

ФОРМИРОВАНИЕ ШТРИХА СТАССАТО В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

DOI: 10.25629/НС.2020.09.10

Шайхутдинов Р.Р., Печерская А.Б.

Московский государственный институт музыки имени А.Г. Шнитке

Москва, Россия

Аннотация. В статье рассматривается ряд вопросов, связанных с музыкальной и исполнительской подготовкой студентов-пианистов. Проблема формирования исполнительских, в данном случае – артикуляционных навыков, одна из основных в фортепианной педагогике. Артикуляционный комплекс, рассматриваемый в широком историческом формате, является основой исполнительской выразительности, направленной на выявление смысловой сущности музыкального произведения. Анализируя методическую литературу, авторы пришли к выводу, что имеется существенный пробел в практико-ориентированных указаниях формирования тех или иных артикуляционных приемах, в частности штриха *staccato*, исторически являющегося первоначальным способом звукоизвлечения на клавишных музыкальных инструментах. В статье предложены методико-технологические приемы для восполнения данного педагогического пробела. Опираясь на теоретический и практический опыт работы, авторы приходят к выводу о необходимости разработки и внедрения целенаправленного методико-педагогического вектора воспитания у студентов-пианистов артикуляционного тезауруса, запускающего важный образовательный механизм – гносеологическую инициативу учащегося, заключающуюся в осмыслении, постижении, анализе и расшифровке смысловой сферы нотного текста и превращении его в музыкально-осознанный текст.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, артикуляция, исполнительское мастерство, *staccato*, игровой приём, тезаурус.

Введение

Развитие исполнительского и педагогического мастерства – цель профессиональной подготовки студентов-пианистов в музыкальных колледжах и вузах. Одной из важнейших составляющих данного процесса является овладение искусством артикуляции, как средством исполнительской выразительности, направленным на выявление выразительно-смысловой сущности музыкального произведения. Феномен артикуляции в исполнительском процессе является одним из самых обширных и интегративных. Он сопряжен с метроритмической сферой, с областью динамики, с категорией формы и содержания музыкального произведения. Его «постижение и изучение» (И.А. Браудо) необходимо с первых занятий на любом музыкальном инструменте, особенно на фортепиано, как потенциальном носителе оркестровых выразительных возможностей и красок.

Творческая индивидуальность интерпретатора проявляется, в том числе, в самобытности артикуляционных решений. Непосредственным фактором, влияющим на артикуляцию, является её «включённость» в стилиевой контекст, реализация стилиевых особенностей того или иного музыкального сочинения посредством разнообразного арсенала артикуляционных средств.

Таким образом, артикуляционное мастерство – неотъемлемый аспект исполнительской техники. В свою очередь, основа артикуляционной техники – штрих. Именно штрих, с его выразительностью и многовариантностью, детерминирует звуковые характеристики, интегрируя художественно-выразительные и узкотехнические грани процесса артикулирования. Ведущие педагоги-методисты включают штрих *staccato* в число необходимых первоначальных навыков. Так, например, Е.М. Тимакин [12] указывает, что при игре *staccato* роль активного кончика пальца никак не меньше, чем при игре *legato* и *non legato*, а верно освоенные навыки *non legato* в значительной мере облегчают овладение *staccato*. В процессе звукоизвлечения острое, активное взятие

клавиши вызывает отскок пальца вместе с рукой. Следующее за этим опускание руки есть управляемое, с ощущением амортизации, «как с парашютом» (Тимакин), движение. Однако, на начальном этапе обучения, юные музыканты, как правило, отождествляют штрих исключительно с двигательным приёмом игры на инструменте. При этом не учитывается ни интонационная природа самого процесса, ни необозримый художественно-творческий потенциал, ни стилиевые особенности артикулирования. Вместе с тем, исследователь проблем артикуляционного мастерства инструменталиста на этапе высшего профессионального образования Ф.Х. Валеева совершенно верно определяет артикуляционное мастерство, как «интегральную совокупность ценностных установок, эстетических принципов, знаний и технических приемов, обуславливающую владение артикуляцией как средством художественно-творческого интонирования музыки» [5, с. 8]. В числе выявленных ею компонентов артикуляционного мастерства (аксиологического, теоретического, технологического и творческого) с учётом специфики педагогического процесса хотелось бы особенно выделить аксиологический компонент, отражающий мотивационно-ценностное отношение как к формированию и реализации собственного артикуляционного мастерства, так и к опыту корифеев музыкального исполнительства в области артикулирования. В этой связи важна способность молодого исполнителя и педагога к формулированию профессионально аргументированных ценностно-оценочных суждений об особенностях владения искусством артикуляции различными музыкантами. Это явится важной предпосылкой к выходу на творческий уровень, подразумевающий работу исполнителя по решению артикуляционных задач в интерпретаторском поле.

Выразительное фортепианное интонирование традиционно связано с природой штриха legato, подразумевающего естественное пластичное перетекание звука в звук. Вместе с тем, принципиально важно заметить, что процесс интонирования на фортепиано, понимаемый как исполнительское произнесение звука, наполнение его содержанием и смыслом, не входит в противоречие с «пунктирной природой» штриха staccato. Возможность «связывать-сопрягать тоны в процессе осмысленно-выразительного высказывания» [10, с. 179] на staccato сохраняется, требуя от исполнителя, быть может, еще более активной слуховой работы, связанной с предслышанием образа соединяемых звуков и прорастанием одного звука в другой.

История вопроса и обсуждение

Обращаясь к истории, мы констатируем, что *непротяженные* штрихи и соответствующие им звуковые образы являлись одними из преобладающих способов звукоизвлечения на старинных клавишных инструментах. Так, примерно с конца XVI века в клавирной музыке появляются исполнительские указания, заимствованные из техники скрипичной игры: точка и клинышек – широкий (▼) или узкий (▽) и вертикальная черточка (|). Клинышком обозначали короткий, акцентированный удар на отдельном смычке, точкой — удар легкий, при котором несколько нот могли набираться на один смычок (разновидности последнего приема — *spiccato* и *sautillé*). В клавирной, а затем и в ранней фортепианной музыке это различие между точкой и клинышком (*staccato* легкое, *staccato* акцентированное) далеко не всегда соблюдалось. Как известно, не делал этого различия, например, К.Ф.Э. Бах, о чём сказано в его фундаментальном трактате [2]. В XVIII веке клинышек нередко воспринимался как знак акцента, а не артикуляции. А в начале XIX века И. Гуммель, описывая клиновидное *staccato*, характеризует его как требующее столь же легкого прикосновения, что и при *staccato*-точке.

Следует также учитывать, что в ряде случаев сами композиторы проставляли эти знаки непоследовательно, небрежно, а наборщики нот вносили еще большую путаницу. Знаменитый французский виртуоз Ф. Калькбреннер, например, не предписывает, насколько точка или клинышек укорачивают длительность звучания. В основу различия он кладет характер извлекаемого звука. Клинышек указывает, что играть ноты следует «раздельно и сухо», точка – надо «снять палец, но без сухости и жесткости» [цит. по: 7, с. 185].

Смена стилей и техническое усовершенствование инструмента способствовали содержанию изменению некоторых графических знаков нотного текста. Так, клинышек над нотой у Й. Гайдна означал краткость и облегченность ноты, как правило в конце фразы или короткой

интонации. В то же время, у Л. ван Бетховена или Ф. Листа тот же клинышек традиционно прочитывается пианистами, как острое, акцентированное *staccato*.

Известно, что в автографах В.А. Моцарта указания *staccato*, как артикуляционного приема, который часто встречается в его произведениях, выражены множеством разных способов: от легкой, едва различимой точки до вертикальных черточек, выписанных с большим нажимом [3]. Подчеркнем, что знак *staccato* у венских классиков означает укорочение длительности в половину. Исполняя произведения венских классиков, следует чрезвычайно точно относиться к моменту, как взятия, так и снятия ноты, ибо если снятие носит неточный, произвольный характер, то имеет место потеря смысла или наслоение мелодической линии и гармоний не предусмотренная содержанием и смыслом произведения.

Примерно со второй трети XIX века в педагогической практике, а позже и в теоретических работах, стаккатная артикуляция начинает рассматриваться не только с точки зрения акустического эффекта (короче – длиннее, акцентированно – безакцентно), но и в плане пианистических движений. Устанавливаются и описываются разные виды *staccato* в зависимости от того, играют ли они легким движением кончика пальца по горизонтали на себя (как бы смахивание с поверхности клавиши соринки; это дает самое короткое звучание), пальцем в целом, кистью и предплечьем или даже всей рукой. Выбор типа движения обуславливается динамикой, темпом, характером музыки. Скажем, К. Черни, описывая приемы игры *staccato*, советует не поднимать слишком кисть, не делать пальцами скользящего, щиплющего движения; *staccato* такого рода неприменимо в очень быстрых темпах. При *staccatissimo* можно поднимать кисть и руку «несколько выше», особенно при скачках. Используется такой вид штриха главным образом при октавах, аккордах, небыстрых пассажах.

Однако тип движения при стаккатной игре не получает, за редкими исключениями, фиксации в нотном тексте. Из всего вышесказанного следует, что ни композиторы, ни редакторы не указывали точно, какое *staccato* имеется в виду — пальцевое, кистевое или *staccato* всей рукой. Выбор характера движения всегда оставлялся на усмотрение исполнителя или педагога. Также следует понимать, что существует огромный пласт, так называемой, невыписанной, не поддающейся даже приблизительной фиксации в нотном тексте.

Ни один из видных педагогов-методистов, исполнителей, не рассматривает вопросы фортепианной техники вне связи со способами артикулирования, со штрихами. Ибо многообразие штриховой палитры пианиста – от легчайшего *staccato* до полновесного, вокализированного *legato* – играет определяющую роль как в качестве средства исполнительской выразительности, так и «ключа» к преодолению технических трудностей. В связи с методическими принципами Ф. Шопена, Я.И. Мильштейн пишет, что «Шопен превыше всего ставил разнообразие туше, вырабатываемое постоянным чередованием игры *legato* и *staccato*» [11, с. 40].

По мере музыкантского взросления, овладения репертуаром и элементами пианистического мастерства, каждый из пианистов в той или иной мере начинает осознавать тот огромный массив художественных возможностей и технологических решений, который лежит между *legato* и *staccato*. Опыт исполнителя, его звуковая фантазия, знание стилистических особенностей эпохи, подсказывают пианисту едва уловимые, но столь важные изменения оттенков звукоизвлечения, что является предпосылкой штрихового и, в конечном итоге, звукового разнообразия и богатства. Вновь обратившись к Шопену, укажем, что у него «несомненно, встречаются и различные виды *staccato*, начиная с обычного *staccato* и кончая легчайшим острым *staccato*, близким к скрипичному *pizzicato*» [11, с. 42].

Арсенал выразительных средств, связанных с областью штриха *staccato*, в зависимости от художественных задач, логично подразделяют на следующие виды (обратимся к классификации А.В. Бирмак):

- *staccato-leggiero*, «часто применяется пианистами в быстрых пассажах, которые как бы “разлетаются” подобно легким брызгам. Мы встречаем этот вид штриха, например, в Концерте Es-dur Листа. Легкий, прозрачный звук достигается здесь размаховым движением слегка вытянутых пальцев (прием, напоминающий технику *leggiero*). Вырабатывать его следует легкими

ударами пальцев, снимая нагрузку с нижних частей рук. Поддержка руки осуществляется плечом и плечевым поясом»;

- *staccato-martellato*, «исполняется движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскакивание мяча. Ученики вначале боятся этого движения из опасения не попасть на нужную клавишу, и тогда в игре теряется смелость, а в звуке пропадает четкость. Учить его следует “полетными” движениями от предплечья. Такой вид *staccato* применяется в начале Сонаты №3 Прокофьева»;

- пальцевое *staccato*, «для его осуществления лучше пользоваться приемом пальцевых репетиций. Скользя по клавише, пальцы как бы стирают с нее пятнышко, рука “парит” близко над клавиатурой на поддержке плеча и плечевого пояса; высокий замах или подъем кисти только помешают быстроте и легкости. При этом следует еще раз вспомнить о том, что кисть не приспособлена к быстрым повторным движениям»;

- *staccato-volante*, «создает впечатление полета, но в отличие от *staccato-martellato* звучание его легкое и звонкое. Таким приемом многие пианисты играют *staccato* в Прелюдии № 24, *d-moll* Шостаковича. Оно осуществляется “отлетом” руки от клавиш»;

- *staccato-pizzicato*, «напоминает аналогичный штрих при исполнении на струнных инструментах. Движением под ладонь нацеленные концы пальцев извлекают острый щипковый звук. Поддержка руки осуществляется верхними ее частями и плечевым поясом»;

- *staccato-portamento*, «требуется большей протяженности в звуке, а отсюда и несколько более «отяжеленных», но гибких движений кисти. Рука с небольшой нагрузкой от предплечья опирается на пальцы, как бы мягко ставя на каждой ноте точку. Пример этого штриха мы видим в среднем эпизоде *Mephisto-valse* Листа [, с. 96–97].

При этом А.В. Бирмак выделяет также особый вид *staccato* – «броском руки от плеча на крепко поставленные пальцы», что позволяет передать звучание, близкое колоколу или гонгу. «Так исполняет Артур Рубинштейн некоторые эпизоды в пьесе “Танец огня” Де-Фалья» [4, с. 97]. Вместе с тем, очевидно, что количество вариантов *staccato*, встречающихся в фортепианной литературе несоизмеримо больше основных видов, указанных выше. Очевидно одно – каждое движение исполнителя должно соответствовать заданному штриху, а штрих должен соответствовать стилистически верному интонационному музыкальному образу.

Результаты

В нашей работе мы предлагаем некоторые практико-ориентированные технологические принципы для развития художественно-технической профессиональной оснащённости исполнительского арсенала начинающего пианиста на этапе обучения:

1. Следует обратить внимание учащегося, что прием *staccato* формируется в результате опускания руки на клавиатуру с совмещением хватательного/цепляющего движения пальцев. Возможные различия связаны с большим или меньшим участием пальцев, кисти, плеча и предплечья, что предопределяется характером музыкального образа и темповыми требованиями произведения.

2. Важной составляющей является напряжённость и острота прикосновения и контакта подушечки пальцев к клавиатуре.

3. Штрих пальцевого *staccato*, как наиболее распространенного, отрабатывается в медленном темпе и без участия кисти, так как участие кисти тормозит быстроту мелких движений.

4. В быстрых и полетно-прозрачных пассажах рекомендуются легкие удары закругленных пальцев, так как хватательные движения тормозят движение и утяжеляют характер музыкальной ткани.

5. Смена сильных и слабых пальцев и аппликатурной позиции часто влияет на равномерность звучания штриха *staccato*. Поэтому следует уделить отдельное внимание выровненности штриха на всем необходимом протяжении музыкального эпизода. Здесь может помочь правильно подобранная аппликатура и целенаправленные занятия.

6. Сложной исполнительско-технологической задачей является артикуляционная дифференциация различных штрихов в одной руке или передача из голоса в голос другой руки. Например, сочетание *staccato* в среднем голосе и *legato* в верхнем голосе, что часто встречается в полифонической, романтической и современной музыке. В таком случае необходима проработка каждого штриха в отдельности и только после этого возможно совмещение их в единую музыкальную ткань.

Заключение

Опираясь на теоретический и практический опыт фортепианной педагогики, мы приходим к выводу о необходимости разработки и внедрения целенаправленного методико-педагогического вектора воспитания у студентов-пианистов «базового артикуляционного комплекса» (Валеева) и формирования на его основе интонационно-стилевого *артикуляционного тезауруса*, позволяющего исполнителю отбирать наиболее интересные, яркие, эргономичные, стилистически-оправданные артикуляционные приемы для создания творческой интерпретации фортепианного произведения с сохранением традиционных эстетических рамок. Формирование артикуляционного тезауруса запускает важный образовательный механизм – *гносеологическую инициативу* учащегося, заключающуюся в осмыслении, постижении, анализе и расшрифровке смысловой сферы нотного текста, по мнению М.Г. Арановского являющегося «лишь графическим отображением музыкального текста» [1, с. 12], несущего в себе бесконечные художественные и эстетические смыслы. Артикуляционный тезаурус как исполнительский словарь или свод «закрепленных» мыслительно-двигательных актов является итогом сформированности устойчивого комплекса художественно-творческих критериев в восприятии, отборе и применении того или иного штриха в работе над фортепианным произведением различных эпох, стилей и направлений, форм и жанров. Критерии базируются на анализе и синтезе накопленной информации в процессе занятий с педагогом и самостоятельного изучения научной литературы, прослушивания записей выдающихся исполнителей прошлого и настоящего, и, конечно, собственного исполнительского опыта обучающегося.

Библиография

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. – 324 с.
2. Бадура-Скода Е и П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. – 373 с.
3. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. СПб.: Earlymusic. – 24 с.
4. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. М.: Музыка, 1973. – 138 с.
5. Валеева Ф.Х. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования / Автореф. дис. ... канд. пед. наук. – Екатеринбург, 2007. – 22 с.
6. Корсакова И.А., Радынова О.П., Шайхутдинов Р.Р. Воспитание интонационной культуры музыканта-исполнителя на занятиях фортепиано // Актуальные вопросы фортепианной педагогики. Вып. 1. – М.: Согласие, 2017. – С. 18–31.
7. Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб.: Композитор, 2000. – 272 с.
8. Князева Г.Л., Печерская А.Б. Музыкальный текст как основа исполнительской интерпретации // Культура и искусство как важнейшая часть единого образовательного пространства столичного мегаполиса. М.: МГПУ, 2019. – С. 20–23.
9. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика–XXI, 2003. – 148 с.
10. Малинковская А.В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учеб. пособие. М.: ВЛАДОС, 2005. – С. 179.
11. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. – 176 с.
12. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М.: Сов. композитор, 1989. – 143 с.

Шайхутдинов Рустам Раджапович. Кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства. E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Печерская Александра Борисовна. Кандидат педагогических наук, доцент. E-mail: surok1208@rambler.ru

FORMING A STACCATO TOUCH IN THE PIANO CLASS

DOI: 10.25629/HC.2020.09.10

Rustam R. Shaykhutdinov, Alexandra B. Pecherskaya

Schnittke Moscow State Institute of Music

Moscow, Russia

Abstract. The article deals with a number of issues related to the musical and performing training of piano students in the piano class. The problem of forming performing skills, in this case – articulation skills, is one of the main ones in piano pedagogy. The articulation complex, considered in a broad historical format, is the basis of performing expressiveness, aimed at revealing the semantic essence of a musical work. Analyzing the methodological literature, the authors came to the conclusion that there is a significant gap in the practice-oriented instructions for forming certain articulation techniques, in particular the staccato stroke, historically the original method of sound production on keyboard musical instruments. The article offers methodological and technological methods for filling this pedagogical gap. Based on theoretical and practical experience, the authors come to the conclusion that it is necessary to develop and implement a purposeful methodological and pedagogical vector of education for piano students of the articulation thesaurus, which launches an important educational mechanism – the epistemological initiative of the student, which consists in understanding, comprehending, analyzing and deciphering the semantic sphere of a musical text and turning it into a music-conscious text.

Key words: piano pedagogy, articulation, performing skills, strokes, staccato, playing technique, thesaurus.

References

1. Aranovskii M.G. *Muzykal'nyi tekst. Struktura i svoystva* [Musical text. Structure and properties]. Moscow, 1998. 324 p.
2. Badura-Skoda E i P. *Interpretatsiya Motsarta* [Mozart's interpretation]. Moscow: Muzyka, 1972. 373 p.
3. Bakh K.F.E. *Opyt istinnogo iskusstva klavirnoi igry* [Experience the true art of clavier playing]. St. Petersburg: Earlymusic. 24 p.
4. Birmak A.V. *O khudozhestvennoi tekhnike pianist* [On the artistic technique of the pianist]. Moscow: Muzyka, 1973. 138 p.
5. Valeeva F.Kh. *Razvitiye artikulyatsionnogo masterstva muzykanta-instrumentalistsa v protsesse ispolnitel'skoi podgotovki na etape vysshego professional'nogo obrazovaniya. Avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Development of articulation skill of a musician-instrumentalist in the process of performing preparation at the stage of higher professional education. Diss. cand. pedagog. sci. thesis]. Ykaterinburg, 2007. 22 p.
6. Korsakova I.A., Radynova O.P., Shaikhutdinov R.R. *Vospitanie intonatsionnoi kul'tury muzykanta-ispolnitelya na zanyatiyakh fortepiano. Aktual'nye voprosy fortepiannoi pedagogiki* [The upbringing of the intonational culture of a musician-performer in piano classes. *Actual issues of piano pedagogy*]. Issue 1. Moscow: Soglasie, 2017. P. 18–31.
7. Korykhalova N.P. *Muzykal'no-ispolnitel'skie terminy: Vozniknovenie, razvitiye znachenii i ikh ottenki, ispol'zovanie v raznykh stilyakh* [Musical performance terms: The emergence, development of meanings and their shades, use in different styles]. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. 272 p.
8. Knyazeva G.L., Pecherskaya A.B. *Muzykal'nyi tekst kak osnova ispolnitel'skoi interpretatsii. Kul'tura i iskusstvo kak vazhneishaya chast' edinogo obrazovatel'nogo prostranstva stolichnogo megapolisa* [A musical text as the basis of a performing interpretation. *Culture and art as the most important part of the unified educational space of a metropolitan city*]. Moscow: MGPU, 2019. P. 20–23.

9. Liberman E.Ya. *Rabota nad fortepiannoi tekhnikai* [Work on the piano technique]. Moscow: Klassika–XXI, 2003. 148 p.

10. Malinkovskaya A.V. *Klass osnovnogo muzykal'nogo instrumenta. Iskusstvo fortepiannogo intonirovaniya* [Class of the main musical instrument. The art of piano intonation]. Moscow: VLADOS, 2005. P. 179.

11. Mil'shtein Ya.I. *Ocherki o Shopene* [Essays on Chopin]. Moscow: Muzyka, 1987. 176 p.

12. Timakin E.M. *Vospitanie pianist* [Pianist education]. Moscow: Sov. kompozitor, 1989. 143 p.

Rustam R. Shaykhutdinov. Candidate of art history, professor, head of the department of piano art. E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Alexandra B. Pecherskaya. Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor. E-mail: surok1208@rambler.ru