

муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования города Новосибирска
«Детская музыкальная школа № 8»

Методическая работа
«Фортепианные штрихи
на начальном этапе обучения
и в клавирной музыке»

Составитель:
преподаватель высшей
квалификационной
категории по классу фортепиано
Комарова Т.В.

Новосибирск 2019

"ФОРТЕПИАННЫЕ ШТРИХИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ И В КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ"

Подвижно ($\text{♩} = 116$)

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Подвижно ($\text{♩} = 116$)' and 'p leggiero'. It features a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and triplets, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar notation, including a 'simile' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Понятие штриха (нем. Strich – линия, черта) связывается с игрой на струнных смычковых инструментах. Музыкальные энциклопедические словари сообщают, что основные штрихи сложились на струнных (смычковых) инструментах и позднее были освоены на инструментах другого типа.

Штрихи были важным элементом игры на клавесине, о чем в своем трактате «Искусство игры на клавесине» пишет Ф. Куперен: «Звуки на клавесине не даны каждый в отдельности и, следовательно, не могут ни усиливаться, ни ослабляться. Поэтому до сих пор казалось почти

невозможным, что на этом инструменте можно играть с душой (...)
Вышеупомянутое мной музыкальное впечатление зависит от уместного прекращения и оттягивания звуков в соответствии с характером мелодий, прелюдий и пьес"[6,с.17]. Пианисты же, пользуясь возможностью усиливать и ослаблять каждый звук, постепенно перестали ощущать выразительные свойства штрихов. Лишь в конце 50-х, начале 60-х годов исполнительская деятельность выдающегося канадского пианиста Г. Гульда как бы заново открыла впечатляющую силу штрихов, когда изумленным слушателям предстала полифоническая ткань настолько ясно, что, казалось, играл не один человек, а слаженный ансамбль. В письме к музыковеду В. Крастиню Г. Гульд писал: "Прогресс в интерпретации Баха у последних поколений исполнителей характеризуется тем, что все более выкристаллизовывается мысль о необходимости пожертвовать колористическими возможностями во имя ясности линий" [5,с.18].

Но не только баховская музыка требовала ясности линий. Во многом в музыке XX века, в противоположность романтической, возрождается линейность, четкость линий. Видимо, все эти тенденции в исполнительстве и композиторском творчестве вызвали к жизни потребность в артикуляционной ясности.

1961 год был знаменателен тем, что в этом году выходит фундаментальный труд И. Браудо "Артикуляция". В нем исследуются со всех сторон закономерности и выразительные возможности артикуляции, начиная с баховской музыки (и, в основном, на примере баховской музыки) и, кончая музыкой более позднего времени.

И. Браудо вскрыл фундаментальные закономерности слитности и расчлененности произнесения, вытекающие из синтаксического строения мотива, фразы, мелодии, целого периода. Эти закономерности свойственны любой музыке, исполнению на любом инструменте, а термин "артикуляция" включает в себя понятие "штриха", как конкретного воплощения через

определенное движение смычка, руки, пальца, губ, языка, умопостигаемых закономерностей интонирования.

Данная статья посвящена конкретному воплощению на фортепиано различных артикуляционных приемов и затрагивает вопросы фортепианного туше и звукоизвлечения.

С первых шагов обучения игре на инструменте возникает вопрос – с каких приемов начинать, с legato или non legato? Когда-то считалось общепринятым начинать учиться навыкам звукоизвлечения с игры пятипальцевых последований legato. Однако, в настоящее время большинство отечественных педагогов пришли к выводу о том, что первые попытки звукоизвлечения лучше делать, играя отдельные звуки всей рукой. Вот что пишет А.Д. Алексеев в своей “Методике обучения игре на фортепиано”: “Большинство советских педагогов считает целесообразным подойти к работе над туше legato путем предварительного освоения навыка извлечения отдельных звуков (обычно начинают с 3-го, наиболее устойчивого пальца, затем переходят ко 2-му и к 4-му и, наконец, к 1-му и 5-му пальцам); эти упражнения играют поочередно правой и левой рукой.

Путь от non legato рационален потому, что воспитывает у ребенка с первых же шагов обучения координацию движения всех частей руки, позволяет легче добиться нужной степени освобождения мышц и вырабатывает полный певучий звук, который впоследствии послужит значительно лучшей основой для певучего legato, чем извлекаемый “одними пальцами” неглубокий звук, возникающий при игре пятипальцевых упражнений” [1,с.156]. Особенно важно последнее замечание, касающееся качества звучания, ибо критерием правильности приема будет тот звук, который позволяет получить данный прием. Об этом же пишет Е.Ф. Гнесина в Методической записке к “Фортепианной азбуке”: “Для развития правильных ощущений и элементарных двигательных навыков ученику следует давать

первые упражнения на клавиатуре в виде отдельных звуков – *non legato* – извлекаемых плавным свободным, мягким падением руки (с немного отведенным от корпуса локтем и свободной кистью) на определенную клавишу. Ученик должен научиться свободно и мягко опускать руку на клавиатуру и легко, плавно поднимать ее после того, как он извлек нужный звук. Звук должен быть полным и певучим”[4,с.3].

Несмотря на кажущуюся элементарность этого умения извлекать полноценный звук при участии всей руки, он является фундаментом, на котором строится вся техника пианиста. В дальнейшем прием этот будет усложняться, вплоть до виртуозных задач, как в начале *b-moll*'ного концерта Чайковского.

После знакомства с первыми простейшими мелодиями, исполняемыми *non legato* одним пальцем, учитель постепенно вводит пьески, где встречаются отдельные ноты *staccato* и короткие интонации из двух-трех звуков на *legato*.

Подготовительными упражнениями к *legato* будет игра *legato* по два звука, вслушиваясь как один звук переходит, переливается в другой. Вот как описывает Е.Ф. Гнесина выполнение этого приема (речь идет об исполнении *legato* 2-м и 3-м пальцами): “Пальцы ложатся на клавишу не на ноготь, а на мягкую часть – подушечку... Третий палец нужно поднять в тот момент, когда второй палец уже опустился на клавишу, затем легко и плавно поднять вместе со свободной рукой второй палец и перейти на следующую клавишу”[4,с.4].

С первых шагов изучения приемов *legato* надо стремиться не к формальному связыванию одного звука с другим (такое понимание *legato* встречается даже среди некоторых студентов вузов), а к объединению звуков в мотив, фразу, мелодическую линию, а это требует уже нюансировки и мелодической выразительности. Одновременно с *legato* начинающие пианисты встречаются и с противоположным штрихом – *staccato*. В *staccato* важно не ударять клавишу, а, ощущая контакт с ее поверхностью, делать хватательное движение пальцем, как бы пытаясь “зацепить” звук на дне клавиши.

Излишне напоминать, что штрихи в начальный период обучения изучаются не сами по себе, а на материале тех пьес, мелодий, этюдов, которые проходятся в классе. Это верно не только для начинающих, в силу возрастных особенностей не воспринимающих информацию в абстрактной форме, но и для более старших возрастов. Как справедливо заметил И.Браудо, что “в конечном счете, искусство артикуляции вырабатывается не на оттачивании приемов, а лишь путем работы над исполнением произведений, по самой своей сути требующих определенных штрихов”[2,с.110].

Особые технические сложности встают перед начинающими пианистами при изучении гамм legato. Здесь ученик сталкивается с проблемой подкладывания первого пальца. Сначала ученик осваивает способ “дотягивания” (выражение Е.Либермана [7,с.52]) первого пальца до нужной ноты. В дальнейшем, при усложнении фактуры и появлении виртуозных задач, этот навык модифицируется в мягкий позиционный перенос руки без “дотягивания” первого пальца. В методической записке к “Фортепианной азбуке” Е.Ф. Гнесина рекомендует следующее упражнение для освоения навыка “дотягивания”: “При совершенно свободном локте *слегка* отвести кисть в сторону движения, свободно подвести первый палец под третий к следующей клавише, а затем отвести его обратно в исходное положение, причем, необходимо следить за тем, чтобы не было толчков на первом пальце”[4,с.4]. Основным недостатком при подкладывании первого пальца – преувеличенное движение локтя, которое, может быть, незаметно отражается на звуке в медленном темпе, но очень мешает при увеличении темпа.

Уже на самых ранних стадиях желательно освоение разнообразных артикуляционных приемов, например, играть гаммы одновременно двумя руками, но разными штрихами – одна рука играет legato, а другая – staccato. Необходимо, прежде всего, слышать разницу штрихов и добиваться свободы сочетания горизонтального ведения линии правой рукой с вертикальным звукоизвлечением в левой. Такое упражнение развивает самостоятельность

каждой руки, умение координировать различные движения одновременно – навык совершенно необходимый для исполнения полифонии. Более сложное упражнение на сочетание различных штрихов дает Е.М. Тимакин в учебно-методическом пособии “Навыки координации в развитии пианиста”. Он предлагает исполнение пятипальцевых упражнений Ш. Ганона с разными штрихами. Сначала одинаковыми штрихами в обеих руках, а потом с этими штрихами, но в виде канона.

Искусство игры на фортепиано зависит от умения получать разнообразные краски, звучности. Это искусство предполагает владение различными видами пианистического туше. Туше непосредственно связано со штрихами. Именно различное прикосновение дает всевозможные виды *legato*, *non legato*, *staccato*. *Legato* можно исполнить с помощью “переступания” с пальца на палец, перенося вес руки от одного пальца к другому. Таким *legato* хорошо вести насыщенную кантиленную линию *espressivo* в небыстром темпе. По-другому будет звучать *legato*, если исполнять его одними пальцами без участия веса руки. Этот прием необходим для подвижных мелодических узоров в *piano*, родственных вокальным колоратурам. Между этими противоположными способами находятся различные степени *legato*. Свои градации имеет и штрих *non legato*. Кроме различных видов туше от *pesante* до *leggiero*, *non legato* различается по степени расчлененности звуков (приводится классификация И. Браудо) – глубокое “*non legato*”, “*non legato*”, метрически определенное “*non legato*” (звучащая часть равна паузированной)[2,с.10].

На более высокой стадии обучения при исполнении *non legato* и *staccato* ставится задача выдерживания одинакового приема для каждого звука на протяжении всего построения. Вырабатывается слуховая привычка оценивать звуки, отличающиеся продолжительностью или качеством звучания как “инородные”, “фальшивые”. Чтобы научиться слухом контролировать качество штриха, надо представить себе или сыграть этот отрывок одним пальцем, сохраняя на всех звуках один и тот же прием.

При всем разнообразии контекста, в котором играет *non legato* и *staccato*, требующего и различных приемов игры, в этих приемах есть и общее. Об этом общем пишет Е.Либерман в книге “Работа над фортепианной техникой”: “Повсюду звукоизвлечение происходит в результате взаимодействия опускающейся на клавиатуру руки с хватательными движениями пальцев. Рука – вниз, палец – к себе. Вот основной прием исполнения *non legato* и *staccato*”[7,с.92]. Требование различной звучности определяет способ выполнения приемов *non legato* и *staccato* – при участии плеча, предплечья, кисти. В пьесе Чайковского “Игра в лошадки” из “Детского альбома” особая легкость звучания достигается звукоизвлечением с участием кисти (при цепко хватающих кончиках пальцев), а в низвергающихся пассажах финала из его же Концерта №1 *staccato* исполняется с участием предплечья.

Как уже упоминалось выше в отрывке из “Искусства игры на клавесине” Ф. Куперена, искусство штриха имеет огромное значение при игре на клавесине, ввиду ограниченности динамических ресурсов этого инструмента. В баховской музыке, предназначавшейся, в основном, для клавесина и органа, также большое значение имеет владение богатыми артикуляционными средствами. Известно, что сам Бах, за очень малым исключением, не обозначал штрихи в своей клавирной музыке. А.Швейцер считал, что “каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, будто они исполняются на смычковом инструменте. ... Только тот исполняет прелюдии и фуги “Хорошо темперированного клавира” согласно намерениям Баха, кто передает их так, словно в его распоряжении не клавишный инструмент, а струнный квартет или квинтет, и звуки возникают не от последовательных нажимов клавиш, но от движения нескольких смычков по струнам”[8,с.269].

Не вдаваясь в обсуждение данного вопроса в эстетическом плане, хотелось бы затронуть его в контексте изучения музыки Баха в учебной практике. Если ученик играет инвенции или прелюдии и фуги по так

называемым *Urtext*'ам, перед ним встает задача определить: какой основной артикуляционной манерой это исполнять. Является ли *legato* основным приемом или (как считал Бузони) основной прием исполнения клавирного Баха будет *non legato*? В работе "Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе" И. Браудо так отвечает на данный вопрос: "Следует полагать, что попытка установить какой-то доминирующий в клавирной игре штрих является педагогически нецелесообразной. Искусство штрихов развивается не на выработке отдельных абстрактных приемов, а на сопоставлении штриховых манер. (Здесь речь идет о выработке известного штрихового мастерства, то есть о работе в старших классах школы. В младших классах может, конечно, идти речь лишь о выработке первоначального понятия о *legato* и раздельном исполнении последовательностей из нескольких тонов.)" [3,с.38].

Лучшим материалом для изучения штрихов является двухголосные пьесы, в которых каждый голос получает свою штриховую характеристику. Например, в Маленькой прелюдии *c-moll* (BWV 934) правая рука восьмью исполняет *legato*, в то время как левая четверти ведет *non legato*. Задача педагога заключается в том, чтобы каждая штриховая манера была реально услышана, при этом уметь слышать не одну краску, а одновременное сочетание двух различных штрихов.

После изучения сопоставления *staccato* - *legato* можно переходить к более сложным сочетаниям (*staccato* - *non troppo legato*, *staccato* – иные штрихи). Необходимую степень расчлененности следует каждый раз находить, руководствуясь слухом.

И. Браудо приводит несколько основных типов *staccato*, которые следует изучить. В басовом голосе он предлагает применять короткое *staccato* для сглаживания некоторой грузности этого регистра фортепиано и достижения большей прозрачности (при этом верхние голоса исполняются связано). В произведениях светлого праздничного характера (Марш *D-dur*, Маленькая

прелюдия F-dur (BWV 927) И.Браудо советует использовать острое и звонкое staccato, которое уместно также при исполнении оживленных имитаций (Маленькая прелюдия E-dur – BWV 937, Инвенции F-dur). Более продленный штрих (non legato) И. Браудо рекомендует в задумчивой Маленькой прелюдии c-moll (BWV 999), где восьмые non legato в левой руке делятся одну шестнадцатую и отделяются паузой в одну шестнадцатую. “В данной прелюдии,- замечает И. Браудо, - не надо подчеркивать ритмический момент снятия тона и не следует определять точно меру расчлененности. Слух, руководящий плавно движущейся рукой, сам найдет эту меру”[3,с.42].



И, наконец, примером максимальной продленности штриха non legato И. Браудо приводит Полонез g moll из “Нотной книжки Анны Магдалены Бах.” В этой музыке все тоны мелодии едва заметно отделены один от другого. Исполненная сплошным legato, пьеса значительно потеряет ритмическую характерность:



До сих пор штрихи рассматривались как краска, выдерживаемая на протяжении какого-либо голоса, и как сопоставления одновременно разных штриховых приемов как различных инструментальных оттенков. Но и внутри одного голоса штрихи помогают ясному и правильному произнесению

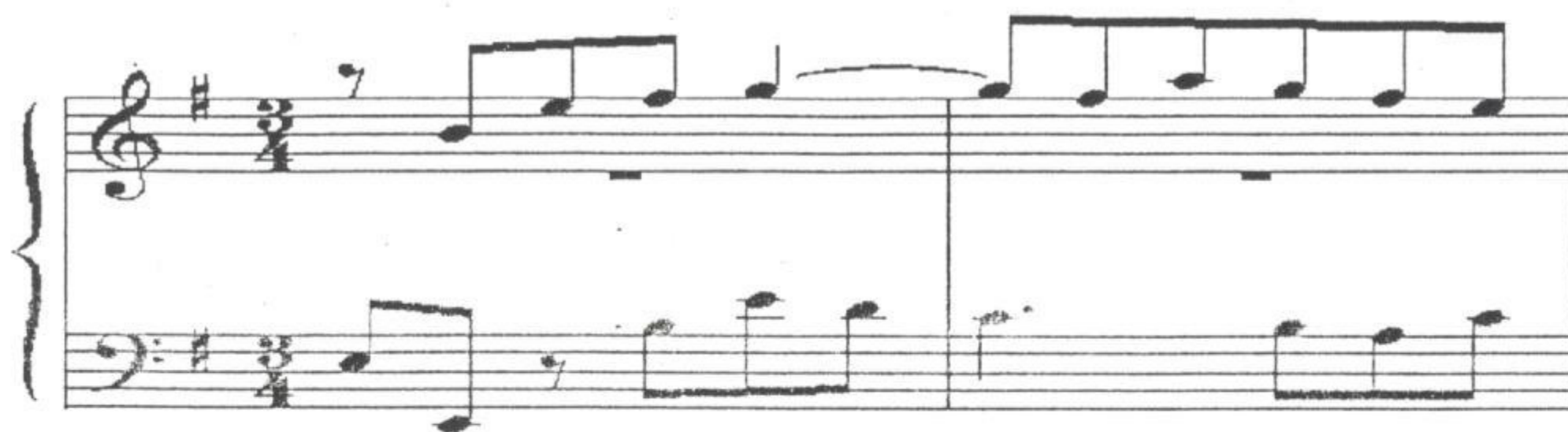
мотивов. При этом штрихи, во-первых, помогают отделить один мотив от другого и, во-вторых, содействуют отчетливости самих мотивов. Обозначенная автором пауза является средством, отделяющим один мотив от другого. В других случаях исполнитель решает сам или педагог подсказывает ученику, каким образом это сделать. Часто ученики стаккатируют ноту перед цезурой, хотя лучше, наоборот, продлить ее по возможности tenuto. “При известном внимании и упражнении, - замечает И. Браудо, - вполне возможно соединять в исполнении и выдержанность последнего тона мелодии, и краткое дыхание перед началом ее следующего раздела”[3,с.44].

Ученики, исполняющие произведения Баха или другую клавирную музыку, должны различать основные типы мотивов. Во-первых, затактовые, ямбические мотивы и, во-вторых, хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой. В произнесении ямбического мотива основной прием будет отчлененное произнесение затактового тона и tenuto на сильную долю. Это придает мотиву энергию и четкость. Примером прямого произнесения ямбических мотивов служит Прелюдия g-moll из II тома Хорошо темперированного клавира.

Естественным произнесением хореического мотива будет связывание сильной доли со следующей за ней слабой, как в теме фуги h-moll (I т. ХТК), где лиги обозначены автором. Это интонация вдоха:



Наряду с основным приемом произнесения мотивов, существуют множество вариантов, придающие мотиву несколько иной оттенок. Как, например, начало Сinfонии e-moll в левой руке исполняется нисходящим ходом на октаву. Этот ход исполняется не как вздох, а как широкий шаг.



Такое раздельное произнесение хореического мотива придает ему характер мужественности. В ряде случаев встречаются мотивы, состоящие из трех нот, где есть ямбическое начало (стаккатированный затакт) и лигованное хореическое окончание. Яркие примеры таких мотивов можно встретить в прелюдии f-moll (II т. ХТК):



И. Браудо замечает, что “не следует преувеличивать трудности изучения всего многообразия штрихов. Практика показывает, что ученик, который хорошо овладел игрой legato, тем самым уже подготовил себя к овладению staccato. Тот, кто выработал staccatissimo, тому нетрудно будет добиться и более протяженного non legato. Ведь дело заключается лишь в том, чтобы научить ученика слушать, как он артикулирует, научить его понимать, что характер снятия руки с клавиши имеет выразительное значение”[3,с.48].

Клавирная музыка и, в частности, музыка Баха представляется благодатным полем для освоения приемов ясного произнесения мелодической линии и выработки штрихового мастерства. Вкус к этому, выработанный на старинной музыке, пригодится в музыке венских классиков и музыке композиторов XX века – сразу приходит на ум “Микрокосмос” Б. Бартока с его линейностью и ритмической заостренностью. Подобная преобладающая

через века позволяет юным музыкантам познать фундаментальные основы музыки, одними из которых и является штриховое мастерство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978
2. Браудо И. Артикуляция. Л., 1973
3. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. Л., 1979
4. Гнесина Е.Ф. Фортепианная азбука. М., 1956
5. Крастинь В. Об исполнении клавирной музыки Баха на фортепиано // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. М.-Л., 1965
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М., 1973
7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М., 1971
8. Швейцер А. Бах. М., 1965
9. Юдина М.В. Переписка с Б.Пастернаком // Новый мир. 1990 №2