будет выполнено правило, требующее немедленной постановки второго пальца, при перемене направления мелодической фигуры. В обратном направлении отыгранный большой палец ставится на нижестоящую струну ранее, чем отыграет второй. В примере № 12 восходящее и нисходя-

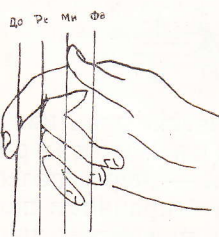


Рис. 26.



Рис. 27.

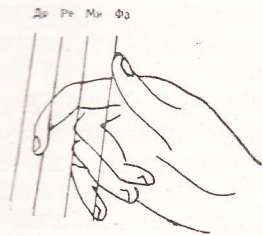


Рис. 28.

щее направление мелодической фигуры обведены овалами. Перед тем, как играть это упражнение, нужно поставить пальцы на струны До и Ми (рис. 26). После обрыва вторым пальцем струны До, он быстро переносится на струну Ре (рис. 27); большой палец, произведя обрыв струны Ми, так же быстро переносится на струну Фа—получается первоначальное положение пальцев, но уже на струнах Ре и Фа (рис. 28).

Упражнения для трех пальцев.



Этот палец ставится
Это необходимо
палец, направление
м образом, будет
второго пальца,
обратном напра-
стоящую струну
ящее и нисходя-



Рис. 28.

лами. Перед тем, как перейти на струны *До* и *До*, он быстро производит обрыв — получается перелом *Ре* и *Фа* (рис. 28).

То же самое делает второй палец при обрыве струны ре (рис. 31). Затем, пальцы второй и третий быстро, до отыгрывания струны Ми большим пальцем, ставятся на струны До и Ре, принимая первоначальное положение (рис. 29).

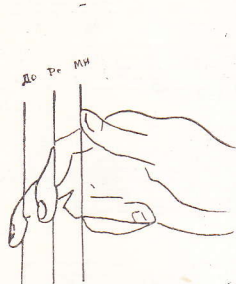


Рис. 29.

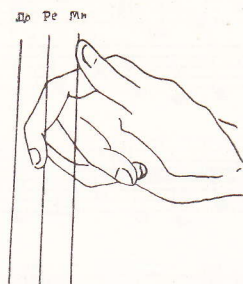


Рис. 30.

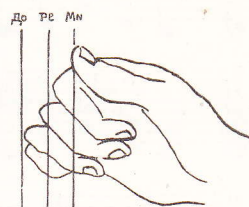


Рис. 31.

Приведя в колебание струну Ми, большой палец производит этим обрыв последней ноты восходящей мелодической фигуры: до ре ми (рис. 32); нота эта является вместе с тем первой нотой нисходящей фигуры: ми ре до. После большого пальца играет второй, обрывая струну ре (рис. 33). До отыгрывания третьим пальцем струны до, пальцы второй и большой быстро ставятся на струны ре и ми, принимая первоначальное положение (рис. 29). После отыгрывания третьего пальца упражнение повторяется.

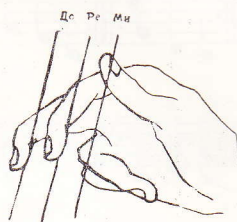


Рис. 32.

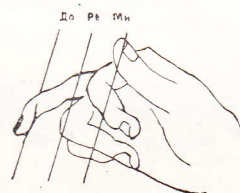


Рис. 33.



по всему диапазону арфы.

Расширения.





Эти упражнения, построенные на постепенном расширении интервалов при игре одними и теми же пальцами, также играют во всех регистрах инструмента.

Упражнения в), г), д), и е), также как и предыдущие, играют третьим, вторым, большим и вторым пальцами, или же—четвертым, третьим, вторым и третьим.



Упражнения для четырех пальцев.





и т.д.



и т.д.



и т.д.



и т.д.



и т.д.

ирении интер-

аются во всех

ие, играютс

е—четвертым,



При игре последнего упражнения, пальцы принимают положение, изображенное на рис. 34. После обрыва струны *До* четвертым пальцем, он и второй палец приближаются к ладони, третий же остается на струне *Ре*, большой—на *Фа* (рис. 35). Затем, в момент обрыва третьим пальцем струны *Ре*, второй и четвертый быстро, как бы от действия пружины, ставятся на струны *До* и *Ми* (рис. 36). После отыгравшего большого пальца (рис. 37), в момент обрыва вторым пальцем струны *Ми*, большой и третий также быстро ставятся на свои места, т.-е. на струны *Ре* и *Фа*; рука принимает снова первоначальное положение, показанное на рис. 34; после этого упражнение повторяется.

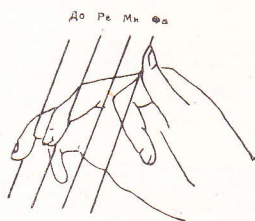


Рис. 34.



Рис. 35.

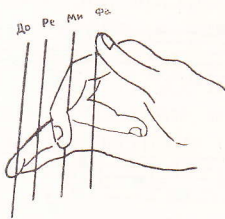


Рис. 36.

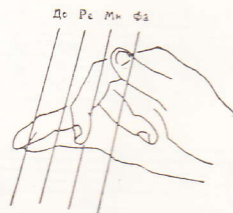


Рис. 37.

Таким образом, игра мелодических фигур, состоящих хотя бы из двух нот восходящего или нисходящего направления, требует одновременной постановки пальцев на струны для всей данной фигуры.

Г Л А В А X.

Трель.

Трель есть быстрое чередование двух смежных звуков. Исполнение трели на арфе заключается в том, что играющий производит большим и вторым пальцами ряд быстрых обрывов двух смежных струн; при этом каждый из участвующих пальцев, отыграв, с максимальной скоростью должен встать на новую струну для того, чтобы произвести новый обрыв. Недостаточный размах пальца, обусловленный скоростью движения, не дает достаточной звучности. Чтобы избежать последнего, необходимо вместе с пальцем, производить небольшое движение кистью: к себе—вместе со вторым пальцем и от себя—вместе с большим,

мают положение, вертым пальцем, же остается на обрыва третьим бы от действия те отыгравшего пальцем струны места, т.-е. на ное положение, яется.

Для большей скорости, дающей однако меньшую звучность, существует такое *doigté*:



Способ исполнения трели А. И. Слепушкина дает еще большую скорость, при чем звук приобретает необыкновенную нежность. Способ этот следующий: рука отвернута, большой палец опирается на струну *Ми*, третий палец, соскользнув со струны *До* на струну *Ре*, отыгрывает ее; в то время, как отыгрывает третий палец, второй ставится на струну *До*, затем—также скользит на струну *Ре* и т. д. по очереди; верхний и средний суставы второго и третьего пальцев касаются струны под прямым углом, при чем во время игры слегка перегибаются (рис. 38).

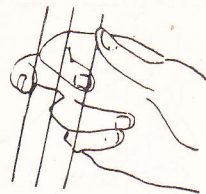


Рис. 38.

ГЛАВА XI.

Гаммы.

На всех инструментах посвящают обыкновенно много времени изучению гамм, при чем часто каждая из них имеет свое особое *doigté*. На арфе струны, изменяемые посредством педалей в отношении высоты, сохраняют неизменной свою обычную последовательность, а потому и *doigté* всех гамм остается одинаковым: гаммы в одну октаву начинаются четвертым и кончаются большим пальцем; гаммы в две октавы начинаются третьим и кончаются большим пальцем; гаммы в три октавы начинаются вторым и кончаются большим пальцем; гаммы же в четыре октавы начинаются большим и кончаются большим пальцем. Кончают гамму обыкновенно большим пальцем, имея в виду возможность обрат-

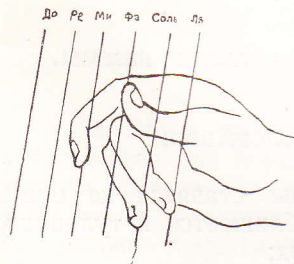


Рис. 39.

ного движения. Игра гамм является необходимым и самым целесообразным техническим упражнением. Ежедневные занятия знаменитого арфиста Париш-Альварса (1808—1849) заключались в игре простых гамм, гамм двойными нотами, а также—простых и двойных трелей. В отличие от всех других способов, единственный, позволяющий играть гаммы быстро и уверенно, заключается в следующем: в восходящем направлении пальцы ставятся на первые четыре ноты в такой последовательности: четвертый, третий, второй и большой; после этого отыгрывают четвертый и третий пальцы; затем четвертый и третий пальцы, до отыгрывания второго, ставятся одновременно на новые струны, находящиеся за струною большого пальца (рис. 39); в момент подкладывания третьего и четвертого пальцев, рука делает небольшое движение локтя к туловищу, второй же палец слегка скользит вверх по

хотя бы из бует одновре- фигуры.

Исполнение ит большим и и струн; при иальной ско- произвести ный скоростью ть последнего, ное движение те с большим,

струне; после этого отыгрывает второй палец, затем—большой; до того как отыграет четвертый палец, пальцы большой и второй одновременно и быстро ставятся на струны, находящиеся за третьим и четвертым пальцами, принимая первоначальное положение; при этом рука делает большое движение локтя к туловищу, четвертый же и третий пальцы скользят вверх по струне. В нисходящем направлении гамма играется так: расположив пальцы в той же последовательности, о которой только что говорилось, нужно отыграть большим, затем вторым пальцами; большой палец ставится на следующую за четвертым пальцем струну, пока третий еще не отыграл (рис. 40);

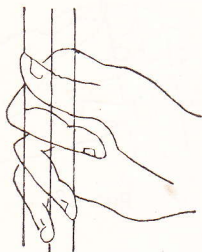


Рис. 40.

одновременно с этим рука делает большое движение локтя в сторону от туловища, а четвертый и третий пальцы скользят вниз; затем третий и четвертый пальцы, отыграв вместе со вторым, ставятся быстро впереди большого; при этом локоть делает небольшое движение в сторону от туловища, а рука принимает свое первоначальное положение; затем—гамма повторяется. В левой руке подстановка пальцев производится таким же образом, необходимо только следить за правильным движением локтя при подмене пальцев, что способствует устойчивости последних. Играя гамму в восходящем направлении, при подстановке четвертого и третьего пальцев после большого, нужно приблизить локоть к туловищу. При подстановке второго и большого пальцев локоть необходимо „отпустить“ от туловища. В момент подстановки большого пальца через третий и четвертый при нисходящем движении гаммы—локоть следует приблизить к туловищу; ставя же четвертый, третий и второй на новые струны—„отпустить“. Начинаящим арфистам рекомендуется считать таким образом: „раз“ „и“, „два“ „и“, „три“ „и“, „четыре“ „и“, „раз“ и т. д. Во время произнесения слога „и“ следует производить подмену пальцев, тщательно наблюдая за ровностью счета.

Прилагаемая ниже схема гамм, составленная А. И. Слепушкиным, указывает с достаточной ясностью на использование слога „и“ в качестве ритмической единицы.

С Х Е М А

1) Для правой руки—в восходящем направлении гаммы.

По счету „раз“	—играет четвертый палец;
„и“	—рука остается в прежнем положении;
„два“	—играет третий палец;
„и“	—четвертый и третий пальцы ставятся на новые струны; локоть слегка приближается к туловищу; второй палец скользит вверх;
„три“	—играет второй палец;
„и“	—рука остается в прежнем положении;
„четыре“	—играет большой палец;
„и“	—второй и большой пальцы ставятся на новые струны; локоть заметно приближается к туловищу; четвертый и третий пальцы скользят вверх по струнам.

2) Для правой руки—в нисходящем направлении гаммы.

По счету „раз“	—играет большой палец;
„и“	—рука остается в прежнем положении;
„два“	—играет второй палец;
„и“	—большой палец ставится на новую струну; четвертый и третий пальцы скользят вниз по струне; большое движение локтя в сторону от туловища;
„три“	—играет третий палец;
„и“	—рука остается в прежнем положении;
„четыре“	—играет четвертый палец;
„и“	—четвертый, третий и второй пальцы ставятся на новые струны; небольшое движение локтя в сторону от туловища.

3) Для левой руки—в восходящем направлении гаммы.

По счету „раз“	—играет четвертый палец;
„и“	—рука остается в прежнем положении;
„два“	—играет третий палец;
„и“	—четвертый и третий пальцы ставятся на новые струны; локоть приближается к туловищу;
„три“	—играет второй палец;
„и“	—рука сохраняет прежнее положение;
„четыре“	—играет большой палец;
„и“	—второй и большой пальцы ставятся на новые струны локоть „отпускается“.

4) Для левой руки—в нисходящем направлении гаммы.

По счету „раз“	—играет большой палец;
„и“	—рука сохраняет прежнее положение;
„два“	—играет второй палец;
„и“	—большой палец ставится на новую струну; четвертый и третий пальцы скользят вниз по струнам; локоть приближается к туловищу;
„три“	—играет третий палец;
„и“	—рука сохраняет прежнее положение;
„четыре“	—играет четвертый палец;
„и“	—четвертый, третий и второй пальцы ставятся на новые струны; локоть „отпускается“.

Из всего вышесказанного видно, что А. И. Слепушкиным установлено для игры гамм новое *doigté*, при котором третий и четвертый пальцы подкладываются одновременно, тогда как общепринятый метод допускает подкладывание четвертого пальца независимо от третьего. Основанием для введения подобного нового приема игры послужили следующие соображения: уверенности в игре гамм способствует возможно большее количество находящихся на струнах пальцев; поэтому, например, отыгравший третий палец следует немедленно же ставить на струну, к которой он уже приблизился настолько, что было бы неестественно удерживать его от этого; в силу органической зависимости от четвертого пальца, третий палец сам стремится стать на свою струну тотчас вслед за четвертым.

Технические приемы, применяемые при игре гамм.

Переходя к более подробному рассмотрению игры гамм, необходимо указать еще на некоторые приемы, от которых зависит в значительной степени законченность исполнения.

1) В восходящем направлении.

Отыгравший четвертый палец следует держать вблизи той струны, на которую ему придется стать; третий палец, следуя за четвертым, с легкостью найдет свою струну; *) После всего этого отыгрывает второй палец, который должен быть по возможности „привернут“, благодаря чему в момент отыгрывания он будет касаться струны сравнительно большим количеством своей мякоти. Играющий после второго—большой палец, двигаясь правильно лишь в верхнем своем суставе, должен стараться не нарушить положения руки и не удаляться слишком вперед, чтобы иметь возможность быстро, как бы от толчка сильной пружины, встать на струну вместе со вторым и сейчас же—ощутить давление четвертого, третьего и второго пальцев „к себе“. Вообще, большой палец не должен мешать трем остальным а также—не должен служить опорой руки, так как, опираясь на большой палец, рука теряет способность притяжения струн „к себе“, что влечет неизбежное ослабление звука.

2) В нисходящем направлении.

Большой палец, отыграв, остается наклоненным вперед; при этом давление на струны четвертого, третьего и второго пальцев также остается неизменным, рука же сохраняет свое первоначальное положение. Положением большого пальца, наклоненного к струне, на которую ему нужно будет встать, следует воспользоваться сейчас же после отыгрывания второго пальца. Таким образом, большой палец ставится впереди четвертого на струну, которую ему следует брать (рис. 40). При постановке большого пальца вся кисть несколько подается вперед, приготавливаясь к тому моменту, когда четвертый, третий и второй пальцы, после отыгрывания третьего и четвертого, быстро станут впереди большого, с силой надавливая на струны и ощущая натяжение их „к себе“. Не следует упускать из вида, что, при нисходящем направлении гаммы, очень легко нарушить правильное положение руки и пальцев. Это может произойти от того, что, при подкладывании большого пальца, четвертый и третий пальцы, вследствие неудобства натяжения струн „к себе“, наклоняются обыкновенно вперед, благодаря чему на струнах остается мало мякоти, необходимой для устойчивости пальцев, от которой в свою очередь зависит сила звука. Чтобы не впасть в эту ошибку, надо помнить то, что говорилось про боль-

*) Положение подогнутых четвертого и третьего пальцев, ставших на свои струны и непривычное положение второго и большого могут создать впечатление „беспорядка“. Чтобы освоиться с этим кажущимся „беспорядком“, нужно поставить пальцы в положение, указанное на рис. 39 и—упражнять каждый палец отдельно, преодолевая вначале известное неудобство. После этого—нужно играть трели вторым и большим, большим и четвертым, четвертым и третьим, вторым и четвертым, большим и третьим пальцами; одним словом, следует возможно более разнообразить движения пальцев для развития полной их самостоятельности. При всем этом играющий должен всегда ощущать давление пальцев на струны в направлении „к себе“. Для этого надо стараться возможно меньше давить большим пальцем, отнюдь не теряя его гибкости, и—сохранить силу давления на струны главным образом за четвертым, третьим и вторым пальцами.

гамм.

гамм, необходимо-
входит в значи-

вблизи той
ед, следуя за
е всего этого
возможности
удет касаться
Играющий
шь в верхнем
из руки и не
стро, как бы
со вторым и
рого пальцев
ем остальным
рзаясь на боль-
к себе", что

ред, при этом
также остается
е положение.
на которую
час же после
палец ставится
ть (рис. 40).
подается впе-
тий и второй
стро станут
ущая натяже-
нисходящем
положение руки
о складывании
е неудобства
перед, благо-
й для устой-
звука. Чтобы
сь про боль-

на свои струны
не „безпорядка“.
пальцы в положе-
иногда вначале
пальцем, большим
пальцами;
е для развития
чувствительности
давление
можно меньше
давления на

шой палец при игре гамм в восходящем направлении, т.е.—след
развивать самостоятельность этого пальца, не позволяя ему служить
точкой опоры для руки; совершенно достаточной опорой для нее
в данном случае является край дэки. Необходимо указать, что, при игре
гамм как восходящем, так и нисходящем направлении, рука в се-
редине гаммы подвигается немного в сторону движения, как бы подго-
тавливаясь к своему новому положению. Подобное изменение положе-
ния руки происходит: в восходящем направлении—в момент постановки
четвертого и третьего пальцев, при нисходящем же—в момент под-
кладывания большого пальца.

Все сказанное до сих пор об игре гамм, относится к обеим
рукам, несмотря на то, что положения их во время исполнения суще-
ственно отличаются одно от другого. В то время, как правая рука,
имея надежную опору в виде дэки и тонких, сильно натянутых
струн, может развивать большую скорость, извлекая звук большой
силы—левая, лишенная точки опоры, принужденная играть чаще на
толстых, слабо натянутых струнах, не в состоянии воспроизводить
звук подобной силы; несмотря на это, от левой руки, при игре в сред-
нем и отчасти низком регистрах, требуется подвижность не менее чем от
правой. Неудобство исполнения в быстром темпе на слабо натянутых
басовых струнах отчасти устраняется игрою ниже середины струны, тре-
буемая же звучность достигается накладыванием на струну достаточного
количества мякоти пальца. В общем же, звучную игру на низких басо-
вых струнах в быстром темпе следует признать трудно выполнимой.

В заключение необходимо сказать, что существующая уверенность
в том, что игра гамм в нисходящем направлении менее затруднительна,
чем в восходящем, благодаря неудобству подстановки третьего и чет-
вертого, а также скачка большого и второго пальцев, легко, впрочем,
устраняемого путем упражнений—категорически отвергается А. И. Сле-
пушкиным по следующим соображениям: при восходящем направ-
лении гаммы каждый из отыгравших пальцев, кроме большого,
приближается к струне, на которую ему приходится становиться вновь,
тогда как при нисходящем направлении каждый отыгравший палец,
кроме большого, отдаляется от струны. Таким образом, расстояние
между концами отыгравших пальцев до струн, на которые им нужно
становиться не одинаково, вследствие чего, при игре гамм в нисходя-
щем направлении, большинству пальцев приходится делать несрав-
ненно больше движений, что несомненно труднее.

Взяв для наглядности движение третьего пальца при игре гаммы
в пределах нот *соль*—*ля* и при основном положении руки на струнах
До, *Ре*, *Ми*, *Фа*, увидим, что после отыгрывания палец этот, как в восхо-
дящем так и в нисходящем направлении гаммы, попадает в точку *Б*.
Исходя из этого положения, при определении количества движений
пальца от точки *Б* к точкам *А* и *В*, т.е. к нотам *соль* и *ля*, увидим, что
движение это соответствует расстояниям между точками *Б* и *А*, а также
Б и *В*. Излишек движения, производимого пальцем между точками *А* и *В*,
выразится разностью: *АБ*—*БВ*.



Г Л А В А XII.

Игра двойными нотами.

При игре гамм терциями, секстами и октавами нужно соблюдать следующее *doigté*. В восходящем направлении гаммы необходимо поставить на струны *До*, *Ре*, *Ми* и *Фа* сразу все пальцы. Отыгравшие первыми, второй и четвертый пальцы тотчас же перебрасываются, через большой и третий пальцы, на струны *Ми* и *Соль*. Рука принимает положение, изображенное на рис. 39; после этого третий и большой пальцы, отыграв, так же быстро перебрасываются через второй и четвертый пальцы на струны *Фа* и *Ля*, чем восстанавливается первоначальное положение руки. Затем идет перебрасывание второго и четвертого пальцев и т. д.



При игре гаммы в нисходящем направлении также необходимо, чтобы все четыре пальца находились предварительно на соответствующих струнах. Первыми отыгрывают большой и третий пальцы и тотчас же ставятся, перебрасываясь через второй и четвертый, на следующие за ними струны (рис. 41).

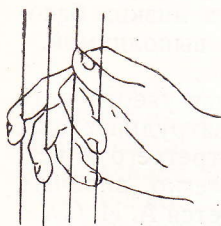


Рис. 41.

После этого отыгрывают второй и четвертый пальцы и, переброшенные через большой и третий, становятся дальше. Таким образом, все пальцы находятся почти все время на струнах, что значительно способствует устойчивости руки. Чтобы приучить пальцы к подобому перебрасыванию, ну-

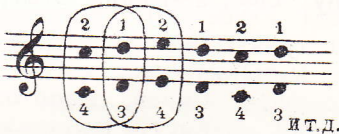
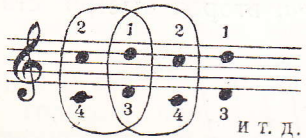


жно играть следующие упражнения, поставив предварительно все пальцы на струны; упражнения эти следует играть на всех ступенях гаммы.





При игре секст и октав четвертый и третий пальцы нужно ставить на струны выше их середины. Играя гаммы октавами, вследствие широкого расположения пальцев, невозможно перебрасывать второй и четвертый пальцы одновременно. В этом случае поступают обыкновенно таким образом: поставив предварительно на струны все пальцы, отыгрывают вторым и четвертым пальцами; затем четвертый ставится на следующую струну сейчас же, до отыгрывания третьего; второй же палец ставится на следующую струну вместе с большим и третьим, когда они, отыграв, становятся на новые струны. В нисходящем направлении гаммы очень трудно добиться звучной игры третьим пальцем, потому что он, вследствие неудобного своего положения, быстро утомляется. В таком случае лучше применять глиссандо большого пальца о чем речь будет в следующей главе:



При игре октавами, четвертый и третий пальцы ставятся выше середины струны.

Г Л А В А XIII.

Г л и с с а н д о.

Существует особый способ игры гамм, а также арпеджий различных аккордов, перестроенных педалями, (см. Гл. XIV) носящий общее название „глиссандо“. Глиссандо—слово итальянское и, в переводе на русский язык, значит: скользит. Глиссандо исполняется следующим образом: при восходящем направлении гаммы или арпеджио указательный палец держится немного согнутым, кисть же—развернутой (рис. 42); указательный палец, нажимая на струны, быстро скользит по ним, при чем сколь-

жение нужно производить по кривой, идущей по середине струн, а локоть—держать на одном уровне с тем местом, к которому прикасается указательный палец (см. выше рис. 13). При нисходящем направлении гаммы по струнам скользит большой палец, будучи согнут в верхнем своем суставе; кисть значительно выгибается наружу, а остальные пальцы приближаются к ладони, при чем средние суставы их касаются струн (рис. 43).

При глissандо двойными и тройными нотами в восходящем направлении—пальцы ставятся на струны почти под прямым углом (рис. 44).

В нисходящем направлении глissандо пальцы нужно предварительно поставить на струны так, чтобы исполняемый интервал, например,

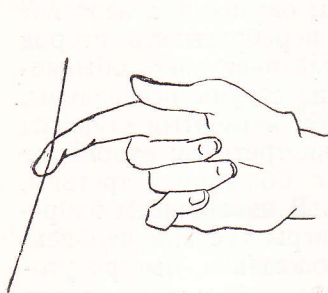


Рис. 42.

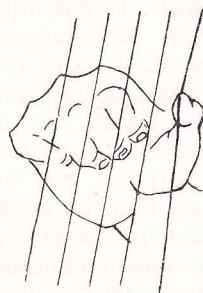


Рис. 43.

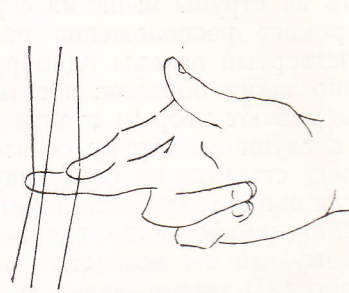


Рис. 44.

терция, находился между вторым и большим пальцами (рис. 45); в то время, как большой палец будет скользить последовательно со струны на струну, все остальные пальцы будут играть один за другим в следующем порядке: после того, как большой скользнет со струны *Ля* на струну *Соль*, а второй отыграет струну *Фа*, второй быстро ставится

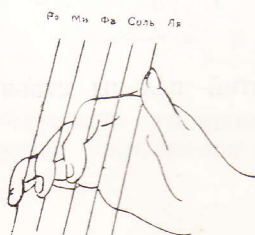


Рис. 45.

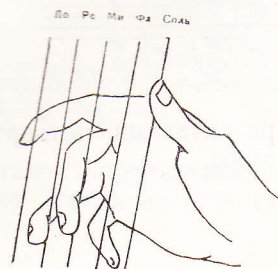


Рис. 46.

на струну *До* (рис. 46); затем отыгрывает третий палец, а большой скользит на струну *Фа* (рис. 47); как только четвертый палец отыграет струну *Ре*, а большой скользнет на струну *Ми*—третий и четвертый пальцы возможно быстро ставятся, через второй палец, на струны *Си* и *Ля*, т.-е., рука возвращается к первоначальному своему положению (рис. 48). В дальнейшем движение повторяется в том же порядке. При этом глissандо вторым, третьим и четвертым пальцами нужно возможно более нажимать на струны „к себе“, а большим—„от себя“.

Для уверенного и быстрого подкладывания пальцев полезно играть

следующее упражнение:

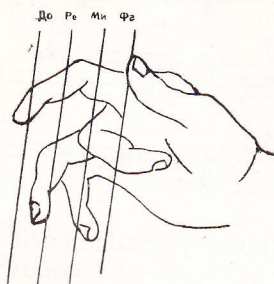


Рис. 47.

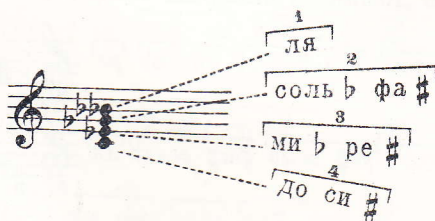


Рис. 48.

ГЛАВА XIV.

Аккорды, исполняемые глиссандо.

Важнейшие из них, т.е. наиболее часто употребляемые в арфной литературе, следующие: уменьшенный септ-аккорд, доминант-аккорд, увеличенное трезвучие а также септ-аккорд и квинт-секст-аккорд II ступени мажора. Из последних двух аккордов, квинт-секст-аккорд употребляется чаще септ-аккорда, заменяя иногда трезвучие IV ступени, с которым имеет одни и те же первые три звука. Следует заметить, что некоторые септ-аккорды, а также квинт-секст-аккорды II ступени, не могут быть исполняемы с правильным удвоением голосов, так как удвоение некоторых звуков невозможно. Квинт-секст-аккорд играется иногда с понижением VI ступени. Глиссандо увеличенного трезвучия с правильным удвоением голосов — вообще не выполнимо. Принцип настройки педалями таких аккордов заключается в том, что семь ступеней гаммы, вследствие энгармонического удвоения некоторых из них, сводятся к четырем, входящим в состав аккорда. Построим уменьшенный септ-аккорд на ноте до:

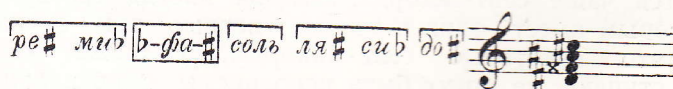


Известно, что в тесной гармонии качественная величина интервалов, при обращении уменьшенного септ-аккорда, остается неизменной,

т.-е. при всех обращениях его всегда будет полутонно-тонное отношение между рядом лежащими звуками. Поэтому, зная построение этого аккорда на первых трех ступенях *до* мажорной гаммы, можно уже построить уменьшенный септ-аккорд на любом звуке.



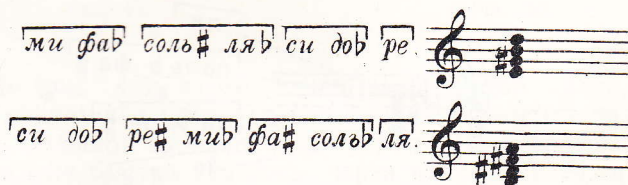
В первом ряду на ноте *до* построен уменьшенный септ-аккорд. При построении уменьшенного септ-аккорда на любом из входящих в его состав звуков, очевидно, повторится то же самое применение педалей. Таким образом, выше помещенные три ряда вполне исчерпывают настраивание педалями всех уменьшенных септ-аккордов. Чтобы отнести к тому или иному ряду какой-нибудь уменьшенный септ-аккорд, достаточно найти в нем один из трех звуков: *до*, *ре* или *ми*, которыми начинаются эти три ряда, и приступить к энгармонической перестройке соответствующего ряда. Так, имея звук *ре* в данном уменьшенном септ-аккорде, следует применять перестройку второго ряда, так как звук *ре* не встречается в других рядах и т. д. При построении доминант-аккорда приходится считаться с тем, что на арфе не могут быть удвоены те звуки, удвоение которых требуется законами гармонии. Если построить например доминант-аккорд на ноте *ре*#, то педализация его представится в следующем виде:



Положение педали *Фа* таково, что, при понижении, она даст *фаб*, при повышении же—*фа#*, т.-е., в обоих случаях не сольется со звуками ни *миб*, ни *соль* (гл. I). Тем не менее, часто оставляют педаль *фа*, пользуясь сродством получающегося таким образом нон-аккорда с доминант-аккордом. Итак, из второго ряда педалей (гл. I)

до *ре* ***ми*** *фа* *соль* *ля* ***си***

можно построить доминант-аккорды только на звуках *ми* и *си*.

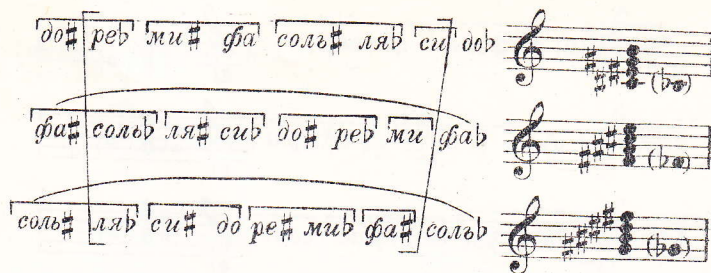


Из третьего ряда:

до# *ре#* *ми* ***фа#*** ***соль#*** *ля#* *си#*

онное отноше-
строение этого
д, можно уже

получатся три доминант-аккорда:



септ-аккорд.
из входящих
е применение
не исчерпы-
ордов. Чтобы
шенный септ-
ре или ми,
гармонической
ре в данном
второго ряда,
и построении
орфе не могут
нами гармо-
е ре, то педа-

Доминант-аккорды, построенные на звуках первого ряда педалей: реб, сольб и ляб—равны энгармонически доминант-аккордам, построенным выше на звуках третьего ряда: до#, фа# и соль# (гл. I).

Если, следуя избранному выше порядку, строить доминант-аккорды на нотах реб, сольб и ляб, отмеченных выше вертикальной скобкой, то в конце можно взять педали таким образом:

Вместо до# — доб
„ фа# — фаб
„ соль# — сольб

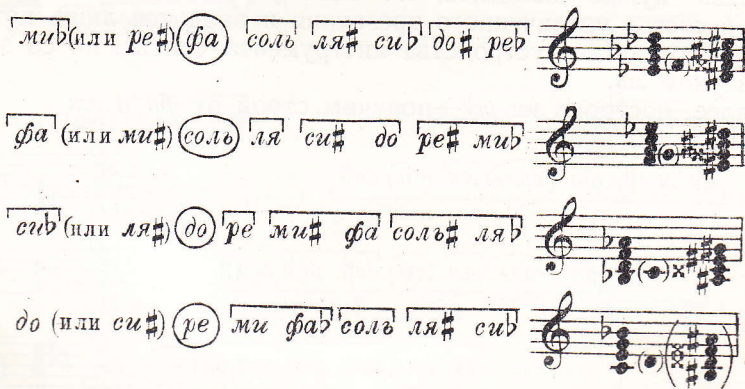
это не изменяет построения аккордов.

Таким образом, доминант-аккорды в чистом виде, т.е. сохраняющие свое правильное построение, сводятся к пяти pedalным комбинациям, помещенным выше.

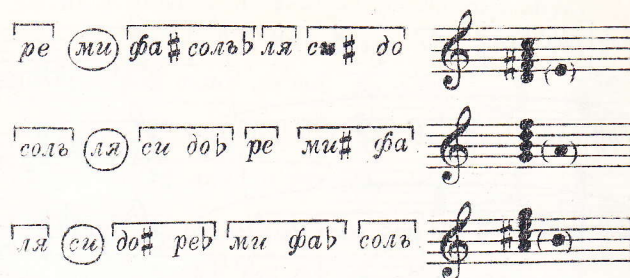
Все остальные доминант-аккорды, как уже было сказано, не имеют удвоения звуков, отстоящих от основной ноты аккорда на большую или малую секунду вверх. Вводя эту ноту в аккорд, получим большой и малый нон-аккорды.

Применение педалей для доминант-аккордов построенных на миб, фа, сиб и доб остается одинаковым и для энгармонически им равных доминант-аккордов, построенных на звуках ре#, ми#, ля# и си#.

Таким образом, построение этих доминант-аккордов сводится к четырём:

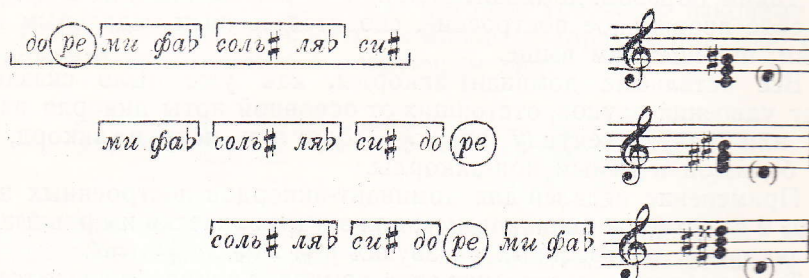


Доминант-аккорды, построенные на звуках *ре*, *соль* и *ля* второго ряда педалей, имеют следующий педальный порядок:



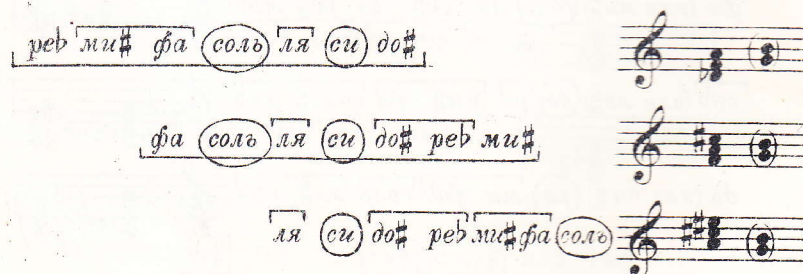
Звуки, не входящие в состав доминант-аккордов, отмечены кружками. Остальные аккорды, исполняемые глиссандо, по построению своему часто неправильны, но при быстром исполнении неправильность эта не слишком заметна. К таковым относятся: увеличенное трезвучие, септ-аккорд и квинт-секст-аккорд II ступени натурального и гармонического мажора.

Увеличенное трезвучие, также как и квинт-секст-аккорд II ступени, может быть построено на любом звуке, при чем для увеличенного трезвучия нужно знать лишь четыре применения педалей от звуков *до*, *ре*, *ре*, и *ми*, что служит ключом к остальным педальным комбинациям. Например, если построить увеличенное трезвучие на *до*, то такое же применение педалей останется и для увеличенных трезвучий, построенных на звуках *ми* и *ля*.



Здесь нужно заметить, что нота *ре*, отмеченная кружком, не входит в состав увеличенного трезвучия и вводится лишь потому, что не может, вследствие устройства инструмента, слиться ни со звуком *до*, ни со звуком *ми*.

Далее, построив на *реб*—получим строй от *фа* и *ля*:



и ля второго

Комбинации педалей для ув. трезвучия от ноты *ре* соответствуют таковым же от нот *фа#* и *ля#*:

ре (*ми*) *фа#* *сольб* *ля#* *сиб* (*до*)



фа# *сольб* *ля#* *сиб* (*до*) *ре* (*ми*)



ля# *сиб* (*до*) *ре* (*ми*) *фа#* *сольб*



ечены круж-
построению
неправиль-
увеличенное
натурального

Комбинации для ув. трезвучия от ноты *миб* соответствуют таковым же от нот *соль* и *си*:

миб (*фа*) *соль* (*ля*) *си* *доб* *ре#*



соль (*ля*) *си* *доб* *ре#* *миб* (*фа*)



си *доб* *ре#* *миб* (*фа*) *соль* (*ля*)



корд II сту-
увеличен-
педалей от
и педалным
звучие на *до*,
ченных тре-

При септ-аккорде и квинт-секст-аккорде II ступени мажора имеются все двенадцать педалейных положений и, кроме этого, пять положений при понижении VI-й ступени мажора:

до (*ре*) *ми* *фаб* *соль* *ля* *си#*



реб *ми#* *фа* *соль#* *ляб* *сиб* *до#* *ми* *фаб*



ре (*ми*) *фа#* *сольб* *ля* *си* *доб*



миб (*фа*) *соль* *ля#* *сиб* *до* *ре#* *фа#* *сольб*



ми *фаб* *соль#* *ляб* *си* *до#* *реб*



фа (*соль*) *ля* *си#* *до* *ре* *ми#* *соль#* *ляб*



сольб *ля#* *сиб* *до#* *реб* *миб* *фа#*



кружком, не
потому, что
звучием *до*,

соль (ля) си до ре ми фа	
ля си# до# ре# ми# фа соль# до# си#	
ля (си) до# ре# ми# фа# соль#	
си# (до) ре# ми# фа# соль# ля# до# ре#	
си до# ре# ми# фа# соль# ля	

Помеченные для понижения VI-й ступени мажора педали нужно переставить при данном строе, отмеченные же кружками ноты, не входящие в состав аккорда, всегда отстоят на целый тон вверх от нижнего звука квинт-секст-аккорда. Во многих других случаях аккорды не имеют правильного построения, но глиссандо рассчитано здесь на чисто внешний, звуковой эффект.

Для быстроты перестраивания аккордов следует нажимать педали одновременно правой и левой ногой, например, для перестройки уменьшенного септ-аккорда часто педали выписываются так:

до# ре# ми# фа# соль# ля си#

при этом в распоряжении играющего имеется всего один такт; в таком случае следует распределить педали попарно:

$\left\{ \begin{array}{l} \text{ре\#} \\ \text{фа\#} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{до} \\ \text{ми\#} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{си\#} \\ \text{соль\#} \end{array} \right\} \text{ля и т. д.}$

Иногда возможно брать некоторые педали заблаговременно что еще более удобно.

Г Л А В А XV.

А р п е д ж и о.

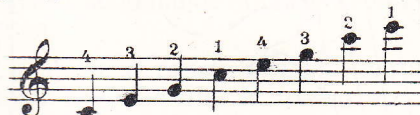
Исполнение арпеджио на арфе вызывает сложное и неудобное движение, заключающееся в подстановке четвертого пальца при игре в восходящем направлении и большого—при нисходящем.

Так как расстояние от этих пальцев до струны, на которую им нужно становиться, слишком велико, то движения руки не могут быть в данном случае такими плавными, как при игре гамм, где переме-

щения эти делаются постепенно. Руке приходится делать их как бы скачком, с целью занять возможно скорее новую точку опоры на звуковой коробке. Следует однако заметить, что преждевременное, в этом направлении движение руки вызовет весьма слабый звук при обрыве струны четвертым или большим пальцами, вследствие того, что палец, опереженный в своем движении кистью, не будет в состоянии произвести обрыв струны с достаточной силой. При всем этом необходимо следить за тем, чтобы кисть не опиралась на большой палец, отнимая этим у остальных пальцев силу, необходимую для натяжения струн „к себе“. Натяжение это играющий не должен прекращать даже в том случае, если на струне останется хотя бы один палец.

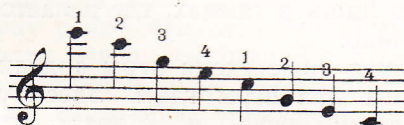
При игре арпеджио следует соблюдать следующий порядок движения пальцев, кисти и локтя.

В восходящем направлении:



Поставив пальцы на аккорд, построенный, например, на ноте *до* и состоящий из четырех звуков *до*, *ми*, *соль* и *до*, нужно сначала произвести четвертым пальцем обрыв струны *До*; при этом, кисть приближается „к себе“; затем третий палец отыгрывает струну *Ми*, при чем второй скользит вверх по струне *Соль*, четвертый ставится на следующую струну *Ми*, а локоть слегка приближается „к себе“; после отыгравшего струну *Ми* третьего пальца, второй отыгрывает струну *Соль*, а за ним большой—струну *До*; после отыгрывания большого пальца, последний, а также третий и второй пальцы ставятся на свои струны: третий—на *Соль*, второй—на *До*, большой—на *Ми*; четвертый скользит по струне *Ми* вверх, а локоть делает заметное движение „к себе“ и т. д.

В нисходящем направлении:



Сначала большой палец отыгрывает струну *Ми*, за ним второй—струну *До*, после чего кисть слегка опускается; третий и четвертый пальцы скользят вниз по струнам *Соль* и *Ми* и дают возможность большому пальцу стать на струну *До*, а второму, третьему и четвертому пальцам, не нарушая правильного положения руки—стать на свои места в нужное время; локоть делает заметное движение в сторону от туловища. После этого третий палец отыгрывает струну *Соль*, а за ним четвертый—*Ми*; второй, третий и четвертый пальцы ставятся на струны *Соль*, *Ми* и *До*, а локоть делает опять небольшое движение в сторону от туловища.

Одновременная постановка на соответствующие струны третьего и четвертого пальцев, применяемая при игре гамм в восходящем направлении, не всегда возможна при игре арпеджио, а потому здесь следует ограничиться предварительной постановкой только четвертого пальца, который ставится тотчас же после отыгрывания третьего (рис. 49).

При игре арпеджио в нисходящем направлении, надо стараться, чтобы большой палец стоял на следующей струне раньше, чем отыграет третий, хотя это и не всегда выполнимо. Тогда, если, например, расстояние от струны, на которой находится четвертый палец, до струны, на которую должен стать большой палец, слишком велико — большой палец остается лишь возможно больше приблизить к струне, поставив на нее тотчас по отыгрывании третьего пальца (рис. 50); в противном случае, рука примет неудобное положение, при котором третий палец не сможет правильно извлечь звук.

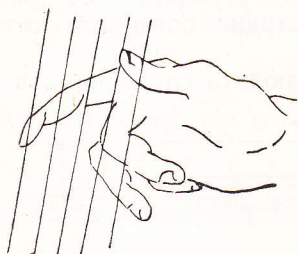


Рис. 49

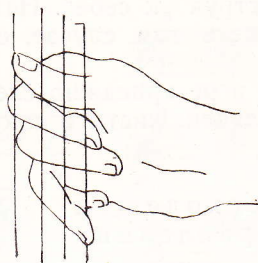


Рис. 50.

Одновременная постановка третьего и четвертого пальцев возможна при арпеджио септ-аккордов и их обращений лишь тогда, когда секунда, как бы соединяющая рядом лежащие септ-аккорды, берется третьим и четвертым пальцами.

Например:



На скольжение

пальцев, о котором говорилось выше, надо обратить особое внимание; оно незаметно лишь в гаммах, где делается постепенно, и где сравнительно не велико.

Помещенная ниже схема игры арпеджио аналогична схеме А. И. Слепушкина для игры гамм. Здесь следует считать также, как и при игре гамм: „раз“ „и“, „два“ „и“, „три“ „и“, „четыре“ „и“, „раз“ и т. д. Слог „и“ имеет то же значение, что и в гаммах.

1) В восходящем направлении:

- По счету „раз“ — играет четвертый палец; кисть приближается к туловищу;
- „и“ — рука остается в прежнем положении;
- „два“ — играет третий палец;
- „и“ — второй палец скользит вверх по струне; четвертый ставится на следующую струну; локоть приближается слегка к туловищу;
- „три“ — играет второй палец;
- „и“ — рука остается в прежнем положении;
- „четыре“ — играет большой палец;
- „и“ — третий, второй и большой пальцы ставятся на соответствующие струны; четвертый скользит вверх по струне; локоть заметно приближается к туловищу.

2) В нисходящем направлении:

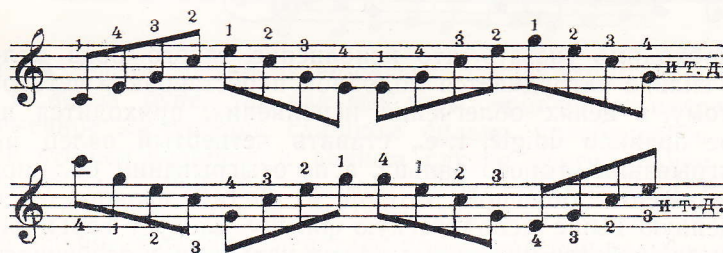
- По счету „раз“ — играет большой палец;
 „и“ — рука сохраняет прежнее положение;
 „два“ — играет второй палец;
 „и“ — кисть слегка опускается; третий и четвертый пальцы скользят по струнам вниз; большой ставится на соответствующую струну; локоть заметно отдалается от туловища;
 „три“ — играет третий палец;
 „и“ — рука сохраняет прежнее положение;
 „четыре“ — играет четвертый палец;
 „и“ — второй, третий и четвертый пальцы ставятся на новые струны; небольшое движение локтя в сторону от туловища.

В левой руке подмена пальцев, а также скольжение их по струне при восходящем и нисходящем направлении, и арпеджио — аналогичны таковым же движениям правой руки. Рука, двигаясь в восходящем направлении, на второе „и“ делает движение к туловищу (локоть „к себе“), а на четвертое „и“ — большое движение в сторону от туловища (локоть „отпустить“). При игре арпеджио, в нисходящем направлении на второе „и“ — небольшое движение кисти и локтя в сторону от туловища (локоть „к себе“), а на четвертое „и“ — большое движение от себя (локоть „отпустить“).

Упражняться в арпеджио следует по возможности обеими руками. Чтобы пальцы ставились на новые струны, не задевая друг друга — арпеджио трезвучия, секст-аккорда и кварт-секст-аккорда нужно играть так, чтобы правая рука отстояла от левой на дециму, ун-дециму или еще более широкий интервал.

Полезно упражняться во всех перечисленных аккордах тремя пальцами; при этом необходимо в восходящем направлении ставить третий палец на новую струну ранее, чем отыграет второй, а в нисходящем — ставить большой палец ранее, чем отыграет второй.

Для приобретения уверенности в смене четвертого или большого пальцев, очень полезно играть следующее упражнение:



При игре арпеджио двойными нотами, нужно придерживаться

следующего doigté, например, игра все

пальцы нужно предварительно поставить на ноты *до*, *ми*, *соль* и *до*. После одновременного отыгрыwania ноты *до*—четвертым пальцем и *соль*—вторым, четвертый палец ставится на ноту *соль*, второй же—на свою следующую струну *Ми*; но не—одновременно с четвертым, а вместе с большим и третьим, когда эти пальцы, отыграв, станут на струны *Соль* и *До*, и т. д. При обратном движении, после одновременного отыгрыwania большим пальцем струны *Соль*, а третьим струны *До*, большой палец тотчас же ставится на ноту *до*, а третий, после отыгравших четвертого и второго, одновременно с ними—на ноту *ми*; после этого четвертый и второй пальцы ставятся на ноты *до* и *соль*, и т. д.

ГЛАВА XVI.

Некоторые технические трудности, в связи с положением пальцев.

Как уже было сказано, основное правило *doigté* требует, чтобы всякая мелодическая фигура была исполнена так, „чтобы последняя нота ее была отыграна не ранее, чем произойдет постановка пальца хотя бы на первую ноту следующей фигуры“ (гл. VIII). Таким обра-

зом, если взять мелодическую фигуру



то следует играть ее так, чтобы четвертый палец стал на струну *До* ранее, чем отыграет большой. Такая перестановка четвертого пальца может быть более или менее широкой в зависимости от расстояния одной фигуры от другой, например:




Здесь необходимо указать, что исполнение такого рода мелодических фигур сильно затрудняется подобной перестановкой четвертого пальца, и потому, в целях облегчения исполнения, приходится нарушать основное правило *doigté*, т.-е., ставить четвертый палец почти в момент отыгрыwania второго пальца, а, по отыгрывании большого—ставить одновременно большой, второй и третий пальцы на свои места. Помещенную выше мелодическую фигуру следует варьировать, расширяя возможно более интервалы между пальцами, в особенности—между четвертым и большим. При этом, вначале необходимо после отыгрыwania приближать пальцы к ладони, не играющие пальцы держать близко к последней, руку „привернуть“, а вторым, третьим и четвертым пальцами—нажимать струны „к себе“. Выбранную для изучения фигуру следует много раз повторять.

Перестановка четвертого пальца бывает в некоторых случаях затруднена третьим пальцем, а именно тогда, когда мелодическая фигура состоит из трех нот, исполняемых четвертым, третьим и большим,

или—четвертым, третьим и вторым пальцами. Например:



Третий палец, будучи связан с четвертым и находясь близ ладони, тянет за собой четвертый как раз тогда, когда последнему нужно стать на струну; это чрезвычайно затрудняет игру таких мелодических фигур, в особенности, если четвертый и третий пальцы захватывают широкий интервал. Большинству играющих движение это дается с трудом, хотя встречаются руки, у которых четвертый и третий пальцы от природы сравнительно независимы; поэтому, для достижения свободы движений третьего и четвертого пальцев, необходимо упражняться четвертым, третьим и вторым пальцами, ставя при этом четвертый возможно скорее, т.е., в момент приближения к ладони, после отыгрывания третьего пальца.

Часто встречаемая мелодическая фигура,  и т. д.,

также требует от третьего и четвертого пальцев большой самостоятельности, отсутствие которой значительно затрудняет исполнение. В фигуре этой четвертый палец ставится на струну одновременно со вторым. Последнее происходит после отыгрывания третьего пальца, который, находясь у ладони, затрудняет постановку четвертого и второго пальцев на соответствующие струны. Поэтому, по трудности исполнения, мелодическая фигура эта сходна с предыдущей. Некоторые арфисты обходят эту трудность, запаздывая ставить на струну четвертый палец, или же—ставя четвертый, третий и второй пальцы одновременно с отыгрыванием большого пальца; но это вредит качеству звука, так как струна, отыгранная третьим пальцем, заглушается слишком рано. Следует заметить, что исполнение подобных мелодических фигур представляет большую трудность только в быстром темпе. Так,

если мелодическая фигура  должна быть

исполнена быстро, то третий палец нельзя ставить слишком рано, в особенности в левой руке, так как при этом произойдет недопустимое преждевременное заглушение слишком сильно колеблющейся струны, отыгранной вторым пальцем; в данном случае третий палец следует ставить на струну возможно плотно, и—до отыгрывания большого пальца. Вообще говоря, нужно избегать слишком ранней постановки пальцев на струны, так как вследствие прикосновения пальцев к сильно колеблющимся струнам, получается призывок, лишаящий звук ясности.

В арпеджированных аккордах мелодические фигуры, подобные вышеприведенным, исполняются аналогичным образом, причем, исполняя в очень быстром темпе пассажи вроде следующих:



необходимо делать минимальное движение пальцами, сокращая промежутки времени между отдельными движениями их, иначе говоря: отыгравшие пальцы нужно ставить на новые струны, хотя и помня общее правило перестановки пальцев, но все же поступаясь им в пользу удобства исполнения. Таким образом, в этой мелодической фигуре третий и второй пальцы ставятся почти одновременно с четвертым, благодаря чему промежутки времени между отдельными движениями пальцев доводятся до минимума.

Исполнение той же мелодической фигуры в обратном направлении



несколько труднее, так как рука должна

здесь слишком растягиваться; маленьким рукам это особенно тяжело, потому что при игре подобной фигуры большой палец, следуя правилу, должен был бы стать на свое новое место после отыгрывания третьего, раньше чем отыграет четвертый.

Затруднения при этом большого пальца—очевидны, так как третий палец, будучи связан с четвертым, нарушает правильное положение руки, лишая „довернутости“ и самостоятельности остальные пальцы, в особенности большой. С целью противодействия этому, т.-е. с целью развития самостоятельности и уверенности большого пальца, следует ставить его на струну до отыгрывания третьего пальца; также полезно играть упражнения, построенные таким образом, чтобы интервалы между большим и третьим, между четвертым и, третьим, и, наконец, между большим, третьим и четвертым пальцами—были возможно широкими. Применение последнего предоставляется всецело изобретательности играющего; в качестве примера может служить следующее

упражнение:



Относительно участия в игре третьего пальца необходимо сказать, что производимый им обрыв струны весьма затруднен в случае прочного стояния четвертого пальца на своей струне. Объясняется это все той же зависимостью третьего пальца от четвертого; поэтому, упражняясь, следует все время варьировать величину интервалов между вторым, третьим и четвертым пальцами, например:



Всякую неудобную для исполнения мелодическую фигуру рекомендуется разучивать в сокращенном виде, т.-е. играть сначала только ту часть ее, исполнение которой представляет трудность; лишь после преодоления последней, можно играть всю фигуру целиком. Такой способ сокращения мелодических фигур исключает бесцельный моцион пальцев. Результаты подобных упражнений скажут сами собою, но, конечно—лишь по прошествии известного времени. Неудобство исполнения какой-либо мелодической фигуры порождает обыкновенно утомление

тех пальцев, или той части руки, которые приходится при этом слишком напрягать. Необходимость применения этого усилия обуславливается или отсутствием привычки к новому положению, или анатомическим строением руки, иногда—тем и другим одновременно.

Для приобретения привычки к новому положению, занятия прежде всего должны быть строго регулярны. Что касается строения руки, то существуют природные, почти непреодолимые данные, например: величина ее, слабость или несоразмерная длина пальцев, и т. п.; надо однако сказать, что и здесь часто возможно достигнуть большего, чем кажется на первый взгляд, особенно в молодые годы. Пределы возможного—неизмеримы, и лишь в постепенном, неуклонном расширении их заключается сущность успеха.

О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
Вступление	5
Глава I Строй арфы и педали	7
Глава II О звуке	11
Глава III Положение арфы во время игры	—
Глава IV Положение туловища во время игры	12
Глава V Техника игры	13
Глава VI Техника извлечения звука (положение руки и пальцев)	—
Глава VII Движение кисти	17
Стакато и флажолеты	18
Глава VIII Интервалы и их <i>doigtés</i>	20
Глава IX Упражнения для изучения интервалов:	23
Мелодические фигуры	23
Упражнения для двух пальцев	24
Упражнения для трех пальцев	—
Упражнения для четырех пальцев	26
Глава X Трель	28
Глава XI Гаммы. Схема: 1) для правой руки—в восходящем направлении гаммы	29
2) для правой руки—в нисходящем направлении гаммы	31
3) для левой руки—в восходящем направлении гаммы	—
4) для левой руки—в нисходящем направлении гаммы	—
Технические приемы, применяемые при игре гамм:	32
1) в восходящем направлении	—
2) в нисходящем направлении	—
Глава XII Игра двойными нотами	34
Глава XIII Глиссандо	35
Глава XIV Аккорды, исполняемые глиссандо	37
Глава XV Арпеджио:	42
1) в восходящем направлении	44
2) в нисходящем направлении	45
Глава XVI Некоторые технические трудности, в связи с положением пальцев	46

70
М. 1. Цена 1 р. 25 к.

БИБЛИОТЕКА ПИАНИСТА

под редакцией ГР. ПРОКОФЬЕВА,
председателя фортеп.-методологической секции Госуд.
Института Музыкальной Науки.

„Библиотека пианиста“ ставит своею целью дать читателям научное освещение всех вопросов, касающихся игры на фортепиано и фортепианной методологии. Работа человеческой мысли в этом направлении началась сравнительно недавно, почему и „Библиотека пианиста“ не может быть развернута сразу.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ:

Ф. Штейнхаузен. Техника игры на фортепиано.

Гр. Прокофьев. Игра на фортепиано. (Два доклада в ГИМН'е).

И. Березовский. Психология техники ф.-п. игры. Пер. с польского А. Шевеса.