

## ЭЛЕМЕНТЫ, ОТНОШЕНИЯ И СВЯЗИ ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2014 Д.А.Дятлов

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 09.01.2014

В статье представлены базовые элементы фортепианной интерпретации – «дыхание» и «опора», графические и пластические элементы, энергия и синергия, «оркестровка». Определены их отношения и связи в интерпретационной работе пианиста с музыкальным текстом.

*Ключевые слова:* фортепианная интерпретация, музыкальное произведение, музыкальный текст, самоорганизация, энергия, синергия, оркестровка.

Фортепианная интерпретация включает в себя множество элементов, которые образуя разнообразные связи, составляют целостное единство музыкального исполнения. Это связи реально звучащего и воображаемого, взаимодействия нотного текста и его произнесения, соотношения дыхания и опоры и многое другое. Важно, что в музыкальном исполнении парадоксальным образом связываются противоречивые и на первый взгляд несовместимые вещи – «дыхание» руки и при этом опора на дно клавиатуры; нотный текст, являющийся графическим изображением музыкальной идеи и его интерпретация, включающая в себя не только понимание исполнителем текста, но и включение в интерпретацию многого из того, чего текст не содержит; заданный определенными акустическими условиями тембр инструмента и работа исполнителя с воображаемыми тембрами, которые начинают звучать почти реально. Именно эта противоречивость и разная природа составляющих интерпретацию элементов делает ее жизнеспособной и жизненно достоверной. С.И.Савшинский, говоря о видении художника и слышании музыканта, особое внимание уделяет способности творческого сознания видеть и слышать разрозненные элементы художественного материала в их отношениях и связях<sup>1</sup>.

*Дыхание* и *опора* в фортепианной игре выполняют те же функции, что и в вокальном искусстве, где правильно организованное дыхание и его опора на диафрагму являются главным условием звучания голоса и фундаментом вокальной техники. Звук на фортепиано производится также при посредстве дыхания – дыхания руки или ее частей, при этом музыкант всегда опирается на дно клавиатуры. Для виртуозной

игры, так же как и для исполнения выразительной кантилены необходима свобода пианистического аппарата, которая обеспечивается *дыханием* руки, то есть ее вертикальными движениями, напрямую не связанными с извлечением звука. Наиболее показательным и характерным примером вертикальных движений является движение запястья, проводящее кисть «сквозь» клавиатуру при извлечении долгих задержанных звуков. Атака звука при этом мягкая, а угасание звука медленное. Подобным образом исполняются звуки, сдвоенные под лигой – так называемые *двойки* («двойка» заимствована из скрипичной игры, где подобный штрих играет на противоположных движениях смычка). Разное направление вертикальных движений (вниз и вверх) способствует различию, как в динамике звуков, так и в их тембрах. Исполнение нескольких звуков под одной лигой также сопровождается вертикальными движениями запястья – начало лиги на вдох, то есть движением вниз, конец лиги – на выдох, движением вверх. Конец лиги завершающей протяженное мелодическое построение всегда сопровождается мягким снятием кисти движением вверх на выдохе. Таким образом, вертикальные движения кисти («вдох и выдох») необходимы при исполнении выдержанных звуков, сдвоенных под лигой звуков («двоек»), нескольких звуков под одной лигой, завершений мелодических построений (обозначенных лигой), завершения одного мотива, обозначенного лигой и начала другого. Дыхание запястья необходимо для управления началом звука и направлением интонирования. Рука, проходя как бы сквозь клавиатуру, на мгновение встречает препятствие. В этот момент и происходит извлечение звука. И здесь уже включается *опора*, которая в следующее мгновение должна уступить место продолжению вертикального движения кисти. Производится звучание всегда на дне клавиатуры, его тембр и характер во многом зависят от особенностей опоры. Степень твердости опоры зависит от формы купола, образуемого

<sup>1</sup> Дятлов Дмитрий Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент кафедры фортепиано.

E-mail: [diatlovda@mail.ru](mailto:diatlovda@mail.ru)

<sup>1</sup> Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: 2002. – С.10.

разными частями руки и его центра. Самым большим куполом, который скорее уместно обозначить словом «мост» можно считать жесткую конструкцию, включающую в себя суставы кисти (фаланги), предплечье и плечо. Центр тяжести при этом находится на середине предплечья. Звук при этом яркий и сильный, произнесение атаки определенное и быстрое. Такой звук нужен при исполнении аккордов, октав и других видов крупной техники. Перемещая центр тяжести или центр купола от предплечья к запястью и далее к фалангам кисти, мы можем получить различную степень воздействия на начало и продолжительность звука, на динамику, тембр и характер звучания. При этом всегда в опоре участвуют две точки: одна может перемещаться и избираться исполнителем в зависимости от конкретных звуковых задач, вторая всегда находится на дне клавиатуры. В одну опираются кончики пальцев, в другую – суставы ближайших частей руки. Итак, купол опоры в зависимости от конкретных художественных задач музыкального текста составляется из всей руки, включающей пальцы, кисть, запястье, предплечье и плечо; предплечья и кисти, образующих мост при твердом запястье; кисти с центром в запястье; фаланг пальцев. Взаимодействие «дыхания» и опоры, являются наиболее проблематичным в фортепианной игре. Для того чтобы дать свободу звуку необходимо мгновенно освободить его от малейшего давления, поэтому из практики исполнения исключаются такие воздействия на клавиатуру как чрезмерно резкий удар и избыточное давление. Дыхание руки, казалось бы, совсем не участвующее в извлечении звука играет решающую роль в управлении его протяженностью, тембром и характером. Чередование физического напряжения и освобождения пианистического аппарата диктует определенные условия опоры руки на дно клавиатуры. Главное из них – необходимость мгновенного выключения напряжения при сохранении ощущения опертости звука. В итоге, дыхание и опора, противоположные по своим функциям, работают на один результат - произнесение свободного и управляемого звука на фортепиано.

Важнейшей связью музыкальной интерпретации является соединение *графических элементов* нотного текста и *пластических элементов* его исполнения-озвучивания. Суть этой связи заключается в процессе перехода от интерпретации как толкования нотного текста к интерпретации-исполнению. Для исполнителя этот процесс почти мгновенный, само чтение нотного текста уже есть его исполнение, то есть наполнение интонационным и энергийным содержанием. Очевидно, что знаковая система нотного текста и живое, прихотливо изменчивое звучание музы-

кального произведения разной природы. Тем не менее, в музыкальной интерпретации они необходимо связаны и способны к обоюдному воздействию. Сама графика нотного текста чрезвычайно редко меняется (лишь различные издатели и редакторы вносят свою корректуру в нотную запись произведений), но текст в процессе его чтения, то есть интерпретации всегда осложнен многими наслоениями, которые включают в себя как общекультурные коннотации, особенности стиля, так и требования традиции его исполнения. Кроме того, каждый подход исполнителя к тексту всегда окрашен в индивидуальные и неповторимые тона, новое исполнение интерпретирует текст находя в нем незамеченные до того подробности. Музыкальный текст всегда принадлежит культурно-исторической эпохе, определенной технике или композиторскому письму. Интерпретатор также является представителем своей школы или направления, на исполнение влияют его личные психофизические особенности и темперамент, эстетический опыт и многое другое. Сама графика нотного текста может воздействовать эстетически, но его интерпретация является процессом двойственным – физическим и интеллектуально-психическим. Для эстетической оценки музыкального произведения необходимо еще и слушательское восприятие. Исполнитель наряду с другими выполняет и эту функцию. Здесь присутствует не только слуховой контроль, призванный координировать все параметры звучания, но и эстетическая оценка, способная в свою очередь воздействовать на весь процесс разворачивания музыкальной ткани художественного произведения. Концентрация внимания исполнителя на нотном тексте создает между ними связь, которая приводит в движение акты понимания, воображения и т.д. Нельзя сказать, что включаясь в эту связь, текст приобретает черты живой человеческой личности, но то, что в ходе интерпретации он часто проявляет себя как живой организм, это очевидно. Это проявляется в процессах *обмена* (связывая первоначальную расчлененность текста на знаки в единство звучания, исполнитель воздействует на текст, обновляя и усложняя его в каждый момент); проявляется в принципиальной неустойчивости процесса сценического исполнения, осложненного многими воздействиями (каждое исполнение, так или иначе, несет в себе черты импровизации, текст всякий раз модифицируется); *будущее* звучащего образа притягивает к себе и по-своему обуславливает *настоящее* (исполнитель вслушивается не только в то, что уже звучит, но и предслышит то, чему еще надлежит состояться как в ближайшем, так и в «отдаленном» будущем и, исходя из этого, выстраивает интонационную фабулу и всю архитектуру

произведения); в процессе исполнения нотный текст перестает быть замкнутой системой знаков и проявляет свою принципиальную *открытость* к интерпретациям музыканта и его слушателя (отсюда почти бесконечная вариантность исполнения и понимания музыкального произведения). В результате музыкальный нотный текст проявляет в процессе исполнения главное качество живой ткани – способность к *самоорганизации* (исполнитель часто попадает в прямую зависимость от движущейся музыкальной материи и выполняет ее «волю», как бы подчиняя себя музыкальному высказыванию). Работа исполнителя в интерпретации музыкального произведения наполнена волей, стремлением, проникнута деятельным началом. Он вкладывает в звучание огромное количество самых разнообразных усилий от психофизических, до интеллектуальных. Также и чуткий слушатель в своем сотворчестве наполняет акт интерпретации деятельным участием, в котором задействовано множество сил. Нередко совокупность сил, воля и деятельных устремлений, направленных на один предмет обозначают понятием *энергия*. Этот физический термин в подобных контекстах становится метафорой для определения вполне конкретной реальности. Художественная реальность в отличие от реальности физической не поддается точному измерению и исчислению, не существует приборов для подобных исследований. Воздействие музыки на слушателей бывает огромным, и в этих случаях мы не можем говорить лишь об эстетическом суждении или эстетическом наслаждении. Творческая энергия проявляет себя в разных исполнителях по-разному, известны музыканты, как прошлого, так и настоящего в исполнении которых ощущался какой-то даже магнетизм, заставлявший слушателей не просто концентрироваться на художественном образе, но доходить до самозабвения. Когда творческие энергии многих и, что важно, различных интерпретаторов звучащей музыки (здесь имеются в виду, как исполнение, так и деятельное творческое восприятие) начинают концентрироваться на одном художественном образе, множество энергий объединяются в одну и становятся *синергией*. Состоится ли слияние многих волей в одну, сольются ли все энергии в одном творческом усилии, зависит от многих условий и это бывает, конечно, далеко не всегда при публичном исполнении музыки. Но именно эту идеальную цель видит композитор, когда создает свое «послание» в виде нотного текста своим воображаемым слушателям, эту цель ставит перед собой и исполнитель, создавая интерпретацию музыкального произведения, для этого приходит чуткий и, конечно, подготовленный слушатель в концертный зал. «Я ведь *один ни-*

*чего не могу*, – восклицает А.Н.Скрябин, – Мне нужны люди, которые бы пережили это со мной... Надо, чтобы при содействии музыки было бы осуществлено *соборное творчество*. Это же творчество – вовсе даже не художественное, оно – ни в каком из искусств, оно выше их всех...»<sup>2</sup>. Восприятию музыки, безусловно, необходим компетентный слушатель, включенный в самые разные подробности как стиливого, так и технического плана. Восприятие часто пассивно и не поднимается выше чувственных реакций – «приятно», «красиво» и т.д. Для того чтобы оно источало творческую энергию, нужно преодолеть косность рассеянного внимания, сосредоточиться на движении музыки, попасть в ее темпомир, миновать акты понимания и саморефлексии, во многом мешающие работе воображения. Самозабвение при предельной сосредоточенности на художественном предмете – вот высшее состояние слушательского восприятия. В этом случае уже трудно говорить о слушательской *интерпретации*, поскольку акты понимания уже позади. Здесь слушатель встречается с самим художественным предметом в его актуальном состоянии. И такое восприятие способно чутко реагировать на любые энергетические воздействия, сопутствующие звучащей музыке, и открыто к возможности содействия, то есть *синергии*<sup>3</sup>. Самые многообразные и противоречивые связи интерпретации создаются и скрепляются посредством работы воображения. Само понятие *воображение* предполагает вхождение в образ, в некую целостность, которая существует самостоятельно, выделена из мира и наделена неповторимыми особенностями. В такой целостности или образе необходимо присутствуют и взаимодействуют антиномичные начала, непримиримость которых создает напряженные связи, внутреннее движение и пульсацию. Воображение управляет связыванием отдельных элементов музыки в континуальную непрерывность становления музыкальной материи. Само связывание звуков *legato* не может обойтись без представления непрерывной горизонтальной линии в воображении. Тем более музыка, исполненная с помощью характерных штрихов, требует работы воображения. Внутренняя энергия интонационного строительства фразы преодолевает прерывистость изложения. Воображение способно заменять даже демпферную педаль, связывая на фортепиано то, что невозможно связать пальцами на *legato*. С помощью воображения музы-

<sup>2</sup> *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: 2003. – С.315.

<sup>3</sup> *Дятлов Д.А.* Музыкально-исполнительское искусство на пересечении религиозно-философской и синергетической парадигм: монография [текст, ноты]. – Самара: 2012.

кант связывает звуковую перспективу с тембровыми и красочными представлениями и создает оркестровку отдельного фрагмента или всего произведения. Фортепиано имея относительно нейтральный собственный тембр, обладает свойством подражать тембрам инструментов симфонического оркестра, а также звукам природы<sup>4</sup>. Произведения композиторов мыслящих оркестровыми тембрами и слышащих музыку, даже фортепианную в красках симфонического оркестра (Л.Бетховен, И.Брамс, Ф.Лист и др.) побуждают воображение исполнителя создавать такие звуковые соотношения, которые в комплексе дают впечатление игры различных оркестровых групп, солистов оркестра или оркестрового *tutti*. Как говорил Я.И.Зак «пианист, умеющий работать в так называемом «дирижерском» плане, непременно уловит на фортепианной клавиатуре точное звуковое соотношение различных групп инструментов...». По свидетельству учеников Зак часто использовал в своей работе термины: *detache*, *spiccato*, «отдельным смычком», «одним смычком», *vibrato*, *pizzicato*, «на баске», «на жильных струнах»<sup>5</sup>. Симфоническое мышление композитора непосредственно влияет на оркестровую трактовку фортепиано исполнителем. Принципы симфонического развития и соответствующей ему масштабной драматургии переносятся на «ландшафт» фортепианного звучания. Это происходит даже тогда, когда автор имеет дело с фортепианным жанром полифонии, таким как «Прелюдии и фуги». К примеру, цикл Прелюдий и фуг Д.Шостаковича, по мнению исследователя творчества композитора С.Хентовой сближается с «симфоническими концепциями своей всеохватностью, образной многосторонностью, масштабом отдельных частей, их драматизмом, психологизмом, конфликтностью»<sup>6</sup>. Звуковая перспектива, в которой звуковые планы имеют возможность приближаться и отдаляться друг от друга тембровыми и динамическими характеристиками звука дает самые разные варианты звучания. К примеру, мелодия, написанная в манере *cantabile* в регистре от *sol* большой октавы до *sol* первой октавы, побуждает воображение услышать виолончельный тембр. Для того чтобы виолончель-соло услышал в подобном эпизоде и слушатель

необходимо выполнить несколько условий: 1) мелодия исполняется широкой площадью подушки пальца с напряженно-пластичным запястьем и «теплой» ладонью, при этом используется пластика всей руки, включая плечо; 2) солирующий голос далеко отстоит от голосов сопровождения, которые исполняются «пустыми» пальцами и собираются слухом в гармоническое единство; 3) подобно виолончельной манере интонационные центры – относительно длинные ноты задерживаются с воображаемыми вибрато и *crescendo*, особенно ноты верхнего регистра; 4) фразировка широкого дыхания, длинные мотивные построения сопровождаются характерной для виолончели-соло агогикой: устремлением коротких длительностей к протяженным тонам; 5) используется особый прием *legato* – звуки связываются переступанием, но с небольшой задержкой: отдавший свою энергию звук не тотчас же отпускается, на него как бы наступает, накладывает свое звучание следующий тон; 6) атака звука мягкая и при этом воображаемое усиление звука почти на каждой ноте, подражая исполнению смычком. Таким же образом, только с поправкой на регистр исполняется музыка для воображаемой скрипки-соло. Альтовый, чуть глуховатый тембр имитируется с помощью сближенных планов звуковой перспективы и с использованием не всей руки, а только кисти. Контрабасовые сольные фрагменты играют аналогично виолончельным. Струнные *pizzicato* воспроизводятся легким штрихом *staccato* «пустыми» пальцами. Напряженное запястье и «требовательный» кончик пальца способны извлечь тембры гобоя или английского рожка (разница в тембрах достигается за счет степени нажатия пальца на клавишу) в первой и второй октавах. Включение большего веса и большей площади прикосновения пальца (на подушечке) дают тембр валторны. Твердый вертикально поставленный палец и мост запястья с ударом от предплечья извлекают тромбоновый звук, а в более высоком регистре звук трубы. Прохладный тембр флейты в высоком регистре можно создать с помощью легких, но при этом твердых и опертых на дно клавиатуры пальцев. Среди ударных инструментов симфонического оркестра на фортепиано нередко имитируется тембр литавр. Наиболее часто – тремоло в низком регистре. Играется оно с невысоким подъемом пальцев, почти не отпуская поверхность клавиш. Отельные звуки с тембром литавр на *piano* исполняются «пустыми» пальцами весом предплечья с фиксированным запястьем. *Fortissimo* сольных литавр извлекает удар кулака с поставленным под ним пальцем. Твердость пальца, который направлен ко дну клавиши, усиливают соседние прижатые к нему пальцы. Вместе они

<sup>4</sup> Здесь речь идет об особой фортепианной «оркестральности», которая является свойством не только и не столько инструмента, сколько свойством слуха и воображения пианиста. Это явление ассоциативной природы, рождающее метафорические подобия, сложные связи тембровых аллюзий, способное передать их и слушателю восприятию.

<sup>5</sup> Уроки Зака. – М.: 2006. – С.39.

<sup>6</sup> Хентова С.Д. Шостакович. Жизнь и творчество: Монография. В 2-х кн. – Кн. 2. – Л.: 1986. – С.277.

образуют жесткую и мощную конструкцию способную извлечь резкий ударный звук. Звучанию квартетной группы струнных (скрипок, альты, виолончели или контрабаса), деревянных духовых (флейты, гобоя, кларнета, фагота) или медных духовых (трубы, тромбона, валторны, тубы) характерны компактность, вертикальная стройность и обязательное динамическое преобладание верхнего по тесситуре тона. На фортепиано подобные тембровые комплексы исполняются преимущественно чуткими пальцами, с хорошим тактильным ощущением дна клавиатуры (вес при этом, конечно, не устраняется). Звучанию струнного квартета на фортепиано сопредшествует воображаемое вибрато, мягкая атака звука и длинная фразировка на хорошем *legato*. Квартет деревянных духовых воспроизводится с помощью твердых кончиков пальцев, при напряженной ладони. Извлечение тембра медных духовых требует хорошей пластики напряженной как рессора руки на *piano* и пальцев-колонн упирающихся в мост кисти-предплечья на *forte*. Для исполнения кульминаций, образом которых служит звучание *tutti* симфонического оркестра пианист включает в игру весь мышечный аппарат, задействует не только мышцы рук, но и спины, также включается и весь вес, который способен выдержать вертикально стоящие пальцы. Наиболее важным здесь является озвучивание каждой вертикали, каждого аккорда. Неизменным остается и требование более ярких, более освещенных верхних звуков в каждом гармоническом построении. Музыка, созданная под впечатлением от звуков природы, также требует работы воображения музыканта-исполнителя. Некоторые созвучия обретают красочную объемность лишь после того, как музыкант поймет, представит в воображении тот образ природного звучания, который вдохновил композитора на создание звучания музыкального («У родника», «Фонтаны виллы д'Эсте» Ф.Листа, «Каталог птиц» О.Мессиана и многое другое). Программная музыка часто ориентирует как испол-

нителя, так и слушателя на конкретные внемузыкальные образы<sup>7</sup>. Но необходимо помнить, что музыка не имитирует природные явления, не является переводчиком литературных или художественных образов на свой язык. Она создает свою самодостаточную и самоценную художественную реальность, живет своей собственной жизнью. Нередко какой-либо внемузыкальный образ стимулирует творчество композитора, становится возбудителем музыкального вдохновения, является поводом для создания собственно музыкального произведения. Однако красота, явленная в музыкальном произведении, во время его исполнения и восприятия уже не нуждается в каких-либо внемузыкальных аналогиях. Она воздействует непосредственно, говоря своим собственным языком, языком музыки.

Музыкально-исполнительское искусство в своем актуальном состоянии, в момент публичного концертного исполнения нерасчленимо и целостно, нет никакой возможности его исследовать, подвергнув подробному анализу. Лишь репетиционная работа музыканта дает такую возможность, возможность разложить на составные части ремесло пианиста, изучить метод его работы, пристально рассмотреть все, из чего складывается будничная ежедневная деятельность исполнителя – музыкальное интерпретирование<sup>8</sup>. И в конечном итоге понять, как, на самом деле, складывается звучащее музыкальное произведение, какие элементы составляют фортепианную интерпретацию, в какие связи и отношения они входят в момент исполнения, как художественный текст становится художественным событием.

<sup>7</sup> Дятлов Д.А. Библиейские символы в музыкальном тексте О.Мессиана: Опыт интерпретации [Текст, ноты] // Музыкальная академия. – М.: 2013. № 2. – С. 157 – 161.

<sup>8</sup> Дятлов Д.А. Исполнительский анализ пианиста как основа интерпретации // Изв. Самар. науч. центра РАН. – 2013. – Т.15. – №2 (3). – С. 804 – 806.

## ELEMENTS, RELATIONS AND CONNECTIONS OF PIANO INTERPRETATION

© 2014 D.A.Dyatlov<sup>o</sup>

Samara State Academy of Culture and Arts

The article presents the basic elements of piano interpretation – «breath» and «mainstay», graphic and plastic elements, energy and synergy, «orchestration». The author defines their relations and connections in interpretive work of a pianist with a musical text.

*Keywords:* piano interpretation of music, music text, musical composition, self-organization, energy, synergy, orchestration.

<sup>o</sup> Dmitry Alekseevich Dyatlov, Candidate of art criticism, Associate professor of the piano department. E-mail: [diatloxda@mail.ru](mailto:diatloxda@mail.ru)