

Исполнительское искусство

Михаил Трушечкин

МЕТОДЫ ИСПОЛНЕНИЯ КАНТИЛЕНЫ В ФОРТЕПИАННОЙ ИГРЕ КАК СИСТЕМА БИОМЕХАНИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ

Когда-то великий французский математик Анри Лагранж заметил, что та или иная область человеческих знаний вправе называться наукой в зависимости от того, какую роль в ней играет число.

Наука фортепианного мастерства не оперирует точными цифровыми закономерностями, тем не менее более чем двухвековой опыт обучения игре на фортепиано позволяет увидеть отчетливые принципы и закономерности, попытку систематизации которых мы предпримем ниже.

В изложенных далее тезисах я собираюсь обосновать, что исполнение кантилены предполагает координацию пианистических приемов с определенными аспектами музыкального мышления и даже сценическим поведением. Некоторые из сформулированных принципов применяются интуитивно, однако в полной мере эффективность этих правил становится очевидной лишь в случае их осознанного комплексного использования.

Необходимость осмысления и систематизации приемов кантиленной игры продиктована опытом моей 30-летней педагогической работы в училище и академии имени Гнесиных.

Искусство кантилены ставит перед пианистом задачу преодоления ударной природы рождения фортепианного звука. Профессор С. Е. Сенков в книге «Современный рояль» описал специфику возникновения фортепианного звука: «Мы сталкиваемся с парадоксальной ситуацией: пока палец через клавишу и детали механики имеет контакт с молоточком, звука еще нет, а в момент возникновения звука палец уже не властен над молоточком» [7, 72]. Таким образом, в отличие от исполнителей на струнных, духовых инструментах или вокалистов пианист воздействует на качество звучания посредством движений и определенных ощущений, предшествующих появлению звука.

Звук на фортепиано извлекается относительно просто, однако, как отмечает Г. Г. Нейгауз, «*одинокий звук еще не есть музыка, музыкальная речь, музыка начинается по меньшей мере с двух звуков*» [5, 130]. Изменение тембра фортепианного звучания в пределах двух звуков — намного более сложная задача, требующая специальных пианистических навыков. Для построения мелодической линии необходимо владеть целым комплексом знаний, речь о которых пойдет ниже¹.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КАНТИЛЕННОЙ ИГРЫ

Перейдем непосредственно к принципам звукоизвлечения, позволяющим реализовать кантиленные возможности ударного инструмента.

Прежде всего, нужно осознать, что фортепианная механика приводится в действие совокупностью двух параметров: прикладываемой массы и скоростью опускания клавиши, что, согласно понятиям физики, именуется импульсом. Нейгауз пишет: «*Чем больше h — высота, с которой берется данный звук, тем меньше нужно давления, усилия нажима <...> чем меньше h , тем больше понадобится “нажима”, то есть F , для получения сильного звука*» [5, 106]. Чем больше скорость, тем острее звук, чем меньше скорость, тем звук бархатнее. В сущности, все оттенки звука и все разнообразие тембров, которые пианист имеет в своем арсенале, определяются скоростью нажатия клавиши. Волшебство, мощь и тонкость подвластных роялю звучностей зависят от осознания исполнителем особенностей этого короткого движения.

Г. Нейгауз советовал: «*поменьше думайте о всяких положениях, а побольше о музыке, остальное «образуется»*» [5, 116], но, увы, проходит много лет, прежде чем между намерением музыканта и его воплощением в звуке устанавливается реальная связь. Для овладения искусством пения на фортепиано требуется не только грамотный подбор репертуара, но и убедительная демонстрация педагогом в процессе классных занятий принципов кантилены.

Положение пальца в момент нажатия клавиши

Правило, казалось бы, известное пианистам — для получения острого и точного (этюдного) звука пальцы ставятся на клавиши закругленными таким образом, чтобы первая фаланга составляла с клавишей прямой угол. Звук берется кончиком подушечки пальца. Многие великие пианисты указывали, что при технической игре бетховенско-черниевского типа пианист не должен видеть своих ногтей. По свидетельству моего педагога Савиной И. И., этого требовала и ее первый учитель В. В. Листова.

Соответственно, противоположностью короткого и точного (ударного) звука является звук мягкий, со смягченной атакой. Для его извлечения применяется вся подушечка пальца. Палец при этом естественно вытягивается, угол его постановки на клавишу уменьшается иногда до нуля (палец полностью вытянут). Этим достигается увеличение площади подушечки пальца, участвующей в извлечении звука.

Принцип разложения вектора движения пальца

Обычно используется движение (скольжение) пальца по клавише от основания к краю клавиши, однако часто при повторных взятиях звука возможно и попеременное скольжение в обе стороны. Назначение данного движения состоит в увеличении времени нажатия клавиши за счет разложения вектора на два: вертикального (нажатия клавиши вниз) и горизонтального (скольжения подушечки пальца вдоль клавиши на себя). Это является чрезвычайно эффективным для контроля движения массы руки вниз при извлечении звука.

Принцип использования локтя в момент взятия звука

Еще больший эффект дает одновременное с нажатием клавиши отведение локтя правой руки в сторону (направо). Это позволяет увеличить время, затрачиваемое пальцем на нажатие клавиши. Таким образом, при применении одновременно второго и третьего правил мы можем увеличить длину траектории нажатия клавиши.

Способ игры «с локтем» не является чем-то новым. Он наследуется всеми пианистами, обучавшимися у педагогов «старой» школы. Однако в последнее время все чаще можно встретить исполнителей либо недооценивающих этот бесценный навык извлечения звука, либо сознательно его игнорирующих. В результате любой звук, взятый на звучности более *mf*, становится резким и прямолинейным.

Иллюстрацией действенности этого метода является исполнение вступления Баллады Шопена № 2 *F-dur*. Практика показывает, что избавиться от навязчивого «топтания» начальной темы, используя лишь простое вертикальное нажатие клавиш, увы, невозможно.

Известно, что для получения певучего и сочного звука необходимо крайне медленно погружать руку в клавиши рояля. Если медленно погрузить массу руки в клавишу строго по вертикали, звука почти не будет; погрузить руку чуть быстрее — звук станет грубым! Человеческий мозг не в состоянии контролировать столь точные параметры движения. По сути метод взятия звука, сочетающий плавное погружение пальца с движением локтя, позволяет пианисту почувствовать оптимальную скорость погружения руки. Именно поэтому в заглавии статьи я и применил термин «биомеханические принципы звукоизвлечения», имея в виду неразрывную связь механики с физиологией человека.

Использование движения крайней фаланги пальца

Описанный выше принцип дает прекрасные результаты для извлечения мягкого и певучего звука, однако далеко не исчерпывает арсенал пианиста. Для получения трепетного, чуткого, проникновенного звучания инструмента необходимо задействовать крайние фаланги пальцев. Это движение, по выражению В. М. Троппа, можно сравнить с «прощупыванием» звука в глубине клавиши.

Часто исполнителю приходится одновременно комбинировать эту работу напряженных, «щупающих» концов пальцев с мягким скольжением пальцев

в других голосах (Брамс, Интермеццо № 2 ор. 117). Интенсивность взятия первых нот мелодии *des* и *c*, берущихся щупающим движением, должна разительно отличаться от скользящего взятия немелодических звуков *ges* и *c*. Это сопоставление отличных прикосновений и обеспечивает волшебную тембровую полифонию правой руки данного интермеццо.

Принцип медленного перемещения массы

Говоря о *legato*, Нейгауз определял его как «*прием, когда только после взятия ноты (клавиши) предыдущая отпускается, но ни на йоту раньше*» [5, 116]. Однако при построении мелодии одного этого правила может оказаться недостаточно. Важнейшим в этом случае становится медленное перемещение массы при движении от одного звука к другому. Именно этот момент составляет сущность исполнения *legato*. *Legato*, таким образом, представляет собой сложный процесс плавного перемещения массы руки из одного пальца в другой. Казалось бы, ничего сложного для понимания и исполнения данное движение не содержит, однако это совершенно не так. Мой педагогический опыт свидетельствует о том, что немногие студенты училищ и вузов вполне владеют этим способом исполнения *legato*. Главная и наиболее частая ошибка состоит в том, что поднятый для извлечения певучего звука палец в самый последний момент движения (собственно нажатии клавиши) внезапно ускоряется и берет самый обычный неподготовленный ударный звук! Нажатие клавиши должно быть точным продолжением начатого поднятием пальца движения, плавным и без рывков. В работе со студентами я демонстрирую этот принцип следующим образом: стоящий на двух ногах человек может перенести массу с одной ноги на другую как с топаньем, так и беззвучно. Медленное нажатие клавиши зачастую оказывается не столь простой задачей, как кажется на первый взгляд, и данное сравнение весьма точно передает ее сущность.

Принцип подготовки пальца

Этот принцип тесно смыкается с предыдущим. Предварительный, подъем пальца очень важен, поскольку именно он задает параметры нажатия клавиши: дальнейшего движения пальца вглубь клавиши. В этом вопросе я не вполне согласен с Й. Гофманом, считавшим, что «*наилучшее звучание легатного характера получается всегда в результате “прилипчивого и певучего” скольжения пальцев по клавишам*» [3, 114]. В данной сентенции ключевым словом является слово «*всегда*». Выбор приема — как-то скольжение или намеренно артикулированное поднятие — всецело определяется контекстом. Само по себе движение, предваряющее взятие ноты, не может воздействовать на звук, но оно создает осознанность, ясное ощущение работы пальца, позволяющее лучше контролировать сам момент извлечения звука. Впрочем, и Гофман признавал, что «*нужно следить за своим туше для того, чтобы ваше “прилипание” не превратилось в невнятность, а “скольжение” не обернулось смазыванием*» [3, 114].

Принцип «оттянутого» взятия звука

До сих пор речь шла о биомеханических принципах движения рук и пальцев, используемых при кантиленной игре на рояле. Рассматриваемый далее принцип выходит за рамки собственно двигательных навыков, поскольку затрагивает уже и музыкальное мышление пианиста. Суть метода состоит в том, что при исполнении мелодии каждый звук берется с едва уловимой задержкой. Палец как бы опаздывает на долю секунды на каждый звук. Эти миллисекунды, уходящие на осмысление самого момента взятия звука, имеют важное значение. Данный прием воздействует прежде всего на самого пианиста, на его отношение к исполняемому тексту. А уже через это углубленное вдумчивое отношение он воздействует и на публику. Примеров его практического применения бесчисленное количество — от «Осенней песни» Чайковского до сарабанд из сюит Баха, поздних интермеццо Брамса и медленных частей поздних сонат Бетховена. Данный принцип тесно связан с музыкальной агогикой, открывающей мир тончайших интонаций музыкального языка, сокровенных движений человеческой души, что по сути и составляет смысл всякой кантилены.

Принцип построения динамической вертикали

Построение любой музыкальной фразы, тем более исполняемой *cantabile*, предполагает определенное динамическое решение. Мелодия, основа любой кантилены, есть, прежде всего, музыкальная мысль. Без четкого понимания логики развития этой мысли невозможно построить убедительную музыкальную линию. Отсутствие осознанных динамических вершин мелодии неизбежно приводит к появлению неосознанных, разрушающих цельность движения. Столь частые в студенческих исполнениях бессмысленные интонационные «топтания» вместо протяженных линий — результат недооценки этого фактора. Направленная вниз мелодия, не имевшая вначале динамической вершины, начинает рассыпаться на череду отдельных мотивов или даже звуков, лишенных логики развития.

Напротив, осознанная и порой смелая динамическая дифференциация музыкальной ткани позволяет строить удивительные по красоте и протяженности смысловые линии. Примерами могут служить вторая часть Пятого концерта Бетховена, в которой от яркости взятого первого *fis* зависит убедительность дальнейшего нисходящего движения. В прелюдии Скрябина *op.* 17 № 3 *Des-dur* в аналогичной роли выступает нота *as* второй октавы. Такую же картину мы видим и во многих ноктюрнах Шопена.

Осознанное построение динамической вертикали дает возможность и право творческого и смелого обращения с педалью, значительно расширяя спектр ее применения.

Принцип слышания между взятиями звуков

Многообразие движений пианиста в сущности направлено на подготовку взятия следующего звука, причем подготовку не только механическую, но

и эмоциональную. Важны уже не только положение пальца, скорость «перетекания» звука в звук, движение локтя и т.д., но и аффект, переживаемый исполнителем во время исполнения. Речь идет о духовной деятельности в процессе заполнения того «полого пространства между тонами», о котором писал Эрнст Курц в своей работе «*Основы линейного контрапункта*». «*Основной мелос с психологической точки зрения является не последовательность тонов, а момент перехода от одного тона к другому*» [4, 35].

Эти наблюдения перекликаются со словами Н. Перельмана о *tenuto*. «*Для всех инструментов “тенуто” — действие, лишь для фортепиано оно бездействие, но, к счастью, мнимое*» [6, 27]. В самом деле, как только «бездействие» между звуками становится реальным, музыкальная мысль теряет смысл.

Именно духовная работа, происходящая между звуками, по сути и отличает игру действительно талантливую от игры посредственной. Возьмем, к примеру, средний эпизод из первого скерцо h-moll Ф. Шопена. Движение первого пальца правой руки, исполняющего скрытый голос, должно быть максимально медленным и инертным, происходящим как бы в зачарованном сне. Малейшая активизация и поспешность движения мгновенно разрушают создаваемый образ «потустороннего».

Аналогичным образом берутся аккорды, открывающие третью медленную часть сонаты Бетховена op 106. Крайне медленное перемещение рук при смене аккордов наилучшим образом передает мистическое ощущение течения времени.

Совокупность этих переживаний и составляет предмет музыкального исполнительского творчества и искусства игры кантилены. Естественно, что содержание этих переживаний напрямую зависит от уровня интеллекта и духовного опыта исполнителя.

Особые случаи исполнения кантилены, не связанные с приемом *legato*

Обычно кантилена ассоциируется в сознании музыканта именно с *legato*. Однако в особых случаях исполнитель сознательно отказывается от связанного извлечения звуков, если это оправдано музыкальным замыслом. Ярким примером может служить уже упомянутая вторая часть Пятого концерта Бетховена, в которой нисходящая мелодия исполняется как бы отдельными падающими каплями. При этом внутреннее слышание и осознание логики этого движения позволяет пианисту сохранять кантилену. Использование нелегатного штриха в кантиленных произведениях довольно типично в сочинениях позднего Скрябина (поэмы op. 71 № 2, op. 59 № 1, op. 32 № 1, op. 52 № 1 и многих других). Часто применяется такой прием и в произведениях Шопена (мазурки, ноктюрны).

Разумеется, что использование *non legato* и, соответственно, педали в построении мелодических линий в значительной степени определяются свойствами акустики конкретного зала.

Надеюсь, что в представленном материале удалось не только осветить чисто мастерские (биомеханические) аспекты кантиленой игры на рояле, но

и связать их с комплексом принципов и ощущений ментального и эмоционального плана. Только системное применение всех вышеперечисленных подходов позволяет исполнителю перейти от ученической фазы к высшей стадии мастерства кантиленой игры, открывающей мир высшего осмысления духовных ценностей исполняемой музыки.

Разумеется, ни одна технология не будет работать в отрыве от музыкального замысла и духовного послания исполнителя. Еще раз хочется обратиться к учителю моих учителей Г. Г. Нейгаузу: «звук (как и всякая музыка, впрочем) управляется слухом, только он диктует законы, он же один может исправлять ошибки» [5, 178].

Конечно, никакие, даже самые исчерпывающие методики звукоизвлечения не заменят сердца музыканта. «Звук — тон души. У каждого свой» [2, 104].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бетховен Людвиг ван*. Письма Бетховена. 1787–1811. Пер. Л. С. Товалево и Н. Л. Фишмана; Сост., авт. вступ. статьи и коммент. Н. Л. Фишман. — Москва: Музыка, 1970 г. — 575 с.
2. *Горностаева В.* Два часа после концерта. — Москва: Советский композитор, 2004. — 224 с.
3. *Гофман Й.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. — 222 с.
4. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. — Москва: Гос. муз изд-во, 1931. — 304 с.
5. *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — Москва: Музыка, 1982. — 300 с.
6. *Перельман Н.* В классе рояля. Изд. 2. — Ленинград: Музыка, 1975. — 64 с.
7. *Сенков С.* Современный рояль. — Москва: ООО Дека-ВС 2020. — 128 с.
8. *Mohr Franz.* My life with the Great Pianists. Ninth printing. — Grand Rapids, Michigan: Baker Books, A Raven`s Ridge Book, 2009.

REFERENCES

1. *Bethoven Lyudvig van.* Pis`ma Betxovena. 1787–1811. Per. L. S. Tovalevoj i N. L. Fishmana; Sost., avt. vstup. stat`i i komment. N. L. Fishman [Beethoven`s letters]. Moscow: Muzy`ka. 1970. 575 p.
2. *Gornostaeva V.* Dva chasa posle koncerta [Two hours after recital]. Moscow: Soviet Composer. 2004. 224 p.
3. *Gofman J.* Fortepiannaya igra [Piano playing]. Moscow: Gos. Muz. izdatel`stvo. 1961. 222 p.
4. *Kurt E`rnst.* Osnovy` linearnogo kontrapunkta [Basics of linear counterpoint]. Moscow: Gos. Muz. izdatel`stvo. 1931. 304 p.
5. *Nejgauz G.* Ob iskusstve fortepiannoj igry` [About the art of piano playing]. Moscow: Izdatel`stvo Muzy`ka, 1982. 300 p.
6. *Perel`man N.* V klasse royalya [In the piano class]. Moscow: Izdatel`stvo Muzy`ka, 1975. 64 p.
7. *Senkov S.* Sovremenny` royal` [Modern grandpiano]. Moscow: ООО Дека-ВС, 2020. 128 p.
8. *Mohr Franz.* My life with the Great Pianists. Ninth printing. Grand Rapids, Michigan: Baker Books, A Raven`s Ridge Book, 2009.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Официальной датой рождения фортепиано принято считать 1709 г., однако фортепиано, созданное Бартоломео Кристофори, было лишь далеким прообразом современных инструментов.

Путь фортепиано к современному роялю занял более 100 лет. Естественно, что помимо чисто технических усовершенствований важнейшим фактором в истории развития фортепиано стало возрастающее внимание к новому инструменту со стороны великих композиторов.

В огромной мере способствовало развитию *pianoforte* внимание к нему И. С. Баха. Известно, что первое документально подтвержденное знакомство И. С. Баха с фортепиано производства Готтфрида Зильбермана (1683–1753) состоялось в 1726 г. Бах подверг критике инструмент за тугую клавиатуру и слабый звук в верхнем регистре. Мастер учел критику великого композитора и заметно усовершенствовал фортепиано. С 1735 г. новая версия инструмента Зильбермана стала пользоваться таким коммерческим успехом, что король Пруссии Фридрих II приобрел для своей резиденции сразу шесть экземпляров. Известно, что И. С. Бах в 1747 г. давал концерты при дворе Фридриха II и высоко оценил возможности нового инструмента. Существует версия, что написание многих сочинений позднего периода, в том числе второго тома ХТК, Баха вдохновили именно открывшиеся возможности усовершенствованного фортепиано.

Высоко ценил возможности фортепиано и Моцарт. Создание 27 фортепианных концертов — лучшее тому подтверждение. Известно, что Моцарт отдавал предпочтение инструментам конструкции Штейна.

Не сразу нашел свой путь к сердцу Бетховена предшественник нынешнего рояля. Многие производители фортепиано считали за честь подарить композитору инструмент своего изготовления. Редкие инструменты того времени могли удовлетворить запросы композитора. Вот что пишет Бетховен производителю фортепиано И. А. Штрейхеру: *«Позавчера я получил ваше фортепиано. Инструмент этот удался действительно превосходно, и всякий другой постарался бы оставить его за собой. Но я — Вам это покажется очень смешным — я был бы вынужден схитрить, если бы скрыл от Вас, что для меня он, пожалуй, чересчур хорош. А почему? Да потому, что такой инструмент лишает меня свободы самому вырабатывать свой тон»* [1, 101].

Вместе с тем композитора не покидает вера в колоссальные возможности, заключенные в пока еще несовершенном инструменте. Из письма И. А. Штрейхеру (июль–октябрь 1796 г.): *«Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа, и мне приятно, дорогой мой брат, что Вы относитесь к числу тех немногих, кто понимает и чувствует, что фортепиано может и петь, коли играющий способен чувствовать»* [1, 100]. Спустя два десятилетия прогресс фортепиано способствовал окончательному переходу великого композитора к молоточковому клавиру в поздний период творчества. Начиная с сонаты оп. 101 A-dur, все клавирные сочинения Бетховена предназначались именно для этого инструмента. За гениальной сонатой оп. 106 B-dur, благодаря прямому бетховенскому указанию — *Grosse sonata fur das Hammerklavier*, закрепилось название *Hammerklavier*. Известно, что Бетховен благоволил преимущественно к роялям фирмы Бродвуд. Не случайно Пауль Бадура-Скода записал многие сонаты Бетховена именно на этом историческом инструменте.

Настоящий прорыв наступил в первой трети XIX века. В 1819 г. американец Конрад Мейер получает патент на изобретение чугунной рамы для фортепиано. Чугун, литое железо с содержанием углерода более 2,14%, — материал, практически не подверженный пластической деформации. Именно это свойство дало возможность значительно увеличить жесткость рамы и силу натяжения струн (и, следовательно, мощь звучания).

Значительный прорыв в сфере фортепианного звучания связан с изобретением Иоганна Генриха Папе (1789–1875) — с 1828 года молоточки рояля стали покрывать прессованным войлоком, вместо применявшейся до этого времени лосиной кожи. Звук фортепиано обрел ту чарующую мягкость и трепетность, которая так дорога нам в звучании «короля инструментов». Можно с уверенностью утверждать, что именно это усовершенствование открыло путь фортепианной музыке эпохи романтизма.

Совершенствование конструкции роялей продолжается и по сей день, однако за 200 лет так и не найден материал, способный заменить войлок как материал молотков. (Любопытный факт: войлок, идущий на молотки современных роялей Steinway, изготовлен из 100% волчьей шерсти! [8, 104])