

ОСНОВНЫЕ «ИНСТРУМЕНТЫ» ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2014 Д.А.Дятлов

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 09.01.2014

В статье рассматриваются «инструменты» фортепианной интерпретации – интонирование, артикуляция, метроритм и агогика. Определены содержательные аспекты исполнительского «инструментария» в интерпретационной работе пианиста с музыкальным материалом.

Ключевые слова: фортепианная интерпретация, музыкальное произведение, интонирование, артикуляция, метроритм, агогика.

Фортепианное исполнительское искусство является сложнейшим комплексом, в котором множество составляющих. Это – технология чтения и исполнения музыкального текста, психология восприятия и вживания в музыкальный образ, включенность в историко-культурный контекст исполняемой музыки и, в конечном итоге, создание стилистически достоверного исполнения музыкального произведения. Музыкально-исполнительское творчество задействует всего человека, весь психофизический, эмоциональный, интеллектуальный комплекс музыканта, всю его природу – от открытых проявлений осознанного чувства до иррациональных глубин психики, от точного расчета ума до «безумия» стихийных проявлений. Но основой всему является метод, ремесло, точное знание своего «инструментария», владение множеством приемов и способов произнесения музыкального текста. Для множества задач музыкальной интерпретации необходимы и соответствующие способы их решения – «орудия для работы» (от лат. Instrumentum). Под инструментами фортепианной интерпретации необходимо понимать способы произнесения звуков, способы их связывания и соотнесения друг с другом. Инструменты интерпретации – это главные составляющие ремесла музыканта-исполнителя, его «орудия», посредством которых достигается в конечном итоге и художественный результат – звучащее музыкальное произведение, живая и подвижная музыкальная форма во всех подробностях своего строения. Основные инструменты интерпретации составляют две группы. Первая связана с проблемами произнесения звука. Это – *интонирование* и *артикуляция*. Вторая группа – *метроритм* и *агогика* отвечают за временную координату разворачивающейся музыкальной ткани.

Интонирование в фортепианном исполнении понимается как а) извлечение звука и б) соединение ближайших звуков. Понятие *интонирования* в фортепианной игре принципиально отличается от того как оно используется в оркестровом, хоровом или вокальном исполнительстве, где интонация связана с точным исполнением натуральных интервалов. В понятие *фортепианного интонирования* заложено несколько смысловых категорий: это – *вхождение в тон, в звук*; вхождение с концентрацией внимания и целенаправленностью сознания (интенцией) на сам феномен звука; это – намерение извлечь *конкретно окрашенный звук*, имеющий точно определенный характер в мелодическом контексте или гармоническом комплексе, что имеет отношение и к отдельно взятому звуку; это – погружение в тон, которому надлежит исчезнуть в следующем за ним звуке; *извлечение звука, направленного к другим*, имеющем свое место в цепи интонационных событий. Таким образом, *фортепианное интонирование* – это извлечение звука, наполненного смыслом и художественным содержанием. *Интонирование* тогда может быть наполненным неким содержанием, когда извлекаемый звук рождает *ответный резонанс* в сознании исполнителя¹. Это связано с желанием не только произнести, но и услышать звук. Ответный резонанс в сознании исполнителя необходимо связан с осознанием художественного содержания интонирования в разворачивающейся музыкальной ткани, осуществлением музыкальной идеи в конкретном акустическом объеме, будь то небольшое помещение или концертный зал, наполненный слушателями. Немаловажным моментом интонирования на фортепиано является способность исполнителя *длительность звука*, каким бы коротким он ни был в контексте музыкальной пьесы. Это всегда бы-

^o Дятлов Дмитрий Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано.
E-mail: diatlovda@mail.ru

¹ Бергер Л.Г. Эпистемология искусства. – М.: 1997. – С.124.

вадет необходимо в исполнении кантилены, когда фортепиано уподобляется в своем звучании голосу, струнным или духовым инструментам, для которых протяженность звука является главным выразительным средством. Но *дление звука* почти всегда включается и там, где, казалось бы, в этом нет необходимости – в быстрых пассажах и подвижных общих формах движения. Смысл и содержание фортепианного интонирования проявляются не только за счет волевого акта звукоизвлечения и ответного резонанса в сознании исполнителя. Звучанию предшествует *образ звука* в сознании исполнителя, создаваемый воображением и внутренним слухом. Рождение художественных смыслов происходит еще до начала звука, в лоне воображения, в непосредственной работе внутреннего слуха. Итак, для содержательного интонирования звука на фортепиано необходимыми являются *намерение* извлечь звук, *образ звука* в предслышании, *ответный резонанс* в сознании и *дление звука*. Все это необходимо связано с напряженной работой сознания исполнителя, в которую включены помимо слухового аспекта воображение, психофизиология и целый комплекс синестетических реакций и представлений. По мнению А.В.Малинковской звуковая материя насыщена энергией, сами тоны сопротивляются в процессе интонирования, исполнителю необходимо преодоление этого сопротивления во все время игры². Кроме того, многое из записанного в нотном тексте возбуждает в музыканте аналогии и аллюзии, звуком он отвечает на слуховые, осязательные, цветовые образы, возникающие в его сознании.

Второе значение *интонирования*, применяемое в фортепианном исполнительстве – это *соединение ближайших звуков по горизонтали*, или, по-другому, *сопряжение соседних звуков в мелодических построениях*. Соединение двух ближайших звуков требует особого способа звукоизвлечения, работы воображения и музыкально-логического мышления. Все это связано с приемом игры, называемом *legato*, с предслышанием образа соединяемых звуков, со слуховым контролем, наблюдающим перетекание одного звука в другой. Владение хорошим *legato* бывает врожденным качеством спонтанной музыкальности, но часто достигается путем многолетнего тренинга. Мелодическая горизонтальная линия отдельных тонов выстраивается из конкретных интервалов. Музыкальные интервалы наполнены пластическими напряжениями, заряжены каждый своей энергией. Для

интонирования интервала необходимо особое преодоление расстояния между тонами, которое мыслится наполненным внутренним воображаемым *glissando*. Количество и качество внутри интервальных напряжений зависит как от гармонической неустойчивости, требующей разрешения интервалов, так и от элементарных расстояний между звуками. Консонансы (терции и сексты) и «пустые» интервалы (кварты, квинты и октавы) также требуют своего интонационного преодоления. По-разному преодолеваются интервалы направленные вверх или вниз. Восходящие интервалы имеют больше сопротивления интонированию, нежели нисходящие. Соответственно для интонирования восходящих интервалов требуется и большее преодоление.

Если фортепианное интонирование связано главным образом с длением звука и соединением соседних тонов, то *артикуляция* служит важнейшим средством членораздельности музыкальной речи. В интонировании часто протяженность звука бывает важнее его начала, артикуляция же прямо обращает нас к различным способам произнесения звука и имеет непосредственное отношение именно к началу, к атаке звука. В фортепианном исполнении произнесение или артикуляция делит звуковой поток на мельчайшие единицы – тоны. Подобно корпускулярно-волновой природе физического света артикуляция и интонирование действуют в звуковом потоке, в котором непрерывность звуковой волны состоит из конкретных тонов. Произнесение звука в музыке так же как произнесение согласных в словесной речи может быть как твердым, так и мягким и включает большую градацию между этими крайностями. Кроме того, артикуляция имеет еще и тембровые характеристики (подобно звучанию флейты, валторны, гобоя и т.д.), синестетические определения («влажная», «сухая» артикуляция), образные коннотации (нежное прикосновение, жемчужная игра и т.п.). В исполнении мелодической горизонтали интенсивность интонирования часто зависит от атаки звука, способ произнесения которой в свою очередь соотносится с задачей фразировки мелодии – интонирование создает мелодический рельеф, а артикуляция облекает его в подробности тонового членения. В произнесении аккордовых построений, как правило, верхний звук осветляется путем более жесткой артикуляции. Этим достигается плотность, компактность звучания аккорда. Кроме того, ясные верхние звуки в аккордах хорального изложения дают возможность построить горизонтальную линию. В аккордах же осветленное произнесение верхнего звука продиктовано

² Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: Учеб. пособ. для студ. вузов, обуч. по спец. 039700 «Музык. образование». – М.: 2005. – С.179.

естественным требованием звукового рельефа и природой звучания различных регистров фортепиано. Разделение вертикальных построений на несколько затемненный аккорд и его светлую вершину создает самую элементарную звуковую перспективу. Артикуляция служит интересам и более сложных построений звуковой перспективы, где одновременно могут сосуществовать во взаимном сопряжении несколько звуковых планов. Твердость, а иногда и жесткость произнесения дают ясный звук, способный занять доминирующее положение в звуковой вертикали. Мягкое и даже несколько замедленное прикосновение производят матовое затемненное звучание, уместное для удаленных планов перспективы. Таким образом, артикуляция выполняет две функции в фортепианном исполнении: а) служит членораздельности музыкальной речи; б) способствует разделению планов в построении звуковой перспективы.

Кроме интонирования и артикуляции звука перед исполнителем всегда стоит проблема организации музыкального времени, которая состоит в решении двух задач: это – членение музыкальной материи на крупные и мелкие составляющие и одновременно соединение их. В практике музыкальной интерпретации эту функцию выполняет *метроритм*. В понятии метроритма есть две составляющих, каждая из которых обладает своими характерными особенностями и законами функционирования. *Метр* является как бы несущей конструкцией и движущимся фундаментом музыкальной архитектоники, а *ритм* – видимым или, вернее, слышимым музыкальной структуры. Метр мы не слышим, но ощущаем в движении и дыхании разворачивающейся музыкальной материи. Ритм же – это явленный образ музыкальной идеи в ее временной плоскости, который воздействует непосредственно на сознание. Структура метра состоит из простых величин *сильного* и *слабого* музыкального времени. Пульсация сильного и слабого в музыкальной интерпретации составляет целый комплекс, включающий в себя внутреннюю иерархию пульсаций, где различные уровни соподчинены друг другу. Наиболее крупные пульсирующие импульсы вдоха-начала и выдоха-конца исполняемого произведения редко ощущаются слушателем. Для исполнителя же эти точки пульсации актуальны. В качестве слабого и сильного взаимно соотносятся в пульсации крупные части музыкальной формы, затем части внутри произведения. Далее, как сила вдоха и теряющий силу выдох исполняются периоды, предложения и фразы. В них пульсируют начала и окончания, а также сами периоды, предложения и фразы соотносятся друг с другом как силь-

ное и слабое. И чем меньше по протяженности пульсация, тем ближе она к тактовым делениям музыкального времени и действует уже в структуре такта, в котором пульсируют наиболее простые величины сильных и слабых долей. Проблема метрической пульсации связана с тактовыми размерами, которые, как известно, бывают четырехдольными, двухдольными, трехдольными и смешанными. Во всех размерах кроме двухдольного к сильным и слабым долям прибавляются относительно сильные и относительно слабые доли такта. Очень важными для исполнения являются следующие особенности сильного и слабого музыкального времени: сильное время спокойно и устойчиво, слабое – активно, неустойчиво и требует разрешения в сильную долю такта. Особенно это заметно в затактовых строениях музыкального метра и в сложных размерах. Необходимо отметить, что практически вся не звучащая метрическая пульсация, как правило, напрямую не соотносится с тем, что звучит и с ритмом, в частности. Почти никогда не совпадающая, «непараллельная» пульсация метра и ритма, метра и интонирования, метра и динамики, метра и музыкальной драматургии создает особое напряжение, так характерное для музыки. Ритмические фигуры, опирающиеся на пульс метра, составлены из длительностей, как правило, меньших, чем длительности чередующихся долей такта; ритмический рисунок в отличие от метрической пульсации почти всегда имеет более сложную структуру; нередко в звуковой горизонтали встречается конфликтное метроритмическое образование – синкопа. Глубина интонирования часто не совпадает с сильной долей, так же как динамические нарастания и спады внешне как будто не зависят от нормативности метра. Характер ритма в звучащих образах и потенциально бесконечная изменчивость отличают его от метра. Прихотливый и изменчивый рисунок ритма накладывается на метрическую пульсацию, на относительно простое чередование сильного и слабого времени и переплетается с ним. Образно говоря, музыкальная материя как ткань составлена из поперечных нитей метра и продольных нитей ритма. Взаимное соотношение метра и ритма образует музыкальное время³. Музыкальное время не только текуче и необратимо, оно еще

³ В своем исследовании о музыкальном ритме Джоэл Лестер, рассматривая всевозможные особенности ритма, утверждает, что самым основным инструментом ритма является акцент. По нашему мнению исполнительская проблема акцентуации решается не в аспекте ритма, а в аспекте артикуляции. См.: *Joel Lester. A comprehensive study of the many facets of rhythm in tonal music. Southern Illinois University Press, 1992.*

и изменчиво, подвержено пластическим «искривлениям». Множество средств исполнительской работы с музыкальным временем связано с понятием *агогики*. Это – кратковременные ускорения и замедления, смысловые цезуры, ферматы и многое другое. Б.Л.Яворский называет эту особенность разворачивания музыкальной ткани функциональным соотношением звуковых энергий⁴. Здесь исполнитель привлекает все доступные ему средства, связанные с «искривлением» музыкального времени в целях естественности и органичности изложения музыкальной мысли, изменчивой в своем высказывании и принципиально не механистичной. Важно, что живая агогика исполнения не входит в противоречие с метроритмом. Образно говоря, метроритм, не смотря ни на какие коллизии, идет своим ходом подобно вагону поезда, в котором персонажи говорят монологи, обмениваются репликами, едят и пьют, а подчас между ними вскипают и нешуточные страсти. Цезуры и ферматы подобны задержкам дыхания, кратковременные ускорения отражают взволнованность чувства, замедления концентрируют внимание слушателя. Каким бы ни было замедление или ускорение, соотношения ближайших длительностей друг к другу всегда остаются, как если бы изменения темпа и не было. Игра в манере *rubato* свойственна не только отдельным исполнителям и имеет отношение не только к произведениям определенных эпох или композиторов. Игра на фортепиано всегда агогически свободна, только степень этой свободы бывает разной. Это зависит от характера произведения, от культурно-исторической эпохи, в которую оно было создано. Очевидно, что именно в границах метроритмических изменений возникает проблема стиля. Вернее сказать, проблема агогической свободы решается в аспекте стиля, поскольку стилистическая чистота музыкального исполнения напрямую связана с естественным и органичным использованием агогических средств адекватных историческому музыкальному материалу. Выразительными средствами исполнительской агогики можно считать такие приемы музыкальной интерпретации как ускорение, замедление, задержка разрешения или отдельного тона, фермата, цезура, пауза. Кратковременное *ускорение* организует, собирает несколько тонов мелодии под одну мотивную или фразировочную лигу. Как правило, избирается точка интонационного притяжения, к которой устремляется движение коротких длительностей. Ускорение обычно возмещается таким же

кратковременным замедлением, компенсирующим локальное сжатие музыкального времени. Таким образом, создается емкая фраза единого дыхания, пластично выгнутая во времени и завершенная «округлым» замедлением. *Замедление* на коротком промежутке звучания связано с необходимостью выявить какую-либо важную интонационную деталь или мотив. Чем больше замедление – тем глубже и напряженнее интонирование звука. Мелодический подъем к вершине зачастую требует замедления движения. После преодоления вершины или интонационной точки, к которой было сделано замедление, происходит компенсация движения, на этот раз за счет кратковременного ускорения. Замедление движения, как правило, сопряжено с усилением звучности и при подходе к кульминационным эпизодам. Если исполнитель намерен усилить, сделать более внушительным подход к кульминации, *molto crescendo* будет сопровождаться *poco rallentando*. И как во всех случаях пластического «искривления» музыкального времени непосредственно за точкой кульминации начинается компенсация локального замедления таким же локальным ускорением. Усилению неустойчивости в мелодических построениях способствуют *задержки* разрешений или отдельных тонов. Такие задержки обычно бывают связаны с кадансовыми оборотами или тонами соединяющими мотивы или стоящими на границе двух мотивов. Иногда задержка нужна для усиления контраста при внезапном *piano* или смене гармоний, когда на мажорную гармонию неожиданно ложится тень минора или же наоборот сумрачное течение минорного лада неожиданно просветляется вторжением мажора. Также смена характера музыки, обозначенная в тексте композитором, требует некоторой задержки движения непосредственно перед началом эпизода. Одним из действенных средств исполнительской агогики является *фермата*. Наиболее употребляемые ферматы это: фермата-завершение, которая может быть двух видов наполнения, с потерей внутренней энергии и напряженным продлением звука; фермата-задержка, которая всегда выписана композитором в тексте и служит средством привлечения внимания исполнителя к характерному интонационному обороту или важному с точки зрения внутренней интонационной драматургии тону. Принято за правило, что фермата увеличивает длительность на ее половину. Это можно считать общим определением. На практике же ферматы бывают самыми разными по длине и характеру в зависимости от особенностей музыкального произведения и того эпизода где фермата используется. Цезуры – средства агогического

⁴ Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике «Французских сюит» И.С.Баха. – М.: 2002. – С.24. (Издание содержит две работы).

членения – могут разделять как крупные построения музыкальной формы, такие как, к примеру, сонатные экспозиция и разработка, так и малые структурные составляющие – периоды, предложения, фразы, мотивы. Важно, что цезура всегда разделяет контрастирующие элементы, будь то мотивы или более крупные построения. Цезуры всегда служат средством выразительного разграничения музыкальных эпизодов разной природы и поэтому важны для драматургической постановки музыкально-образной сферы. Важнейшим средством музыкальной выразительности и агогической работы исполнителя с музыкальным материалом являются *паузы*. Паузы разделяют фрагменты звучащего материала, они же соединяют эпизоды, протягивая арку от конца одной интонации к началу другой. С точки зрения драматургии паузы всегда обращены к будущему моменту музыки, или наступающему тотчас, или являющемуся через напряженное ожидание. Как говорит Э.Жак-Далькроз «...в паузе уже отражается момент, следующий за настоящим, печать прошлого стирается в интересах будущего, которое уже предчувствуется»⁵. Так же как и звучащие тоны, паузы имеют свое начало, напряженную длительность и свое завершение. Произнесение паузы связано с активным или мягким ее началом, с внезапной тишиной или «вплыванием» незвучащего. Артикуляция паузы производится различными способами снятия предшествующего ей звучания. Звук, истаявая, почти неуловимо исчезает, уходит в тишину, или резко прекращается, «обнаруживая» следующую за ним паузу. В живом звучании му-

зыки паузы так же наполнены исполнительской энергией, как и звуки и, совместно с ними составляют непрерывно разворачивающуюся музыкальную материю. Незвучащее перед началом звучащего концентрирует внимание слушателя, ориентирует направленность сознания на активность предстоящего сотворчества. Незвучащее по завершении звучащего собирает весь комплекс впечатлений в единство цельного художественного образа. Обычно паузы выполняют функции музыкальной риторики и исполнительской пунктуации, в некоторых случаях управляют драматургией произведения, своей энергией совершая поворот музыкального «сюжета».

Итак, основными «инструментами» фортепианной интерпретации необходимо считать *интонирование* и *артикуляцию*, *метроритм* и *агогику*. Каждый из этих «инструментов» несет свою функцию в строительстве звучащего музыкального произведения в процессе его интерпретирования. Подобно конструкциям архитектурного сооружения, в своей «работе» они ориентируются на характер и свойства «строительного» материала. Художественный результат в конечном итоге будет зависеть от того, насколько точно соотношены «инструменты» интерпретации с требованиями стиля исполняемого произведения⁶.

⁵ Далькроз Э.Жак. Ритм. – М.: 2001. – С.92.

⁶ Дятлов Д.А. Стиль как проблемное поле музыкальной интерпретации // Известия Самарского научного центра РАН. – 2011. – Т.13. – №2. – С.210 – 214.

BASIC “TOOLS” OF PIANO INTERPRETATION

© 2014 D.A.Diatlov^o

Samara State Academy of Culture and Arts

The article deals with the “tools” of Piano Interpretation: Intonation, articulation, metro-rhythm and agogics. The author defines substantial aspects of performing “tools” in the interpretive work of a pianist with musical material.

Keywords: piano interpretation, intonation, articulation, metro-rhythm, agogics.

^o Dmitrii Alekseevich Diatlov, Candidate of sciences in art criticism, Associate professor of Department of piano.
E-mail: diatlovd@mail.ru