

Анализ и интерпретация процесса игры на фортепиано

Дунсинь Чжэн

Независимый исследователь

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

2834876106@qq.com

ORCID 0000-0000-0000-0000

Поступила в редакцию 01.06.2024

Принята 22.07.2024

Опубликована 15.08.2024

УДК 781.63

DOI 10.25726/g7344-4768-4704-x

EDN RUNVJL

ВАК 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)
(педагогические науки)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Аннотация

В рамках настоящей статьи автор приходит к выводу, что абстракция Гленна Гулда не есть что-то вроде инструментализации интерпретации, скорее, это эффект перехода от игры к другим инструментам, а именно к инструментам студий звукозаписи, которые служат для записи звука и монтажа. Что касается «делания тела», унаследованного Клаудио Аррау от романтической пианистической культуры, то оно возможно только при условии некоторой доли анализа и дистанцирования – именно такой ценой, как учит педагог Нейгауз, оно может быть эффективным. Этот двойной вывод затем заставит переосмыслить место игры на музыкальном инструменте в реализации интерпретации. Таким образом, в ходе статьи подвергнут сомнению диалог, который возникает между партитурой в том виде, в каком она читается, и жестом в том виде, в каком он воспроизводится, так же, как и функция музыкального инструмента, лежащего в основе этого устройства.

Ключевые слова

интерпретация, игра, фортепиано, Гленн Гулд, Клаудио Аррау, методика обучения, подготовка, запись, концерт, исполнение.

Введение

В рамках настоящей статьи обсуждаются противоположные позиции в подготовке и обучении игре на фортепиано. Гленн Гулд не любил проводить слишком много времени за своим фортепиано и предпочитал активно читать свои партитуры. Клаудио Аррау, напротив, не ограничивал свой ежедневный труд никакими ограничениями, иногда доходя до четырнадцати часов в день. Здесь противостоят две крайние позиции, которые отводят фортепиано две разные позиции: роль инструмента, одновременно опасного и второстепенного для одного; роль незаменимого и безграничного партнера по работе для другого. У Гулда инструмент следует держать на расстоянии вытянутой руки, потому что именно такой ценой мы стараемся не ставить под угрозу анализ произведений, который в первую очередь должен быть сформирован чтением. У Аррау, напротив, гармоничное соприкосновение тела музыканта со своим инструментом является неременным условием успешного исполнения; следовательно, необходимо «объединиться» со своей клавиатурой и овладеть инструментом техническими ресурсами, необходимыми для этой задачи.

Эти два противоположных отношения позволяют нам увидеть два полюса, между которыми разворачивается работа пианиста-исполнителя: чтение партитур и игра на музыкальном инструменте. Это не значит, что Гулд не играет на фортепиано или что Аррау, заядлый клавишник, не читает свои партитуры. Но у одного отношение к работе возникает и формируется в результате отделения от инструмента; у другого, напротив, оно обусловлено слиянием тела музыканта с клавиатурой.

Материалы и методы исследования

В качестве материалов для исследования были использованы методические записки Г. Гулда и К. Аррау. В качестве метода исследования выступает анализ противостояния между этими двумя школами интерпретации, сначала будет поставлено под сомнение позицию Гулда, то есть позицию разделения; затем исследованы условия возможности «создания тела» с инструментом.

Результаты и обсуждение

Секрет игры на фортепиано по Гленну Гулду частично заключается в том, как можно отделить себя от инструмента. Чтобы понять недоверие Гулда к времени, проводимому за клавиатурой, давайте отдадим должное этому опыту: «Я сыграл для радио сонату Бетховена (опус 7 ми-бемоль), в которой есть великолепная медленная часть. Я попросил записать его для меня во время трансляции, и, слушая его на следующий день, я понял, что не могу восстановить метрическую форму музыки; я даже не мог побить такт для себя. Это было очень любопытно, потому что, когда я играл на ней, мое внутреннее ухо, казалось, не обнаруживало ритмического дефицита. Затем я несколько раз записывал это движение на свой личный магнитофон, пытаюсь понять, что я могу сделать, чтобы исправить это. В конце концов я понял, что в произведении с очень медленным темпом я склонен слишком долго ждать, чтобы соединить аккорды. К тому времени, когда я должен был атаковать аккорд, я все еще напрягал мышцы, чтобы подготовиться к звуку, и было уже слишком поздно. Затем, и это было большим откровением, я понял, что делаю это во многих других произведениях. Это было очень серьезное открытие, которое научило меня тому, что то, что, как мне кажется, мы слышим внутри себя, не обязательно соответствует объективному результату» (Gould, 1986).

Многие пианисты узнают в этом свидетельстве боль от того, что слышат себя, осознают, что это звучит не так, как мы надеялись или даже представляли. Иногда требуется это отступление, чтобы понять, что мы сбиваем темп, искажаем фразу, неправильно играем гармоническую последовательность или упустили контраст оттенков (Cott, 2005). Особенно это актуально для методики для начинающих пианистов, основанной на анализе процедур, которые используются молодыми учениками при выполнении поставленных задач по расшифровке. Однако предмет исследования не касается непосредственно расшифровки, поскольку эта тема исследования, возможно, получила важное развитие в англосаксонской литературе. Среди этих исследований мы можем выделить, с одной стороны, те, которые интересуются характеристиками хорошего дешифратора, в частности, изучением движений глаз на партитуре. и несоответствие, существующее между точкой фиксации и точкой двигательной реализации («размах глаз»), с другой стороны, те, которые связаны с особенностями хорошего дешифратора. которые изучают определенные, более общие факторы (скорость практики, стратегии подготовки и т.д.), влияющие на расшифровку, или которые по-прежнему заинтересованы в эффективности определенных типов образовательных вмешательств, которые могут помочь улучшить производительность расшифровки.

Тем не менее выбранный объект, аппликатура, занимает первостепенное место, независимо от рассматриваемого уровня знаний, в фортепианной практике. Действительно, это, прежде всего, необходимое условие для игры на музыкальном инструменте. Следует напомнить, что, хотя в узком смысле аппликатура относится к пальцам, которые должны нажимать клавиши клавиатуры, она также относится к сложному процессу: аппликатуры. В нескольких редких исследованиях была предпринята попытка охарактеризовать и формализовать этот процесс со стороны экспертов. Это исследование показало, что в аппликатуры, используемой пианистами, есть константы, которые определяются рядом

анатомических и двигательных ограничений, но также и набором более индивидуальных вариантов, и все это основано на наследовании технических приемов и интерпретаций (Kintzler, 2002).

Прежде всего, необходимо провести формализацию процедур, связанных с фортепианным исполнением. Под «процедурой» мы подразумеваем организованный набор операций, позволяющих выполнить задание. Мы предполагаем использование определенных процедур в зависимости от уровня подготовки учащихся и контекста задания. Несмотря на многочисленные работы инструменталистов по чтению с листа, мы еще раз подчеркнем, что ни одно исследование не интересовалось аппlikатурой и конкретными процедурами, связанными с ней, что придает этому исследованию исследовательский характер.

Однако одно исключение можно найти в работах исследователей, которые рассматривают эту проблему в рамках планового обучения, целью которого является обучение чтению нот с помощью магнитофона (Чванова, 2019). С этой точки зрения автор определяет различные действия в форме описания «цепочки поведения», необходимые при расшифровке, начиная от восприятия графического знака (стимула) и заканчивая двигательной реакцией (ответом), то есть к игре. Если, как отмечает автор, ни один вербальный элемент явно не вмешивается во время последовательности стимул-реакция, каждый звук, издаваемый на фортепиано, может быть назван по названию ноты (обозначение, которое проявляется на практике неявным и усвоенным образом). В этих рамках деятельность по присвоению имен рассматривается как способствующая получению окончательного ожидаемого ответа.

Наше исследование было вдохновлено этим подходом, хотя общие проблемы (связанные с ожиданиями запланированного обучения) и конкретные (изучение сольфеджио по сравнению с обучением игре на фортепиано) не совпадают. Ориентация, которой мы следуем, в первую очередь описательная, поскольку мы описываем различные процедуры начинающих учеников при выполнении определенных заданий на фортепиано, но также и пояснительная, поскольку мы связываем определенные процедуры и представления учащихся с определенными педагогическими практиками.

Различные гипотетические процедуры чтения, которые, по нашему мнению, задействованы в фортепианном исполнении, могут быть объединены в модель, которая представляет собой три иерархических уровня: графический ввод («графический знак ноты», «письменная аппlikатура»), прохождение элементов процедур («название ноты», «аппlikатура-позиция», «звук»), моторный вывод («клавиатура»). Одна из процедур будет заключаться в переходе от одного элемента к другому, от графического ввода до моторного вывода. Мы считаем, что при расшифровке партитуры испытуемый заимствует несколько таких процедур или отдает предпочтение одной из них, и что этот выбор варьируется в зависимости от задачи и указаний на аппlikатуру, которые могут или не могут отображаться в партитуре.

Рассматриваемые стимулы бывают двух видов: испытуемый может прочитать либо «графический знак ноты», либо «аппlikатуру», либо и то, и другое одновременно. Воздействие этих различных стимулов на самом деле зависит от партитуры, в которой могут быть или не быть аппlikатуры, но также и от предмета, который может, даже когда эта партитура перебирается пальцами, систематически или частично отвлекать от чтения аппlikатуры, или даже ноты. На этом этапе мы подчеркнем, что читать графический знак ноты – это не значит называть ее. Именование в нашей схеме соответствует отдельному элементу возможной процедуры. Это связано с тем, что испытуемый может, например, сопоставить знак с клавишей клавиатуры, не обязательно выполняя задание по именованию. Что касается ввода с помощью аппlikатуры, то он включает в себя способность испытуемого назвать цифру аппlikатуры (1, 2, 3, 4, 5) и в сочетании с пальцами руки (1 = большой палец, 2 = указательный, 3 = средний и т. д.).

На среднем уровне мы находим три процедурных элемента: «название ноты», которое соответствует операции по присвоению имен ноте; «аппlikатура-поза», которая относится к процессу объединения нот и пальцев в одной позиции (Коломиец, 2024); и, наконец, «звук», который используется для обозначения ноты, что относится к способности испытуемого внутренне слышать звук ноты. Следует отметить, что некоторые процедуры могут включать несколько элементов одного и того же уровня.

Элемент «название ноты» состоит в том, чтобы испытуемый связал графический знак ноты с названием соответствующей ему ноты. Таким образом, испытуемый должен уметь назвать ноту (до, ре, ми, ...), но также и уметь расположить ее, если он может, по отношению к определенному регистру (до 3 или до 4).

Элемент «аппликатура-поза» подразумевает, что испытуемый может назвать цифру аппликатуры и связать ее с пальцами руки в соответствии с позиционным контекстом. Когда аппликатура не отмечена на партитуре, будет сказано, что она выведена из заданной позиции. За исключением случая, когда испытуемый знает только одну позицию, этот процесс включает в себя умение последнего анализировать набор нот с точки зрения позиции (позиций). Когда аппликатура начертана на партитуре, будет сказано, что аппликатура интегрирована в контекст позиции.

Элемент «звук» соответствует возможности того, что испытуемый внутренне слышит звук ноты. Следует подчеркнуть, что звуковое представление не обязательно связано с нотой, которую мы называем, но может также быть связано с графическим знаком этой ноты, или с аппликатурой, или с комбинацией этих различных элементов. Например, может случиться так, что испытуемый, прочитав «графический знак ноты», свяжет ее со «звуком», а затем этот «звук» будет связан с «названием ноты». Однако мы исключили из анализа возможные процедуры, которые проходят с помощью этой ноты. «звук» из-за отсутствия точных индикаторов, которые позволяют нам получить доступ к этому представлению. Не будучи изученными, мы изобразили на схеме процедуры, которые проходят через «звук» пунктирными линиями (Куприна, 2020).

Наконец, «клавиатура» соответствует двигательному выходу, действию по выполнению клавиши на клавиатуре. Маркировка играемой клавиши включает в себя интеграцию топографии клавиатуры (относится к распределению и расположению белых и черных клавиш) или, по крайней мере, требует от испытуемого наличия маркировки на клавиатуре. На самом деле испытуемый не обязан связывать гриф с названием связанной с ним ноты, но может, например, связать гриф с аппликатурой.

Следует отметить, что среди этих различных процедур следует отметить, что если испытуемый хочет правильно сыграть как ноты, так и аппликатуры, один из обязательных отрывков кажется вводом с помощью элемента «аппликатура-позиция», за исключением случаев, когда испытуемый читает одновременно оба элемента, то есть ноты и аппликатуры (например, если он хочет правильно сыграть ноты и аппликатуры), при условии, что аппликатуры указаны на партитуре). Это связано с тем, что единственное прочтение графического знака ноты (или его ассоциации с названием ноты) или единственное прочтение аппликатуры не позволяет испытуемому играть правильную аппликатуру и играть правильную ноту соответственно. Чтобы эта процедура работала, испытуемый должен интерпретировать знаки или аппликатуры как часть заданной позиции (Коломиец, 2024).

Только что представленная формализация процедур была предметом систематического изучения посредством представления серии задач, предложенных вниманию молодых пианистов. В рамках этой статьи мы предлагаем подробное прочтение задания, анализ которого позволит описать характерные процедуры, выполняемые начинающими пианистами, и с которого мы перейдем к изучению определенных представлений учащихся.

Когда партитура систематически перебирается пальцами, в обучении принято прямо предлагать ученику (как часть чтения «нота к ноте») следующую процедуру: она состоит из чтения графического знака и названия ноты, чтения аппликатуры (написано над рассматриваемой нотой) и переноса ансамбля на клавиатуру по маршруту «графический знак» – «название ноты» – «аппликатура» – «клавиатура».

Здесь стоит еще раз подчеркнуть, что от испытуемого не требуется проходить элемент «аппликатура-поза», поскольку чтение происходит «нота к ноте». Связь между нотами, частично построенная на уровне аппликатуры с точки зрения положения, может быть полностью скрыта. Если эта стратегия чтения преподается довольно систематически, когда ребенка просят произнести вслух названия нот и аппликатур (до того, как этот желаемый процесс усвоится и станет автоматическим), эта процедура не может быть единственно возможной перед лицом нот, которые систематически перебираются пальцами. Действительно, ребенок может (в зависимости от контекста) произносить

названия нот, аппликатуры или даже и то, и другое одновременно (ассоциация мелодический контур / клавиатура), как мы предлагаем показать в следующем экспериментальном задании.

Предлагаемая задача состоит в том, чтобы выполнить аппlikатурой набор совместных нот в тональности соль в третьей партии. Группа нот начинается и заканчивается до. Мы предложили 2-й палец в качестве начальной ноты и вставили в конец отрывка «неправильную» аппlikатуру, предложив 4-й палец на ноте до. Эта ситуация была разработана для анализа того, как испытуемый реагирует на ситуацию, которая может показаться вдвойне дестабилизирующей: с одной стороны, с использованием 2-го пальца на отрывке, который можно было бы проанализировать как принадлежащий к позиции до (которая предполагала бы использование большого пальца в положении до). начальная нота); с другой стороны, последним, 4-м пальцем, который не имеет отношения к конкретному контексту этой задачи (здесь можно было бы ожидать выполнения 2-го пальца).

Таким образом, эта ситуация, вероятно, продемонстрирует способность испытуемых рассматривать возможность игры нот, принадлежащих к позиции до, с аппlikатурой другой позиции, и изучить используемые процедуры, в частности, наблюдая за исполнением последней ноты. : если испытуемый следует только аппlikатуре, последняя нота должна быть сыграна. играемая должна быть ми, и если испытуемый читает как ноты, так и аппlikатуры, можно ожидать нерешительности или сознательного изменения аппlikатуры с его стороны (в последнем случае изменение может быть также интерпретируется как систематическое невыполнение предложенных аппlikатур, вербализаций нот и т.д.), темы об их постановке, позволяющие сделать выбор между этими двумя гипотезами).

Это задание является частью набора заданий, которые мы предложили по разным предметам. Они были представлены в разной последовательности, чтобы избежать возможных побочных эффектов. Сначала мы попросили испытуемых исполнить отрывок, задав им следующий вопрос: «Не могли бы вы сыграть мне отрывок № 4? Есть даже аппlikатуры, которые записаны!» (Поскольку предыдущие задания не включали аппlikатуры, здесь мы направляем внимание ученика на их присутствие, но не навязываем ему систематического их прочтения). На втором этапе мы вмешиваемся, чтобы заставить испытуемых озвучить свою постановку в соответствии с тем, что они сделали. Чаще всего мы спрашиваем их о причинах их нерешительности при исполнении последней ноты или просим их, в случае исполнения, не учитывающего аппlikатуры, воспроизвести отрывок, сосредоточив их внимание на начальном пальце.

Принимая во внимание как сыгранные ноты и аппlikатуры, так и время колебаний при исполнении последней ноты, мы можем сгруппировать произведения испытуемых в пять категорий, сделав следующие выводы:

1. Позиция до: испытуемые не читали аппlikатуру или не могли изменить аппlikатуру, которая обычно выполняется на их уровне в позиции до;
2. ми: испытуемые ожидали прочтения последних нот и решили изменить аппlikатуру в последовательности исполнения нот;
3. ми²: последний палец нерешительно: испытуемые прочитали все аппlikатуры и все ноты (или, по крайней мере, большую их часть) и изменили последнюю аппlikатуру;
4. ми⁴: финальный аккорд с колебаниями и без колебаний: испытуемые прочитали все аппlikатуры и все ноты (или, по крайней мере, большую их часть) и выполнили текст;
5. ми⁴: финальный палец без колебаний с последней нотой ми: испытуемые, по крайней мере, прочитали первую аппlikатуру с нотой, а затем смотрели только на аппlikатуры.

В первой группе испытуемые играли или начинали в позиции до. Если испытуемый 3 самостоятельно исправил начальную аппlikатуру, испытуемый 4 ждал вмешательства экспериментатора, чтобы сыграть предложенную аппlikатуру, наконец, испытуемый 1 так и не смог сыграть отрывок предложенной аппlikатурой. Эти примеры подтверждают наши интерпретации категории с процедурами, которые в этом контексте исключают чтение аппlikатуры. Испытуемые освобождаются от того, что может восприниматься как дилемма, из-за необычного соотношения графического знака ассоциации ноты и аппlikатуры.

Самый «сильный» испытуемый в группе 1 подтверждает нашу интерпретацию категории, объясняя нам, что он не читал аппlikатуры, за исключением начальной ноты. Таким образом, этот

испытуемый изменил свою процедуру во время задания: сначала прочитав графический знак ноты и аппликатуру, он перешел к исключительному чтению графических знаков нот.

Испытуемый 3 – единственный, кто попался в «ловушку» последней ноты, поскольку в заключительной ноте он исполняет ми, давая понять экспериментатору, что он в основном прочитал аппликатуры (ср. ми). Это подтверждает нашу интерпретацию категории. Этот испытуемый прошел несколько процедур: сначала он напрямую связал графический знак ноты с позицией, затем он мгновенно переключил процедуры, прочитав аппликатуру с некоторой задержкой (в дополнение к графическому знаку ноты), а затем в отличие от испытуемого 2 продолжил исключительным чтением аппликатуры («письменная аппликатура» – «позиционная аппликатура» – «клавиатура»); процедура, не относящаяся к данной задаче).

Во второй группе все испытуемые завершили свое исполнение 4^м пальцем. Колебания отражают тот факт, что эти испытуемые читали как ноты, так и аппликатуры, и что они больше уважали текст, не исправляя окончательную аппликатуру, как испытуемые третьей группы. Эта группа подтверждает нашу интерпретацию категории процедурой, которая имела бы тенденцию систематизировать как чтение графического знака нот, так и чтение аппликатуры.

В третьей группе 3 субъекта играют, заканчивая без колебаний 2-м пальцем, и 2 субъекта без колебаний заканчивают 4-м пальцем. Их выступления отражают, за исключением темы 3 (которая указала нам, что они рассматривали аппликатуры только с самого начала), тот факт, что все они прочитали информацию из финальной аппликатуры и проанализировали ее как не относящуюся к делу, но что они отреагировали на это по-разному, более или менее подчиняясь правилам набора (который был относительно открытым).

Обоснования, приводимые испытуемыми по поводу неуместности финальной аппликатуры, носят разный характер: испытуемые из первой группы и частично из второй ссылаются на ассоциацию других нот в отрывке с аппликатурой (указывая, что «знак», соответствующий «до», ассоциируется в финальных нотах с «до» в отрывках, предшествующих 2-му пальцу), в то время как испытуемые во второй и третьей группах ссылаются на двигательные трудности, связанные с указанной аппликатурой. Это последнее соображение подтверждает различные позиции субъектов в отношении аппликатуры, с ассоциацией аппликатуры с нотами, достаточно сильной для более слабых субъектов, и более открытой концепцией аппликатуры для более сильных субъектов, которые свидетельствуют о том, что это, во-первых, выбор из множества возможных, выбор, который может быть использован для более сильных субъектов. зависит, среди прочего, от двигательных соображений.

Большую часть этих различных процедур можно объяснить большей или меньшей успешностью тех же учеников в «тесте на соответствие», который касается следующих ассоциаций:

- a) название ноты / клавиатуры;
- b) клавиатура / название ноты;
- c) знак / клавиатура;
- d) знак / название ноты и знак.

Мы наблюдали, что испытуемым в первой группе труднее усваивать соответствия, проходящие через чтение графического знака, чем другим испытуемым. Это недостаточное мастерство заставляет их, с одной стороны, делать больше ошибок в постановках, чем на продвинутых уровнях, с другой стороны, использовать более узкую палитру процедур (переходя в позу до или читая только аппликатуры). Хорошее владение различными ассоциациями фактически позволяет испытуемым дополнительно изменять свои процедуры чтения в зависимости от контекста. Действительно, более сильные испытуемые имеют более широкую степень предвидения того, какие ноты нужно расшифровать, и им легче последовательно организовать аппликатуру.

На этом основании можно говорить о том, что действительно отвращение, которое Гулд проявляет к клавишным, не уступает только интересу, который он проявляет к этим техникам, в полном объеме. Хотя он охотно расстается со своей клавиатурой и запрещает себе ставить под угрозу свою аналитическую проницательность, он увлекается другой «материей»: звуком, который улавливается и преобразуется с помощью звукорежиссуры. И если его не интересует техника, с помощью которой звук

клавиатуры проецируется в большую комнату, он не упускает ни одной детали из той, с помощью которой инженер добьется наилучшего «баланса» в своей записи.

Мы даже зашли так далеко, что отстаиваем идею о том, что записи Гулда отмечены своей эпохой и свидетельствуют не только об историзированной и специфической культуре звука, но и об усилиях по техническому совершенствованию, которые руководили им: использование звука «предаёт» 1970-е годы, в то же время оно предаёт выбор, который они сделали. очень необычное звучание (Куприна, 2020).

Здесь следует расширить эти соображения технического анализа. Мы оставляем их для других случаев, чтобы сделать только свои выводы: запись – это не просто упражнение в абстракции, метод, с помощью которого мы избавляемся от эмпирических, следовательно, хрупких условий исполнения на инструменте. Гулд считал, что может найти в этом способ отвлечь музыкальное мышление от капризов времени, предложить музыке трансцендентную позицию, которая, наконец, позволила бы прикоснуться к ее структуре, исключить из нее чувствительных паразитов и расчистить путь, ведущий от мысли к творчеству. Но, отрываясь от времени и пространства, от линейности игры на инструменте и от естественной акустической проекции инструмента в комнате, запись не освобождается от всякой эмпирики. Он тоже обусловлен, формируется как выбором, так и компромиссами, рассматривается в перспективе желанием и навыками художественного руководителя так же, как и пианиста.

Таким образом, Гленн Гулд не совсем музыкант, оторванный от инструмента. Это правда, что он освободился от некоторых технических ограничений, присущих концертному залу. Но этим он не сделал ничего, кроме как увеличил технические параметры реализации звука. Он просто перемещает обстоятельства игры, с помощью которой создается интерпретация. Он переработал инструментальное посредничество, но тем самым не полностью разрешил его поэтическое измерение (Боброва, 2016).

В отличие от Г. Гулда, есть К. Аррау, идея которого состоит в том, чтобы стать единым целым с инструментом. Перестать держать фортепиано перед собой как инертную вещь, на которую нужно нападать. Аррау – ученик Мартина Краузе, который сам был учеником Листа (Коган, 1973). В высказываниях К. Аррау есть романтическое происхождение, поза пианиста, которая мало чем напоминает технические соображения Шопена или Листа. По мнению Шопена, чтобы научиться играть на фортепиано, было испробовано много ненужных и утомительных занятий, которые не имеют ничего общего с изучением этого инструмента. Например, кто научится ходить на голове, например, на прогулке (Родионова, 2022).

«Поза Шопена» – это не правило, которым пианист должен пропитывать свое тело с помощью упражнений. Это ощущается по морфологическим признакам: пианист кладет руку на клавиатуру и обнаруживает, что клавиши являются гармоничным продолжением его пальцев. Невозможно в достаточной степени восхищаться гением, который руководил созданием клавиатуры. так хорошо соотносится с формой руки. Есть ли что-нибудь более изобретательное, чем высокие клавиши, предназначенные для длинных пальцев, которые так превосходно служат точками опоры (Сунь, 2023).

Три центральных пальца, самые длинные, лежат на трех черных клавишах, в то время как внешние пальцы (большой и пятый), более короткие, лежат на белых клавишах. Не нужно напрягать свод руки, он располагается естественно, и именно при этом условии он обретает гибкость. Такая архитектура руки также позволяет лучше почувствовать, что она входит в руку; ослабление ее свода освобождает лучезапястный сустав, что не останется без последствий для произнесения фраз и ощущения вовлеченности тела в клавиатуру. Рука становится упругой точкой контакта между инструментом и телом (Neuhaus, 1971). Таким образом, тело пианиста никогда не будет казаться оторванным от клавиатуры, а динамика его движения будет совпадать с его действием на механику инструмента.

Это положение также придает силе руке. В так называемой «классической» позиции средний палец был самым закругленным пальцем (поскольку он самый длинный, его нужно сгибать больше, чем другие, чтобы он совпадал с белыми клавишами). Его ловкость была достигнута ценой его владения клавишами. В «позиции Шопена» он, напротив, становится центральной точкой опоры. Поставленный на черную клавишу, он восстанавливает свое естественное удлинение и может прилипнуть к клавиатуре

мякотью своей первой фаланги. Эта сила сцепления позволяет обеспечить баланс нагрузок, а вес руки распределяется без угрозы зданию (Савицки, 2021).

Таким образом, с помощью «опыта», а не «упражнений» раскрывается основа гармоничной встречи тела музыканта и его инструмента. Но это все еще только исходное положение, основное и идеальное состояние фортепианных ощущений. Когда дело доходит до исполнения произведений, процесс немного усложняется.

Медлительность упражнения позволяет расположить каждый палец спокойно, успевая почувствовать последовательность различных положений руки. Выполнение этого жеста в замедленном темпе позволяет осознать необходимость его выполнения и, прежде всего, понять, что клавиши фортепиано нажимаются не одним движением пальцев, а что этим действием также управляет вся верхняя конечность. Тем не менее, если мы будем придерживаться этого ощущения, игре может не хватить точности. Если все внимание сосредоточено на руке и запястье, а не на суставе пальца, атака становится слабой, и звук теряет четкость – не говоря уже о том, что при жесте слишком большой амплитуды мы ослабляем хватку пальцев на клавиатуре: появляется уверенная фальшивая нота (Chopin, 1991, 2003).

«Последний» жест состоит из синтеза этих двух ощущений. Один, медленный и максимально спокойный, позволяет в замедленном темпе почувствовать движения запястья и руки, управляющие кистью; другой определяет точность следов и уточняет направление атак. Один завершает легато, другой обеспечивает прерывистую идентичность каждого звука: фразировка, артикуляция в непрерывности, это становится возможным. Если изначально казалось, что два игровых ощущения должны противостоять друг другу, то баланс, достигнутый в их противостоянии, в конечном итоге позволяет добиться хорошего исполнения (Андреева, 2021).

От быстроты трели до силы звука в аккордах решения, предлагаемые Нейгаузом, всегда основаны на одном и том же подходе: каждый раз речь идет о поиске баланса, средней линии между двумя противоположными и дополняющими друг друга ощущениями. Если человек просто играет трель, используя только суставы пальцев, рука напрягается, а затем замирает. Если, с другой стороны, используется только вращение предплечья или запястья, хватка пальцев на клавиатуре ослабевает, а вибрация нот теряет яркость. То же самое и с аккордовыми пассажами. Если мы довольствуемся свободным движением руки, которая начинается от плеча и опирается на спинку сиденья, мы, безусловно, получаем мощный и округлый звук, но рука теряет хватку клавиатуры: аккордам не хватает гармонического определения (когда они не просто искажены звуками) появляются фальшивые ноты, и их округлость, несомненно, будет немного бледной. Если, с другой стороны, мы будем играть эти аккорды только пальцами, звуку не хватит размаха и проекции. И снова решение находится где-то посередине: сочетание цифрового захвата и амплитуды, идея тела, которое тянется к клавиатуре, но при этом нажимает на клавишу, сочетая действие и реакцию (Шаламова, 2021).

Таким образом, лучше будет поступить так, как Гизекинг, который возвращается к фортепиано после каждого концерта, когда публика уходит, потому что он не доверяет тому, что отложилось в его теле, и что он не верит, что все эти переживания эволюционны. Таким образом, чтобы быть единым целым с инструментом, у него нет другого выхода, кроме как стать тактиком чувствительного. Это значит, что «создание тела» не обходится без некоторых разумных корректировок (Меркулов, 2009).

Если бы мы с самого начала свели структурализм Гольда к его чувственным условиям реализации, то здесь мы были бы вынуждены в основе размышлений о технике «создания тела» переосмыслить необходимое расстояние между рукой и клавиатурой – разумное расстояние, без которого «диалектика» Нейгауза была бы невозможна. Расставание с инструментом в манере Гулда не обходится без возврата особого опыта к идеалу, завоеванному при чтении; приобщение к своему фортепиано в манере Аррау или Нейгауза не обходится без некоторой рефлексивной дистанции, без некоторой постоянно обновляемой тактики проработки (Базарнова, 2008).

В этой симметрии прослеживается граница, разделяющая две школы игры на фортепиано: первая более аналитична, чем вторая; вторая более привержена идее исполнения, чем первая. Но в нем также прослеживается общая структура жеста музыканта, который, столкнувшись с партитурой

одновременно с инструментом, не имеет другого выбора, кроме как позволить двум установкам взаимодействовать. Первый отводит его от фортепиано и позволяет принять нависающее положение (это Гулд читает и свободно двигает ногами и руками, чтобы лучше осознать контрапунктическую форму; но это также и Нейгауз, анализирующий все компоненты жеста, задействованного при написании Прелюдии Шопена). Второе отношение приближает его к этому и побуждает испытать свои собственные ощущения (именно Нойхаус «смешивает» противоположные ощущения, чтобы тело могло найти правильный баланс на клавиатуре; но также Гулд экспериментирует и ищет «звук» с арт-директором его записи). Курсор перемещается от одного пианиста к другому, но взаимодействие сравнимо: есть игра с помощью мысли и чувств; игра чувств с мыслью и наоборот (Скорбященская, 2011).

Именно этой взаимности следует подвергать сомнению, если мы хотим наконец понять, какое место занимает игра на музыкальном инструменте в разработке интерпретации. Музыкальная интерпретация учит нас, что музыкальная герменевтика никогда не бывает далека от изобретений тела, что знак (нюанс, атака, педаль) никогда не бывает более значимым, чем когда тело музыканта задается вопросом о действии на инструменте, которое могло бы сойтись с его собственным. чтение. Она также учит нас тому, что идеи, к которым произведения призывают нашу мысль, никогда не бывают безразличны к ощущениям, возникающим перед инструментом. Интеллектуальное чтение и конкретный физический труд – это не два конкурирующих и разрозненных момента в восприятии произведений, а две стороны одного и того же эстетического отношения (Augrau, 1985).

В этом смысле пример Шумана красноречив: здесь нет смысла исполнять то, что мы уже знаем о его инструменте, воспроизводить технику, которую мы изучили на нем ранее (Нго, 2019). Столкнувшись с этими несколькими тактами, вы должны уметь требовать от своего фортепиано невозможного и превзойти свои собственные привычки – издавать полувздох внутри педали. Таким образом, мы больше не просто приводим в действие механику должным образом, мы заставляем себя исследовать ее ресурсы, рекомбинировать ее параметры, никогда не переставая изобретать возможные заново.

Заключение

На этом основании можно говорить о том, что чтобы успешно выполнить эти несколько тактов и в более общем плане хорошо играть на фортепиано, нужно было бы открыть их инструментальность. Пока она остается замкнутой в себе, человек остается пианистом с переполненным воображением, но разочарованным, или опытным техником, но без воображения.

Это открытие инструментальности, к которому пианисты особенно чувствительны, поскольку они обречены регулярно менять инструменты. Попав на новый инструмент, в новое пространство, вы обязательно должны активировать свои ощущения, изменить свое прикосновение, свои педали, свою динамику.

Таким образом, объект фортепиано будет выполнять двойную функцию: структурировать повтор (все клавиатуры имеют одинаковую пространственную конфигурацию и используют, за исключением некоторых тонкостей счета, одну и ту же механику) одновременно с принуждением к вариации.

Список литературы

1. Андреева О.В. О фортепианных упражнениях на основе пятипальцевой позиции как основе постановки пианистического аппарата в музыкальном училище // Музыка. Педагогика. Культура: сб. науч. и науч.-метод. ст. СПб., 2021. С. 5-26.
2. Базарнова В.С. Музыкальный календариус // Музыка и время. 2008. № 2. С. 34-36.
3. Боброва Э.В. Проблема исполнительской интерпретации музыки с позиции акмеологического подхода // Акмеологическое развитие педагога-музыканта в социокультурном пространстве: мат. Межрегион. науч.-прак. конф. 2016. С. 21-26.
4. Коган Г.М. Аррау Клаудио. М., 1973. С. 225.
5. Коломиец В.А., Сорокина Т.В. Звукозапись как средство популяризации классической музыки // Музыка в пространстве медиакультуры. Краснодар, 2024. С. 81-84.

6. Куприна Е.Ю. Духовные разряды музыкального сотворчества // Художественная культура. 2020. № 1(32). С. 429-458.
7. Меркулов А. Бог техники, видящий ученика насквозь // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 139-153.
8. Нго Хью Х.Л. Фортепианный цикл Роберта Шумана «Карнавал» // Достижения и перспективы развития молодёжной науки. 2019. С. 405-410.
9. Родионова А.В. Фортепианная педагогика Ф. Шопена // Искусство глазами молодых. Волгоград, 2022. С. 63-72.
10. Савицки Б.Л. О различных аспектах духовности фортепианной игры // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Краснодар – Майкоп, 2021. С. 172-189.
11. Скорбященская О. Шопен и композиторская техника XX века // К 200-летию со дня рождения Шопена и Шумана. СПб., 2011. С. 99-108.
12. Сунь Юэ. Использование произведений Шопена в рамках обучения игре на фортепиано // Современная наука, общество и образование: актуальные вопросы, достижения и инновации. Пенза, 2023. С. 107-117.
13. Чванова Т.П. Век звукозаписи: звукозаписывающие и коммуникационные технологии и эволюция фортепианного искусства // Вестник Магнитогорской консерватории. 2019. № 4. С. 30-39.
14. Шаламова Е.И. Актуализация интерпретационного компонента музыкального образования в формировании рефлексивных качеств обучающихся // THEORIA: педагогика, экономика, право. 2021. № 4(5). С. 68-73.
15. Aurrau C. Arrau parle // Conversations with Joseph Horowitz. P.: Gallimard, 1985, p.140
16. Chopin F. Sketch for a piano method. Texts gathered and presented by Jean-Jacques Eigeldinger. P.: Flammarion, Harmonics collection, 1993, 2001. 40 p.
17. Cott Cf.J. Conversations with Glenn Gould. Chicago: Chicago University Press, 2005. p. 47
18. Gould G. No, I am not an eccentric at all. Eds. by Bruno Monsaingeon. P.: Fayard, 1986. 235 p.
19. Kintzler C. Why do we overvalue interpretation in music? The alphabetical model and the example of Glenn Gould // DEMeter Review. Lille: University of Lille 3, 2002.
20. Neuhaus H. The art of the piano. Trans. from Russian by O. Pavlov and P. Kalinine. P.: Van de Velde, 1971. 110 p.

Analysis and interpretation of the piano playing process

Dongxin Zheng

Independent researcher
A.I. Herzen Russian State Pedagogical University
St. Petersburg, Russia
2834876106@qq.com
ORCID 0000-0000-0000-0000

Received 01.06.2024

Accepted 22.07.2024

Published 15.08.2024

UDC 781.63

DOI 10.25726/g7344-4768-4704-x

EDN RUNVJL

VAK 5.8.2. Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Abstract

Within the framework of this article, the author comes to the conclusion that Glenn Gould's abstraction is not something like the instrumentalization of interpretation, rather, it is the effect of the transition from playing to other instruments, namely to the instruments of recording studios, which serve for sound recording and editing. As for the «making of the body» inherited by Claudio Arrau from the romantic piano culture, it is possible only if there is a certain amount of analysis and distancing – it is at this price, as the Neuhaus teacher teaches, that it can be effective. This double conclusion will then force you to rethink the place of playing a musical instrument in the implementation of interpretation. Thus, in the course of the article, the dialogue that arises between the score in the form in which it is read and the gesture in the form in which it is played, as well as the function of the musical instrument underlying this device, is questioned.

Keywords

interpretation, playing, piano, Glenn Gould, Claudio Arrau, teaching methods, preparation, recording, concert, performance.

References

1. Andreeva O.V. On piano exercises based on the five-finger position as the basis for setting the piano apparatus in a music college // Music. Pedagogy. Culture: collection of scientific and scientific method. SPb., 2021. pp. 5-26.
2. Bazarnova V.S. Musical calendar // Music and time. 2008. № 2. pp. 34-36.
3. Bobrova E.V. The problem of performing interpretation of music from the standpoint of the acmeological approach // Acmeological development of a teacher-musician in the socio-cultural space: mat. of the The Inter-region. scien. and prac. conf. 2016. pp. 21-26.
4. Kogan G.M. Arrau Claudio. M., 1973. p. 225.
5. Kolomiets V.A., Sorokina T.V. Sound recording as a means of popularizing classical music // Music in the space of media culture. Krasnodar, 2024. pp. 81-84.
6. Kuprina E.Yu. Spiritual categories of musical co-creation // Art culture. 2020. № 1(32). pp. 429-458.
7. Merkulov A. The God of technology, who sees through the student // Musical Academy. 2009. № 1. pp. 139-153.
8. Ngo Hugh H.L. Robert Schumann's piano cycle «Carnival» // Achievements and prospects for the development of youth science. 2019. pp. 405-410.
9. Rodionova A.V. Piano pedagogy F. Chopin // Art through the eyes of the young. Volgograd, 2022. pp. 63-72.
10. Savitsky B.L. On various aspects of spirituality of piano playing // Problems of teaching musical and performing disciplines. Krasnodar – Maykop, 2021. pp. 172-189.
11. Skorbyashenskaya O. Chopin and the composer's technique of the XX century // To the 200th anniversary of the birth of Chopin and Schumann. SPb., 2011. pp. 99-108.
12. Sun Yue. Using Chopin's works as part of learning to play the piano // Modern science, society and education: current issues, achievements and innovations. Penza, 2023. pp. 107-117.
13. Chvanova T.P. The age of sound recording: sound recording and communication technologies and the evolution of piano art // Bulletin of the Magnitogorsk Conservatory. 2019. № 4. pp. 30-39.

14. Shalamova E.I. Actualization of the interpretative component of music education in the formation of reflective qualities of students // THEORIA: pedagogy, economics, law. 2021. № 4(5). pp. 68-73.
15. Aurrau C. Arrau parle // Conversations with Joseph Horowitz. P.: Gallimard, 1985, p.140
16. Chopin F. Sketch for a piano method. Texts gathered and presented by Jean-Jacques Eigeldinger. P.: Flammarion, Harmonics collection, 1993, 2001. 40 p.
17. Cott Cf.J. Conversations with Glenn Gould. Chicago: Chicago University Press, 2005. p. 47
18. Gould G. No, I am not an eccentric at all. Eds. by Bruno Monsaingeon. P.: Fayard, 1986. 235 p.
19. Kintzler C. Why do we overvalue interpretation in music? The alphabetical model and the example of Glenn Gould // DEMeter Review. Lille: University of Lille 3, 2002.
20. Neuhaus H. The art of the piano. Trans. from Russian by O. Pavlov and P. Kalinine. P.: Van de Velde, 1971. 110 p.