

Г.Тудоровская. О микромотивной работе. Конспекты

Хочу предложить записки об очень интересном способе слышания и игры. Этот способ мне подарил замечательный поэт Сергей Вакуленко, который полжизни проработал педагогом фортепиано в доме культуры (не обзавелся корочкой о музыкальном образовании). Он окончил музыкальную школу в Киеве, всю жизнь занимался музыкой. Достаточно сказать, что его друзья, которые активно пользовались его профессиональными советами, - композиторы А.Кнайфель, В.Сильвестров, музыковед Р.Фрид, книжку которого о Глинке я выложила, пианист и музыковед Ю.Рубаненко (его записи тоже здесь есть). А сам Вакуленко был еще и замечательным богословом и наставником и считал себя учеником Якова Семеновича Друскина.

-----

## МИКРОМОТИВНАЯ РАБОТА

Методические разработки Сергея Вакуленко (1939-1997), продолженные Г.Тудоровской.

Изложение на основе конспектов, сделанных в 1994 году.

1. Начинать работу с акустики.

1). Объяснение устройства инструмента.

2). Связь работы руки, пальца с работой фортепианной механики (уподобление молоточка пальцу, ленточек и пружинок, имеющих в механизме. – суставам и связкам, мягкого покрытия молоточка и демпферов – коже на пальце).

3). Звук и его обертоны.

4). «Расцветание» звука обертонами – на очень тихом звучании в контроктаве (практика показала, что лучше всего это делать на звуке «си») долго и очень внимательно слушать, что происходит. Сначала молоточек толкает струну, потом она начинает вибрировать («раскачиваться») и уж потом появляются обертоны и начинают звучать попеременно. Первые четыре обертона слышнее всех. Они образуют аккорд, который можно определить и как мажорный (чаще), и как минорный, т.к. обертоны одной струны звучат в натуральном ладу. Обертоны не извлекаются механически и появляются сами, безударно, подобно звуку голоса. Поэтому есть смысл говорить о «хоровой» природе звука. Есть определенная последовательность в жизни звука: сначала мы слышим качание струны, потом - появление обертонов, потом слышим, как они чередуются. В практической игре мы можем дослушаться только до качания струны, но уже это дает правильное направление нашему распоряжению звуком.

5). Педали и обертоны. Открывая правую педаль, мы присоединяем к основному звуку с его обертонами звуки резонирующих струн; сами они совпадают с основными обертонами, но у каждого из них – еще и свой обертоновый набор. Левая же педаль сокращает количество слышимых обертонов, особенно на рояле, где при левой педали игра идет не на трех, а на двух струнах; свойства басовых звуков тоже меняется из-за смещенного положения механизма. Поэтому звук, взятый тихо, но без левой педали, более наполнен, чем при ней. При внимательном слушании на левой педали всегда слышен тембровый слом, которого не происходит без нее.

6). Сила звука и обертоны: форсированный звук мешает обертонам, «срезает» их. Поэтому предпочтительна игра из инструмента, а не в него, когда палец вынимает звук и оставляет его свободным и обертоны звучащими естественно. Очень полезно проверить наощупь, трогая струны и молоточки, что происходит с ними при свободной после взятия звука клавишей и при фиксированной. К слову: в фильме о Рихтере есть его слова о том, что далеко не сразу наступил момент, когда он понял, что звук нужно «отпустить» (его слово) – и тогда инструмент зазвучал по-иному.

7). Высота звука и обертоны: в нижних регистрах мы слышим их больше, в средних ладовая окраска исчезает – и в верхних слышны только октавные обертоны. Но нужно помнить, что звуковые волны распространяются во всей атмосфере и что даже на ультразвуковой высоте они остаются теми же для каждого данного звука .

8). Поведение обертонов в аккорде: соединяются обертоны разных звуков, и очень важно соразмерить звучание каждой ноты аккорда так, чтобы обертоны ладили между собой, не мешали друг другу. Целесообразно отнести к каждому звуку аккорда как к мельчайшей микрорегистровой единице.

2. Ритмика и агогика. [ В первых четырех пунктах я точно цитирую законспектированные мною слова С.Вакуленко, поскольку сама поэтики не знаю].

1). Законы: членораздельность, связность, охватываемость (в музыке – те же, что в языке).

2). Работа по микромотивам – преодоление тактовой черты и скандирования.

(Силлабический стих – восприятие по количеству ударений, не считая расстояний).

3). Просодия:

а). ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест.

б). Пропуск метрических ударений в стихах.

в). Ощущение размера в стихе ярче всего в начале и в конце фразы.

г). При опущении ударений – смешение размеров, потом восстановление.

е). Синтаксис просодичен.

ж). Ощущение просодии дает охватываемость.

4). Микромотив помещается внутри стопы, отсюда ритмическая организованность без инерционности.

-----

5). В музыке в роли стопы выступает такт (в сложных размерах – часть такта), если пульсация идет по долям такта; если же пульсация чаще, например, по восьмым или по шестнадцатым при тактовом размере 2, 3 и больше четвертей, то и стопа мельче. Но таким стихотворным метрическим понятием стопы в музыке мы не пользуемся, нам достаточно понятия сетки, т.е. метрического пульса. Этим понятием широко пользуются дирижеры.

б). Чувство метрической сетки нужно для преодоления ее микромотивами. Правило такого преодоления: микромотив накладывается на сетку таким образом, чтобы сильный звук микромотива (чаще всего встречаются хорей и дактиль) – мы называем его сильным слогом - приходился на слабую или относительно слабую долю сетки (пульса). При это возникает внутренняя ритмическая амбивалентность (двузначность): каждый звук оказывается одновременно и сильным, и слабым, притом качество силы и слабости в сетке и в микромотиве – разное по восприятию и по звукоизвлечению. Примером может служить начальный хориямб (совмещение ямба с хореем) в ямбическом стихе Тютчева:

О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей.

7). Образование микромотива во многом связано с поведением обертонов при смене звуков. Скорость появления обертонов определяет и темп исполнения, а также ритмическую организацию, сцепляемость микромотивов: обертоны не позволяют растянуть или поторопить *rubato*. Поэтому, начав работу над произведением на тихом звуке, в несколько неровном движении, как бы спотыкаясь, раскачивая музыку по микромотивам, - в конечном счете мы приходим к естественной, живой пульсации. Важно сознавать, что естественное звучание должно родиться постепенно само и в свое время, этот процесс торопить нельзя.

Также обертоновую природу имеют динамика и регистровка (в нашем обиходе существует понятие микрорегистров). О том, что нельзя нарушать закономерности регистра, пишет И.А.Браудо в своей работе «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе». Слышание обертоновой природы звука помогает следить за направлением ткани вверх и вниз (мы играем «крестиками» и даже гамму слушаем как развернутый крест).

8). Очень важно все время следить, чтобы микромотив был микро-мотивом, а не микро-ритмом. Любое, хоть в малой степени безвысотное звучание мы относим уже к «ритмической» игре. Слышанию мелодической стороны помогает восприятие звука как мелодического тока, как вектора; даже в одном звуке есть направленное движение. Сильный слог микромотива не может быть толчком, он – импульс, начало звена той цепочки, которая этими микромотивами образуется.

Слышание звуковысотной стороны музыки приводит к потребности в точном звуке, в том, чтобы звук был как бы в фокусе, который определяется регистром, контекстом, а главное – слуховой интуицией. Кроме того, возникает необходимость выстраивать любую вертикаль, любое созвучие как будто настраивая его, соотнося звуки аккорда, одновременно звучащих голосов так, как это делается в оркестре и в хоре (музыковед Р.З.Фрид называет это «гармонизовать звук»).

9). Микромотивы могут быть различными по функции: а) структурирующими фразу, б) связующими. Те микромотивы, которые включают в себя тактовую черту, выполняют обе функции, т.к. переход через нее часто разрывает музыкальную мысль, когда мы играем «по долям».

10). Кроме микромотива мы различаем еще и микрофразу. Это такая единица произнесения, которая меньше обычной фразы - по размеру она ближе к микромотиву, - но несет на себе смысловую нагрузку фразы.

11). Своеобразной прослойкой между пульсацией и микромотивной цепочкой оказываются штрихи, это особенно важно в работе с музыкой Баха. Они могут совпадать как с сеткой, так и с микромотивной цепью. В голосах ритмически неоднородных штрих чаще располагается по микромотивам, в голосах с общим типом движения – по сетке. Так, Гульд ровное движение по 4 ноты играет «струнной» штриховой формулой: две ноты на лиге+три – non legato. Разнородный же штрих выявляется постепенно, сам по себе находя свое место.

Чтобы прийти к такому естественному штриху, мы начинаем работу над произведением, как говорилось уже, на тихом звуке, в «спотыкающемся» ритме - и на нулевом штрихе. Нулевой штрих – тот, при котором нет четко выраженного legato или non legato, случайно появляющиеся лиги принимаются к сведению и в дальнейшем или оправдываются, или нет. В этой работе нужно быть очень бдительным ко всяким изменениям, не впадать в инерцию. Часто штрих находится рукой – и хорошо ложится на слух. При такой игре очень сильна вариантность, штрих получается то таким, то другим – и не надо торопиться его закрепить. В конце концов это происходит само собой. Особенно это касается баховских прелюдий и сюитных пьес. В фугах приходится продумывать (прослушивать) штрих в теме и в противосложениях чуть более активно. Но работа внутри каждого построения происходит так же неторопливо и внимательно.

3. Отдельно нужно сказать о специфике работы исполнительского аппарата (этот пункт я тоже цитирую из конспекта). Слух работает по трем составляющим: активный слух, пассивный слух, автомат. В обычном случае происходит игра на автомате, слух все время чуть-чуть отстает. Автомат чаще всего дает сбой – и наступает паника. В идеале автомат существует на случай катастрофы. Слух включается еще до игры, потом он раздваивается на активный и пассивный. Пассивный слух слышит катастрофу (а все, что уже прозвучало, всегда катастрофа). Активный слух корректирует представляемый им идеал с этой катастрофой и помогает выйти из нее, сделать ее некатастрофой. При микромотивной игре он предслышит на одно-два звена цепочки, не больше. Активный же

слух формирует и двигательные ощущения, помогает руке приспособиться к микромотиву, вложиться в него. Иными словами, движения рук распределяются тоже по микромотивам, не выходят за их рамки и поэтому сами собой становятся удобными.

4. Последнее – об эмоциональности, о которой много сказано невнятного. Приведу только лишь цитату из И.А.Браудо о традиционно понимаемой эмоциональности:

«...это и нельзя назвать эмоциональностью, ибо эмоциональность есть заинтересованность организма в достижении цели [курсив мой – Г.Т.]; это скорее попытка изображения того, как вел бы себя исполнитель, если б он мог эмоционально исполнить то, что в данном случае ему эмоционально чуждо или недоступно».

-----

Работая таким образом уже много лет и играя сама, слушая так различные исполнения, в том числе гениальные, я пришла к некоторым выводам.

Вывод первый: по пути великих мастеров можно идти с самого начала даже с малоспособными учениками. После какого-то времени работы первым делом оказывается, что они способные. Ученик или взрослый исполнитель могут оказаться на различных отрезках этого пути, но это он, тот путь. В этой работе требуется большая сосредоточенность слухового внимания, поэтому вначале подолгу заниматься нет возможности, нет необходимости и даже вредно, т.к. плохо играть – это портить то, что уже сделано. А хорошо играть не дает усталость.

Вывод второй: сами мастера интуитивно или сознательно играют по микромотивам и по микрорегистрам, но на то они и мастера - им не требуются наши подсобные рабочие названия. Правда, обычному музыканту названия нужны, потому что когда все получается, звучат и микромотивы и все остальное, а когда что-то не так, то нужен ключ. И этим ключом оказываются названные микромотивы; с помощью их названности, именной определенности любое трудное место можно «расшифровать».

Вывод третий: в традиционной «среднестатистической» школьной игре и в самих школьных требованиях происходят подмены: «отрабатывается» legato на произведениях Баха (зачем?), натренировывается такая лихая пальцевая техника, что мне случилось как-то раз, слушая конкурсную игру, в «Шелесте леса» Листа не узнать даже автора.

«Проходится» Ноктюрн Шопена для того, чтобы научиться играть legato, а не для того, чтобы научиться играть Шопена. Учитель поможет сыграть этот ноктюрн, подскажет, надиктует, даст послушать кого-то для образца – и на конкурс. Но второго ноктюрна ученику самостоятельно не сыграть.

Кто-то из великих путешественников сказал (я запомнила это, читая «Двух капитанов»): «Если я хочу перепрыгнуть канаву, я не начну с того, что половинным прыжком прыгну на ее дно». В школе мы очень квалифицированно прыгаем половинным прыжком на дно канавы.

На самом деле нужно с первых шагов учить играть не legato и staccato, не ручки плавно поднимать, а учить играть Баха, Бетховена, Чайковского, Шопена. Кто-то дойдет до Искусства фуги, кто-то будет играть пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены», но пусть это будет Иоганн Себастьян Бах. Мы говорим: ученику будет трудно, он этого не поймет, не услышит, не сыграет. Мы боимся, что нам будет трудно, – и ведем учеников по паллиативному пути упрощений и подмен, который труднее в тысячу раз, потому что бессмыслен.