

УДК 78. 01: 780. 616. 432

Присталов И.К.Харьковский национальный университет
им. И. П. Котляревского**Петренко И. А.**Харьковское музыкальное училище
им. Б. Н. Лятошинского

ПРИНЦИПЫ ПИАНИСТИЧЕСКОЙ СВОБОДЫ В СВЕТЕ «ТЕОРИИ ЭНЕРГЕТИЧЕСКОГО РАВНОВЕСИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ»

Присталов И.К., Петренко И. А. Принципы пианистической свободы в свете «Теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве». В статье впервые в отечественной музыкальной науке осуществляется попытка спроецировать принципы работы исполнительского механизма певца на работу пианиста, что стало возможным лишь после открытия «Теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову». В центре исследовательского интереса стоят вопросы свободы пианистического аппарата.

Ключевые слова: энергетическое равновесие, исполнительская свобода, пианистический аппарат, опора, певческое дыхание.

Присталов І. К., Петренко І. А. Принципи піаністичної свободи у світлі «Теорії енергетического равновесия в исполнительском искусстве». У статті вперше у вітчизняній музичній науці здійснюється спроба перенести принципи роботи виконавського механізму співака на роботу піаніста. У центрі дослідницької уваги постають питання свободи піаністичного апарату.

Ключові слова: енергетична рівновага, виконавська свобода, піаністичний апарат, опора, співоче дихання.

Pristalov I., Petrenko I. Principles of pianistic freedom in the light of the Theory of energy balance in the musical performing.

Background. With the advent of professionalism in performing art the variety of problems connected with so called "freedom" in performing and energy conservation has appeared. These problems take

on special significance in pedagogical sphere. Time and again there has been attempted the theoretical comprehension of performing processes where the achievements of empiricism could take the scientific foundation. However, nowadays there are a lot of gaps and arguments in this field.

In the given article it's offered to consider the principles of performing freedom in the light of the Theory of energy balance in the musical performing art by Pristalov (abbreviated TEB). This latest scientific research deals with the biomechanical and psychophysiological components of performing activity. Novelty. The authors, for the first time in the modern scientific space, make an attempt to trace the common principles in the work of performing mechanism of a singer and a pianist, to extend the theses of TEB to the work of a pianist, specifically on a very important condition which forms his motion technique – the freedom of playing apparatus.

Novelty. The authors, for the first time in the modern scientific space, make an attempt to trace the common principles in the work of performing mechanism of a singer and a pianist, to extend the theses of TEB to the work of a pianist, specifically on a very important condition which forms his motion technique – the freedom of playing apparatus.

The aim of the article is to reveal basic principles and to find effective mechanisms of pianistic freedom in performing process basing on TEB.

Results. The freedom of performer is a pledge of solving technical and artistic problems. Most often freedom is considered as some inner state which is visually perceived as an ease, naturalness, unconstraint of movements. We assert that the performing freedom is not so much the state, as the process of reaching a certain energy balance by means of even distribution of energy between the organs-participants. The principles of energy distribution and reaching of energy balance became the subject of TEB. Taking into account the universality of this theory it would be logically to draw a parallel between vocal process and pianist's working. One of the key concepts both of vocal and pianistic processes is the so called "support". According to TEB the feeling of support, or supported sound in singing process is an auxiliary mechanism with the help of which the energy released by body to produce sounds transfer and distribute between the phonation organs (larynx and diaphragm). This process is impossible without the under-rib diaphragmatic breathing (it is necessary for transferring and distribution of energy during the phonation act) and the respiratory installation which is the so called "zero level" of energy balance created by fixation of under-rib diaphragmatic breath.

Pianist also has at least two supporting points: on chair (including foot rest) and finger support on manual. On the basis of our research, the use of respiratory installation gives a pianist one more important supporting point. The respiratory installation activates abdominal muscle, muscles of legs, back, but not muscles of arm. At this very moment a singer has larynx, neck muscles released from tension while a pianist – arm muscles, from fingertips to shoulder girdle. Beginning musicians are often followed by the muscular suppression. Cause of it lies into wrong distribution of energy outputted by brain. The energy accumulates into the organs of performing mechanism: singer has it into neck and larynx, pianist –

into shoulders, forearm, wrist and fingers. That's why a problem of energy regulation unfolds.

Under TEB, it's the diaphragm that takes the regulation function on itself. The diaphragm is connected with the pianist's playing apparatus by means of general innervation. It can be visually demonstrated while producing "piano". If the right under-rib diaphragmatic breath is realized, the energy, with the help of support, distributes equally. By inhalation and quick retention instantaneous energy distribution occurs, after what the energy balance sets in. A musician's task is to keep this balance, what provides economical energy consumption during performance, comfort and freedom of playing apparatus. Most often "energy congestion" traps pianist while performing difficult compositions, in which fast tempo and technical complexity of texture provoke frequent and shallow breathing. The main task of the performer as well as the teacher – to find optimal borders of constructions into musical form where it is appropriate to create the respiratory installation. Using of principles of above mentioned theory helps a pianist to make movements smooth and progressive what allows to play cantilena episodes with maximum cohesion and artistic expression.

Conclusions. The presented theory of energy balance in musical performing art by Pristalov not only allows to look in a new way at the notion of performing freedom on the whole and pianistic freedom specifically, but also gives the new basic principles of its realization. Born in the depth of vocal art it provides a performer with the universal means and mechanisms which help to solve specific pianistic problems.

The practical significance. The results of the given research can be applied into the sphere of musical pedagogy. They can serve as a basis for new methods of not only voice training, but also a piano and accompanist's skills teaching. Hence, the above mentioned theory discovers for researchers absolutely new problem field connected with the development of the basic theory statements with reference to different kinds of performing art.

Keywords: energy balance, singing breath, support mechanism, performing freedom, pianistic apparatus.

Постановка проблеми. С появлением профессионализма в исполнительском искусстве проявился ряд серьёзных проблем, связанных с так называемой «свободой» исполнения, экономией сил, которые и доньше не только не потеряли своей актуальности, но ещё более обострились с возникновением усложнённых форм музыкального изложения. Невероятную значимость эти проблемы приобретают в сфере педагогики, особенно на этапе обучения в высших учебных заведениях, где объёмы и сложность программ не только обнажают природные недостатки и упущения предыдущего обучения, но и требуют их незамедлительного устранения.

Безусловно, эмпирика научила решать задачи исполнительства, предлагая богатое разнообразие методик обучения овладением тем или иным инструментом (включая голос). На протяжении истории неоднократно осуществлялись и попытки

теоретического осмысления исполнительских процессов, в которых достижения эмпиризма получали научное обоснование. Однако, и сегодня в этой области немало пробелов и спорных, зачастую полярных мнений, рождённых, на наш взгляд, отсутствием единой универсальной научной теории, которая касается биомеханических и психофизиологических компонентов исполнительской деятельности.

В этом ракурсе особого внимания достойно одно из научных открытий, совершённых одним из авторов данной статьи кандидатом искусствоведения, доцентом кафедры сольного пения ХНУИ И.К. Присталовым (авторское свидетельство «Теория энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову», далее ТЭР, 2011). Ценность теории именно в том, что она затрагивает и объединяет все виды исполнительского искусства, давая научное обоснование большинству эмпирических достижений.

Анализ последних исследований и публикаций. О свободе пианистического аппарата как о базовой потребности исполнителя и способах её достижения написано немало страниц. В данной публикации, опираясь на, ставшие каноническими, труды Г. Нейгауза [8], С. Фейнберга [11], А. Шмидт-Шкловской [12], а также более современные исследования известного педагога-пианиста В. Макарова [7] и В. Мазеля [6], авторы статьи используют и ряд собственных научных разработок, подтверждённых авторскими свидетельствами [1;2;3;4].

Цель статьи – выявить базовые принципы и найти действенные механизмы исполнительской свободы пианиста, опираясь на ТЭР. Для достижения этой цели перед авторами стоят следующие задачи: дать определение понятию исполнительской свободы; проследить общие принципы в работе исполнительского механизма певца и пианиста; сфокусировать постулаты ТЭР на работу пианиста, в частности на важнейшее условие, формирующее его двигательную технику – свободу игрового аппарата.

Следует отметить, что попытка решить вышеперечисленные задачи осуществляется в современном научном пространстве впервые, что обуславливает новизну данной работы.

Изложение основного материала исследования. Свобода (не напряжённость) упоминаются, как правило, в каждой работе, связанной с техническим развитием музыканта. Предусматривается, что свобода, которая внутренне ощущается как удобство игры, лёгкость и управляемость, создает предпосылки для действий ловких, сильных, быстрых. Свобода исполнителя – залог решения технических задач, а в широком смысле и музыкально-художественных. В большинстве фортепианных методик очерчено два пути достижения свободы пианистического аппарата – доминантная психическая установка

на расслабление и специальные упражнения. Заметим, что оба эти способа работают не во время непосредственного исполнительского акта, а являются лишь подготовительным этапом, «домашней заготовкой» музыканта.

Чаще всего свобода рассматривается как некое внутреннее состояние, которое зрительно воспринимается в виде непринужденности, плавности, естественности движений, завершенной пластики и выразительности, что ассоциируются с высоким качеством звучания. Однако, как точно подметил Лев Оборин: «Удобство и свободу понимать буквально нельзя хотя бы потому, что абсолютной свободы во время игры на рояле нет, и не может быть: всякое движение влечет за собой напряжение тех или иных мышц, а полная свобода может быть лишь при отсутствии движения, т. е. при полном покое» [10].

С точки зрения физики, исполнительский акт есть не что иное, как череда бесконечных мышечных сокращений и расслаблений, который постоянно требует правильного распределения усилий, и как любое человеческое действие экономного, сбалансированного расхода жизненной энергии. Ощущение относительного, удобства и комфорта, и как следствие, свободы возможно лишь при определённом равновесии между состоянием напряжения и расслабленности. Таким образом, логично утверждать, что под исполнительской свободой стоит понимать не столько состояние, сколько процесс достижения определённого энергетического баланса, путём равномерного распределения энергии между органами-участниками. Именно принципы распределения энергии и достижения энергетического равновесия стали предметом осмысления ТЭР. Она дала возможность заглянуть внутрь вокального механизма и получить чёткие и понятные определения основных механизмов вокального процесса: нижнерёберного диафрагмального дыхания, выдыхательной установки, опорного механизма, ключевого рефлекса, принципа маятника и др.

Учитывая универсальность этой теории, затрагивающей и объединяющей все виды исполнительского искусства, логично провести некоторые параллели и проекции между вокальным процессом и работой пианиста. Преемственные связи между этими видами искусства были отмечены многими музыкантами, среди которых и Антон Рубинштейн. «Тот не музыкант, кто не умеет петь», – говорил он. Вокальную природу инструментального звучания отмечал и Генрих Нейгауз: «Забывать о голосе, о человеке, в человеческом и человеческом звуке невозможно; как некий «скрытый бог», он живет в любой музыке, все от него исходит и все к нему приходит» [8:82]. Так же как тесно переплетаются художественные цели вокального и пианистического искусства, могут иметь общую

основу и их средства – технические и методические принципы.

Одним из ключевых понятий, как в вокальном процессе, так и в пианистическом является «опора», широко муссируемое исследователям как в одной, так и в другой сфере. Согласно ТЭР опора звука в певческом процессе представляет собой вспомогательный опорный механизм (приспособление) при помощи которого энергия, выделяемая организмом для производства звука, переносится и распределяется между звукообразующими органами. Фактически, функционально дифференцированная опора находится в двух точках: в ногах – физическая, и в дыхании – специфический исполнительский опорный механизм. При этом работа опорного механизма, согласно ТЭР, невозможна без нижнерёберного диафрагмального дыхания, необходимого для переноса и распределения энергии между звукообразующими органами, а также без выдыхательной установки, которая являет собой своеобразную нулевую отметку энергетического равновесия, создаваемую фиксацией нижнерёберного диафрагмального вдоха.

У пианиста также есть как минимум две точки опоры: 1) на стуле (включая упор ногами в пол) и 2) опора пальцев на клавиатуре. Исполнительский процесс у пианиста, помимо прочего, являет собой сложную механическую работу, требующую мышечной мобилизации всего тела, которую легко ощутить, используя вокальную выдыхательную установку. Примечательно, что физиологически человеческий организм любое физическое усилие предваряет вдохом. Глубокий низкий вдох перед началом игры, наблюдаемый нами у великих пианистов, устанавливается не сразу, а в процессе занятий – т.е. в долгом процессе приспособления, прилаживания к работе за инструментом. Чаще всего пианистом интуитивно руководит необходимость достижения максимального удобства, свободы и мобильности за роялем.

Создание выдыхательной установки даёт исполнителю ощущение опоры и чувство собственного тела: живот подтянут, руки слегка приподняты. Небольшое напряжение мышц живота и их важность были отмечены Святославом Рихтером – «Важны «точки опоры» – живот и ноги. Без них, – подчеркивал Рихтер, – не будет звучать...» [10]. Осуществление подобной опоры, согласно физиологии, возможно лишь, когда некоторое поверхностное, промежуточное дыхание переходит в косто-абдоминальное. При этом законы музыкального изложения диктуют исполнителю необходимость кратковременного задержания дыхания и распределения его по фразе, а не совершения физического выдоха на первом же звуке.

Выдыхательная установка активизирует мышцы ног, спины, брюшного пресса, но не рук. В этот момент, согласно ТЭР, у певца происходит

освобождение гортани, мышц шеи, а у пианиста рук – от кончиков пальцев до верхнего плечевого пояса. Следовательно, опора каким-то образом влияет на освобождение певческого аппарата и игрового аппарата пианиста?

Рассмотрим подробнее, что же происходит. Анализируя и оценивая степень сложности поставленной перед исполнителем художественной цели, головной мозг посредством организма выделяет оптимальное количество энергии, которое обеспечило бы решение конкретной творческой задачи. Как правило, у неопытных музыкантов она распределяется неверно, и, образуя энергетические «пробки», оседает в органах исполнительского механизма: у певца – в шее и гортани, у пианиста – в плече, предплечье кисти или пальцах. Образуются мышечные зажимы, следствием которых становится не только низкое качество исполнения, но и целый ряд профессиональных заболеваний. Таким образом, остро назревает проблема переноса и распределения энергии, регулирования энергетического потока.

Симптомы данной проблемы были ясно очерчены ещё в фундаментальном труде Г. Г. Нейгауза: «...уверенная целесообразная регулировка веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках (Хорошее французское выражение: *jeu perle*.) до огромного напора с участием, в случае надобности, всего тела для достижения предельной мощности звука. Иногда при большом длительном *f* или *ff* иной пианист кипит и пытит и как бы не замечает, что вместо усиления звука происходит обратное — ослабление его, а подчас простое стучание. Это напоминает человека, у которого слабеет голос и который старается говорить как можно громче, но вместо этого начинает хрипеть. У пианиста это происходит именно из-за несогласованности между звуковым требованием и двигательным процессом — процессом, обычно в таких случаях несвободным, напряженным и заторможенным [8:86]». Однако, великий музыкант, обнажая проблему, не даёт конкретных рекомендаций в её решении. В этой связи, другой именитый педагог-практик, А. Шмидт-Шкловская, культивирует принцип «проводимости звука», согласно которому звук как бы протекает по всей руке. Благодаря этому, произнесение звука становится естественным и свободным. Примечательно, что для обеспечения этих принципов А. Шмидт-Шкловская акцентирует внимание на правильной осанке и дыхании, одним из первых рекомендуя следующее упражнение: «Условие нормального дыхания — хорошая осанка. [Мы бы подчеркнули правильность обратной причинно-следственной связи : необходимое условие хорошей осанки – правильное дыхание – И.П.] Не поднимая плечи, сделайте глубокий вдох так, чтобы легкие до конца наполнились воздухом и грудная клетка

расширилась. Выдох постепенный, бесшумный и полный. После небольшой паузы — снова вдох» [12:18].

В свете ТЭР «проводимость звука» есть не что иное, как факт энергетической проводимости: отсутствие зажатости, фиксаций, спазмов, которая невозможна без регулятора, координатора, распределителя энергии, коим выступает диафрагма. При правильном нижнерёберном диафрагмальном вдохе посредством опоры энергия распределяется равномерно. С вдохом и быстрым задержанием происходит мгновенный перенос энергии и устанавливается энергетическое равновесие. В процессе исполнения задача музыканта – сохранять это равновесие, которое обеспечивает экономный расход энергии, удобство и свободу исполнительского аппарата, как пианистического, так и певческого. Именно поэтому у опытных певцов вырабатывается ключевой рефлекс, дающий возможность во время фонации ощущать постоянное мышечное состояние вдоха.

Во время игры для решения художественных задач исполнитель, ведомый эмоциональной экспрессией, дифференцирует силу звуковой динамики, т.е. гибко использует, выделенную мозгом, энергию. Согласно ТЭР функцию регулятора динамики у певцов также берёт на себя диафрагма. Этот научный факт подтверждён результатами фотографических исследований Н.И. Жинкина [5], Л.Д. Работнова. [9]

Диафрагма по средствам общей иннервации связана с игровым аппаратом пианиста. Это наглядно демонстрируется при производстве на рояле *piano* и *mezzo voce*, которые сопровождаются гораздо большими усилиями «живота», нежели обычного *mf*. У пианиста опёртое *piano*, нередко подменяемое неопытными исполнителями состоянием близким к полной денервации, наоборот требует больших энергетических затрат. Это происходит потому, что для достижения выразительного *piano* пианист должен настолько обнажить, «расчехлить» рецепторы пальцев, чтобы ощутить полный контакт с клавиатурой при тихом звучании.

Использование пианистом дыхательной установки позволяет исполнять на рояле с максимальной связностью и выразительностью кантиленные эпизоды, поскольку способствует плавности и поступательности движений исполнителя. Подчеркнём, что здесь речь идёт не только о проекции традиций бельканто на фортепианную музыку на уровне особенностей мелодики, динамики и агогики, которая широко изучалась в связи с творчеством Ф. Шопена, а о конкретном механизме, способе исполнения, следствием которого и является «вокальное» *legato*, гибкая волновая динамика и *tempo rubato* – знаковые черты шопеновского стиля.

Безусловно, инструментальные фразы зачастую длиннее вокальных и подразумевают

воспроизведение большего количества звуков в единицу времени, что делает физически невозможным их исполнение на одном дыхании, но это и не нужно. Дыхание пианиста должно быть ровным и спокойным, а создание выдыхательной установки необходимо только перед началом относительно больших построений. Чаще всего «энергетические пробки» и как следствие мышечные зажимы подстерегают пианиста при исполнении виртуозных произведений, в которых быстрый темп и техническая сложность фактуры провоцируют дышать часто и поверхностно. Задача исполнителя и в первую очередь педагога – найти оптимальные границы построений музыкальной формы, где уместно создать выдыхательную установку и в среднем темпе (при необходимости с умышленными остановками в момент вдоха) довести этот процесс до автоматизма. С увеличением скорости движения и укрупнением музыкальной мысли, остановки исчезнут, а рефлекс вдоха останется, автоматически устанавливая нулевой уровень энергетического равновесия и как следствие освобождая пианистический аппарат. Стоит ли говорить, что синхронная симпатическая работа исполнительских аппаратов певца и концертмейстера, без которой невозможен по-настоящему органичный ансамбль, осуществляется именно за счёт применения основных положений ТЭР.

Выводы. «Теория энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову» не только позволяет по-новому взглянуть на понятие исполнительской свободы в целом и пианистической свободы в частности, но и даёт новые базовые принципы её реализации. Зародившаяся в недрах вокального искусства, она обеспечивает исполнителя универсальными средствами и механизмами, позволяющими решать специфические проблемы пианизма.

Подчеркнём, что материал, изложенный в данной публикации, является попыткой научно обосновать знания и опыт, рождённые в процессе многолетней исполнительской и педагогической деятельности авторов, и направлен в первую очередь на практическое применение. Безусловно, мы не столь самонадеянны, дабы утверждать, что принципы, декларируемые в этой статье, решат все проблемы в классе рояля или вокала, однако они способны значительно приблизить исполнителя

к созданию достойного творческого продукта. При всей кажущейся сложности, на практике всё сводится к простой необходимости с «младых ногтей» культивировать у пианиста правильное дыхание.

Перспективы дальнейших исследований состоят в более глубоком, детальном изучении очерченного круга проблем. ТЭР открывает для исследователей абсолютно новое проблемное поле, связанное с разработкой основных положений теории применительно к различным видам исполнительского искусства.

Литература:

1. А. с. науковий твір «Опорочный механизм вокального процесса в свете Теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову» / Ігор Костянтинівч Присталов. — № 44710; дата реєстрації 16.07.12; Державна служба інтелектуальної власності України.
2. А. с. літературно-науковий твір «Теория энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову» / Ігор Костянтинівч Присталов. — № 44710; дата реєстрації 16.07.12; Державна служба інтелектуальної власності України.
3. А. с., науковий твір «Эффект энергетической взаимобратности в звукообразующих органах в певческом процессе по Присталову» / Ігор Костянтинівч Присталов. — № 44710, дата реєстрації 30.01.13; Державна служба інтелектуальної власності України.
4. А. с., науковий твір «Принципы пианистической свободы в свете Теории энергетического равновесия в исполнительском искусстве по Присталову» / Ігор Костянтинівч Присталов, Ірина Анатоліївна Петренко. — № 49545, дата реєстрації 05.06.13; Державна служба інтелектуальної власності України.
5. Жинкин Н. И. Механизмы речи / Н. И. Жинкин. — М.: Директ-Медиа, 2008. — 104 с.
6. Мазель В. Х. Музыкант и его руки / В. Х. Мазель. — СПб.: Композитор, 2003, — 179 с.
7. Макаров В. Обучение игре на фортепиано в подготовительном отделении и начальной школе / В. Макаров. — Х., 1997. — 120 с.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. — [5-е изд.]. — М.: Музыка, 1988. — 240 с.: портр., илл., нот.
9. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов / Л. Д. Работнов. — М.: Музгиз, 1932 — 152 с.
10. По направлению к Рихтеру [Электронный ресурс]: Радио Орфей. Архив программ. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/wayrich-ter/14072-ttps>. — Название с экрана.
11. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — [Изд. 2-е, доп.]. — М., 1969. — 598 с.
12. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. — [Изд. 2-е.]. — Л.: Музыка, 1985. — 69 с.