

Методическая разработка на тему:  
**«Клавирная музыка. Вопросы аппликатуры»**

Выполнила: преподаватель ДШИ № 2  
им. А. А. Цыганкова г. Омска  
**Родина Елена Александровна**

Октябрь 2021 г.

Верховный принцип художественно-верной аппликатуры – лучшая аппликатура та, которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом.

П. Г. Нейгауз

Обучая учащихся игре на фортепиано перед педагогом ставятся определенные задачи, которые приводят к ряду вопросов и проблем. Особое место в педагогической практике занимают вопросы аппликатуры. На своих уроках, я заметила, что большинство учащихся не уделяют должного внимания на указанную аппликатуру в тексте, а зачастую применяют ее бездумно, как попало и как придется, что естественно не укладывается в принцип художественной целесообразности и не приносит физического удобства пальцам. А ведь аппликатура помогает в овладении приемов фортепианной игры, от правильного выбора аппликатуры зависит грамотное и выразительное исполнение произведения (т.е. результат работы).

Поэтому моя работа посвящена вопросам аппликатуры.

### Аппликатура

Итак, старинная аппликатура.

Первое, что хотелось бы осветить, это понятие аппликатуры.

Аппликатура – игровое действие исполнителя, где обеспечивается удобство физического движения на клавиатуре и выразительность музыки.

Аппликатура считается «верной», если она имеет художественную оправданность и музыкально-смысловое удобство.

Уже с 16-го века крупные музыканты, авторы трактатов об исполнении на клавишных инструментах не обходили своим вниманием вопросы аппликатуры, т.к. она составляла важнейший раздел знаний и умений исполнителя.

Первые приемы аппликатуры появились в 20-е годы 16-го века. «Fundamentum» написан был Г. Бухнером.

В 1555 году вышла книга Хуана Бермудо «Рассуждения о музыкальных инструментах», в которой также содержатся аппликатурные правила.

Старинная аппликатура соответствовала фактуре музыки тех времен и в наилучшей степени помогала исполнителю раскрывать ее особенности (с учетом специфики воспроизведения динамики на клавишных инструментах).

### Принципы клавирной аппликатуры в историческом развитии

В наше время старинная клавирная музыка получает широкое распространение: на концертной эстраде, проникает в репертуар учебных заведений.

Клавирная музыка – явление сложное, многоплановое. Эта музыка была распространена во всей Европе 16-х – 18-х веков и отражала особенности национальных культур разных стран. За несколько столетий клавирная музыка претерпела интенсивное развитие – от примитивных образцов до сложнейших музыкальных форм. В ней постепенно происходил процесс кристаллизации средств выражения, присущих именно клавиру, – создавалась клавирная фактура, формировалась специфичная клавирная техника и т.д. Процесс развития протекал в разных странах по-разному. Изучая его, можно обнаружить взаимовлияние культур. Как же играли на клавишных инструментах?

1. Для игры использовались все пять пальцев;
2. Положение руки на клавиатуре рациональное – позиционное: каждый палец располагается над определенной клавишей. В этом отношении нет отличия от современной постановки руки;
3. Существовала причина, заставлявшая исполнителя при такой естественной постановке руки неестественно «Скрючивать» пальцы.

Проясним эту проблему.

Во-первых, в инструментах XVI века расстояние от края нижней клавиши до верхней (то есть от края белой до черной) составляло в основном 3-3,5 см. В XVIII веке это расстояние уже 4 см, а в современных фортепиано – 5 см. Это значит, что в XVI веке для пальцев было мало места: либо средние пальцы должны были «влезать» между верхними клавишами, либо их следовало держать в «скрюченном» положении, либо же надо было по возможности ограничить применение коротких крайних пальцев – тогда на клавиатуре постоянно располагались бы только три пальца. Именно по этому пути пошли исполнители-профессионалы, которым была необходимо систематизировать и рационализировать свои движения.

Общим для всех сохранившихся трактатов и наставлений является господствующая роль трех средних пальцев. Первый же палец применяется в случае необходимости – при исполнении октав, аккордов. В пассажах не подкладыванием 1-го пальца, а перекладыванием более длинных пальцев через более короткие.

Клавиристы пользовались в основном тремя средними пальцами, обладающими примерно одинаковыми длиной и силой, что обеспечивало достижение звуковой и ритмической ровности – важнейшего

законоположения старинной музыки.

Рассмотрим аппликатуру гамм у Аммербаха (1) и Дирутты (2):

1) *pp.* A. 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4 3 2 3 2 3

л.р. 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 3 2 3 2 3

2) *pp.* 2 3 4 3 4 3 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4

л.р. 4 3 2 3 2 3 2 2 3 2 3 2 3 2 3 4

Из примера видно, что пальцы все время чередуются попарно (2-3, 2-3), лишь иногда присоединяется еще один палец (чаще в заключение пассажа). Это кажется совершенно нелепым: из пяти пальцев выбрать только три, да и из них пользоваться лишь двумя! Здесь мы подходим к важнейшей особенности старинной аппликатуры (несмотря на ее кажущиеся нелепость и несовершенство): аппликатура выполняла не только чисто механическую функцию – «уложить в пальцы» то или иное сочинение; следующей важнейшей функцией ее являлась точная передача фразировочных и артикуляционных деталей, что было особенно важно при игре на органе и клавесине, инструментах, в которых индивидуальное динамическое воздействие пальца на клавишу отсутствовало и во многом компенсировалось изощренной фразировкой с учетом индивидуального характера удара каждого пальца.

Поскольку исполнитель не мог оказывать непосредственного воздействия на тембр звучания инструмента, важнейшей целью клавесиниста становилось достижение четкой артикуляции, ясность и раздельность штриха, ритмической выразительности. Эту важную роль призвана сыграть аппликатура.

В условиях 3-х палой аппликатуры осуществлялась художественная задача связности звуков. Она основывалась:

1. на переключении длинных пальцев через короткие;
2. на скольжении пальца с черной клавиши на белую;
3. на «немой» подмене пальцев на одной и той же клавише.

Все это способствовало утонченным осязательным ощущениям.

Культура связной игры в старинном клавирном исполнительстве

требовала:

1. отчетливого, ясно очерченного звука, выявляющего ритмо - интонационную выразительность (пристальное внимание на одновременность снятия с клавиши одного пальца и прикосновения к клавише другого – это точность ритмического осязания, упругости, быстрота, ловкость).
2. близкого и чуткого тактильного общения с клавишей (близко палец к клавиатуре и поднимать немного).

Здесь стоит обратиться к бесценным записям И. Н. Форкеля, который пишет о И. С. Бахе. «И. С. Бах не рекомендовал вертикальных подъемов пальца с клавиши, а предпочитал постепенное соскальзывание кончика пальца по клавише по направлению к себе. Сам Бах играл при помощи таких легких и мелких движений пальцев, что их едва можно было заметить... кисть руки даже в самых трудных местах сохраняла закругленную форму, пальцы почти не поднимались над клавишами... и если один из них был занят, то другой находился в спокойном положении».

В соответствии с воззрениями эпохи звуки делились на «хорошие» и «плохие» (так назывались сильные и слабые длительности). Этим звукам при исполнении должны были соответствовать «хорошие» и «плохие» пальцы.

Такой взгляд на аппликатуру сохранялся на протяжении нескольких веков. Менялись оценки роли пальцев - в качестве «хороших» и «плохих». Первоначально в Германии и Италии «хорошими» считались 2-й и 4-й, «плохими» - 1, 3, 5-й пальцы. Английские вёрджиналисты придерживались противоположного мнения: у них «хорошими» пальцами были 1, 3, 5-й, а «плохими» - 2-й и 4-й. Постепенно «английская» аппликатура стала приобретать перевес - ею начали пользоваться французские клавесинисты, а затем она нашла применение в Германии.

Каким же образом старинные системы аппликатуры оказывались связанными с фразировкой и акцентуацией?

При постоянных переключиваниях пальцев игра не могла быть абсолютно ровной. Палец, через который происходило переключивание, должен был сниматься чуть раньше, следующий палец брал звук с небольшим акцентом (на органе и клавесине это мог быть «агогический» акцент: чуть заметная передержка соответствующего звука).

Например, в мелодическом последовании, осуществляемом следующими пальцами:

3 4	3 4 3 2	3 2
cd	efed	ch

наиболее естественным оказывалось следующее членение:  $\widehat{34}$        $\widehat{3432}$        $\widehat{32}$

32.

Например, применение двоякого способа членения в гаммообразной последовательности

а) самая старинная (нем., ит.)

б) более поздняя (англ.) аппликатура.

а)

б)

3. - «плохой»

артикулирование  
слабой  
доли

3. - «хороший»

артикулирование  
сильной  
доли.

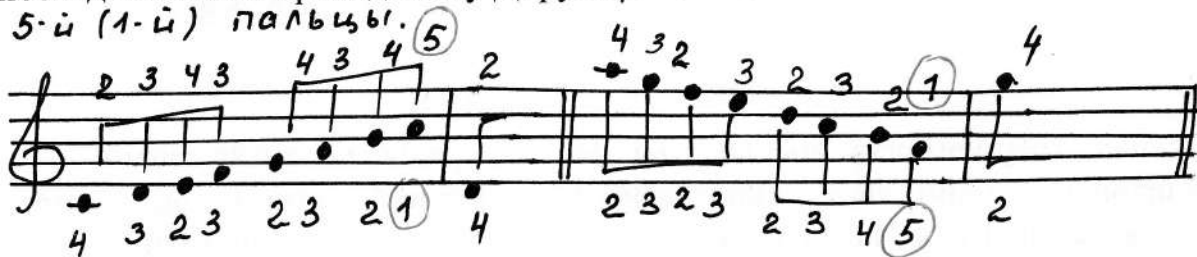
Одинаковое переключивание 3-го пальца через 4-й может иметь различный, даже противоположный артикуляционный эффект в зависимости от того, какой из этих пальцев считается «хорошим», то есть располагается на сильной доле. В первом из приведенных приемов (характерном для Дируты) 3-й палец - «плохой»; здесь «плохие» пальцы переключиваются через «хорошие», что приводит к некоторому артикулированию слабой доли. Во втором примере (вёрджинелисты) 3-й палец - «хороший». Таким образом, здесь «хорошие» пальцы переключиваются через «плохие», артикулируется сильная доля. Можно резюмировать: «хорошая» ось вращения (переключивания) приводит к артикулированию слабой доли, «плохая» ось - к артикулированию сильной доли.

Таким образом, если в отношении какого-то сочинения, которое мы собираемся изучать, известно, в какую эпоху, и в какой стране оно написано, то можно установить аппликатуру и, соответственно, артикуляцию и фразировку. Аппликатура в тексте – ключ к пониманию особенностей сочинения.

Рассмотрим аппликатуру в ее историческом развитии.

Необходимо заметить, что привычная для нас симметричная аппликатура обеих рук (например, в гаммах) существовала далеко не всегда. Как правило, в левой руке с самого начала было меньше аппликатурного единообразия, гораздо раньше стали употребляться все пальцы. Причиной этого явились необходимость растяжений, различные фактурные «заполнения» в виде пассажей, которые вызывали необходимость большей подвижности левой руки.

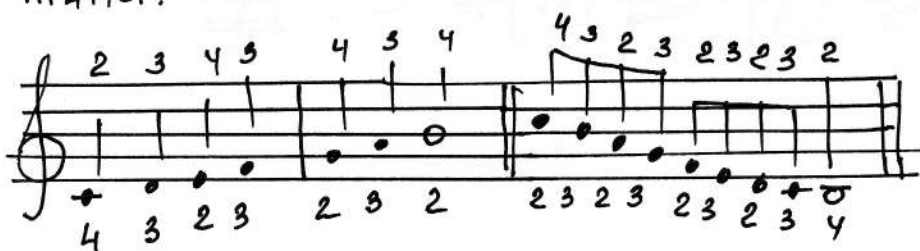
Систематизация пальцев, их разделение на «хорошие» и «плохие» последовательно проводится у Дируты, в конце пассажа применяет 5-й (1-й) пальцы.



Он подробно разъясняет аппликатуру восходящих и нисходящих последований и добавляет: «Третий палец должен играть все «плохие» ноты, а также «плохие» ноты со скачками. Таким образом, третий палец работает больше всех, так как обычно ничего не делается без него - при восходящих или нисходящих гаммах, гротти или тремоло».

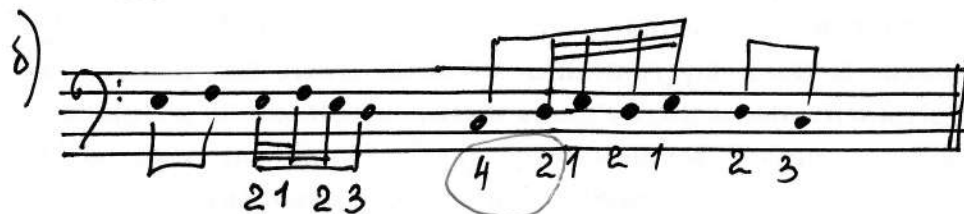
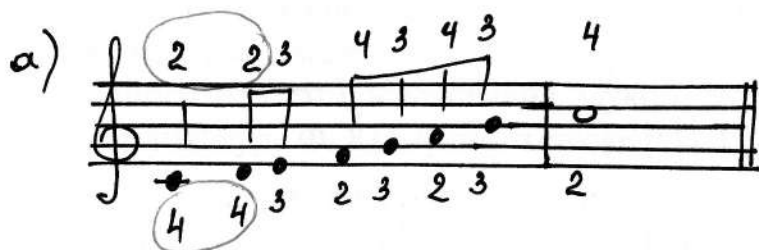
На вопрос, почему нельзя совершать подъем посредством 1 - 2-го пальцев, а спуск (в левой руке) 3 - 4-м пальцами, он отвечает, что этого не следует делать, в частности из-за неудобства такой игры на некоторых черных клавишах.

В конце пассажа Дирута применяет 5-й и 1-й пальцы: (РИСУНОК) ВЫШЕ ПРИМЕР.



– «хорошие»  
и «плохие»  
пальцы у  
Дируты.

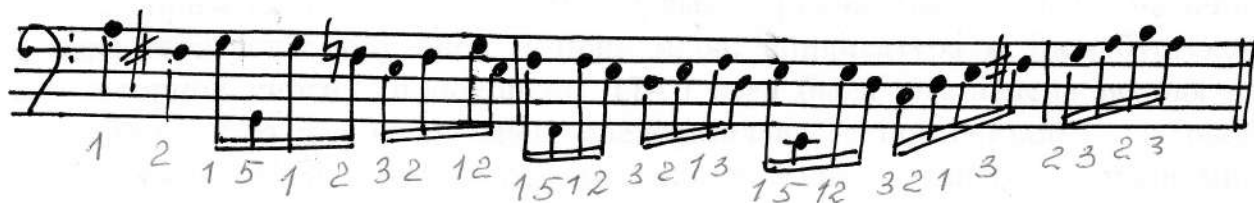
В последующих примерах видно, как во имя строгого проведения принципа «хороших» и «плохих» пальцев в пассажах меняется аппликатура в зависимости от ритмического положения нот: иногда идут два одинаковых пальца подряд, если они оба на «хороших» (или же на «плохих») нотах - а), иногда же в пальцевом последовании пропускается тот или иной палец - б):



Более активное употребление 1-го пальца рекомендуют испанцы, Томас (де Санта Мария). «Произведения Кабесона предполагают законченную аппликатурную систему, основанную на пяти пальцах каждой руки». – Ф. Педрель.

Известно, что выступления Кабесона в Англии в 1554 году сопровождалось триумфальным успехом. Его искусство повлияло на развитие вёрджинального исполнительства и творчества в Англии. Целый ряд приемов вёрджиналистов (смена пальцев при повторении звуков) обнаруживает истоки у испанцев. У вёрджиналистов получили развитие приемы фразировочной аппликатуры. 5-й палец применялся свободно и виртуозно. 3-й и 5-й пальцы считались «хорошими».

Употребление всех пальцев - в гаммообразных пассажах и в арпеджио - предписывает Алессандро Скарлатти (1700 год).





У А. Скарлатти «хорошими» пальцами в основном являются 1, 3, 5-й.

Сен-Ламбер в трактате «Клавесинные принципы» (1702) выдвигает ряд принципиальных положений, явившихся основополагающими для искусства французских клавесинистов. Важным нововведением Сен-Ламбера явилось установление принципа «гармонической» аппликатуры, то есть такой, которая исходит сразу из целого гармонического комплекса (а не из отдельных мелодических построений), лежащего в основе какого-то одноголосного последования звуков. Этот принцип находит применение и в аппликатуре Ф. Куперена, а также у И. С. Баха.

Куперен рассматривает игру на клавесине в единстве всех ее проблем - технических и стилистических. Его основная идея: только посредством утонченной декламации можно «вдохнуть» в клавесин душу, внешним способом для этого является аппликатура. Снятие звука и его выдерживание являются вспомогательными средствами в зависимости от характера музыки. Оба они не могут быть ритмически точно определены, но тонкости аппликатуры выявляют их достаточно верно.

Куперен демонстрирует аппликатурные приемы: соскальзывание пальца, смена пальца на одной ноте (беззвучная подмена пальца).

Ж. Ф. Рамо принадлежит заслуга обоснования и практического осуществления позиционного принципа аппликатуры. «Теперь следует расположить пять пальцев руки над пятью нотами или пятью последовательно расположенными клавишами...»

В своем «Кодексе практической музыки» (Code de musique pratique, 1760) Рамо развивает целую теорию, согласно которой аппликатура устанавливается в тесной связи с гармонией. «Природа, кажется, предусмотрела, - пишет он, - чтобы те шаги, которые являются самыми естественными для пальцев, наиболее точно соответствовали бы правильным гармоническим последовательностям».

В 1720 году И. С. Бах в «Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана» записал два примера аппликатуры – Applicatio и Преамбула. Он несколько переименовал аппликатурный прием (осуществляется переключением 3 – 4 в восходящем движении, а в нисходящем – 3 – 2, в левой, как и у самых старых авторов применяется 1-й палец). Во-первых, переименование симптоматично и характеризует смену эпох и принципов: аппликатура в Лüneбургской табуляторной книге 2-й половины 17-го века была выставлена исходя из «хороших» 2-го и 4-го пальцев, следовательно, с постоянной затактовой фразировкой. И. С. Бах переделал аппликатуру - теперь «хорошими» пальцами оказались 3-й и 5-й. Это привело к коренному переосмыслению музыкального содержания, фразировка везде стала хореической.

Во втором примере – Преамбуле – аппликатура соответствует нашим

правилам. Здесь главным образом нашел выражение «гармонический» принцип аппликатуры, о котором говорилось в связи с Сен-Ламбером и Рамо.

Немало внимания уделил вопросам аппликатуры Ф. Э. Бах в своем трактате. Его принципы подытоживают многочисленные достижения клавирной аппликатуры.

### **Педагогические принципы**

Много дают в познавательном отношении строки И. Н. Форкеля из книги – характеристики манеры И. С. Баха и его педагогические принципы.

И. С. Бах требовал от учеников такого положения (исходного) руки на клавиатуре, при котором кончики всех пяти полусогнутых пальцев образовывали прямую линию. Палец должен заранее находиться над клавишей, которую он собирается нажать. Ни в коем случае нельзя допускать, чтобы пальцы «падали» или даже «швырялись» на клавиши. Палец следует нести, сохраняя при этом определенное ощущение внутренней силы и руководства движением. И. С. Бах не рекомендовал вертикальных подъемов пальца с клавиши, а скорее предпочитал постепенное соскальзывание кончика пальца по клавише по направлению к себе.

Переступая с клавиши на клавишу, пальцы должны сохранять в кончиках «подушечках» ощущение определенной массы энергии («веса нажима») и очень точно передавать один другому эту скрытую силу, т.о. осуществляется главный переход между двумя звуками. Нельзя забывать, что механика всех клавишных инструментов баховского времени была значительно более легкой, требовавшей минимальной затраты физической силы исполнителя. Поэтому вопросы активного использования во время игры верхних частей руки, плечевого пояса и мышц корпуса не ставилось совсем. Современное фортепиано и современный пианизм требует при исполнении произведений 18-го века применения гораздо больших источников силы, чем это было необходимо на старинных клавесиных и клавикордах. Вместе с тем, многие из этих указаний, касающихся аппликатурных принципов, игровых ощущений в кончиках пальцев и т.д. сохраняют своё значение до наших дней.

### **Новаторские черты аппликатуры И. С. Баха**

И. Н. Форкель: «...В баховской аппликатуре большой палец стал основным, так как без него абсолютно невозможно обойтись в так называемых трудных тональностях... С ее помощью все, в том числе и самые трудные и самые многоголосные места, можно сыграть чисто и легко».

Аппликатура тесно связана с фактурой и является как бы ее исполнительской реализацией.

Рассмотрим примеры на применение 1-го пальца – именно в них, по мнению Форкеля, проявляются наиболее радикальные аппликатурные нововведения И. С. Баха

1. 1-й палец – основной

Широкие скачки, скрытое двухголосие, многочисленные ходы вниз «нижнего голоса» осуществляется поворотом через 1-й палец

Трессола.

Например, ХТК I том, Прелюдия с moll.

13 такт

18 такт

2. Постоянные повороты вокруг 1-го пальца, т.е. неизменная ось вращения

Жига из Французской сюиты № 6 Edur.

Например, ХТК I том, Прелюдия a moll.

11 такт

12 такт

3. 1-й палец на периферии вращения

1 часть Менуэт, осью вращения является 4-й палец, а 1-й находится на периферии вращения

Менуэт из Французской сюиты № 3 a moll.

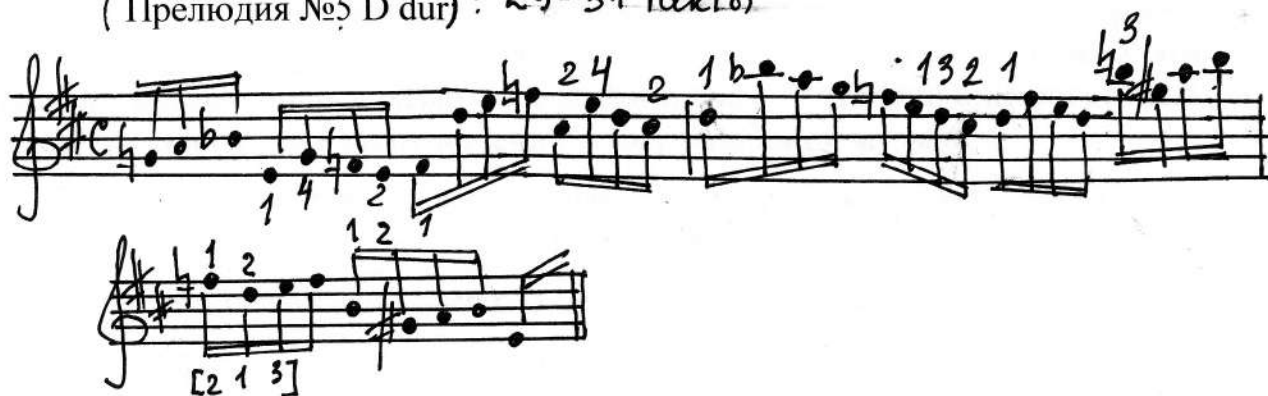
Например, ХТК I том Прелюдия a dur, ось вращения – 5 палец, а (1) – на периферии вращения.

39 такт

40 такт

4. 1-й палец служит расширению звукового пространства

(Прелюдия №5 D dur) : 29-31 такт



С помощью 1-го пальца Бах значительно раздвинул диапазон, «звуковое поле» клавириста, сделал его руки пластичными, гибкими, способными к моментальному переключению с одной «оси вращения» на другую - в конечном счете значительно обогатил виртуозность, помог клавиристу совершить резкий скачок в сторону освоения тех ресурсов, полная разработка которых была осуществлена уже в XIX-ом веке - в фортепианном искусстве.

### Приемы старинной аппликатуры

#### и их новая жизнь в фортепианном искусстве

Бурное развитие, взлет фортепианного искусства в XIX-ом веке привели к отрицанию некоторых основ клавирного исполнительства, в частности к забвению многих принципов и достижений в области аппликатуры. Новый инструмент, новые эстетические воззрения вызвали к жизни новое, фортепианное искусство. В отношении фортепианной аппликатуры - в той степени, в какой она была развита в школах Гуммеля, Черни, - можно сформулировать следующие основные принципы:

1. Наилучшая аппликатура та, которая наиболее удобна.
2. Целесообразность - верховный принцип.
3. Избегание перекрещивания 2, 3, 4 и 5-го пальцев. Подкладывание 1-го пальца - основное средство для преодоления «недостатка в пальцах».
4. Частая смена положения руки.
5. Употребление большого и пятого пальцев на черных клавишах - лишь как исключение (в случае крайней нужды).
6. Запрещение играть одним и тем же пальцем несколько нот подряд.

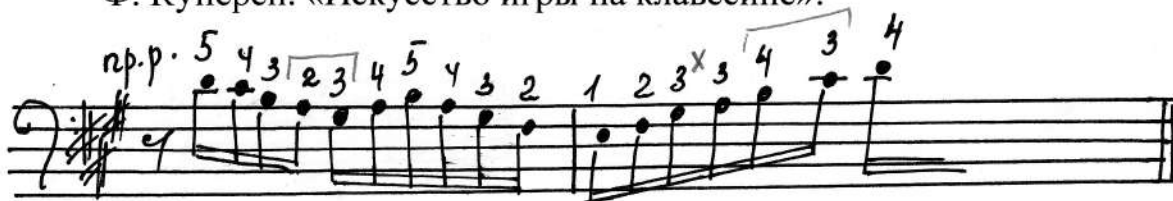
Добавим к этому перечислению еще один важный пункт: цель аппликатуры - достижение равенства всех пальцев и абсолютной ровности игры.

Рассмотрение некоторых аппликатурных принципов клавирного искусства в их историческом развитии покажет, каким образом эти принципы применялись в различные эпохи и в какой степени они могут быть применены сейчас, уже по отношению к фортепианной музыке.

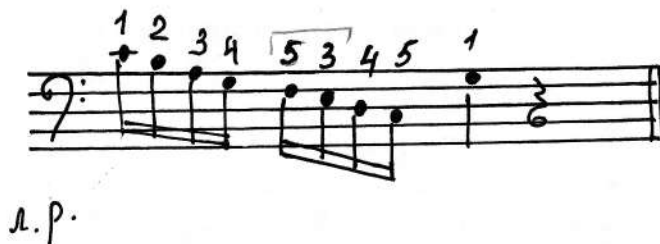
Основным средством для преодоления «недостатка в пальцах» в старой аппликатуре являлось перекладывание пальцев.

Приведем несколько примеров перекладывания пальцев.

Ф. Куперен. «Искусство игры на клавесине»:



В Токкате А. Скарлатти имеется гаммообразная последовательность с перекладыванием через 5-й палец:



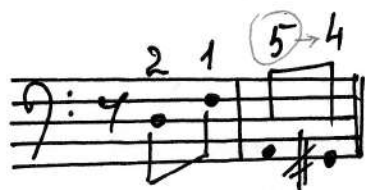
Иногда перекладывание встречается и при наличии одного полутона; при такой последовательности большой или четвертый палец ставится у полутона, а второй или третий поднимаются на этот полутон (для них это оказывается удобным вследствие их преимущественной длины).



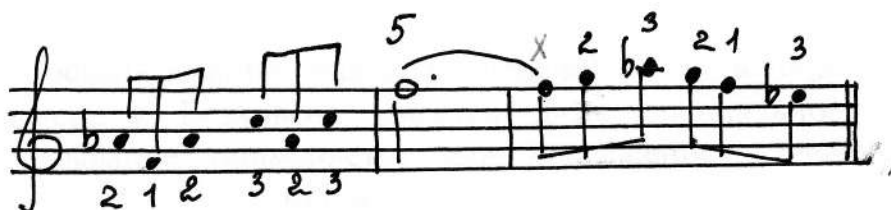
Подобный прием становится нормой в романтической фортепианной технике (см. знаменитый хроматический этюд Шопена ля минор, соч. 10 № 2

2), в то время как, обычное для клавесинистов переключивание в диатонических последованиях надолго исчезает из фортепианной практики. (Здесь не имеется в виду переключивание 2-го пальца через 1-й, также упомянутое Ф. Э. Бахом, - оно становится неотъемлемой частью фортепианной аппликуратуры.)

По поводу переключивания через 5-й палец Ф. Э. Бах пишет о двух случаях, где «вопреки правилу мизинец употребляется в тех местах, где пассаж на нем не оканчивается. Первый случай:



оправдывается умеренным движением. Подобное переключивание можно применять только тогда, когда четвертый, более длинный палец достаточно удобно - путем небольшого поворота кисти - сможет взобраться на полутон через пятый палец, лежащий на одной из нижних клавиш. Второй случай:



является признаком необходимой собранности кисти и облегчается соответствующей посадкой; но, впрочем, этот вид аппликуратуры - «неправильный».

Одним из распространенных приемов клавирной техники, возмещавших «нехватку» пальцев в пассажах, было соскальзывание пальцев (большей частью с черной клавиши на белую).

Пример данного приёма (соскальзывания) часто встречается у И. С. Баха. Например, ХТК I том, Фуга As dur

27-  
28  
ТАКТЫ.

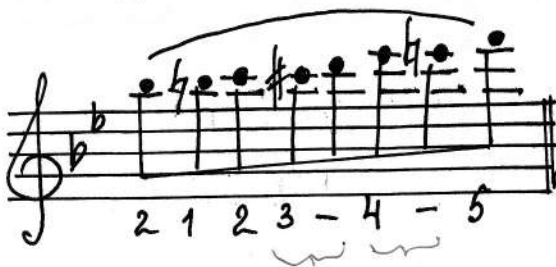
В вышеприведенном отрывке из Ф. Куперена имеется подобное же соскальзывание (указано значком «х») - на этот, раз 3-го пальца в равномерном движении шестнадцатыми.



Ф. Э. Бак обосновывает необходимость соскальзывания при одновременной игре одной рукой мелодического голоса и выдержанных звуков:



Соскальзывание пальцев встречается и в более поздние эпохи. Например, у Бетховена имеется даже специальное упражнение, где соскальзывание применяется для достижения legato в очень тихой звучности. Здесь скольжение снижает «ударность» туше, позволяет достичь плавности движения.



Подобная игра находит широкое применение при исполнении ноктюрнов Ф. Шопена это общеизвестно.

Уже буквально с первых шагов клавирного искусства стала применяться смена пальцев при повторении одной и той же ноты. Это оказалось не только технически необходимым, например, при быстрой игре, но и целесообразным в отношении выразительности. Смена пальцев

автоматически обеспечивала качественное различие звука на слабой и сильной долях. Такая смена встречается уже у Томаса:

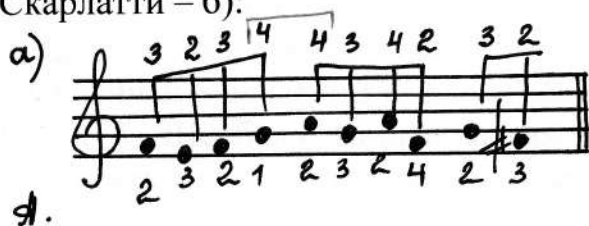


В Паване Дж. Булла смена пальцев применена для достижения легкости и четкости:



«Фразировочная» аппликатура обеспечивает выполнение задуманного автором расчленения или – наоборот – связывания звуков.

Разберем сначала два похожих примера: из Аммербаха – а) и А. Скарлатти – б):



В них при переходе от первой группы ко второй две разные ноты играют одним и тем же пальцем (у Аммербаха это только в аппликатуре правой руки). Игра одним пальцем обеспечивает естественную цезуру между двумя нотами, дает возможность избежать их непроизвольного связывания. Если вспомнить, что для Аммербаха «хорошими» пальцами считались 2-й и 4-й, а «плохими» - остальные, то видно, что первая группа начинается «плохим» пальцем, а вторая - «хорошим», то есть, по-видимому, задумано движение ко второй группе, опора на нее. Аналогичен по музыкальному смыслу пример из А. Скарлатти, с той только разницей, что у него в роли



«хорошего» пальца выступает 1-й.

Исключительное внимание к вопросам аппликатуры отличает Ганса фон Бюлова. Он принципиально считает аппликатуру помощником правильного исполнения: «Та аппликатура самая лучшая, с которой исполнение удастся лучше всего (конечно, не в отношении удобства, но в смысле музыкальной передачи)». Эта мысль Бюлова подтверждается также многочисленными примерами аппликатуры и примечаниями в его редакциях фортепианных сочинений Бетховена.

В первой части сонаты №24 Бюлов также указывает далеко не самую легкую аппликатуру:



и обосновывает целесообразность ее применения: «...Аппликатура редактора, помимо прочего, постоянно преследует цель воспрепятствовать связыванию нот, не имеющих отношения одна к другой (разделенных воображаемым знаком препинания).

Наиболее эффективно это получается, если для взятия последующей клавиши пользоваться тем же пальцем, разумеется не оставляя при этом предыдущую прежде, чем это будет абсолютно необходимо для дальнейшего движения». Точно такую же аппликатуру избирает для этого места А. Шнабель. Кстати, и сам Бетховен в своих чрезвычайно скупых указаниях аппликатуры преследовал именно фразировочные цели.

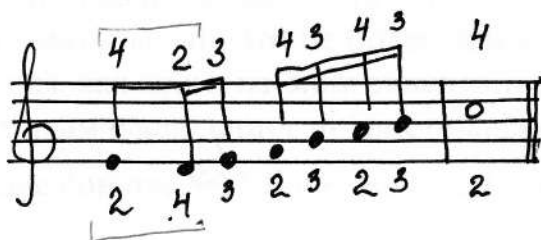
Прием беззвучной подмены пальцев, как известно, нашел широкое распространение в музыке Куперена. Этот прием позволяет очень эффективно компенсировать «нехватку» пальцев.

Очень часто подмена пальцев оказывается совершенно неизбежной в произведениях И. С. Баха, см., например, прелюдию №24 си минор (ХТК I):

Интересные примеры подмены пальцев встречаются в шнабелевской аппликатуре сонат Бетховена.

Иногда определенную выразительную роль в клавирной аппликатуре играл пропуск пальцев - в отношении позиции (например, игра соседних нот несоседними пальцами).

Более простым и в то же время систематичным является пример из Дируты:

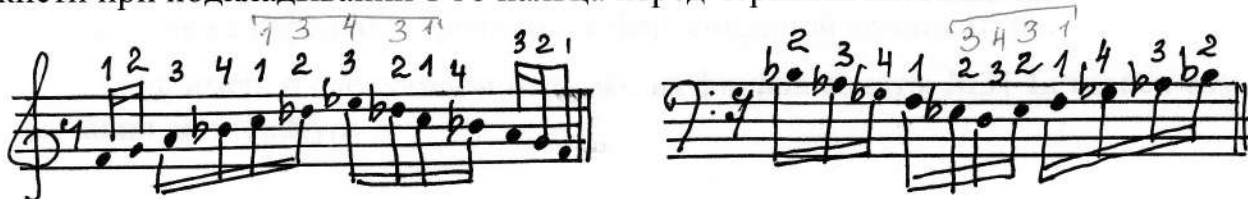


Здесь пропуск пальцев обусловлен ритмом: в движении шестнадцатых первая нота - восьмая; следовательно, как первая, так и относительно сильная вторая ноты должны исполняться «хорошими» пальцами (то есть подряд 4 - 2, а в левой руке: 2 - 4).

В одном из трех имеющихся образцов баховской аппликатуры - в Фугетте до мажор пропуск пальцев применяется часто. В следующем отрывке 2-й палец в конце первой группы устанавливает позицию, которая сохраняется до начала последней группы такта. Пропуск пальца применен для компенсации «недостатка» в пальцах, он обеспечивает движение вверх. Два пропуска - во второй и третьей группах второго такта - способствуют выполнению извилистого пассажа:



Определенное место уделяет в своем трактате пропускам пальцев и Ф. Э. Бах. Вот один из примеров, в котором верхний вариант аппликатуры - с пропуском пальцев - обеспечивает более плавный, не такой крутой поворот кисти при подкладывании 1-го пальца перед черными клавишами:



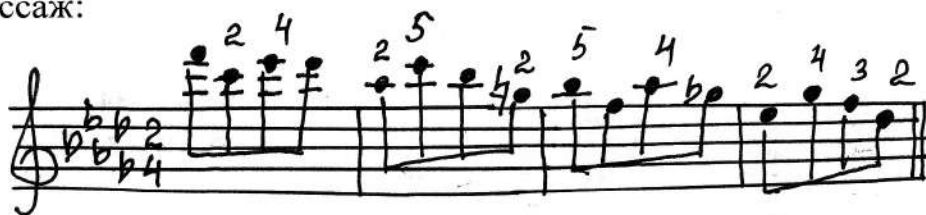
Ф. Э. Бах пишет: «Одной из самых необходимых вольностей в отношении аппликатуры является пропуск определенных пальцев во имя звуковой последовательности».

Аппликатура, подчеркивающая «неравноправность» пальцев, выделяющая характерные особенности того или иного пальца (и тем самым в определенной степени переключаясь со старинной трактовкой пальцев), встречается как специфический прием и в фортепианном искусстве. Так, избегание 1-го пальца в каком-то отношении напоминает самые ранние образцы аппликатуры - но это не более чем напоминание; такая аппликатура воспринимается как одно из многочисленных средств из того богатейшего арсенала, которым располагает пианист наших дней.

В Финале сонаты №31 Бетховена есть такой пример:



Такая аппликатура говорит о необходимости избегания 1-го пальца и связанных с ним толчков и обеспечивает гибкое, «шопеновское» положение кисти на клавиатуре. Бюлов во второй части этой же сонаты снабжает подобной аппликатурой – без использования 1-го пальца - целый быстрый пассаж:



Большой палец избегается и способствует получению более гибкого legato.

Другой характерный прием - преимущественное использование 1-го пальца - также нередко встречается в фортепианной аппликатуре.

Например, в следующем отрывке из финала сонаты №31 Бетховен сам выставил аппликатуру :



Применение 5 - 1-го, а не 5 - 2-го пальцев в начале т. 1 и 3 и 5 - 1-го, а не 4 - 1-го пальцев в середине т. 3 оказывается здесь чрезвычайно целесообразным; такая аппликатура способствует собранности кисти, что в свою очередь обеспечивает более благоприятные движения для активной ротации кисти.

Образцы «неправильной» с точки зрения классического пианизма аппликатуры. Эти примеры демонстрируют плодотворность старых традиций и наглядно показывают, что нельзя отмахиваться от наследия далекого прошлого как от чего-то незрелого и безнадежно устаревшего. Необходимо не только глубокое освоение произведений, но также и средств их исполнения. Только при таком изучении можно приблизиться к подлинному пониманию стиля старинной музыки и, в значительной степени, обогатить приемы исполнения музыки более поздних эпох.