

МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ ТЕХНІКИ ЗВУКОТВОРЕННЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ К. ДЕБЮССІ

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE FORMATION OF SOUND PRODUCTION TECHNIQUE IN THE INTERPRETATION OF THE C. DEBUSSY'S PIANOHERITAGE

Стаття присвячена одній з актуальних проблем навчання у класі музичного інструмента – пошуку шляхів ефективного формування техніки гри. Запропоновані методичні підходи до оптимізації виконавського розвитку, які розкриваються на прикладі конкретного композиторського стилю.

У статті висвітлено еволюцію методичних підходів до формування інструментально-виконавської техніки. Розглянуто умови раціонального розвитку техніки гри на фортепіано з урахуванням прогресивних наукових досягнень у галузі фізіології та психофізіології. Визначено коло тих піаністичних прийомів, опанування якими оптимізує технічний розвиток виконавця. Уточнено зміст процесу усвідомленого опанування взаємозалежними та взаємозумовленими компонентами техніки стилевідповідного звукотворення. Охарактеризовано основні стильові ознаки техніки звукотворення в інтерпретації фортепіанної спадщини видатного представника музичного імпресіонізму Клода Дебюссі: переважаюче камерне звучання, широкий спектр штрихів, досить притишена акцентність, смілива педаль, лагідна м'якість, «оксамитність» туше за глибокої опори руки на клавіатуру. Особливості зазначеного виконавського нюансування висвітлено на основі розгляду естетичних ідеалів композитора, «стабільних» та «мобільних» виразних засобів його фортепіанних опусів, виконавського стилю самого митця.

Наведено приклад ефективного опанування конкретним, доречним у стилі виконання фортепіанної музики Дебюссі, способом поєднання тонів як усвідомленого налагодження координації між звукообразними уявленнями та відповідними діями в опорі на попередньо набутий слуховий та руховий досвід. Засвоєння взаємозв'язку та взаємозалежності стилістично зумовлених звукових завдань і доцільної моторики дозволить варіативно застосовувати опановані прийоми гри у втіленні безлічі нюансів найрізноманітніших звукових образів фортепіанних творів французького митця та загалом метатексту фортепіанної літератури.

Ключові слова: фортепіанно-виконавська техніка, композиторський стиль, звукообразні уявлення, техніка звукотворення, творчість К. Дебюссі.

The article deals with one of the current issues of learning in a musical instrument class – finding ways of effective formation of the musical technique. The offered methodological approaches of optimization of performance development are revealed on the example of a specific composer style.

The evolution of methodological approaches to the formation of instrumental and performing technique is highlighted in the article. The conditions of rational development of the piano musical technique are described, taking into account the advanced scientific achievements in the field of physiology and psychophysiology. The circle of those pianistic techniques mastering of which will optimize the technical development of the performer is determined. The content of the process of conscious acquirement of interdependent and mutually conditioned components of the technique of proper sound production style is clarified.

The main stylistic features of sound production technique in the interpretation of the piano heritage of the outstanding figure of musical impressionism Claude Debussy are characterized: predominant chamber sound, wide spectrum of strokes, sufficiently muffled accent, bold pedal, gentle softness, "velvetiness" of initial touch while deep hand support on the keyboard. The peculiarities of the said artistic nuance are described on the basis of consideration of the aesthetic ideals of the composer, the "sustained" and "mobile" expressive means of his piano opuses, the performing style of the artist himself.

An example of effective mastery of a specific, appropriate piano music performing in the style of Debussy by a way of combining the tones as a conscious adjustment of the coordination between sound ideas and appropriate actions in support of previously acquired auditory and motorial experience.

Mastering the interrelation and interdependence of stylistically conditioned sound tasks and appropriate motor skills will allow to apply variable acquired musical technique in the embodiment of many nuances of various sound images of piano works of French artist and metatext of the piano literature in general.

Key words: piano and performing technique, composer style, sound-producing performances; sound production technique, creative work of C. Debussy.

УДК [780.8:780.616.432]:534.85
DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2020-20-3-10>

Тарчинська Ю.Г.,
канд. пед. наук,
доцент кафедри гри
на музичних інструментах
Інституту мистецтв
Рівненського державного гуманітарного
університету

Постановка проблеми у загальному вигляді.

Впродовж усієї історії інструментально-виконавського мистецтва питання розвитку техніки гри постійно привертала увагу методичної думки. Розглядалися різні аспекти зазначеної проблеми: умови формування суто рухової культури, або ж оптимального розвитку виконавської техніки в широкому розумінні. В еволюції поглядів на ці процеси спостерігався шлях від емпіричних методів до науково обґрунтованих.

Впродовж тривалого часу дискусійними були питання вибору предмету спрямування свідомості виконавця. Раціональне формування техніки гри, зокрема на фортепіано, у другій половині XIX століття пов'язували з виявленням найдосконаліших форм ігрових рухів. У XX столітті максимальну увагу приділяли звуковому результату під час інтуїтивного налагодження слухо-рухового зв'язку. Починаючи з кінця XX століття формувався сучасне розуміння пріоритетності звукового

результату з обов'язковим урахуванням потреби додаткової уваги до рухової сторони виконавських прийомів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Завдяки вагомим дослідженням принципів рухової активності людини (П. Анохін [1], М. Бернштейн [2], В. Зінченко [5], Л. Чхаїдзе [12] та інші) в інструментальній педагогіці чітко акцентується необхідність досягнення єдності художнього й технічного розвитку виконавця як гармонійного поєднання його музично-художнього виховання з формуванням «цілеспрямованої» (на звуковий результат) та «доцільної» (зумовленої завданням фізичної зручності) техніки гри. Водночас важливо уточнити зміст свідомого напрацювання «слухового» та «рухового» компонентів прийомів гри на фортепіано.

Виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми. Мета статті полягає у визначенні кола тих піаністичних прийомів, опанування якими оптимізує технічний розвиток виконавця. Також важливим завданням статті було уточнення змісту процесу усвідомленого напрацювання слухо-моторної координації. Окреслені питання розглянуто на прикладі особливостей виконавського нюансування в інтерпретації фортепіанної спадщини Клода Дебюссі.

Метою статті є дослідження методичних підходів до формування техніки звукотворення в інтерпретації фортепіанної спадщини К. Дебюссі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будь-яка цілеспрямована діяльність за висновками видатного дослідника мозку ХХ століття М. Бернштейна [2] регулюється внутрішньою (уявною) моделлю мети або образом передбачуваного майбутнього. Процес цього регулювання забезпечується переданням через органи відчуттів та обробкою інформації про відповідність своїх рухів меті. Отримувані сигнали (сенсорні) про хід виконання дії зіставляються з її образом і закріплюються (або гальмуються) за руховими імпульсами як відповідні (чи не відповідні) внутрішній моделі мети. Завдяки такому замкненому колу управління поступово складається сенсомоторна система, в якій точно скоординовано сенсорні корекції щодо різних елементів рухової активності; уточнюється також інтегральний образ діяльності.

У фортепіанно-виконавському мистецтві в інтегральному образі діяльності скоординовані музично-слухові уявлення та відповідна їм моторика. Різні елементи рухової активності піаніста зумовлюються багатоконпонентною структурою звукообразних уявлень [10] – мелодичного, тембро-динамічного, артикуляційного, метро-ритмічного і формоутворювального. Отже, головною руховою корекцією в управлінні виконавськими діями піаніста є якісні характеристики отримуваного звукового результату.

Способи поєднання тонів узагальнюються до типологічної шкали динаміки гучності, штрихів, змінної темповості, різних способів використання педалі. Сферу цих засобів виразності зараховують у музикознавстві до стильових ознак поряд з іншими провідними елементами структури музичного стилю – музичним тематизмом, музичною мовою, музичною формою. Тому різні способи звукотворення стосуються певного музично-стильового середовища.

Дослідники проблем руху зауважують про придатність сформованого сенсомоторного образу до регуляції нових дій. Він може ефективніше виконувати роль регулятора щодо того чи іншого класу рухів. Обсяг цього класу звичайно обмежений: сформований образ не може бути придатним для всіх випадків життя, але побудований, він виявляється інваріантним до деякої множини виконуваних дій [4, с. 123].

У всій різноманітності фортепіанно-виконавської техніки постійно виявлятимуться (звичайно, варіативно) сутнісні характеристики техніки стилістично відповідного звукотворення. Тому свідоме опанування взаємозалежними та взаємозумовленими компонентами таких прийомів гри створить умови для ефективної технічної підготовки у фортепіанному класі. Крім того, інваріантність інтегрального образу діяльності до деякої множини виконуваних рухів дозволяє оптимально опановувати конкретний прийом гри, зіставляючи потрібну піаністичну дію зі знайомими із життя або добре опрацьованими у попередньому фортепіанному навчанні рухами.

Під час формування стилевідповідної техніки звукотворення не обов'язково вивчати опуси всіх наявних композиторських шкіл. Зі збільшенням міри підпорядкованості стильових елементів зростає їх «універсальність». Тому відносна другорядність способів фортепіанного нюансування посилює їх значення інваріанта для виконавської техніки. Крім того, зважаючи на спорідненість фонічних ідей метатексту фортепіанної музики, опановувати типові способи стилевідповідної техніки звукотворення можна у вивченні фортепіанних стилів, визначальних для розвитку піанізму.

Один із таких стилів – надзвичайно своєрідна спадщина французького митця К. Дебюссі. Визначений істориками музики «імпресіонізм Дебюссі», оновлення в його творчості самого «фонічного образу» фортепіанного мистецтва увібрали водночас все найцінніше з епох класицизму, високого класицизму, романтизму. Художні ідеали композитора, позначені його прагненням до швидких змін музичних вражень, були співзвучними «нервовій чутливості романтиків, гострій їх вразливості до мінливих природних умов та людських душевних поривань ...» [9, с. 32]. У фортепіанних творах Дебюссі поряд із музичними враженнями

від картин природи («Тумани», «Вітер на рівнині»), казковими та легендарними мотивами («Ундіна», «Затонулий собор») представлені опуси, в яких втілені жанрові сценки («Фейєрверк», «Дельфійські танцівниці»), п'єси-портрети («Дівчина з волоссям кольору льону»). Інтерес до жанру п'єси-портрету, зокрема, є показовим стосовно ставлення Дебюссі до спадщини великих французьких музикантів XVIII століття. У музиці композитора тонко відтворений дух національної культури інших народів. Так, Мануель де Фалья високо оцінював «достовірність» іспанських витоків у прелюдях «Ворота Альгамбри», «Перервана серенада» тощо. У деяких творах Дебюссі з великою майстерністю втілені елементи виразних засобів східного мистецтва («Пагоди»), музики негритянських ансамблів, що ставала дедалі популярнішою у Європі на початку XX століття («Ляльковий кек-уок», «Менестрелі»).

І в картинах природи, і в п'єсах-портретах, і у жанрових сценках композитор різнобічно розкривав образи творів завдяки швидким змінам чисельних багатобарвних відтінків. Фактура його фортепіанних опусів асоціюється із явищами перспективи та простору. Породжені нею звукові ідеї у Дебюссі створюють ілюзію різноманітних барв, тембрів. Тембральне розмежування регістрів у його творах викликає органічні асоціації з оркестровою різнобарвністю. Неабиякої майстерності фортепіанного туше потребує втілення фонічних ефектів екзотичних ударних, дерев'яних духових, флейти, гітари.

Диференціація гучності у композитора розмежує як горизонталь, так і вертикаль. Типова хвилеподібна із частими та значними змінами динаміка супроводжує і лінійний малюнок (що надає йому звивистого характеру), й остинатні фігурації. Нові особливості динаміки у вертикалі виявилися в різноплановій гучності навіть окремих нот акорду. Загалом у творах Дебюссі переважає звучання камерне. Здебільшого така гучність дозволяє полегшити змішання полігармонічних регістрових барв; динаміка *piano* також органічна багатьом образним ідеям у п'єсах композитора; зрештою, очевидно вона стала художнім проявом естетичної позиції митця, що полягала у поцінуванні ним притаманної творчості Ж.Ф. Рамо делікатної й чудової ніжності як «чистої французької традиції» [13, с. 107].

Дебюссі моделює форму, розмежує різні фактурні пласти за допомогою артикуляції. Багатобарвний звуковий світ його музики потребує застосування різноманітних способів гри: від гострого *staccato*, уривчастого туше з ледь завуальованою чіткістю до *legato*, що позначається у творах композитора не лише там, де зв'язна гра досягається за допомогою пальців, а й у русі широко розташованих вертикалей, коли виконання *legato* без педалі стає неможливим або недосконалим.

Ідея ілюзорно-педального звучання, притаманна стилю французького художника, досить повно виявилася у такому символі артикуляції, де між *legato* на педалі. Смысл цього прийому, надзвичайно розповсюдженого нотами, об'єднуючою лігою яких є крапки, що означає гру *pop* у п'єсах Дебюссі, полягає у створенні враження легкого й водночас подовженого звучання, що ніби «піднімається» над клавіатурою, породжуючи обертонове сяйво у повітрі.

Ритміка у творах Дебюссі, зокрема тактометрична організація музичної тканини, вирізняється класичними рисами: опуси композитора переважно мають визначений, постійний розмір, на сильні долі припадають вступи мотивів або зміни гармоній. Водночас стилю Дебюссі не властива яскрава гучна акцентність. На сильних долях – лише мелодичні ікти та переходи гармоній. Тому ударність сильної долі розчиняється у барвистості мелодики та гармонії. Досить притишена акцентність поряд з іншими виразними засобами надає музиці композитора ефемерності та мінливості [11, с. 275].

Важливою умовою існування полігармонічного звучання у творах Дебюссі є педаль. Без застосування цього засобу фактурні завдання в опусах митця нерідко просто неможливо виконати, оскільки частина необхідного звучання, де руки повинні перебувати одночасно у третій, першій та контроктавах, утримується лише завдяки натиснутій педалі. Її позначення у текстах композитора – не традиційні. Вони часто замінюються лігами, що йдуть від акорду «в нікуди» (у простір, у наступний такт). Нові звукові ідеї Дебюссі потребують надзвичайної слухової уваги виконавця під час управління демпферами. Роль гармонічної педалі у композитора стає зрозумілою «на відстані», подібно до колориту на картинах імпресіоністів. «Це вже, – пише Н. Голубовська, – не змішання суміжних нот та послідовностей на одній гармонії, а змішання гармоній, що створює однак не мішанину, а ніби сріблясте звучання. Багатобарвність, завуальована або сяюча палітра, можливі тільки при сміливій педалі та при тонкому володінні різною глибиною натискання» [3, с. 141].

Багатоплановість фактури, мелодія, прихована у гармонічному фоні, складна ладогармонічна мова фортепіанної спадщини французького художника, що базується на раптових змінах досить далеких тональностей, частому застосуванню нерозв'язаних дисонантних співзвуч поряд із притаманною музиці Дебюссі емоційною витонченістю потребують від виконавця м'якості у звучанні інструменту. Відома фраза композитора – потрібно забути, що у рояля є молоточки – означає неприйняття ним манери «вистукування» мелодії, принесення у жертву провідним тематичним лініям гармонії цілого.

Манера гри самого композитора, як сповіщає нам видатна його сучасниця Маргерит Лонг (натхненний інтерпретатор та пропагандист французької й світової фортепіанної музики) базується на його особливому дотику до клавіш, на лагідній м'якості. Вона зазначає, що перша вчителька Дебюссі – мадам Моте де Фльорвіль, яка свого часу була однією з учениць Ф. Шопена, передала майстрові музичного імпресіонізму «вміння звукової атаки», «оксамитність» туше, притаманні виконавській манері польського митця. У своєму літературному заповіті інтерпретаторам музики французького композитора «За роялем з Клодом Дебюссі» Лонг накреслила програму дій виконавцям його творів, зокрема і в сфері засобів піаністичної вимови. Вивчивши низку опусів композитора під його керівництвом, Мергерит Лонг сформулювала основні принципи, що стосуються особливостей звукотворення в інтерпретації музики славетного французького митця. Насамперед автор наголошує на усвідомленій нею в процесі творчої співпраці з Дебюссі необхідності застосування у грі його творів виконавських прийомів, де опора руки на клавіатуру буде не лише безперервною, але й глибокою. До того ж Лонг образно висловлюється про дії пальців в артикуляції фортепіанних п'єс композитора: «...в музиці Форе пальці зривають «рози Ісфагана», тоді як у Дебюссі вони повинні дотягнутися до тремтливого коріння» [8, с. 40].

Надзвичайно цінним для інтерпретаторів фортепіанної музики композитора є наступне свідчення Альфреда Корто, що формулює досить визначене завдання стосовно загального характеру стилістично відповідної гри: «Дебюссі користувався піаніно з виключно піддатливою клавіатурою, і по-справжньому здійснити деякі з його знахідок у всій їх довершеності можна лише на дуже м'якій клавіатурі піаніно. Механіка рояля, що відзначається більшим спротивом, створює відому складність для інтерпретації деяких його творів. Піаніно Дебюссі відповідало, як тільки до нього доторкалися, і так ніжно, як тільки хотілося <...> На роялі ж потрібно вже бути в клавіші, перш ніж грати, інакше виникає надмірна важкість або досить суха точність» [6, с. 187]. Цю ж думку підтверджують вислови й самого митця. Зокрема, показовою є така його фраза: «Руки існують не для того, щоб бути у повітрі, на роялі, а для того, щоб увійти всередину» [7, с. 47].

Висновки. Отже, під час напрацювання конкретного способу поєднання тонів, доречного виду туше слід усвідомлено налагоджувати координацію між певними звукообразними уявленнями та відповідними руховими діями, спираючись на попередній слуховий та руховий досвід. Так, наприклад, в артикуляційному прийомі «крапки під лігою», що використовується Дебюссі для втілення різноманітного образного змісту (за допомогою

такого штриха у вступі до прелюдії «Пагорби Анакапрі» Дебюссі створює ілюзію перебирання струн щипкового інструменту (мандоліни чи гітари), на початку ж першої частини прелюдії «Затонулий собор» (т. 2, 4) цей прийом гри застосовується для передання образу неспішного сплеску хвиль), потрібно прагнути досягати тривалого «політного» звучання інструменту. Такому звуковому результату сприятимуть розкутість піаністичного апарату та застосування педалі. Тож перед натисканням клавіш (клавіші) важливо відчутти «обважнілість» ліктя через поступове розслаблення м'язів плеча та проконтролювати ледь вловимий «ресорний» рух зап'ястя під час опускання на клавіатуру дещо пасивних (ніби «підвішених» на зап'ястку) кисті та пальців. Після плавного натискання клавіш, що супроводжується відчуттям значного вивільнення руки, бажано зняти її з клавіатури немов би на «хмаринці» резонуючого звучання. Доцільне у такому прийомі гри цілісне використання руки можна випробувати й поза інструментом: уявним «пензлем»-долонею проводити від плеча масштабну лінію по вертикальній поверхні, прогладжуючи, наприклад, стіну подушечками пальців під час опускання руки і зовнішньою їх стороною «малюючи» лінію вгору.

Сформована подібним чином техніка стилевідповідного звукотворення складе гарну базу для розвитку фортепіанно-виконавської техніки. Усвідомлення взаємозв'язку та взаємозалежності стилістично зумовлених звукових завдань і доцільної (також з погляду фізичної зручності) моторики дозволить варіативно застосовувати набутий досвід у втіленні безлічі нюансів найрізноманітніших звукових образів як фортепіанної спадщини Дебюссі, так і високохудожніх творів інших видатних композиторів. Найбагатшим матеріалом для дослідницької діяльності може стати вивчення зв'язків фортепіанної музики різних композиторських стилів. Такі знання відкриватимуть перед виконавцями всю повноту метатексту фортепіанної музики.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ СПИСОК:

1. Анохин П.К. Системные механизмы высшей нервной деятельности. Избранные труды. Москва : Наука, 1979. 453 с.
2. Бернштейн Н.А. Биомеханика и физиология движений: избр. психол. труды. Москва : ИПП – Воронеж : МОДЕК, 1997. 608 с.
3. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве : сб. статей и материалов. Ленинград : Музыка, 1985. 143 с.
4. Гордеева Н.Д., Зинченко В.П. Функциональная структура действия. Москва : Изд-во МГУ, 1982. 208 с.
5. Зинченко В.П. Психология предметного действия. Санкт-Петербург : ЦГИ Принт, 2018. 384 с.
6. Корто, Альфред. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. Москва : Музыка, 1965. 363 с.

7. Лонг, Маргерит. За роялем с Клодом Дебюсси. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва : Музыка, 1981. Вип. 9. С. 38–74.

8. Лонг, Маргерит. За роялем с Дебюсси. Москва : Сов. композитор, 1985. 163 с.

9. Прокофьев В.Н. Импрессионисты и старые мастера. *Импрессионисты, их современники, их соратники*. Москва : Искусство, 1976. С. 23–52.

10. Сюе, Ван. Формування звукообразних уявлень молодших школярів у процесі фортепіанного

навчання : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 20 с.

11. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.

12. Чхаидзе, Леван. Об управлении движениями человека. Москва : Физкультура и спорт, 1970. 135 с.

13. Debussy, Claud. *Monsieur Croche antidilettante*. Paris : Gallimard, 1926. 209 p.