

Н. С. ГАВРИЛОВА

*Государственная классическая академия им. Маймонида*

УДК 786.2

## МЕЧТА О ЗВУКЕ. ТАЙНЫ ФОРТЕПИАННОГО «ТУШЕ»

Термин «туше» (от франц. *toucher* – трогать, касаться) используется в методике игры на фортепиано для уточнения способа прикосновения пальца к клавише инструмента для извлечения звука. На первый взгляд, момент соприкосновения пальца и клавиши вполне материален. Можно прикасаться к клавише самыми разными движениями, от резкого и легчайшего до тяжелейшего, мощного, гладить её или давить, вкладывать в палец весь вес тела или совсем не вкладывать...

Можно при этом физическом взаимодействии с фортепиано думать о том, какое движение делает палец: как он замахивается, с какой силой опускается, каким образом нажимает на клавишу и как отпускает её. Можно в это же время обдумывать, что и как делает с педалью фортепиано нога. Можно ни о чём подобном и не думать. Можно вообще не думать, а только переживать, когда «туше» не получается удовлетворительным. Однако если подойти к решению данной проблемы не только с материальной стороны, что мы и предлагаем сделать, то обнаружится совсем другой путь к извлечению желаемого звука.

В 1830 году в своём руководстве, посвящённом обучению игре на фортепиано, Фредерик Калькбреннер писал: «Способ нажимать клавишу должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств, которые хотят передать; клавишу нужно то ласкать, то набрасываться на неё, подобно льву, овладевающему добычей. Однако извлекая из инструмента столько звука, сколько он в состоянии дать, нужно весьма остерегаться ударять по нему, ибо на рояле нужно играть, а не боксировать» (цит. по: [4, с. 42–43]). Иоганн Гуммель писал о необходимости «хорошо рассчитанного давления», Сигизмунд Тальберг употреблял «тёплое» как прилагательное к слову «нажатие», а клавиатуру в отдельных случаях предлагал «месить» или «выжимать». Теодор Куллак считал, что палец должен прикасаться к клавише любовно, так «как если бы он хотел получить отпечаток в воске». Ферруччо Бузони огромное внимание уделял «поющему» звуку. Генрих Гермер требовал следить, «насколько меняется звуковая окраска отдельного звука в зависимости от способа, каким он взят», то есть, как и какие возможности тела используются (см.: [там же, с. 43–44]). Все эти крупные музыканты, и не только перечисленные выше, стремились к одной цели. Они мечтали не просто излекать красивые, живые, выразительные звуки, а воплощать в

каждом звуке фортепиано свой творческий замысел, каждый раз иной, абсолютно индивидуальный. Называя звук красивым, никто из них не замышлял свести всё к общему знаменателю. Красота – явление многообразное. Она может раскрыться и в ярости, и в печали, и в стремительном движении, и в плавном покачивании... Везде.

О беспредельности возможностей в разнообразнейшем окрашивании каждого извлекаемого из фортепиано звука пишет известный фортепианный педагог Карл Адольф Мартинсен, автор книги «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» и создатель двух совершенно необычных терминов в методике фортепианной игры: «звукотворческая воля» и «демония хотения» [4]. Позже именно эти его термины помогут нам разобраться в проблемах, напрямую связанных с «туше».

Различные фортепианные школы, при всех отличиях их требований, в конце концов сводятся к одинаковой анатомической и физической базе в отношении пианистического аппарата. При этом мы не должны забывать, что одной из серьёзнейших проблем развития фортепианной техники (какая бы фортепианная школа её ни пропагандировала) становятся заболевания рук вследствие каких-либо «неправильностей». И некоторые из этих «неправильностей» способны возникнуть в результате несоответствия возможностей человека и поставленных перед ним задач.

Анатомически человеку наиболее удобна классическая фортепианная техника. Она однозначно безопасна и полезна во всех отношениях, так как учит правильно распределять нагрузку на мышцы и связки и приучает кончик пальца пианиста спокойно, без травм выдерживать энергичное давление по меньшей мере половины веса тела взрослого человека.

Хороший педагог по фортепиано приблизительно следующим образом ставит ученику руки: игра происходит строгими движениями круглого пальца, поднимающегося перед опусканием, не дёргающего и одновременно не сковывающего пясть и запястье<sup>1</sup>, которые в свою очередь мягко, но уверенно держат форму «яйца». Именно такой способ даёт наибольшую возможность мельчайших различий в прикосновении пальца к клавише, а позже в присоединении веса тела к давлению на клавишу кончиком пальца, и, как результат – наибольшую свободу выбора «туше», выбора разумного именно с физической точки зрения.

Подобное умение воспитывается исключительно классической техникой, тогда как романтическая, с более прямыми пальцами, с подвижной кистью и с любой посадкой, в случае нужды в сильном ударе по клавише может дать как минимум два отрицательных результата. Во-первых, может возникнуть «грязь», так как палец не приучен к точному и энергичному попаданию, он проминается либо ложится наискось; во-вторых, могут появиться слишком большое напряжение из-за поставленной непривычной задачи и даже боль, приводящая к зажимам, узлам и перегруженным рукам.

Ни в коем случае предыдущий «пассаж» не отрицает замечательных звуковых и выразительных возможностей романтической фортепианной техники. Мы лишь подчёркиваем необходимость помнить о пользе навыков классической техники и сразу приучать себя к тому, чтобы весь пианистический аппарат с самого начала обучения либо с начала работы над каждым произведением был задействован правильно.

Перед нами стоит задача прояснить весь процесс «туше» от замысла звучания до его реализации: не только физический и физиологический процессы, начинающиеся с поднятия рук над клавиатурой; не только психологический, когда мы думаем о «туше» и переживаем за его качество; но и всё, что происходит внутри явления, называемого «туше», момент за моментом или одновременно. Пианист обязан знать это для того, чтобы сделать всё необходимое для извлечения именно такого звука, какого он желает, ведь иначе «туше» будет некачественным или даже «мёртвым». Музыкант также должен знать свои реальные профессиональные возможности, и в его мечтах должен быть хотя бы намёк на их достижение.

Нам важно знать, что в процессе звукоизвлечения является руководящим – контроль разума или эмоции. Может ли взаимодействие пианиста с роялем в основе своей быть техническим, или наоборот, самое главное в этом взаимодействии – чувства? Либо одинаково важны и разум, и эмоции? И конечно, хотелось бы прояснить, как образуется связь «туше» с желанием пианиста, каким образом его желание создаёт особое прикосновение пальца к клавише, имея целью извлечь совершенно определённого качества звук.

Происходит это бессознательно или осознанно? К какой категории принадлежит «туше», к технической или к художественной? Или и к той, и к другой? Тогда что тут первично? Столько вопросов... Хотя в последнем случае ответ как будто вообще лежит на поверхности: палец – клавиша... всё вроде бы вполне материально, о чём и было сказано в самом начале статьи.

Однако не будем забывать, что пианист, как правило, не просто опускает палец на клавишу, но желает извлечь определённый звук. «Хотеть» – простейшая, по большей части неосознаваемая человеком эмоция, которая имеется практически всегда в нашем существовании.

Уильям Джеймс, известный учёный-психолог, автор одной из теорий происхождения эмоций, в предисловии к своей книге «Психология» совершенно уверенно пишет: «...все вообще психические явления, как таковые, даже чисто мыслительные процессы и чувствования по вызываемым ими результатам суть двигатели» [2, с. 4].

«Чувствование» по Джеймсу – это такое весьма общее слово, подразумевающее, по-видимому, внутри себя много вариантов: ощущение, эмоцию, настроение, состояние, переживание, ну и само чувство, конечно. Исходя из его высказывания мы можем заключить, что любое ощущение и другие виды психических явлений являются как бы двигателями в нашей жизни, возможно, двигателями мельчайших, незаметных, но всё же процессов. Действительно, похоже, что даже мысль появляется после какого-нибудь ощущения, к примеру, от впечатления. А вместе с ощущением, практически одновременно, возникает и эмоциональная реакция на него. Лишь потом – мысль. Тем более, что она должна ещё сформироваться...

Всестороннее изучение взаимосвязи ощущения, мысли и дальнейшего действия привело к возникновению и изучению такого научного явления, как «идеомоторика»<sup>2</sup>. В нашей стране идеомоторной проблематикой начали заниматься ещё в начале XX века П. Ф. Лесгафт, Н. А. Бернштейн, И. П. Павлов, И. М. Сеченов, П. К. Анохин, А. Н. Леонтьев и другие. Вопросами автоматизации рефлекторных движений у актёров весьма интересовался К. С. Станиславский. В наше время «идеомоторика» находится в сфере научных интересов доктора психологических наук Л. Л. Бочкарева, президента Ассоциации музыкальных психологов, доктора педагогических наук, профессора психологии В. И. Петрушина, доктора психологических наук, профессора Ю. А. Цагарелли. Они и их коллеги и последователи изучают не только музыкальную специфику, но также спортивную и многие другие виды идеомоторики (среди которых автоматические письмо и рисование), поскольку качество любого движения человека зависит от внимательного отслеживания профессионалом (и не профессионалом тоже) своего внутреннего физиологического процесса.

Идеомоторика как образное представление человеком своего ещё не состоявшегося движения основательно изучает связь между ощущением, мыслью о дальнейшем движении, воображением в мельчайших деталях этого движения как идеи и, возможно, но не обязательно, воплощение ранее сфантазированного процесса на практике...

Кроме идеомоторной взаимозависимости мы должны ещё учитывать следующий момент: любому нашему действию либо размышлению всегда предшествует, кроме ощущения, какой-либо психический толчок, импульс. Вот как К. А. Мартинсен описывает процесс игры пианиста по нотам: «...импульс должен идти первично из зрительной сферы в моторику.



По-видимому ... моторика ... “запускается” очень даже интенсивными, заранее вспыхивающими звуковыми образами звукотворческой воли ... Хороший исполнитель ... прокладывает при игре с листа первичный путь от зрительной сферы в область моторики через звукотворческую волю» [4, с. 155].

Эмоция хотения и есть этот импульс. Всё начинается с неё. Когда пианист думает о произведении, он всегда вспоминает различные звучания и представляет себе картины и образы, способные помочь ему в работе. Причём вспоминает их не просто так, расслабившись и получая удовольствие. Пианист напрягается психически, стараясь восстановить какое-то своё эмоциональное впечатление, которое он получил в уже ушедшем из реальной действительности, но сохранённом его памятью моменте. Более того, пианист заново его переживает, одновременно дополнительно окрашивая образ новыми оттенками, которые научился воспринимать и воссоздавать с тех пор.

Вспомнив свои ощущения и переживания, пианист, естественно, хочет попробовать их овестествить. Каким же образом он это делает? Когда палец поднимается, пианист уже должен слышать внутри себя тот звук, о котором мечтает. Это не мысль, это – воображение либо память, если когда-нибудь подобный звук был услышан. И ещё это – ощущение приближающегося «кайфа»... Мы испытываем его, одномоментно отгораживаясь от окружающего... Теперь можно попробовать извлечь желаемый звук. Может быть получится, а может и нет... «Раз...», – нет, не так. «Ещё раз...», – теперь уже получше, но всё же не совсем то... И так всю жизнь.

Мартинсен в своей книге утверждает, что достичь извлечения задуманного звука становится возможным в случае соединения интенсивного напряжения психического состояния пианиста и столь же интенсивного физического напряжения его игрового аппарата. Он называет это состояние особым видом физиологической установки. Важно разобраться в смысле данной формулировки, так как при использовании именно этого вида физиологической установки и возникает связь «туше» с желанием пианиста. И тогда желание пианиста, его индивидуальная психика, его личная сила воли помогают создать особое прикосновение пальца к клавише, особое «туше».

Пояснение Мартинсена по данному вопросу выглядит достаточно просто: нужное «туше» без особых проблем достигается синтезом рационального и иррационального начал. Необходимо всего лишь свести эти два начала воедино, так как без их синтеза не будет необходимого единства техники и художественного взгляда на мир и творчество.

Настоящий идеалист, Мартинсен верит в мощь иррационального, то есть, в «звукотворческую волю» – в активность слуха музыканта, в силу его воображения: «...иррациональное на деле торжествует над всяким расчётом ... рычажный механизм рояля при

чисто внешнем разборе кажущийся совершенно механически сконструированным, в действительности является чудесным созданием человеческого духа, способным под давлением звукотворческой воли реализовать до последних тонкостей и в точном соответствии с задуманным то, что рождено её совершенно индивидуальной звуковой интуицией» [4, с. 89].

Роль психологии во всём вышеизложенном совершенно очевидна. Одно только словосочетание «звукотворческая воля» уже подтверждает это. Слово – «воля» вполне привычное, но так же привычно для нас и то, что принадлежит оно к сфере психологии и психики.

Воля к звукоизвлечению, которую Мартинсен называет «звукотворческой волей», состоит из шести элементов: «звукотворческая воля» – музыкант хочет звук и слышит его высоту в своём сознании (абсолютный слух), или он должен иметь отправную точку для точной высоты (относительный слух); «звукотембровая воля» – даёт красочность, специфику каждому звуку. Если отсутствие абсолютного слуха не мешает стать мастером при остальных данных, то отсутствие «звукотембровой воли» – преграда к достижению мастерства; «линейволя» – это уже явление музыкальное, образуемое из первых двух элементов; а также «ритмоволя», «воля к форме» (дитя композитора) и «формирующая воля» (дитя исполнителя).

Любая воля всегда индивидуальна. Даже если мы вдруг станем рассматривать коллективную волю, то в конце концов обнаружим два варианта: либо у коллектива есть главарь и все подчиняются его индивидуальной воле, либо коллектив невероятно един в своих желаниях, и потому воля его так же едина и, соответственно, индивидуальна. Хотя нам этот вариант не потребуется, ведь пианист, даже в коллективе, всегда один. Нет, неправильно. Он один наедине с роялем. И он, и его воля всегда в поиске «туше».

Для достижения нужного «туше» пианист использует не все шесть элементов. Важными в этом случае являются первые три:

- а) звукотворческая воля – пианист хочет извлечь воображаемый звук;
- б) звукотембровая воля – пианист хочет достичь определённого тембра этого звука;
- в) линейволя – пианист хочет соединить звуки в непрерывную линию.

Причём хочет он упорно и готов и на реальное, и на нереальное для достижения результата.

Невероятно трудно сводить в синтезе материальное и идеальное. Точка, в которой они сойдутся, когда художник признаёт рациональность и важность техники наряду с иррациональностью способов воплощения творческого замысла, почти иллюзорна. Как пишет Мартинсен, ссылаясь на книгу Ганса Файхингера «Философия “как если бы”», эта иллюзорная точка – «то, что на современном научном языке обозначается словом фикция... Повсюду, где мышление не может больше продвигаться по прямому пути,

оно сворачивает на обходной путь, на дорожку фикции, чтобы всё же достигнуть цели» [4, с. 63].

После всего сказанного мы уже не имеем права называть реалистическим процесс извлечения звука, однако всё, что говорится об этом процессе, абсолютно реально достижимо. Реальность данной идеи может подтвердить многолетняя и многотрудная работа К. С. Станиславского с актёрами, в которой немалое место занимает использование словосочетания «если бы» для наиболее точного воплощения в роль: «Слово “если бы” – толчок, возбудитель нашей внутренней творческой активности...» [6, с. 98].

Пианисту, как и актёру, нужно чувствовать образ, живущий в музыкальном произведении, и переживать все его элементы, «поймать» соответствующее ему эмоциональное состояние. Это напрямую связано с извлечением звуков – без нужного «туше», без достижения необходимого звучания пианисту не удастся продвинуться дальше в яркости образов всего музыкального полотна. Ещё ему хочется найти естественную динамику и правильную педаль, чтобы получить желанный результат, и ещё хочется, чтобы мелодия запела...

А чтобы мелодия запела, необходимо владеть искусством протягивания звуков legato. Для совершения этого действия, в котором объединены «туше» и «линеволя», вновь потребуются желание и эмоциональное напряжение. Волевое усилие для достижения *bel canto* нужно немалое, а эмоциональное напряжение может поначалу даже вызывать почти болезненные ощущения.

Становится понятным, из чего состоит особый вид физиологической установки, дающей возможность достигнуть определённого «туше». Пианист должен соединить беспредельное желание и огромное волевое усилие с правильным свободным прикосновением, так что действительно иррациональным в извлечении звука остаётся лишь содержание самого желания – мечты о звуке.

И только теперь, достаточно полно представляя себе весь комплекс работы пианиста над «туше», мы уже можем осознать, что такое «демония хотения» и какова её роль в звукоизвлечении.

«Туше» как музыкальный термин трактуется двояко. Один вариант мы вполне основательно разобрали, он всё же скорее технический, чем творческий, поскольку учитывает различные движения и состояния пальца при взаимодействии с клавишей. Другой вариант трактовки термина скорее художественный – словом «туше» определяют качество прикосновения пианиста к роялю, в какой-то степени стиль его исполнения, то есть то, как у него звучит рояль в целом. Кто-то играет мягко, кто-то – грубо, кто-то – мощно, кто-то – изящно. И ведь что любопытно: пианисты играют этим своим «туше» одинаково на совершенно разных инструментах (причём, и на роялях, и на пианино).

Каким образом так получается, что исполнитель не возит за собой свой рояль по всему миру, но при этом умудряется, гастролируя, сохранять свой стиль? Можно было бы попробовать объяснить этот феномен тщательным регулированием физической стороны, подбором других прикосновений, однако такого не наблюдается. На практике пианист не занимается рассуждениями, сложным самоанализом, он просто эмоционально «извлекает» из инструмента своё, вымечтанное, а поскольку, как писал С. Л. Рубинштейн, «... эмоция в себе самой заключает влечение, желание, стремление, направленное к предмету или от него...» [1, с. 293], «демония хотения» по мере сил помогает ему. Если эмоции достаточно сильны, внутри «туше», в невероятно кратком и невероятно сложном рабочем процессе его, мечта пианиста о прекрасном звуке, превращается в конце концов в реальность практически на любом инструменте. Однако главным в данном случае всё же остаётся уровень качества самой мечты, «как если бы» уже реализованной нашим слухом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кисть руки человека делится на три фрагмента: пальцы (14 костей), пясть (5 костей) и запястье (8 костей). Пясть – средняя часть кисти руки, запястье – ближняя к локтевой и лучевой костям предплечья.

<sup>2</sup> Идеомоторика – представление о движении, как если бы оно выполнялось реально.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виллюнас В. К. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2007. 496 с.
2. Джеймс У. Психология. СПб.: Изд-во Риккера, 1911. 446 с.
3. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. 2-е изд. СПб.: Питер, 2011. 783 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли. М: Музыка, 1966. 220 с.

5. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Академический проект; Триеста, 2008. 398 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Работа актёра в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 2-е изд. М.: Гослитгиздат, 1938. 576 с.
7. Файхингер Г. Философия «как если бы». Лондон; Нью-Йорк, 1924. 418 с.

## REFERENCES

1. Vilyunas V. *Psikhologiya emotsiy* [The Psychology of Emotions]. Saint Petersburg: Piter, 2007. 496 p.
2. Dzheyms U. *Psikhologiya* [James W. Psychology]. Saint Petersburg: Ricker Press, 1911. 446 p.
3. Il'in E. P. *Emotsii i chuvstva*. 2-e izd. [Emotions and Feelings. Second edition]. Saint Petersburg: Piter, 2011. 783 p.
4. Martinsen K. A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Martienssen C. A. Individual Piano Technique Based on the Creative Sound Will]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 220 p.
5. Petrushin V. I. *Muzykal'naya psikhologiya. Uchebnoe posobie dlya vuzov*. 2-e izd. [Music Psychology. Tutorial Manual for Higher Institutes of Education. Second Edition]. Moscow: Akademicheskiy Proekt; Tryksta Press, 2008. 398 p.
6. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktyora nad soboy. Rabota aktyora v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika*. Izd. 2-e. [The Actor's Work on Himself. The Work of the Actor in the Creative Process of Emotional Experience. Diary of a Student. Second Edition]. Moscow: Gozlitizdat, 1938. 576 p.
7. Faykhinger G. *Filosofiya "kak esli by"* [Vaihinger H. The Philosophy of "As if"]. London; New York, 1924. 418 p.

---

**Мечта о звуке. Тайны фортепианного «туше»**


---

Стоящие перед пианистами проблемы звукоизвлечения, поиска нужного для этого «туше» возникли одновременно с изобретением фортепиано. В книге известного немецкого фортепианного педагога К. А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли» содержатся оригинальные указания, в каком направлении требуется работать, чтобы решать подобные задачи. Автор статьи даёт своё толкование рекомендаций Мартинсена. Анализ действий и размышлений пианиста при звукоизвлечении

автор основывает на достижениях научной мысли XX века. Рассматриваются физиологические и психологические установки, определяющие техническую и художественную стороны исполнения. Привлекаются психологические вопросы памяти, сознания, эмоций. Современный уровень развития общей и музыкальной психологии позволяет решать пианистические задачи, включая поиск туше.

**Ключевые слова:** техника фортепианного туше, К.А.Мартинсен, звукоизвлечение на фортепиано

---

**Aspiration Towards Sound. The Mysteries of the Piano Touch**


---

The problems of sound production and the search for the appropriate touch which a pianist has to deal with appeared along with the invention of the piano. In the book of the famous German piano teacher Carl Adolf Martienssen "Individual Piano Technique on the Basis of the Creative Sound Will" there are original indications in which directions it is necessary for a pianist to work in order to solve these problems. The author of the article presents her own interpretation of Martienssen's recommendations. She examines Martienssen's analysis of the pianist's action and contemplation upon sound production in

light of the achievements of 20th century scientific thought. The physiological and psychological attitudes, which determine the technical and artistic sides of performance, are also examined. Psychological issues of memory, consciousness and emotion are given serious consideration. The present-day level of development of general and musical psychology makes it possible to solve many problems in piano performance, including the search for the proper touch.

**Keywords:** technique of the piano touch, Carl Adolf Martienssen, sound production on the piano

**Гаврилова Наталия Сергеевна**

доцент факультета мировой музыкальной культуры  
Государственной классической академии  
им. Маймонида,  
солистка Московской государственной филармонии  
*E-mail: 3558523@gmail.com*  
Государственная классическая академия  
им. Маймонида  
*Российская Федерация, 115035 Москва*

**Natalia S. Gavrilo**

Assistant Professor at the Department of World Musical  
Culture of the Maimonides State Classical Academy,  
Performer at the Moscow State Philharmonic Society  
*E-mail: 3558523@gmail.com*  
Maimonides State Classical Academy  
*Russian Federation, 115035 Moscow*

