Преодоление фактурных трудностей в рамках романтического фортепианного репертуара.

На романтическую форму, особенно в миниатюрах, значительное влияние оказывает фактура, которая является стремлением видоизменить представление о тембровых возможностях инструмента. Она несколько сложна для восприятия и требует определенных навыков, но только общение с музыкой подобного рода может привить играющему то отношение к инструменту, которое стирает привычные представления о нем как о «механической игрушке».

В качестве основного репертуарного ядра любого пианиста выступают шопеновские произведения. Анализ основных типов шопеновской фактуры оказывается необходим, поскольку шопеновские пианистические принципы по-прежнему являются фундаментом развития пианизма. Признание за человеческой рукой права на свободное нахождение на клавиатуре, апелляция к естественным человеческим потребностям и возможностям составляет главную шопеновскую концепцию. Знаменитая шопеновская формула гласит : позицию руки находят, ставя пальцы на клавиши ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез, си. Рука кладется на инструмент без усилия так, чтобы рельеф, т.е. черные и белые клавиши, был под рукой. Рука при такой постановке не меняет своего естественного положения, природно ей данного. Знаменитая шопеновская позиция содержит в себе предпосылки для развития двух наиболее ценных пианистических навыков - упругости и цепкости. Цепкость проверяется простым упражнением – можно предложить ученику «стащить» его с инструмента. Для того, чтобы человек инстинктивно «зацепился» за инструмент и его мышечная активность находилась бы в этот момент в стадии мобилизации. Мобилизация в этом случае идет не за счет подъема пальцев, а за счет цепкости. Мы добиваемся нужного сочетания естественного отношения к инструменту, естественного погружения в него и в то же время необходимой мышечной мобилизации в момент атаки. Это особенно существенно в процессе работы с детьми, когда закладываются основы исполнительской техники.

Итак, если первым навыком, который можно развить , используя шопеновскую формулу, является цепкость при неударном способе звукоизвлечения, то вторая ценность –это упругость. Сочетание упругости и цепкости дает то представление об инструменте, которое необходимо для преодоления сопротивления клавиатуры.

Шопен реабилитировал человеческую руку, избавил ее от специально сконструированной мертвой позы, от статичного состояния, которое служило опорой в фортепианной технике Черни, Клементи. Изложения шопеновских принципов пианизма ограничено в работе лишь его исходными позициями в постановке руки. Благодаря этому можно утверждать , что все усилия по выработке технологии игры на фортепиано направлены на формирование максимально возможного объема звучания. Т.е. одной из основ педагогической концепции Шопена является стремление к наибольшему использованию тембровых свойств фортепиано. В ряде произведений, особенно в этюдах, Шопен дал исчерпывающее представление о своем педагогическом опыте. Многие приемы и фактурные открытия нашли свое отражение во всей послешопеновской фортепианной музыке, в том числе и в русской. Крупнейшие русские композиторы С. Рахманинов, А.Скрябин, отталкиваясь от позиций Шопена, находят дополнительные возможности к их расширению.

Вся романтическая фортепианная музыка требует достаточно глубокого проникновения в инструмент. Связь отдельных звуков в единой пластической массе при помощи перенесения двигательной активности не на взятие звука, а на растяжение ладони в момент соединения двух звуков. Этот технологический прием , отчасти, перечеркивает представление о «постановке» руки. Ему соответствует более точный термин – положение руки. Рука разложена на клавиатуре. Почему этому придается такое большое значение? Дело в том, что объем звучания, его мягкость, тембровая полнота зависят именно от этой способности.

Шопен ввел представление о различных мышечных способностях частей ладони, например, при исполнении фактуры, где в одной руке помещается и мелодия, и сопровождение к ней (III Этюд, ор. 10). Использование этих свойств ладони разнообразно во всей романтической фортепианной литературе.

Вопреки мнению некоторых педагогов, что «фактура не воспитывает», она все же является отражением определенной эстетики и находится в полном соответствии с представлениями автора об инструменте. Вычленение некоторых фактурных пластов из художественного произведения и превращение их в самостоятельное средство для достижения определенных навыков (метод Г. Нейгауза) все же наводит на мысль о том, что общение с конкретным материалом формирует пианиста и без «посредника».

Шопеновская фактура , как никакая другая, развивает у исполнителя потребность в тембровой полноте фортепианного звука. Остановимся конкретно на некоторых чисто шопеновских фактурных приемах, которые помогают более полно выявить тембровые возможности инструмента.

Итак, начнем с «шопеновской позиции», приведенной Г.Нейгаузом в своей книге «Об искусстве фортепианной игры», и дадим более подробный комментарий к тому, что же происходит с аппаратом исполнителя в процессе приспособления к этой новой для него ситуации.

Первое, что мы возьмем из фактурного наследия Шопена, - это горизонтальные однонаправленные последовательности на широких интервалах, и расскажем о том, как это технологически достижимо. Оказывается, что для того, чтобы ощутить вес руки на каждой ноте, ингда удобнее брать широкие позиции. Например, элемент в Des-dur, III скерцо (после хода на октаву).

Шопеновская позиция так хороша для формирования навыка весовой игры потому, что играющему приходится положить руки на клавиатуру в буквальном смысле, и при этом задействовать большее число возможностей своего игрового аппарата- межкостных мышц, может быть, отчасти, других фаланг пальцев, а не только третьих. Не стоит торопиться отучать играющего от привычки не ставить, а класть пятый палец, потому что именно такое положение пальца позволяет использовать дополнительные возможности боковых мышц ладони.

Помимо шопеновской позиции существует еще ряд других , не менее убедительных способов развития пластических навыков в процессе соприкосновения с самой фактурой. Игра двойных нот, особенно секст, дает возможность отвлечься от представлений об игре пальцами. Двойные ноты не позволяют руке отрываться от клавиатуры, действие происходит вне пальцев, боковые ладонные мышцы развиваются, развививаются и межкостные мышцы, что ведет к большей свободе и независимости каждого пальца. Эта независимость нужна для увеличения объема звучания в гаммообразных пассажах, различных видов арпеджио. Кроме того, когда рука достаточно растянута, значительно богаче звучат аккорды в нюансировке, не требующей подъема предплечья. У исполнителя формируется комплексное отношение к аккорду. Что оно означает? Учащийся перестает воспринимать аккорд как вид удара, исчезает потребность приложить короткое резкое усилие, направленное на «вытаскивание» себя из рояля, т. е. в звукоизвлечении он избавляется от короткого «тычка».

Распространенные на ранних стадиях обучения методические установки, относительно того, что звук «вынимается» из рояля, что аккордовое сочетание нуждается в обязательном кистевом снятии, ведут к необратимым последствиям. Действие, которым ученик отталкивается от инструмента, сказывается на характере звучания, этот «тычок» сокращает жизнь звука и ведет к излишней дифференциации звуков в аккорде. Аккордовая техника частично отражает наше общее представление о том, что главным в процессе звукоизвлечения является акт погружения в клавиатуру, акт взятия, но никак не снятия, а тем более – кистевого. Кроме того, подобная технология не дает возможности объединить на одно укрупняющее движение цепь аккордов.

Итак, как это практически осуществимо? Во-первых, соединение двух интервалов должно происходить при относительно плоском положении кисти, слуховой контроль должен быть направлен на то, чтобы звучание не прерывалось, пара близлежащих интервалов соединялась мягко, без толчка. Упор погружения идет на первый интервал, дальше постепенным нерезким усилием в глубине клавиатуры осуществляется перемещение с одного интервала на другой. При этом задействованные одновременно пары пальцев (первый и второй, третий и четвертый) соединяют два звука абсолютным легато. В этом упражнении сознательное стремление избавиться как можно скорее от нижних нот в интервале исключается. «Двойные ноты (терции, сексты) Шопен рекомендовал играть , слегка выделяя верхний голос. Этим достигалась большая рельефность и связность мелодической линии». [[1]](#footnote-2) Было бы кощунственно утверждать что- либо , идущее вразрез с шопеновским методом, если бы не то обстоятельство, что фортепианная клавиатура претерпела существенные изменения и стала менее податливой. К тому же, фиксация внимания на legato в нижних нотах дана как вспомогательный момент. Грань между связной игрой нижних нот и вынужденным избавлением от них из-за аппликатурных особенностей двойных нот находит сам исполнитель с увеличением темпа.

Подробное описание процесса звукоизвлечения в подобных типах шопеновской фактуры дано не случайно. Несмотря на то, что сама по себе идея использования определенным образом вычлененных фактурных элементов вне связи с музыкальным материалом, из которого они взяты, несколько обедняет их художественную значимость, такое разделение создает наиболее благоприятные возможности для развития у учащегося так называемого «фактурного» мышления. Отрыв от эмоционального контекста произведения дает возможность сосредоточиться на составных элементах музыкальной ткани для их более рельефного вычленения. Более дробное мышление способствует укрупнению каждого элемента фактуры, вплоть до отдельного звука, обогащению вертикали и ведет к рсширению звукового пространства. Последовательное укрупнение звуковых контуров, сознательное стремление к расширению звукового пространства формируется именно таким образом.

Еще одним «строительным» элементом шопеновской фактуры являются октавы. Октавы у Шопена есть разные: от легких- с участием небольшой кистевой вибрации (Этюд №21), до каскадов октав наподобие листовских. Большинство октав Шопена – октавы, связанные legato, т.е. подчиненные законам развития мелодической линии. Технологически октавы legato требуют комплексного подхода, включающего в себя навык игры октав не легато, т.е. просто навык октавной игры, и владения способностью играть связно двойные ноты. Так же следует следить за тем, чтобы длительое пребывание руки в «связанном состоянии» (т.е. не отрываясь от инструмента), не приводило к поднятию кисти.

Отдельно в шопеновской фактуре стоят случаи, когда от исполнителя требуется сочетание навыков октавной игры , игры двойных нот и игры репетиций слабыми пальцами (Прелюд gis-moll), в дальнейшем этот же прием фактурного изложения почти полностью повториться у Скрябина (Этюд №5, op.42). Здесь важно не заострять внимание на мелодической линии, ведомой слабыми пальцами, а воспринимать эту фактуру как последовательность аккордов, на каждый последующий из которых слабые пальцы помогают «переползать». Т.е. с распределением внимания мы фактически распределяем вес руки таким образом, чтобы получить хорошую опору в аккорде для соединения четвертого с пятым пальцем без усилия и утомления. Не стоит думать о слабых пальцах также и в знаменитом втором Этюде Шопена, ор. 10.; идея «переползания» позволяет задействовать всю силу ладонных мышц. Этюд №2 – не пальцевый Этюд, он не ставит перед собой задачу развития слабых пальцев до уровня всех остальных. Это образец того, как вся пластическая масса руки способна перемещаться на клавиатуре в абсолютном легато, посредством передаточных звеньев, которыми и являются эти слабые пальцы. Лучше думать о нижнем аккорде и о том, как «переползти» (попасть) на следующий. Больше пластики , чем дикции.

Условное разделение техники на крупную и мелкую ставит как будто какой-то барьер между разными видами техники и, казалось бы, исключает возможность влияния одних на другие. Но, как показывает практика , крупная техника способствует формированию и развитию мелкой. Мелкая техника обязательно должна включать в себя ряд пластических движений (заимствованных из крупной) для того, чтобы более выпукло показать тембровое богатство каждого звука, развить способность воспринимать любую последовательность как рельеф. Т. е. где есть высшие и низшие динамические точки в пределах одной динамической градации. Для Шопена было важно играть пальцами «ровно по времени» и всемерно использовать кисть и предплечье. «Когда надо использовать пальцы,- пишет Шопен,- надо не менее того использовать остальные части руки, а именно : кисть и плечо». [[2]](#footnote-3)

Рельефное восприятие фактуры , помимо обогащения звучания, дает возможность исполнителю индивидуально найти моменты так называемого «вдоха», «выдоха» руки. Т.е. концентрации мышечного усилия и более инерционных участков музыкальной ткани. Шопеновские пассажи построены как раз с тем учетом распределения «труда» о «отдыха», который не всегда уловим, скажем, в классической музыке. Однако, не все фигурации включают в себя обязательную инерционную часть. Так, в случае отсутствия опевания, замаха на широкий интервал, мышечные усилия распределяются равномерно на каждую ноту, но с хорошим ощущением веса каждого пальца, тогда «отдыхом» будет служить надежная точка опоры в инструменте. Подобные упражнения широко использовались в ходе эксперимента и составляли альтернативу способу игры , предполагающему фиксированную позицию.

Все эти упражнения, за исключением двойных секст, можно использовать с участием педали, но, разумеется, не той педали, которая призвана «утопить в мутной воде» педальной звучности «пианистические грехи» исполнителя[[3]](#footnote-4), и даже не той педали, которая служит более ясному логическому вычленению, обособлению или «подсвечиванию» звучности в зависимости от конкретной гармонической ситуации. Педаль в этих упражнениях используется как дополнительное средство обогащения звучания в пределах одного элемента.

Здесь приведены далеко не все типы характерной шопеновской фактуры, это, вероятно, и не возможно, так как каждый отдельный случай диктует, отчасти, свое индивидуальное решение. Но, все-таки, попытка сколько-нибудь точной систематизации избавит учащегося от того, чтобы каждый раз с каждым новым произведением решать заново технические задачи. Повернуть учащегося лицом к проблеме адекватного воспроизведения своего замысла через исполнительский анализ фактуры - один из путей развития представлений о тембре инструмента. С концентрацией внимания на отдельных частностях изложения растет потребность более детально создавать звуковую «плоть» инструмента, т.е., более полно выявлять его тембровую природу.

Список литературы.

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1961.
2. Мильштейн Я.М. Советы Шопена пианистам. –М.: Музыка, 1967.
3. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985.

1. Мильштейн. Я.М. Советы Шопена пианистам. – М.: Музыка, 1967. С.88. [↑](#footnote-ref-2)
2. Мильштейн Я.М. Советы Шопена пианистам. С.98. [↑](#footnote-ref-3)
3. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве.- Л.: Музыка, 1985. С.64. [↑](#footnote-ref-4)