

Владение артикуляционными средствами

Варламова Татьяна Владимировна
преподаватель
Музыкального колледжа им. Курмангазы

Если композитора занимает проблема воплощения замысла в нотном тексте, то на долю исполнителя приходится задача его прочтения. Предпосылкой для воплощения стилизованных особенностей произведения является познание его образно-смыслового строя, выражающегося в содержании тона, его штриховых характеристиках, агогической системе интонирования, атмосфере пространственности звучания. Взаимодействие этих факторов в процессе исполнения должно иметь целостную концепционную направленность. Однако этого недостаточно, чтобы превратить сочинение в «живой организм». Решающая роль, в конечном счете, принадлежит гармонии содержания и выразительных средств, а также степени владения ими исполнителем. Каждая новая эпоха по-своему переосмысливает некоторые стороны одного и того же стиля при том, что основные черты его сохраняются. Необходимо заметить, что не только стиль целой эпохи, но даже стиль одного композитора в течение его творческого пути претерпевает немалые изменения, эволюционирует, как это произошло, например, у Бетховена. Так, при сравнении сонат позднего периода творчества с сонатами раннего и среднего периодов обнаруживается много нового в идейно-эстетическом содержании, формообразовании, принципах развития, решениях ладотональных, агогических проблем, фактурных средствах и, конечно, артикуляции. Именно совокупность этих факторов составляет основу эволюции стиля Бетховена.

М. Михайлов указывает на то, что устойчивость стиля мыслится как его движение, в котором просматриваются две тенденции: стабилизирующая (связана с понятием традиции) и динамизирующая (условно - новаторская). Возрастание роли личностного начала в творчестве композитора, идейная направленность, углубленный психологизм, обогащение интонационной сферы, расширение диапазона инструмента обусловили использование новых выразительных возможностей при сохранении основных черт классического произношения, составили гармонию содержания и средств, защитили стиль от «размывания», «девальвации» - явления, при котором произведение теряет свою художественно-эстетическую ценность. «Из трактовки стиля как выражения особенностей творческого мышления ... логически вытекает невозможность

существования музыкально-творческих художественных явлений вне стиля». Совершенствование исполнительского мастерства должно быть направлено на воплощение стилизованных особенностей произведения посредством проникновения в композиционную сущность его содержания и овладения соответствующими артикуляционными закономерностями. Последние являются одним из важных исполнительских факторов, определяющих устойчивость существования стиля.

Какова же взаимосвязь стиля и артикуляции и какое значение она приобретает в работе пианиста? Артикуляция представляет собой результат действия совокупности средств, непосредственно осуществляющих художественное воплощение образно-смыслового содержания звучания, его стилизованных особенностей. Это искусство произнесения музыкальной речи полностью подчиняется закону, который Г. Нейгауз сформулировал так: «Чем яснее цель (содержание музыки, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для ее достижения. Что определяет как, хотя в последнем счете к а к определяет что (диалектический закон)».

Артикуляционное мастерство не самоцель, не пестрый набор технологически отточенных манер, которыми исполнитель подчас «забрасывает» слушателя. Не случайно Е. и П. Бадура-Скода определяют артикуляцию как «характер произнесения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов в музыкальном тексте». При том, что владение артикуляцией - это по существу искусство художественно-осмысленного произнесения музыкальных тонов и построений с различной степенью связности или расчлененности, звучание тонов и построений обязательно предполагает их качественные характеристики, а штриховая и синтаксическая организация всегда имеет определенные временные и пространственные решения. Любая манера, любой штрих, игровой прием могут и должны быть выражены через временные и пространственно-объемные звуковые соотношения. Артикуляционные решения не должны быть результатом произвольной выдумки исполнителя, что иногда имеет место в поисках так называемой «оригинальной», «самобытной» трактовки сочинения. Они содержатся в авторском замысле и композиционных приемах сочинения, являясь характерной чертой определенного музыкального стиля, и

должны быть воплощены исполнителем. Так, на вопрос о том, как играть его сочинения, Дебюсси отвечал, что в нотах написано абсолютно все. И. Бруно, сравнивая взаимообращенную артикуляцию фуги Баха и темы главной партии первой части Третьего концерта Бетховена, пишет: «Изменения артикуляционных решений, приемов, могут отражать существенные сдвиги в истории музыкального искусства. За двумя приемами артикуляции мы слышим двух авторов и в конечном счете две эпохи». Многоэлементные артикуляционные средства, образующие своеобразные стройные системы (комплексы приемов музыкальной стилистики) - выражение Т. Ливановой) являются выразителями стилизованных особенностей произведения. Нарушение пропорций в сочетании средств может привести к распаду стилистической целостности, изменению сущности художественного явления. Стилистические и артикуляционные закономерности всегда неразрывно связаны друг с другом, содержатся в музыкальных композициях и выражены индивидуальным почерком композитора. Задача исполнителя состоит в том, чтобы прочесть их в любом неадаптированном тексте и, опираясь на практический опыт, передать их в реальном звучании. Исполнительское искусство - это искусство владения звучанием инструмента. В качестве необходимого условия здесь выступает ясность произнесения тона, что является исходной точкой любого стилистического наклонения и признаком профессионализма. Изучение эпохи, истории стиля и его особенностей, почерка композитора являются лишь только основой для выработки специфических инструментальных навыков, необходимых для звукового воплощения произведения. «Любые теоретические занятия - это только подготовка...». Решение проблемы непосредственно зависит от практической работы на инструменте. Поиск оптимального соответствия средств выразительности образно-смысловому содержанию произведения осуществляется с помощью дифференцирования музыкальной ткани. Данный метод позволяет определить логику музыкальной мысли, роль и соотношение горизонталей, функциональную и процессуальную зависимость вертикалей, проанализировать композицию от мельчайшей ее ячейки - тона до крупных структур. При этом в самом процессе воплощения используется многообразный спектр артикуляционных решений, в том числе унификация качественных характеристик звучания и контрастное сопоставление.

Таким образом, в исполнительском творчестве существует гармония целостного музыкально-слухового восприятия и конкретных способов и навыков владения средствами художественной выразитель-

ности, что представляет собой, специальную область в деятельности педагога и ученика. Отсюда проистекает задача воспитания чувства художественной меры как важнейшей основы исполнительского мастерства.

Рояль предоставляет пианисту чрезвычайно развитую шкалу артикуляционных возможностей для передачи стилистических характеристик. Исполнителю подвластны все три фазы артикуляции звука. Среди них, прежде всего - разнообразные возможности атаки звука (первой фазы артикуляции). Первая фаза зависит от художественных представлений исполнителя и может передать их с помощью изменения характера атакта, импульса, скорости атаки кистевого движения, воображаемой «сопротивляемости атмосферы» в момент звукоизвлечения: самый тон (вторая фаза) зависит от площади касания пальца с клавиатурой, силы, различной массы пальца, всей руки, подмены пальца на клавише и т. д. Современный рояль обогатил возможности артикуляции звучания в ее третьей фазе. Владение многообразием окончаний, завершением тона - важнейшая категория совершенства исполнения, свидетельство мастерства музыканта. Запись нотного текста композиторами указывает на пристальное внимание к фиксации этих особенностей в музыке. Важнейшим фактором инструментальной специфики рояля является педаль, своего рода «инструмент в инструменте». Рассматривать вопросы артикуляции звучания на рояле вне использования педали невозможно, так как она оказывает существенное, а порой решающее влияние на передачу стилистических особенностей произведения.

Педаль - достижение науки и практики в области управления акустическим феноменом фортепианного звучания. Педализация - исключительное по своим возможностям и воздействию на звучание средство художественной выразительности. От педали непосредственно зависит продолжение или прекращение звучания, связность или раздельность тонов, то есть она является средством артикуляции. Педаль способствует бесконечному разнообразию звукоизвлечения, оказывая влияние на продолжительность тона, его тембр, динамику и другие особенности артикуляции. Суть работы демпферной системы - в освобождении струн от глушителей или, наоборот, прекращении вибрации струн. Функционирование демпферной системы зависит также от действия пальцев на клавиши. Эта своего рода «индивидуальная педализация» присутствует постоянно и придает каждому звуку определенную артикуляционную характеристику. Не случайно один из критериев владения звучанием - наличие в «арсенале» исполнителя множества градаций динамики от «безударного» *pianissimo* до мощнейшего

рахманиновского fortissimo. Опытный, чутко слушающий исполнитель сводит почти к нулю разницу между моментом возникновения звука и его продолжением, рояль под его пальцами как бы перестает быть «ударным» инструментом. Владение артикуляцией, обеспечивающей продолжительность тона, можно было бы сравнить с наличием и постановкой голоса у певца (к сожалению, в развитии современного пианизма наблюдается направление, представляющее собой культ «безголосых» пианистов, трактующих рояль как ударный инструмент). Проблема «индивидуальной пальцевой педализации» неразрывно связана в работе пианиста с техникой владения правой педалью. Правую педаль можно назвать «общей», так как, освобождая все струны от демпферов, она влияет на сумму акустических возможностей. Таким образом, правая педаль является особой областью артикуляции звучания. Сложное взаимодействие акустических особенностей создает огромные возможности для приобретения умений, навыков, мастерства исполнителя. Зависимость акустического результата от действия педального рычага реально объяснима, в ней нет ничего «таинственного» (определение Н. Голубовской), однако возможность познания множества вариантов опытным путем позволяет каждому чувствовать себя «первооткрывателем». Состояние практической фортепианной педагогики показывает, что проблема педализации исследована пока недостаточно. Из немногих существующих работ отметим первое в советской методике пособие по педализации для периода начального обучения Е. Гнесиной «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники», а также работу Н. Голубовой «Искусство педализации» в книге «О музыкальном исполнительстве», предназначенную для пианистов, владеющих репертуаром. Указанные работы отражают разные точки зрения на вопрос возможности обучения педализации. Е. Гнесина: «Все дети, свободно достигающие ногами до педали (при нормальной посадке) и умеющие прислушиваться к звучанию фортепиано, ... могут научиться хорошо педализировать».

Н. Голубовская: «Обучать педализации нельзя». «Подсмотреть, уточнить собственную педализацию, равно как и движение рук, невозможно». «Наш слух не следит за тем, что делается со звуком после его извлечения, хотя он бессознательно констатирует его длительность». Думается, что Н. Голубовская не сумела бы создать работу «Искусство педализации», если бы не «подсматривала» и не «уточняла» весь свой богатейший исполнительский и педагогический опыт. Что касается того, что «наш слух не следит за тем, что делается со звуком

после его извлечения», то можно посоветовать исполнителю, который не в состоянии научиться слушать результат звучания (независимо от того, на каком инструменте он играет), совсем оставить профессиональные занятия музыкой. «Действие ноги, как и рук, выключается из сознания, управляющего целью. Моторика бессознательно послушна художественной воле - в этом и заключается мастерство». Совершенно очевидно, что педагогика и исполнительство без участия сознания бессильны. Музыкальный слух - одно из важнейших средств музыкального мышления. Он предвидит, констатирует, контролирует, сопоставляет, корректирует - руководит всем творческим процессом исполнения, он - главный фактор музыкального сознания. При обучении искусству педализации необходимо руководствоваться взаимосвязью практического опыта и художественно-эстетических задач, то есть условно-рефлекторного навыка воздействия на педальный рычаг и искомого акустического результата звучания.

Развитие так называемой «педальной интуиции» - понимания, слышания художественной цели в музыкальном тексте приобретение практического навыка Е. Гнесина считала не только подвластными педагогическому искусству, неотъемлемыми компонентами, важнейшей частью воспитания исполнительской - культуры пианиста, требующими ответственного и бережного отношения. Е. Гнесина придавала большое значение приобретению «примитивной, но необходимой техники ноги». Главный принцип в развитии навыка - воспитание координации движений, естественное владение временем нажатия педали, реакция на слуховой контроль, отличный контакт ноги с педалью, воспитывает ощущение управляемости педалью и помогает овладеть ее основными видами уже в период начального обучения. Именно организация выполнения заданий во времени обеспечивает координационную независимость, а следовательно - свободу владения педалью, без чего невозможно приобретение мастерства. Так, впоследствии, именно от владения минимальными градациями во времени взятия запаздывающей педали, зависит художественный эффект осуществления гармонической педализации (Шопен. Прелюдия ля мажор, пример 4). Умение придержать басовый звук ровно столько, сколько необходимо для осуществления перехода интонации от задержания к аккордовому звуку и только тогда взять педаль - весьма распространенный прием, которым обязан владеть каждый исполнитель. Сфера воздействия педали на звучание многозначна и, можно сказать, безгранична. Благодаря правой педали огромный диапазон рояля оказывается в распоряжении исполнителя, именно с ее помощью можно объединить в

единое целое то, что не подвластно рукам, придать звучанию мощь, динамизм и масштаб. Система обертонов при освобожденных педалями от демпферов струнах, благодаря взаимодействию звуковых волн дает в сочетаниях гармонических наложений возможности почти фантастической вариантности. Результат зависит от сочетания компонентов артикуляции взятого звучания - атаки, динамики, тембра и глубины, скорости нажатия, подмены или снятия педали. Это - область мастерства исполнителя и, одновременно, простор для проявления индивидуальности. Кроме указанной выше возможности объединять фортепианную фактуру, с помощью педали исполнитель может влиять на) «жизнь» тона, создавать вокруг него систему звуковых волн и, что очень важно, давать звуку «второе дыхание» - регенерировать звучание. Приемом многократной подмены педали на одном звуке, одной гармонии, мастерски владел Бузони. Он передал это искусство Е. Ф. Гнесиной, а она впоследствии своим ученикам, в частности, Л. Н. Оборину. Эффект восстановления «жизни» тона достигается с помощью смены педали при нажатой клавише в сочетании с сообщенным клавише беззвучным импульсом энергии (это может быть подмена пальца). При смене педали демпфер «трогает», возбуждает освобожденные струны, образуется дополнительная сфера акустических волн, звук получает «второе рождение». Эта акустическая особенность рояля, своеобразный феномен, используется пианистами очень широко. В самых разных вариантах: при смене гармонии на длинных мелодических звуках (Шопен. Прелюдия ми минор), при «вырисовывающихся» гармонических комплексах (Шуман. Карнавал) Шуман использует здесь беззвучное нажатие клавиш, звуки которых входят в состав обертонов, но главную роль в безударном возникновении «вырисовывающейся» доминанты ля-бемоль мажора играет смена педали, а именно - прикосновение демпферов к струнам. Интересен также эхообразный эффект в конце «Бабочек», соч. 2 Шумана - результат сочетания условной «индивидуальной» и «общей» педали. В разложенном, реально прозвучавшем доминантсептаккорде по очереди, начиная снизу, отпускаются пальцы и при том следует менять педаль. Из аккорда каждый раз «вычитается» нижний звук, превращая следующий в основу аккорда. Повторно звучащая линия становится отражением, тембральным эхом только что сыгранного доминантсептаккорда. В отличие от примера из «Карнавала» Шуман и редакторы никаких указаний о педализации здесь не оставили. По всей вероятности, в фактуре произведений Шопена, который замечательно владел возможностями фортепиано, гармоническое наполнение аккорда часто предшествует возникновению баса, назначение и роль которого -

«оживить» обертоны уже звучащей гармонии (Шопен. Полонез-фантазия).

Свойством педали продлевать «жизнь» гармонии, заставляя ее «трепетать» с помощью обертонов от басовых звуков широко пользовался Рахманинов (Рахманинов. Прелюдия си минор, соч. 32).

Педаль, как всякое артикуляционное средство, всегда незримо вписана в текст. Задача исполнителя - научиться расшифровывать педальную артикуляцию. Основным ориентиром для исполнителя является «стилевой ключ», знание и понимание особенностей музыкального языка автора, его мышления. Сравним, например, диаметрально противоположное прочтение педализации в сопровождении со сходной фактурой: Шопен. Ноктюрн ре-бемоль мажор, соч. 27; Бетховен. Соната си-бемоль мажор, соч. 22, третья часть.

Если в первом случае это - сфера гармонического «облака», в котором «плывет» голос (педаль меняется при смене гармонии), сопровождение пульсирует скрыто, звуки не отделяются слухом от целостного восприятия, то во втором - инструментальное мышление требует самостоятельного, индивидуального, дифференцированного рисунка с ясными очертаниями мелодико-ритмического действия. Отношение к педализации записано у обоих авторов, а у Бетховена, как всегда, насколько возможно точно. Наряду с этим в качестве образца записи педали в тексте. может служить кода первой части сонаты до мажор, соч. 7 Л. Бетховена. Для педализации необходимо расшифровывать различную смысловую роль той или иной фактуры даже в произведениях одного и того же автора. Сравним: Бетховен. Соната до-диез минор, соч. 27, финал; Бетховен. Соната до мажор, соч. 53, финал. В первом случае рокот ритмической пульсации требует в высшей степени сурово-мрачного, строго-отчетливого, ритмически организованного произнесения и поэтому не допускает наличия педальной «дымки». Во втором случае Бетховен сам ставит педаль, объединяющую, смягчающую, с гармоническим наложением, следовательно - «смазывающую» гармоническое содержание, требующую гармонического «пятна», сочетания тоники с доминантой. Взаимозависимость артикуляционного пальцевого приема и педализации проявляется также в различии акустического эффекта, когда клавиша нажата или когда взятый на педаль звук отпущен. Во втором случае тембровый «ореол» значительно богаче, так как возвращающийся молоток проходит через сферу волн-колебаний и возбуждает ее вторично. Этим приемом артикуляции исполнители пользуются очень широко, он придает звуку полётность, столь характерную для колористических звуковых «пятен» послеклассического периода.

Педаля активно участвует во всех трех артикуляционных фазах. Так, нередко пользуются нажатием педали до звукоизвлечения. Этот акустический прием, широко используемый в фортепианной игре и, в частности, в произведениях романтического стиля, помогает передать объемность звучания. Педаля в этом случае предоставляет возможность другим тонам «откликнуться» на звучание и обогатить его обертонами. Участие педали во второй фазе артикуляции используется для увеличения вибрации тона, создает колебания в динамике звука (запаздывающая педаль). Участие педали в третьей фазе артикуляции обеспечивает выражение стиливых особенностей через её возможности влиять на создание и изменение гармонической сферы, на различный характер исчезновения тона. Распространен прием «испарения», «растворения» звучности постепенным снятием правой педали (Дебюсси, Вечное движение). Противоречивое, на первый взгляд, сочетание точки и ферматы над звуком указывает на «повисание» звучания в пространстве, что возможно только, если отпустить звуки на постепенно исчезающей педали. Третья фаза артикуляции тесно связана с исполнением пауз в нотном тексте. Пауза - это звучание тишины. Поэтому она, как и звук, имеет три фазы артикуляции. Её началом является дирижёрское ощущение снятия предыдущего звучания. Завершением паузы (третьей фазой) становится ауфтакт к следующему тону. Заметим, что без ощущения этого ауфтакта пауза кажется недослушанной. Ощущая звучание тишины как грани звукового фона, выраженной в диапазоне от микроцезур до генеральных пауз, мы слышим логику музыкального времени, характер исполнительского процесса. Артикуляция пауз неразрывно связана со стиливыми особенностями музыки. Для классического стиля характерны временные грани в артикуляции паузы (Моцарт. Фантазия до минор). Романтический стиль внес в первую и третью фазы артикуляции понятие временного компромисса. Диапазон времени возникновения звука, а также его завершения (шлейфы)] повлияли на исполнение пауз в романтике. Паузы, в отличие от их конкретной временной сущности в классике, приобрели новые характерные особенности понятия бесконечности (Шопен. Баркарола). Различная очерченность начала паузы (характерная черта стиля), возможности перехода тона в паузу от резкого снятия до тончайшей филировки звука находятся во власти разнообразных приемов педализации и являются одним из средств фортепианной стилистики.

Существенная роль в артикуляции звучания принадлежит также левой педали. Г. Нейгауз, напоминая о том, что влияние левой педали на динамику - не основное ее достоинство, писал: «...Главное очарование левой педали ... в том, что первая (из трех) неударяемая струна (так как механизм передвигается направо) звучит вместе с ударяемыми струнами, не понуждаемая к этому ударом молотка ... Это самый "неударный" звук ... и нельзя его не любить за это особенно».

Необходимо сказать, что не только данное обстоятельство влияет на тембр звучания. Нажатие левой педали смещает центральную ось молотка по отношению к струнам. Это придает звучанию определенное смягчение, завуалированность. Воздействие смещенной плоскости молоточка на струны можно сравнить с приемом игры на струнных инструментах, когда смычок извлекает звук с изменением наклона трости, что влияет на характер звучания. Примечание: [6,с.35,231], [2,с.122], [1,с.35], [5,с.97]. Заключение

Искусство интерпретации, воплощения идей произведения как образного содержания единого музыкально-художественного организма рождается в точке пересечения понимания закономерностей стиля и степени владения соответствующими артикуляционными средствами. Сочетание этих факторов дает простор творческой индивидуальности и ограждает от надуманности, произвола.

Воспитание артикуляции как средства передачи стиливых особенностей музыкального произведения - одна из важнейших задач современного исполнительства и педагогики, так как служит основным критерием определения уровня явлений музыкального искусства. «Решающий момент в фортепианной игре - это прикосновение кончика пальцев к клавишам и... музыка, которая при этом получается», - пишет Г. Нейгауз.

Список использованной литературы:

1. Л. Булатова «Стиливые черты артикуляции в фортепианной музыке» - Москва 1991. - 125 с.
2. Браудо И. «Артикуляция» - Музыка, 1973. - 198 с
3. Бузони Ф «О пианистическом мастерстве. - Муз. Чис, 1962. -176 с.
4. Л. Булатова «Пианистические принципы Е.Ф. Гнесиной». -Музыка, 1985. -143с.
5. Н. Голубовская «О музыкальном исполнительстве». -Музыка. 1985. -143с.
6. Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры». - Лань, 2015. -256с.
7. С. Скребков «Художественные принципы музыкальных стилей». - Музыка, 1973. -446с.