

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского - Корсакова



И. Д. МИХАЙЛОВ

Особенности восприятия фортепианной фактуры и ошибки в нотном тексте

Учебно-методическое пособие по курсу
«Музыкальное исполнительство
и педагогика»



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра камерного ансамбля

И. Д. Михайлов

Особенности восприятия фортепианной фактуры и ошибки в нотном тексте

Учебно-методическое пособие по курсу
«Музыкальное исполнительство и педагогика»

Направление подготовки (специальность)
53.05.01 «Искусство концертного исполнительства»

Специализация 01
«Фортепиано»

Санкт-Петербург
2019

УДК 78
ББК 85.315.3
М 69

М 69 **Михайлов И. Д.** Особенности восприятия фортепианной фактуры и ошибки в нотном тексте : учебно-методическое пособие. – СПб.: изд-во, 2019. – 30 с.

Рецензент:
кандидат искусствоведения, доцент В. В. ГОРЯЧИХ

В учебно-методическом пособии рассматривается...

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

© Михайлов И. Д., 2019
© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, 2019

...Помните, не сделанная ошибка — золото,
сделанная и исправленная — медь, сделанная
и не исправленная — догадайтесь сами...¹

Г. Г. Нейгауз

Любое музыкальное произведение проходит долгий путь от своего возникновения в сознании композитора до конечной звуковой реализации в процессе исполнения. К сожалению, на этом пути никто не застрахован от разнообразных ошибок — ни сам композитор, ни редакторы и издатели, ни исполнители. Стоит ли говорить, что фортепианная фактура, ввиду особой сложности ее строения вообще, а также из-за исторически сложившейся записи преимущественно на двух нотных системах, подвержена риску всевозможных ошибок, пожалуй, в наибольшей степени. Причем такие ошибки в равной мере могут быть связаны как с процессом записи музыки (уже в рукописи!), нотопечатания, так и с последующим восприятием нотного текста исполнителями. Кроме того, значительную роль уже в *слуховом* (а не только в *зрительном*) восприятии музыки играет определенная *инерция*, величина которой напрямую зависит от слухового воспитания исполнителя, уровня его музыкальной культуры и эрудиции. Вероятно, стоит остановиться на этой проблеме несколько более подробно.

«Все тела сохраняют состояние покоя или равномерного прямолинейного движения» — именно так в упрощенном виде формулируется один из основных законов физики — закон инерции. Инерции подвержены не только тела, но и процессы, происходящие в природе, обществе, а также в человеческом организме — в частности, процессы психические, имеющие место в сознании людей. Когда говорят, что тот или иной человек поступил «по инерции», по привычке, что он «идет по накатанной дорожке», имеется в виду воздействие

¹ [4, с. 96].

все того же всеобщего закона инерции. С преодолением инерции, инертности поведения и поступков для человека связаны определенные, подчас немалые, трудности. Разумеется, закон инерции в значительной мере применим и к области творческой, художественной деятельности человека — к искусству. К искусству музыки — в особенности, так как именно музыка отражает такие понятия и свойства, как *время* и *скорость* движения. Воздействие силы инерции порой заставляет исполнителя играть с постоянной скоростью там, где следует сделать *accelerando* или *allargando*, либо сохранять неизменной громкость — вместо необходимого изменения ее оттенков. Она же (инерция) провоцирует у пианистов механическое и бездумное употребление педали — в основном применяется полное нажатие педали, к тому же преимущественно на сильных долях такта. Использование пианистом только привычных аппликатурных последовательностей, привычного (зрительного) распределения фактуры между руками тоже имеет в своей основе моторную и психологическую инертность, мешающую проявить изобретательность. Можно предположить, что воспитание у пианиста разнонаправленного внимания при разучивании, например, полифонических произведений также связано с преодолением определенной психической и слуховой инертности. Замечу, что и такой хрестоматийно известный педагогам недостаток, как происходящее самопроизвольно изменение темпа при изменении громкости (и наоборот), связан, по-видимому, все с тем же феноменом. Вкратце обобщая изложенное, выскажем не слишком оригинальную мысль о том, что формирование истинной исполнительской свободы волеизъявления на инструменте, воспитание независимой координации в движениях рук и пальцев есть на самом деле результат освобождения *психики*, и состоит оно в постоянном и неустанном преодолении *инерции*.

С детства музыканту-исполнителю внушают мысль о безусловном уважении к нотному *тексту* (часто — безоговорочном ему подчинении). «Выполняйте внимательно указания автора в нотах», — требуют от ребенка в музыкальных школах, внушают подросткам в училищах, студентам в консерватории. Кажется бы, что здесь плохого или неверного? Однако, это требование, постепенно распространяемое на все стороны музыкального исполнения, легко приводит к значительным

Будучи одной из самых ярких и востребованных скрипичных сонат XX века, она накладывает на исполнителей особую ответственность уже на этапе первоначального ознакомления с нотным текстом. Так случилось, что студенты моего класса сыграли Сонату раньше, чем я сам приступил к ее основательному разучиванию. Легко признаться теперь, что не все ошибки, допущенные ими (включая обнаруженные мною позднее досадные опечатки в тексте), могли быть исправлены — просто вследствие недостаточного знания мною (и ими тоже) музыки на слух. И, когда я — уже не в первый раз — сыграл Сонату публично, моя бывшая выпускница (О. Е. Данилевская, ныне концертмейстер музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова; она переворачивала мне страницы на сцене и, к тому же, играла эту Сонату раньше) обнаружила в моей партии неверную ноту, которую я, к сожалению, уже успел «заучить». Речь идет об одном из эпизодов в разработке первой части Сонаты, когда происходит энгармоническая замена ключевых знаков: четырех бемолей на два диеза (залигованный си-бемоль становится ля-диезом). Не повторив ля-диез на второй доле такта $\frac{9}{8}$, я допустил, на первый взгляд, элементарную «зрительную» ошибку, часто возникающую при разучивании нотного текста (Пример 1²).

Пример 1

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2 соль мажор. I часть



Обнаружив эту оплошность, я попытался понять, почему мой слух заставил меня сыграть *минорный* оборот в партии левой руки вместо

² Этот и два следующих примера приводятся по изданию: *Ravel M. Sonate pour violon et Piano*. Paris: Durand & Cie, 1927.

Пример 2

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2
соль мажор. III часть

The image displays two systems of musical notation. The first system features a violin part with a complex, rhythmic melody in the upper register, while the piano accompaniment consists of sustained chords and a few moving lines in the lower register. A circled number '2' is placed above the piano part in the second measure of the system. The second system continues the violin melody with a similar rhythmic pattern, and the piano part features more active accompaniment with some chords marked with a '3' above them. A circled number '3' is placed above the piano part in the final measure of the system.

ванной доле такта, — то наличие того же знака у верхнего звука ноты остается совершенно загадочным. Во-первых, он попросту не нужен — даже если принять во внимание наличие си-диеза в фигурах правой руки; во-вторых — и это самое главное — с мелодико-гармонической фигурацией в скрипичной партии согласованно и стилистически убедительно может звучать только си-бемоль (*Пример 3*) — это легко проверить на слух.

Пример 3

М. Равель. Соната для скрипки и фортепиано № 2
соль мажор. III часть

The image displays two systems of musical notation. The first system shows a violin part with a melodic line that includes a circled number '5' above it. The piano accompaniment is mostly static, with some chords. The second system continues the violin melody, which now includes a circled number '8' above it. The piano part has some more active accompaniment with chords.

Позволю себе привести совсем «свежий» пример, связанный с подготовкой большой программы для Концертного зала консерватории, которая прозвучала 4 марта этого года. В очередной раз разучивая за роялем трудные, пианистически виртуозные пассажи в первой части Септета № 1 ор. 74 И. Н. Гуммеля, я как бы заново (в несколько замедленном темпе) просмотрел эпизод (в т. 299), где у меня в правой руке происходил постоянный технический «сбой» (*Пример 5*⁵). Выяснилось, что его причиной является, вероятнее всего, опечатка — как и в примере из Трио М. Глинки, которая нарушает аппликатурную «инерцию», сложившуюся у пианиста в предыдущем такте, повторяющем почти ту же фигурацию октавой выше. (Вместо естественного повторения октавного хода мы видим здесь почему-то ход на кварту.)

Возможен и другой взгляд: изменение фигурации при повторе вполне возможно, учитывая, что она уже подверглась инверсии.

Пример 5

И. Н. Гуммель. Септет № 1 ор. 74. I часть (т. 295–301)

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a section from the first part of Hummel's Septet No. 1, Op. 74. The score is written for a grand piano and consists of six staves. The top five staves represent the individual parts of the septet (flute, oboe, clarinet, bassoon, and violin), while the bottom staff is the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a complex, virtuosic passage. The piano part includes a series of rapid sixteenth-note runs in the right hand, with a circled section indicating a technical difficulty. Dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p* (piano) are used throughout. The score is annotated with various musical symbols, including accents, slurs, and a circled area around a specific figure in the piano accompaniment that the text identifies as a technical 'glitch'.

⁵ Пример приводится по изданию: *Hummel J. N. Septett op. 74. Leipzig: C. F. Peters, n. d.*

«боязнь диссонансов», обедняющую звучание фактуры. У Брамса же написано иначе (Пример 12¹⁵).

Пример 12

И. Брамс. Соната для скрипки и фортепиано № 3 d-moll. I часть

The image displays a musical score for the first movement of Johannes Brahms' Sonata for Violin and Piano, No. 3 in D minor. The score is presented in two systems. The first system (measures 44-49) features a violin part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'espress. f' (espressivo forte). The second system (measures 50-55) continues the piano part with a 'f' (forte) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Вообще, с использованием педали бывают связаны самые разнообразные ошибки и заблуждения пианистов-исполнителей. Причины их заключены в отсутствии четких представлений о функциях педали, с одной стороны, и об акустических результатах ее употребления, с другой. Попытаемся перечислить главнейшие из этих причин.

1. «Безразличное» использование педали по отношению к *стилю*, эпохе создания произведения.
2. Одинаковое, по существу, употребление педали:
 - в разных регистрах;
 - в абсолютно разных по плотности фортепианных фактурах;
 - вне учета типовых, в том числе жанровых по характеру, ритмических формул сопровождения (аккомпанемента).

¹⁵ Пример приводится по изданию: *Brahms J. Sämtliche Werke. Band 10: Klavier-Duos* / Ed. H. Gál. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926–1927. Так же выглядит партия педали и в первоиздании сонаты (Berlin: N. Simrock, 1889).

3. Неумение пользоваться (чисто технически, а также на слух) *неполным*, подчас — едва заметным нажатием педальной лапки.
4. Отсутствие у пианиста правильных представлений о *функциональных* характеристиках и строении реализуемой фактуры.

Последнее кажется мне особенно важным, так как провоцирует, пожалуй, самые существенные недостатки художественного звучания рояля.

Приведем в качестве примера несколько эпизодов, в которых композиторы используют в фактуре «подразумеваемые» органные пункты — впрочем, совершенно не обозначая их выдержанными реально звуками.

С. Рахманинов. Соната для виолончели и фортепиано. III часть (см. *Пример 13*). Частая ошибка в этом кульминационном эпизоде — преждевременное снятие (подмена) педали с дрящегося в течение нескольких тактов органного пункта на доминантовом звуке (си-бемоль большой октавы). Обозначенный композитором всего лишь форшлагом, этот звук должен, разумеется, выдерживаться — пока виолончель

Пример 13

С. Рахманинов. Соната для виолончели и фортепиано
ор. 19. III часть (такты 35–43)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Михайлов И. Д.* Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. Сб. научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. Л.: ЛОЛГК, 1986. С. 59–73.
2. *Михайлов И. Д.* О цикличности, песенных текстах и переводах: К проблемам вокальной лирики Брамса // Советская музыка. 1990. № 10. С. 43–46.
3. *Михайлов И. Д.* Песенное творчество И. Брамса: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1987. 186 с.
4. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
5. *Петров Н. А.* Главное — быть честным по отношению к себе // Piano Forum. 2011. № 2(6). С. 6–11.

И. Д. МИХАЙЛОВ
**Вокальный цикл Георгия Свиридова
на стихи Михаила Лермонтова**

Лекция по курсу истории русской музыки XX века

Оригинал-макет

Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета _____.2019
Формат 60×90¹/₁₆. Усл. печ. л. 1,5. Тираж 50 экз. Заказ №
Отпечатано в типографии