

Педагогический репертуар

Фортепианные пьесы

*для хоровых студий,
музыкальных школ,
музыкальных училищ*



Методические заметки

Искусство исполнения, не переставая быть великим и продуманным искусством, ощущается как взволнованная, страстная речь.

Б. Асафьев

Фортепиано, изобретенное итальянским мастером Бартоломео Кристофори в 1709–1711 гг., отличается от своих предшественников — клавикорда и клавесина — новыми акустическими возможностями: изменением силы звука, которая напрямую зависит от удара пальцем по клавише. Г. Нейгауз в книге «Об искусстве фортепианной игры» предлагает упражнение, которое дает возможность почувствовать «рождение звука» (Нейгауз употребляет обозначение этого звука как *ppppp*), его рост, насыщение, усиление до *fffff*, называя исходный звук «ЕЩЕ не звук», а конечный — «УЖЕ не звук».



f, *p*, *crescendo*, *diminuendo* — это знаки ДИНАМИКИ (от греч. *dynamikos* — силовой), и касаются они громкости, силы звучания. Мелодическая линия, исполненная однообразным, единым по силе звуком, будет лишена выразительности. Исполнение «с выражением» осуществляется при помощи изменений звучности очень тонких градаций: прибавление силы к одному звуку и убавление к другому:



Эти мельчайшие динамические изменения называются НЮАНСАМИ (*fp. nuance* — оттенок). Чтобы исполнять эти звуковые волны, необходимо владеть мельчайшими градациями силы звука. Г. Нейгауз пишет:

«Овладение звуком есть первейшая и важнейшая задача среди других фортепианных технических задач, которые должен разрешить пианист». Эта работа по воспитанию навыков звукоизвлечения, достаточно разнообразного и богатого по динамике, связана не только с чисто физическим умением нажимать клавишу легко (но с достаточной опорой кончиком пальца на клавишу) или сильно, но, что более важно, со *слуховой* работой. К. Игумнов замечал: «Тренировать ухо гораздо сложнее и труднее, чем тренировать пальцы» — и сетовал, что ученики, в подавляющем большинстве, далеко не в полной мере владеют легкими переходами от одной градации звучания к другой. Преодолеть этот недостаток поможет упражнение, предложенное Нейгаузом: осторожно переступая с клавиши на клавишу, постепенно прибавлять силу нажатия за счет «утяжеления» кончиков пальцев или убавлять силу, «облегчая вес» руки. При этом следует избегать «ударности» при извлечении последующих после ноты *до* звуков, согласуя силу нажатия с той силой звучания, которая получилась в результате «потухания» предыдущего звука.



Эта работа, требующая определенного внимания, воспитывает остроту слуха, умение слышать тончайшие звуковые изменения. За ней в фортепианной педагогике закрепился своеобразный термин — ФИЛИРОВАНИЕ.

Точный смысл филирования (*fp. filer* — пряхь, тянуть нитку) — тянуть один звук, постепенно его усиливая, а затем ослабляя, сводя на нет. Но это возможно лишь в пении или при игре на смычковых и духовых инструментах. К одиночному фортепианному звуку это неприменимо; употребляется по отношению к группе звуков.

Этим термином пользуются и К. Игумнов и А. Николаев; последний определял технику филирования так: «Филируя мелодическую линию, мы стремимся к тому, чтобы каждая нота “входила” в следующую, а все они составляли линию. Чтобы получить связную линию, надо слушать протяженность звука и согласовывать неизбежный толчок при извлечении следующей ноты с продолжением предыдущей». Так благодаря мастерству исполнителей многих поколений формировалась особая манера игры — «пение на фортепиано».

Кроме владения «певчим» звуком, с проблемой выразительного исполнения связано еще одно понятие — ФРАЗИРОВКА.

Приступая к исполнению музыкального произведения, мы, по сути, начинаем «читать рассказ» на не знакомом нам языке, и если словесная речь состоит из понятных нам слов, которые быстро складываются в нашем сознании в предложения и мы тут же схватываем смысл сказанного, то «музыкальная речь» предстает перед нами как бы вот в таком виде: «Бурямглоюнебокроетвихриснежныекрутятокакзверьоназавоеттозаплачеткакдитя».

Нам же надо превратить этот текст в такой вид:

«Буря мглою небо кроет, вихри снежные крутя; то как зверь она завоет, то заплачет как дитя» (А. С. Пушкин. «Зимний вечер»).

Музыкальная речь, как и словесная, имеет свою структуру: музыкальные ПРЕДЛОЖЕНИЯ делятся на ФРАЗЫ и МОТИВЫ; под фразировкой и понимается, прежде всего, *расчленение* исполняемого мелодического построения. А. Гольденвейзер в книге «О музыкальном исполнительстве» особо подчеркивает значение членораздельного исполнения и замечает: «Мы всегда должны ощущать и передавать слушателям декламационный смысл того, что играем. Мы должны испытывать живое и ясное ощущение границ фразы и мотива».

Как и слова, которые имеют ударный слог, так и мотив, и фраза имеют звук, к которому тяготеют другие звуки мелодии. Определение этого звука — непростая и весьма ответственная задача. Гольденвейзер по этому поводу замечает: «Если нерусский начнет читать по-русски, он будет не там делать ударения, станет ясно, что он не понимает, что читает, — логические ударения будут попадать не на свое место. У меня часто бывает такое впечатление, когда я слушаю некоторых наших исполнителей, —

все время кажется, что они попадают не туда». Игумнов придавал особую важность этому моменту, отмечая трудность задачи: «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет как бы логический центр фразы. Это смысловое ударение... Тут можно планировать по-разному: можно сделать, что все выйдет очень логично или совсем „не то“» (Я. Мильштейн. «Константин Николаевич Игумнов»). Поэтому многие педагоги фиксируют

для учащихся в нотном тексте эти звуковые волны: 

Так, указания А. Есиповой (по воспоминаниям ее ученицы Т. Беркман) изобиловали «вилочками», которые подсказывали «логику мелодического движения, его дыхание, его устремление», указывая, к какому звуку стремитесь, через какой звук «перекатывается» мелодическая волна.

Вслушиваясь в движение звуков мелодии, можно уловить некоторые закономерности в произнесении музыкальных фраз: усилением звучности сопровождается ход более мелких длительностей к более крупным:



Концы же фраз, мотивов звучат всегда тише:



Однако живое ощущение сильных долей, как важное условие в создании музыкального образа «Колыбельной», подсказывает нам здесь такую нюансировку:



Звук, следующий после заливованных нот, исполняется особо бережно (учитывая особенность фортепианного звучания — затухание звука после возникновения), чтобы толчком не нарушить плавность мелодической линии:



Аналогично исполняется:



При повторе одного и того же звука изменяется его сила:



Все знаки нюансировки \ll \gg , $\bar{\cdot}$ — *tenuto*, $\bar{>}$ — *акцент*,

sf — *sforzando* сохраняют свою значимость на фоне общего динамического знака: *f*, *p*



или *crescendo* и *diminuendo*:



Но даже самое гибкое и виртуозное владение нюансировкой не сделает исполнение мелодической линии выразительным, если оно не будет согре-


то ЭМОЦИОНАЛЬНЫМ ПЕРЕЖИВАНИЕМ исполнителя (*фр.* *emotion* — эмоция, *лат.* *emovere* — возбуждать, волновать). Музыкальному языку присуща выразительность речевых интонаций. Разговорная интонация (*лат.* *intonate* — громко произносить) передает отношение говорящего к предмету речи. Ее характеризует тон речи, чередование повышений и понижений голоса, манера произношения. Вслушиваясь в звучание непонятной нам иностранной речи, мы узнаём интонации восклицания, вопроса и утверждения, печали и радости, нежности и воли.

И если словесный текст, произнесенный без всякого интонирования, всегда понятен, то музыка вне интонирования не является Музыкой. «Слова можно говорить, не интонируя их качества, их истинного смысла; музыка же интонационна и иначе „не слышима“»¹. Асафьев впервые в музыковедении использовал термин «интонирование» как высказывание мысли и чувства в музыкальной речи.

До Асафьева «интонирование» означало лишь качество исполнения музыкальных звуков в отношении их высоты при пении или игре на струнных инструментах; «чистая» или «нечистая» интонация — это верное или неверное (фальшивое) исполнение высоты музыкальных звуков.

Для воспитания навыков интонирования на фортепиано надо в первую очередь приучить слух к чуткому восприятию изменений, происходящих со звуками в момент их соединения. Интервал — ход от одного звука к другому — должен мыслиться как выразитель определенного эмоционального состояния, заложенного в музыкальном тексте. Это минимальное звуко сочетание Ю. Тюлин называет ИНТОНАЦИОННЫМ ОБОРОТОМ, а мелодическую линию, всю музыкальную последовательность определяет как «непрерывный ряд интонационных оборотов, которые бывают разной величины — от двух и более звуков».

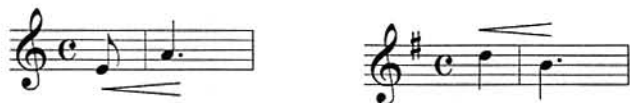
Некоторые интонационные обороты приобрели устойчивую смысловую выразительность и получили название. «Жалоба» — интонационный обо-

рот из двух звуков ; первый исполняется всегда чуть громче второго:

¹ См.: Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2-я: «Интонация».



Интонационный оборот «призыв»:  — усиление идет ко второму звуку:



Здесь следует подчеркнуть важность динамических нюансов, от исполнения которых зависит интонационный смысл. Л. Николаев постоянно напоминал ученикам: «Нюанс — не украшение, а необходимость, вытекающая из смысла передаваемого».

Так исполняется каждый мотив — в соответствии с найденным динамическим рисунком и эмоциональной отдачей, «с чувством», сила которого определяется чувством меры и вкуса. А. Рубинштейн предупреждал: «...Чувства не может быть слишком много: чувства может быть только в меру, а если его много, то оно фальшиво».

Подобно тому как отдельные звуки находятся во взаимосвязи, так и мотивы, фразы, предложение не существуют изолированно друг от друга. Чтобы определить характерную для них зависимость, необходимо развивать навык, который К. Игумнов называл ГОРИЗОНТАЛЬНЫМ СЛУШАНИЕМ. «Всякое музыкальное исполнение есть живая речь, рассказ, в котором все звенья находятся во взаимодействии, влияют друг на друга... Горизонтальное слушание обеспечивает непрерывность и связность рассказа-исполнения, его логику. Для этого нужна органически развивающаяся динамика, логически-правдивые и разнообразные интонации». Поэтому большая часть указаний на его уроках касалась того, как начать фразу, как развернуть ее движение — постепенно или внезапно, как приблизиться к ее кульминационной точке.

Четкое осознание взаимопереходов различных элементов музыкальной речи, правильное ощущение движения внутри фраз, соединение отдельных фраз в одно целое — все это освобождает исполнение от вялости, рыхлости, неопределенности, а «музыкальный рассказ» приобретает ощущение «сквозного» развития, свою МУЗЫКАЛЬНУЮ ФОРМУ.

Наталья Ивановна Прохорова,
преподаватель Хорового училища
имени М. И. Глинки