

К АРСЕНАЛУ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЫ

© 2014 Д.А.Дятлов

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 09.01.2014

В статье рассматриваются технические средства фортепианной игры – исполнение гармонической вертикали и полифонической горизонтали, соединение тонов, членение музыкальной ткани и управление весом. Сформулированы правила связной игры на фортепиано.

Ключевые слова: фортепиано, гармоническая вертикаль, полифоническая горизонталь, весовая игра, музыкальная ткань.

Если интонация, артикуляция, метроритм и агогика имеют отношение к тому *чем*, то есть какими инструментами, какими «орудиями» исполнитель работает со звуковым материалом, то техника исполнения занята тем *каким образом*, какими техническими приемами и способами он использует свои «орудия» для интонирования, произнесения и разворачивания во времени музыкальной ткани. В распоряжении пианиста существует целый комплекс технических средств исполнения. Техническими средствами интерпретации можно считать искусство исполнения гармонической вертикали и полифонической горизонтали, соединения тонов, членения музыкальной ткани и управления весом. Три параметра управляют техническими средствами исполнения. Это – слух, предслышащий и контролирующий звук; воображение, создающее горизонтальные связи и связи звуковой перспективы; психофизиология, через мышечную работу и тактильные ощущения осуществляющая сам процесс построения звукового материала. На протяжении всего своего течения (за редким исключением) музыкальная ткань многоголосна и многосоставна: ее вертикальные структуры связаны с горизонтальными и соподчинены друг другу, а множественность мельчайших деталей организована в единое целое самыми различными связями. Поэтому во время концертного исполнения технические средства всегда действуют в комплексе и практически одновременно¹. Построением *гармонической вертикали*, будь то отдельный интервал, аккорд, или гармонический комплекс, заняты по степени значимости в первую очередь слух и воображение, и только затем мышечное усилие производящее, привлекающее звук. В звучании аккорда, безусловно, важна одновременность произнесения начала звука, но художественно выразительным его делают слух и воображение которые предслышат аккорд как

единый комплекс и затем собирают в тембровую цельность. В исполнении линейной структуры, какой является *полифоническая горизонталь*, важны как самостоятельность голосов (линий), так и их взаимозависимость. Для того чтобы каждый из голосов звучал самостоятельно, он должен быть максимально выразительным и интонационно достаточным, то есть гипотетически мог бы быть исполнен без поддержки других голосов и при этом производил бы цельное художественное впечатление. Здесь необходимо сформулировать правило мелодического рельефа, при соблюдении которого можно выполнить подобную задачу. Эта формула звучит так: все что в мелодии находится по тесситуре выше – интонируется светлее, что ниже – темнее. Если мотив поднимается, то по мере этого подъема тембр звучания осветляется, если мелодия движется вниз – тембр становится темнее. Мелодический рельеф фортепианной горизонтали подобен рельефу в природе и в пластических искусствах, где вершины всегда светлее низин. Поэтому, подражая природному рельефу в мелодических линиях на фортепиано, исполнитель делает музыку наиболее естественной и органичной. Если правило мелодического рельефа соблюдается в интонировании каждого голоса, то глубина интонаций в них вертикально не совпадает, и динамически они движутся не параллельно друг другу. С.Е.Фейнберг пишет, что «для полифонии характерно отсутствие синхронности»². Каждый из голосов живет своей жизнью, со своей интонационной логикой, развивается самостоятельно и устремляется к своей локальной кульминации. Так осуществляется мелодическая самобытность отдельного голоса в полифонической ткани. С.Е.Фейнберг отмечает как важнейшее свойство полифонии «закономерное сочетание одновременных звучаний, аккордов и их последовательное изменение в результате движения голосов»³. Для того чтобы собрать голоса по

⁰ Дятлов Дмитрий Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано. E-mail: diatlovda@mail.ru

¹ Дятлов Д.А. Фортепианная интерпретация как процесс // Известия Самарского научного центра РАН. – 2013. – Т.15. – №2. – С. 246 – 248.

² Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста / Сост. и общ. ред. Л.Фейнберга и В.Натансона. – М.: 1978. – С.39.

³ Фейнберг С.Е. Творчество И.С.Баха и его значение // Пианисты рассказывают. – Вып.1. – М.: 1990. – С.162.

лифонического произведения в одну ткань необходимо их связать по вертикали. Посредством воображения, собирающего интервалы и аккорды по вертикали в единые звуковые комплексы, и слуха, контролирующего стройность каждого вертикального построения, осуществляется связь разрозненно выразительных голосов в одну музыкальную ткань. Здесь хочется отметить, что для выразительного исполнения полифонии стройность вертикали играет, быть может, даже более важную роль, чем горизонтальные построения мелодических линий, выразительность которых самоочевидна и лежит как бы на поверхности. Особую роль в обнаружении вертикальных связей полифонической ткани играют задержания и относительно длинные ноты. Ориентация слуха на изменяющийся интервальный состав голосов по отношению к задержанному тону или длинной ноте делает полифоническую ткань объемной, при этом интонационная выразительность горизонтальных линий не только не проигрывает, но также становится более объемной⁴. Здесь включен в активную работу так называемый полифонический слух, который А.Г.Каузова определяет как «особо сложную, но единую способность, направленную на целостное восприятие специфических свойств полифонической музыки и полифоничности как общего и существенного свойства многоголосия»⁵.

Так как музыка является процессом, разворачивается во времени, первой задачей для музыканта является создание горизонтальных связей. И самым главным техническим средством для этого является способ игры *legato*, что собственно и означает связную игру. Здесь можно сформулировать несколько правил: 1) Правило передачи звука: *legato* – это такой способ игры горизонтальных линий или мелодий, при котором каждый следующий звук берется точно в тот момент, когда отпускается предыдущий; 2) Правило завершения мотива, обозначенного лигой: тон, совпадающий с концом мотивной или фразировочной лиги, всегда филируется; 3) Правило соединения длинных и коротких нот: после относительно длинной ноты последовательность коротких, следующих за ней, нот исполняется «из-под длинной ноты». Следующий непосредственно за длинной нотой звук играется тише (исходя из результата угасания длинного звука); 4) Правило «переступания» пальцев: вес кисти или других частей руки переносится с пальца на палец, подобно тому, как при ходьбе вес тела переносится с одной ноги на другую. 5) Правило

мягкой атаки и снятия звука: преодолевая ударную природу фортепианного звука, необходимо включить «дыхание» кисти. «Дышащее», пластичное запястье способствует как протяженности, так и мягкому началу звука. Снятие последнего звука под мотивной или фразировочной лигой производится движением кисти вверх. Филируемый звук извлекается при движении запястья снизу вверх как бы на выдохе. 6) Правило наполнения звуков: при связной игре мелодии два ближайших звука не могут звучать с одинаковой силой. Мелодия всегда динамически развивается, усиливается или ослабевает, движется к кульминации или сходит с нее. Мотивные и фразировочные лиги графически выражают движение и развитие мотива или фразы, показывают направление в сторону большего наполнения или постепенного ослабления звучания. 7) Правило иерархичности голосов по вертикали: все, что наличествует в музыкальной ткани подчинено и служит мелодии, являясь гармоническими или контрапунктическими обстоятельствами интонационного «сюжета». Эти обстоятельства, несмотря на подчиненное положение также важны для общей картины, как и развитие мелодического рельефа. Мелодическую горизонталь всегда сопровождают или голоса противосложений, или гармонические комплексы; их связывание в иерархичную структуру делает музыкальную ткань красочной и выразительной. 8) Правило весовой пропорции длительностей: чем меньше тон по длительности, тем меньше он весит. Для исполнения протяженных длительностей требуется использование большего веса, чем для коротких звуков, поскольку вес напрямую воздействует на долготу звучания ноты. Короткие звуки в отличие от протяженных тонов в особом участии веса не нуждаются. Кроме того соблюдение весовой пропорции способствует органичной архитектонике горизонтали: фраза, составленная из различных длительностей, исполненных с различным участием веса, отличается органичной пластикой и звучит естественно. 9) Правило преодоления интервалов: интервальное пространство между двумя звуками мелодии наполнено энергией, сопротивление которой необходимо преодолевать интонированием. Два ближайших звука по горизонтали не могут быть безотносительны друг другу. При интонировании мелодии один переходит в другой и исчезает в нем; этот процесс наполнен напряжением преодоления интервального расстояния. Особым техническим средством музыкальной выразительности на фортепиано являются *imprichi*. Различные способы произнесения звука, такие как *non legato*, *marcato*, *accentuate*, *staccato*, множество разнообразных акцентов – клинья, галочки, точки и т.д. создают характеристические особенности музыкальной ткани и в некоторых случаях служат задачам музыкальной пунктуации. Все штрихи можно объеди-

⁴ Дятлов Д.А. Полифонический слух музыканта // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методич. журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. – 2009. – №6, (ноябрь-декабрь). – С. 79–88.

⁵ Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г.Каузовой, А.И.Николаевой. – М.: 2001. – С.79.

нить одним словом – *не legato*. Все они противостоят связной игре, но это не значит, что музыка, исполняемая одним из штрихов, становится бессвязной. Все связи присутствуют в изложении музыкального материала любым приемом, но, в отличие от *legato*, отсутствует тесное соприкосновение или кратковременное проникновение друг в друга ближайших звуков. Разнообразные приемы «не связной» игры отличаются большей частью количеством используемого для произнесения звука веса. Наиболее легкий «по весу» штрих – *staccato* бывает пальцевым и кистевым. Кистевое стаккато отличается по сравнению с пальцевым более мягким началом звука и «матовым» прикрытым тембром. Таким приемом можно исполнять достаточно протяженные виртуозные пассажи. Пальцевое стаккато извлекает короткий и ясный звук с поверхности клавиши движением кисти вверх, а пальца немного под кисть. Часто точки, которыми обозначается отрывистая игра, ставятся с целью обозначить только легкость нот, но ни их отрывистость. Особым случаем можно считать точки под лигами: отдельные штрихи, исполняемые из инструмента при участии дышащей кисти, соединяются демпферной педалью. Множество видов акцентов отличается друг от друга использованием различного количества веса. Движения рук при исполнении любых акцентов направлены всегда вниз: в одних случаях из высокого положения, в других – с близкого от клавиатуры расстояния. Присутствие в одной музыкальной фразе нескольких видов акцентов говорит, прежде всего, об их весовом соотношении, и, кроме того, о характере произнесения звука, главным образом его начала, поскольку любой акцент имеет отношение именно к атаке звука. Штрихи, выставленные композитором в нотном тексте, могут быть интерпретированы по-разному. Их понимание необходимо привязано ко многим другим подробностям нотного текста и зависит от комплекса звуковых и образно-стилистических задач интерпретации. Исполнение различных штрихов непосредственно связано с артикуляцией, искусством произнесения, извлечения звука на фортепиано. К техническим приемам различного произнесения звука можно отнести: управление скоростью падения пальца; управление опорой пальцев, кисти, предплечья, плеча; изменение формы кисти; распределение веса частей кисти; дыхание руки; пластика движений руки. От *скорости падения* в клавишу зависят не только динамические характеристики, такие как громкость или сила звука, но и качественные особенности – его характер и окраска. Быстрое падение пальца в клавишу делает звук ясным и светлым, а начало его активным. Медленное движение пальца в клавишу соответствует мягкой атаке звука, тембр при этом получается прикрытым или матовым, а характер звука становится более интимным, как бы выска-

занным от первого лица. *Опора* на дно клавиатуры всегда необходима в фортепианной игре. Когда пианист опирается на дно клавиатуры, используя жесткую конструкцию из фаланг *пальцев*, опирающихся друг в друга, извлекаемый звук получает определенность при мягкой атаке. Быстрые пассажи при этом звучат не слишком отдельно, а кантилена не наполняется характерной для нее плотностью. Такая артикуляция подходит для тихих, но при этом ясных звучностей. *Опора кисти* при свободном дыхании запястья необходима для исполнения быстрых пассажей. При этом управление весом кисти и пальцев позволяет варьировать характер произнесения звуков пассажей от рассыпчатости мелких длительностей до «жемчужной» игры. Эта же опора используется для исполнения кантилены и мелодий широкого дыхания. Фиксированное запястье включает в произнесение звука *опору предплечья и плеча*. Для артикуляции октав и аккордов крупной техники необходима именно такая опора. Она производит атаку звука наиболее активно и твердо, его тембр становится наиболее ярким, а характер решительным. *Изменение формы кисти* соответственно меняет и наклон пальцев по отношению к клавиатуре. В результате пианист имеет возможность играть более пологими или лежачими пальцами или ставить их в вертикальное положение, при котором падение в клавиатуру становится отвесным. Изменением артикуляции здесь управляют два параметра. Это – площадь прикосновения пальца к клавише и использование различных групп мышц, соответствующих двум типам рычагов: от пальца и от кисти. Произнесение лежачим пальцем и извлечение звука подушечкой дают теплый звук при мягкой атаке. Напротив, вертикальный палец, встающий на дно только лишь заостренным кончиком, производит звук твердый и ясный, при определенной атаке. *О распределении веса частей кисти* мы говорим в том случае, когда необходимо по-разному извлечь звук в вертикальном построении, исполняемом одной рукой, будь то интервал или аккорд. Как правило, верхний звук аккорда или интервала исполняется более светлым тоном, чем другие. Но в некоторых случаях бывает нужно сделать светлым нижний, или один из средних звуков. В таких случаях применяется способ центровки кисти, при котором делается поворот запястья, в результате которого палец, извлекающий выделенный звук ставится в вертикальное положение по отношению к другим пальцам. Таким образом, звук, произнесенный вертикально поставленным пальцем, звучит светлее, чем звуки, извлеченные пологими или лежачими пальцами. Здесь же участвует и вес кисти, при распределении которого больший массив кисти нависает над пальцем, исполняющим выделенную ноту. Дыхание, присущее всему живому, характерно и для произнесения звука на фортепиано. Здесь

– это *дыхание кисти*. В связке с опорой и распределением веса различных частей руки дыхание управляет длиной, тембром и характером звука. Особенно актуально дыхание кисти при исполнении кантилены на фортепиано. Дышащее и свободное запястье способствует извлечению длинного, долго не гаснущего и наполненного теплым тембром звука с мягкой и почти незаметной атакой. Способность руки пианиста к приспособлению к самым прихотливым движениям, а также мгновенным изменениям как формы и положения пальцев и кисти, так и скоростным «маневрам» на клавиатуре и над ней можно назвать *пластичной рукой*. Она особенно заметна при игре скачков в быстрых темпах и в перенесении руки на широкие интервалы в кантилене. Кратчайшее расстояние между звуками скачка избирается как целесообразное действие при быстрых темпах, поскольку экономия движений при максимально возможной здесь свободе – одно из главных условий виртуозной игры. В произнесении долгого и наполненного красочным тембром звука в кантилене при перенесении руки на широкий интервал требуется особая пластика руки, в движении которой есть перенос веса по дуге без углов и остановок. Здесь же необходимо смягчающее и пружинящее движение при соприкосновении пальца с дном клавиши. При этом поверхность клавиатуры воспринимается как мягкое препятствие, которое рука проходит как бы со всем без сопротивления.

Выше неоднократно упоминалось понятие веса. *Управление весом* при игре на фортепиано является одним из главных технических средств⁶. Практика показывает, что искусство управления весом помогает решить множество задач. Использование веса в исполнении кантилены самым благотворным образом влияет на качество, да и на полноту звука. Звук становится широким, опертым; при использовании демпферной педали даже в один тон включается множество благородных призвуков, звук погружается как бы в облако обертонов. И. Гофман считает, что «в исполнении кантилены основное – использование веса руки, опоры на клавиатуру»⁷. Виртуозная игра также основана на управлении весом. Управление весом дает возможность избежать излишнего напряжения при высоких скоростях виртуозной игры. Очевидно, что виртуозная игра требует минимальных и, что самое главное, оптимальных движений. Поэтому необходимо свести к минимуму подъем пальца над клавишей и практически полностью устранить мышечное усилие для извлечения звука. Необходимо именно

падение пальца под собственным весом, а не мышечное усилие, удар или давление. Если рассмотреть в сильном замедлении быстрый виртуозный пассаж, то можно увидеть или скорее почувствовать что мышечное усилие происходит в момент поднятия пальца, а не в момент его падения. Поэтому и можно говорить об управлении весом не только для исполнения кантилены или кульминационных разделов музыкальной формы, но и для виртуозной игры мелких пассажей, общих форм движения и исполнения различных видов мелизматики. Игра на фортепиано, в общем, представляет собой чередование напряжения и расслабления мышц. Важно, чтобы расслабление преобладало над напряжением. Чтобы свести к минимуму напряжение мышц, управляющих движением пальцев, необходима хорошая опора в двух точках – в запястье и на конце пальца с ощущением дна клавиши. Поскольку пальцы имеют разную длину, то в поступенном движении вверх или вниз используется поворот кисти в сторону мелодического движения. Кисть всегда находится над пальцем, извлекающим звук, подобно тому, как при ходьбе масса тела перемещается с одной ноги на другую. Крайние положения запястья – это позиции первого пальца и позиция пятого пальца (имеется в виду поворот кисти к первому и пятому пальцам). Между ними может быть множество различных положений, но правило «кисть следует за пальцами» неукоснительно соблюдается. Звук нельзя «взять» сбоку, но только вертикально или сверху вниз или снизу вверх. Это важно как для исполнения кантилены, так и для виртуозных пассажей. Опору каждый пианист находит самостоятельно, сообразуясь с индивидуальными особенностями строения игрового аппарата. Хороший совет для опоры, позволяющей пальцам быть максимально независимыми мы находим и А.А. Шмидт-Шкловской. Она советует опираться в середину ладони, а не в «косточки»⁸, что обеспечивает не только независимость пальцев, но и способствует более интенсивному звуку в кантилене и высокой скорости падения пальца в виртуозной музыке. Г.Г. Нейгауз пишет, что пальцы, стоящие под «сводом ладони» могут выдержать в принципе любой вес. Он их называет дугами, арками или колоннами⁹. Еще раз необходимо подчеркнуть о том, что опора для каждого пианиста индивидуальна, важно, чтобы она была в принципе. Никто не оспаривает успехов школы Т. Лешетицкого, хотя его методика предписывает совершенно другой способ опоры (как раз именно в «косточки» пальцев). Предшественники же Т. Лешетицкого, представители старых школ, такие как Л. Келер или Г. Дам вообще

⁶ Дятлов Д. О «весовой» игре на фортепиано // Музыкальная психология и психотерапия: Научно-методич. журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. – 2009. №5, (сентябрь-октябрь). – С. 69–77

⁷ Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре. – М.: 2002. – С.92.

⁸ Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – М.: 2002. – С.11–12.

⁹ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: 1958. – С.108.

избегали опоры и влияния веса руки на пальцы¹⁰. В зависимости от конкретной артикуляционной или интонационной задачи используется вес разных частей руки, начиная от первой фаланги пальца и до веса плечевого сустава. Когда необходимо извлечь из инструмента особенно массивное звучание используется вес спины. Опору для передачи веса обеспечивает куполообразное положение кисти, когда фаланги пальцев опираются друг в друга. Вершина купола находится в запястье. При необходимости, когда используется так называемая крупная техника (октавы, аккорды и пр.) включается вес предплечья и плеча. Распределение веса в горизонтальных или линейных построениях требует соблюдения определенных условий. Следование правилу «чем меньше длительность – тем меньше она весит» всегда способствует естественности звукоизвлечения в кантилене, помогает построить мотив, фразу или предложение. Целая длительность исполняется большим весом, чем половинная. Четверти соответственно легче половинных и т.д. Это важно не только в исполнении гомофонной музыки, но также и в полифонии. В полифонической музыке «неравновесное» исполнение различных длительностей помогает услышать все противосложения. Легкие мелкие длительности, звучащие на фоне длинной и тяжелой, медленно затухающей ноты создают эффект полифонического объема – раздельно звучащих голосов. В исполнении полифонии необходимо владение многими приемами управления весом. Для музыки гомофонно-гармонического изложения характерна так называемая звуковая перспектива. Как в портретной живописи персонаж живет в окружении пейзажа или декора, так и в звуковой перспективе интонационный персонаж мелодии обогащается гармоническими и контрапунктическими «обстоя-

тельствами». Звуковая перспектива также не может обойтись без весовой игры. Для исполнения мелодии в целом требуется больший вес при участии в звукоизвлечении массы кисти и предплечья, иногда и плеча. Аккомпанемент мелодии исполняется меньшим количеством веса: обычно весом кисти или только весом пальцев («пустыми» пальцами). Для исполнения линии баса нужно чуть больше веса и плоские пальцы (на подушечках) – это вертикальное распределение веса. Для исполнения мелодии существует и горизонтальное управление весом. Широкие интервалы преодолеваются с помощью открытия кисти с замахом или набором «дыхания». Узкие интервалы при поступенном или гаммаобразном движении исполняются переступанием пальцев с ощущением массы кисти над ними. Искусство управления весом подразумевает разделение или распределение веса между руками, между частями рук (кисть, предплечье, плечо), между пальцами, между фалангами пальцев. Управление весом всегда находится в зависимости от опоры и дыхания руки. Вес, опора и дыхание – «три кита» фортепианной игры. Используя в полной мере эти технологические универсалии, музыкант овладевает искусством исполнения гармонической вертикали и полифонической горизонтали, соединения тонов и членения музыкальной ткани. Освоив в достаточной степени эти фундаментальные основы исполнительского мастерства, мы получаем возможность вплотную подойти к решению проблемы адекватной и убедительной интерпретации музыкальных текстов классической фортепианной литературы.

¹⁰Мальцев С.М. Метод Лешетицкого. – СПб.: 2005. – С.153.

THE ARSENAL OF TECHNICAL RESOURCES OF PIANO PLAYING

© 2014 D.A.Dyatlov^o

Samara State Academy of Culture and Arts

The article discusses the technical means of piano playing – the performing of the harmonic vertical and polyphonic horizontal, compounding of tones, segmentation of the musical texture and gravimetric management. Rules of coherent piano playing are formulated.

Keywords: piano, harmonic vertical, polyphonic horizontal, gravimetric playing, musical texture.

^o Dmitry Alekseevich Dyatlov, Candidate of sciences in art history and criticism, Associate professor of Piano department. E-mail: diatlovda@mail.ru