

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа им. Э.Т.А. Гофмана»

ХIII областная педагогическая конференция
«Эстетическое воспитание.
История. Теория. Практика»

Организатор – Муниципальное автономное учреждение дополнительного
образования муниципального образования «Светловский городской округ»
«Детская школа искусств г.Светлого»
Дата проведения – 27 января 2019г.

Методическое сообщение

Работа над артикуляцией в фортепианном классе ДМШ

Выполнила преподаватель
фортепианного отделения
Косенко Татьяна Владимировна

г.Калининград

2019

ПОНЯТИЕ АРТИКУЛЯЦИИ

Одним из важнейших аспектов в фортепианном исполнительстве является артикуляция. Этимология слова связана с латинским *articulato, articulo* – расчленяю, членораздельно произношу. В известном труде Браудо И.А. определению артикуляции посвящена целая глава, в которой автор понимает артикуляцию как искусство «исполнять музыку с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов» [2, с.192], т.е. речь идет о способе звукоизвлечения при игре на инструменте или пении.

Структура фортепианной артикуляции состоит из штрихов (*legato, non legato, staccato, marcato, tenuto* и др.), способов звукоизвлечения и туше. Специфика фортепианной артикуляции заключается в том, что инструментализация ноты константна, она лишена какого либо влияния после момента взятия (например, вибрации, филировки). Пианист может воздействовать на звук только в момент касания клавиши, то есть ему следует заранее подготовить прием звукоизвлечения, чтобы добиться соответствующей художественной задачи. Совокупность таких приемов в фортепианной музыке называется туше (от фр. *toucher* – трогать, касаться). Туше следует понимать как характер прикосновения к клавише фортепиано, влияющий на силу и окраску звука.

В музыковедческих исследованиях последнего времени наметилась тенденция к целостному подходу в изучении артикуляции для всех музыкальных инструментов и голоса. Подобная унификация помогает оптимизировать ансамблевое музицирование. Если говорить непосредственно о специфике фортепианной артикуляции, то её следует рассматривать как совокупность трёх понятий: «штриха» или «знака артикуляции» (определённые обозначения, зафиксированные в нотном тексте), «способа звукоизвлечения» (реализация данного штриха через определённые игровые движения) и «туше» (индивидуальная манера звукоизвлечения на фортепиано).

Традиционная или классическая артикуляция осуществляется на фортепиано непосредственно игровым аппаратом на клавишах. Композитор

применяет в нотной записи определённые знаки, которые сложились в систему обозначений артикуляции, а пианист, понимая поставленную перед ним задачу, выбирает соответствующий прием звукоизвлечения. Таким образом, артикуляция наиболее тонко выявляет черты композиторского стиля и уровень исполнительской компетенции.

Развитие музыкального исполнительства, поиск новых звуковых форм привел к введению понятия «неклассической артикуляции», которая охватывает приемы игры на фортепиано, применяемые композиторами-авангардистами XX-XXI вв., идущие вразрез с традиционной игрой на клавишах рояля (игра на струнах, «препарированный» рояль и т.д.)¹.

Для владения искусством исполнения музыки, для выявления ее смысла необходимо умение расчленять или связывать отдельные звуки и делать это разнообразно в зависимости от стиля композитора, исторического смысла. Казалось бы, с детства нам знакомо, что такое *legato*, *staccato*. Однако применение штрихов в художественных целях настолько богато, что большой помощью при воспитании музыканта-пианиста было бы хоть частичное определение их разновидностей. И закладывать эти основы следует с самых первых шагов освоения инструмента. Необходимо знать, что одни и те же обозначения штрихов (лиги, точки, клинья) в разные исторические периоды у разных композиторов трактовались неодинаково.

Попробуем рассмотреть трактовку тех или иных штрихов в различных стилевых направлениях, используя примеры, взятые из репертуара учащихся детской музыкальной школы.

ПОЛИФОНΙΑ

Полифонические пьесы включаются в репертуарный план учащихся с самых первых лет обучения. В этом свете клавирные сочинения И.С. Баха являются прекрасным материалом для изучения. Неповторимые шедевры,

¹ Самым первым приемом неклассической артикуляции на фортепиано можно считать глиссандо, впервые использованное французским композитором Ж.Б. Моро в его сборнике «Первая книга пьес для клавесина», датируемой 1722 г.

содержащиеся в сборниках «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах» и «Маленькие прелюдии и фуги», образуют незаменимую основу для начального ознакомления с баховским стилем, так как в них с легкостью может быть выделена основная «структура» баховской клавирной музыки. Эти педагогические сочинения тесно смыкаются с его крупными произведениями, и последующее изучение более сложной музыки Баха включает в себя ассоциации с пройденным ранее, нахождение параллелей в более простых пьесах.

Рассмотрим в качестве примера Маленькую прелюдию №2 C-dur (I ч.). Важным артикуляционным приёмом здесь является «приём восьмушки» (определение Браудо), когда восьмые играют *legato*, четверти – *non legato*. Изучая тему прелюдии, с учеником тщательно прорабатываются мотивы (можно даже делать цезуры между ними) из которых она состоит, делая на последнем звуке каждого из них спокойное *tenuto*. Это поможет в отчетливом интонировании мотивов. Противосложение, состоящее из двух мотивов ямбического характера², исполняется в баховской музыке расчленено, что придет ему решительность и чёткость. Усвоив это знание, ученик впоследствии сам сможет артикуляционно отделять затакт даже при отсутствии каких-либо штриховых указаний.

Обратим внимание на артикуляцию октавного остинато (т.9-11), когда последний звук мордента слиговывается с нижним соль, которое играет легко и коротко).

Исполнение заключительных тактов тоже подчинено определённым правилам. Каденцию, присутствующую в т.14, следует разделить цезурами от окружающих построений. Тогда и энергичный, торжественный каданс прозвучит решительно, широко и мужественно.

² Приёмы артикуляции в произношении мотивов: ямб – первый тон стаккатированного характера, второй (опорный) – продленный; хорей – первый (опорный) более протяженный, а хореическое окончание немного укорачивается; трехчленный – где присутствует и затакт и опора, и хореическое окончание.

Не скоро и сдержанно ($\text{♩} = 116$)

противосложение
ямбический мотив

mf МОТИВ

dim. *p*

cresc.

остинато на Д

каденция

заключительный каданс

Интересную работу можно предложить ученику, сравнивая различные редакции и издания знакомых ему произведений. Например, известный Менуэт №4 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»³. В редакции Л.И. Ройзмана мы видим длинную лигу в левой руке, противоречащую «приему восьмушки».

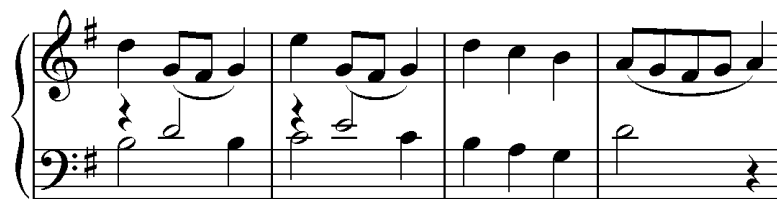
Грацияно

4

mf *tr*

³ Этот менуэт (равно как и последующий Менуэт №5) долгое время считался сочинением самого И.С.Баха. Однако эти менуэты были обнаружены в рукописи неизвестной ранее сюиты дрезденского придворного органиста Кристиана Петцольда (1677-1733).

В педагогическом издании И.Визной и О.Геталовой «В музыку с радостью» можно обозначить лигой хореический мотив в т.27.



Известно, что самого Баха очень занимала мысль о сравнении музыки с речью. Бах многократно подчеркивал необходимость певучего исполнения клавирной музыки. И именно эта манера игры произведений Баха как раз свойственна нашей пианистической школе, противопоставляясь исполнению сплошным *non legato*. В этом может таиться большая опасность – исполнение сплошным нерасчлененным *legato* приведет к излишней тяжести, будет подавлять восприятие каждого голоса в его самостоятельном развитии.

Если обратиться к трактату Филиппа Эммануэля Баха «Опыт об истинном способе игры на клавире», мы увидим, что последний относит к «предметам исполнения» не только «силу и слабость звуков», но и «нажим, снятие клавиш, ускорение, отскакивания, вибрацию, угасание, выдерживание, затягивание, движение вперед». То есть исполнение должно характеризоваться ясным извлечением звуков, текучестью и богатой артикуляцией.

В эпоху Баха композиторские указания в нотном тексте были весьма скупы. Конечной целью посвящения ученика в таинства музыки Баха можно считать его умение грамотно исполнять пьесу по *Urtext*’у, играть «Баха в стиле Баха» по выражению исследователя Н.П. Калининой [4, с.153].

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ

При исполнении произведений крупной формы учащиеся сталкиваются с рядом характерных сложностей, как пианистических, так и стилевых. Очень часто при выборе репертуара мы обращаемся к сонатам (сонатинам) М. Клементи, Ф.Кулау, произведениям венских классиков, для которых чёткость и изысканность артикуляции – неотъемлемая составляющая стиля.

Штрих legato в данной стилистике следует понимать двояко. Е. и П. Бадура-Скода пишут: «Венские классики, и прежде всего Моцарт, распространяли манеру письма, типичную для скрипичной практики, на всю музыку вообще» [1, с.61]. У струнно-смычковых лига трактуется однозначно: то, что под лигой, играется на один смычок, смена лиги – смена смычка. Однако, слышимый разрыв при смене смычка является у скрипачей признаком неумелой игры. Поэтому однозначного ответа на вопрос: следует ли последний звук под лигой отделять от последующего, нет. Если переносить суть понимания смычковой лиги на фортепиано, то получается штриховая лига, которая предусматривает объединяющее движение руки, причем снятие руки в конце лиги не предполагается. В этих случаях нужно успеть «приснять» пальцы быстрым, близким к клавиатуре движением.

М. Клементи Сонатина №3 op. 36



Еще одно трактование legato как артикуляционной лиги, моделирующей интонацию на уровне мотива. Если лиги связаны по два звука, образуется зачастую хореическая стопа и тогда второй звук исполняется тише и легко снимается. В таких случаях первый звук берется сверху всей рукой, а второй – без дополнительного движения кисти – пальцем.

Л. ван Бетховен Сонатина G-dur





Известно, что мелодические линии Моцарт часто предлагал играть legato, а виртуозные пассажи – non legato или staccato. При исполнении отрывков non legato и staccato задача заключается в том, чтобы выбрать подходящую артикуляцию и выдержать ее на всем протяжении отрывка. Звукоизвлечение происходит в результате взаимодействия опускающейся на клавиатуру руки с хватательным движением пальцев. Острота пальцев может быть различна. Для того, чтобы все ноты звучали ровно, их следует брать одинаковым приемом.



В.А. Моцарт Вариации на тему из оперы «Волшебная флейта»



С конца XVI века в клавирной музыке появляются знаки, заимствованные из скрипичной игры: sautille (·) – легкий удар, на одном смычке несколько нот, spiccato (5) – короткий акцентированный удар, на одном смычке одна нота. Еще

К.Ф.Э. Бах не делала различий между «точкой» и «клинышком», В.А. Моцарт использует оба этих штриха, а Л. ван Бетховен делает между ними принципиальное различие. Что касается *q*, то данный штрих ставился тогда, когда звук нужно было подчеркнуть динамически или агогически.

В целом, можно прийти к выводу, что фортепианные штрихи этого стилистического направления следует рассматривать подобно скрипичным: не как формальную прерывность звучания, а как выразительный нюанс.

КАНТИЛЕНА

Различные приёмы и способы звукоизвлечения играют большую роль в решении звуковых задач при исполнении кантилены. Описывая технические приёмы в работе над звуком в кантилене, Е.М. Тимакин говорит о слаженной работе «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши [9, с.62]. Это служит точным описанием приема *legato* в кантилене. Поднимать палец с отзвучавшей клавиши следует также очень мягко, чтобы звуки «вливались» один в другой. Переступая, пальцы ведут за собой руку, которая, перемещая опору, словно очерчивает контур фразы. Такое взаимодействие пальцев и руки придает мелодии необходимую связность.

Б.С. Маранц придавала большое значение пианистическому приему при снятии руки в конце фраз, отмечая, что, если он сопровождается подъемом запястья, то появляется опасность нежелательного акцента вместо желаемого смягчения. Она предлагает другой прием: «При свободном, но неприподнятом запястье нужно погладить клавишу подушечкой пальца. Дело в том, что темп опускания клавиши влияет на характер удара молоточка по струне. А ведь атака, то есть начало звука, может быть более твердой или более мягкой – это зависит от воздействия пальца на клавишу. Поглаживание клавиши дает более плавное ее опускание, что смягчает звук» [7, с.105]. Таким образом, пальцы получают подкрепление «изнутри», без лишних взмахов руки и кисти, которые разрушают фразу.

Постепенно у ученика накапливается такого рода опыт и в дальнейшем ему достаточно услышать внутренним слухом фразу, представив нужный звук, как тотчас включается мышечная память, подсказывая нужный прием звукоизвлечения.

В пьесах кантиленного характера часто встречаются так называемые синтаксические (фразировочные) лиги. Такой смысл лиге придали романтики. До XIX века этого значения лиги не знали. Под длинной фразировочной лигой зачастую есть «частные лиги», указывающие на штрих как таковой.

ВЫВОДЫ

Артикуляция является одним из важнейших аспектов как композиторского стиля, так и исполнительской манеры. Она тесно взаимодействует со всеми гранями музыкально-выразительных средств, такими как динамика, темп, агогика, интонирование и, конечно, звукоизвлечение. Говоря о звуке, музыкант часто использует эпитеты, на первый взгляд, совсем не подходящие для звуковых характеристик: сочный, густой, мягкий, нежный, светлый, тусклый, солнечный, блеклый, круглый, плоский, благородный. Эти слова прежде всего понятны музыканту, который имеет определенный опыт отношений с музыкальным искусством. Но эти высказывания будут совершенно не понятны тому, кто только начал общаться с музыкой и обучаться игре на инструменте. Поэтому воспитанием слуховых представлений следует заниматься с первых шагов маленького музыканта. И путь этот следует начинать именно с образного мышления, с умения слушать себя. Ведь прежде, чем извлечь звук, надо понять, что мы хотим сказать этим звуком. А развитое образное мышление будет способствовать грамотному выбору характера звукоизвлечения, то есть компетентному выбору реализации штриха.

Г.Нейгауз писал: «Каждый пианист-мастер обладает своей индивидуальной звуковой палитрой» [8, с.79]. Во многом раскрытие эмоционального строя произведения будет зависеть от владения музыкантом искусством интонирования. Исполнительское интонирование невозможно

точно зафиксировать в нотном тексте. Говоря о связи артикуляции и интонирования, И. Горбушина пишет: «Наметить его <интонирования> контуры, задать вектор направления реализации звуковой материи, композитору возможно. В нотном тексте такие координаты создаются с помощью обозначения артикуляции и динамики» [3, с.76-77].

Подводя итог всему вышесказанному, следует сделать вывод, что в работе над артикуляцией необходим вдумчивый и внимательный подход к произведениям композиторов разных эпох для объяснения противоречий в прочтении штриховых указаний.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта – Москва: Музыка, изд.2-е, доп. 2011.
2. Браудо И.А. Артикуляция (О произношении мелодии). – Л., 1961.
3. Горбушина И.Л. Исполнительская интерпретация фортепианного произведения. Белорусский контекст – Минск: Беларуская навука, 2018.
4. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе – Л.: Музыка, изд. 2-е, 1988.
5. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины / Н.П. Корыхалова. – СПб.: Композитор, 2000.
6. Лебедева Л.А. Работа над штрихами в классе фортепиано // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XIX междунар. науч.-практ. конф. – № 8(19). – Москва, Изд. «МЦНО», 2018. – С. 11-17.
7. Маранц Б. Играть? Обязательно играть! : воспоминания, статьи, переписка / [сост. Б. Гецелев, Т. Сиднева]. – Нижний Новгород: Деком, 2007.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – Москва: Классика XXI, 1999.
9. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста (Методическое пособие) – Москва: Советский композитор, изд. 2-е, 1989.