

УДК 781.91

DOI: 10.24411/2308-1031-2019-10013

Н. Н. Покровская

ПОСТАНОВКА РУК АРФИСТА КАК ПРОЦЕСС ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Уже в самом названии статьи заключено противоречие, которое, однако, автор вынужден оставить, поскольку оно возникло не по недопониманию смысла. Термин *постановка* принят в музыкальной педагогике для обозначения правильных (или неправильных) движений, осуществляемых музыкантом-инструменталистом во время игры, которые обусловлены сущностью музыки – искусства временного, непрерывно изменяющегося по интенсивности звучания, по высоте и скорости изменения звуков и их направления. Остановка же движения пальцев музыканта и последовательности звуков обозначает завершение музыки. Стоящие *без движения* на струнах (клавишах, клапанах) пальцы не могут их заставить звучать, но менять исторически давно возникший термин – постановка рук (или голоса) не входит в задачи автора статьи.

В современной музыкальной педагогике под постановкой в узком значении этого слова понимают положение пальцев на струнах (клавишах, клапанах) до начала звукоизвлечения, т. е. то, что в спорте обозначают словами «на старт – внимание» до начала движения. В своем широком значении слово «постановка» подразумевает правила движений, способствующих наилучшему звучанию и наибольшей легкости и скорости игры на инструменте. Именно в этом смысле мы и будем рассматривать задачи данной статьи, так как о правильных и наиболее целесообразных движениях рук арфиста в педагогической среде не существует единого мнения, более того, существуют разнотечения и разные понимания некоторых терминов и правил,

входящих в методическую базу арфовой педагогики.

Вопросам зависимости качества звука от правильности или неправильности движений играющего посвящены многие исследования, в которых повторяются некоторые общие для всех инструментов основополагающие законы игры [1, 4]. Среди них и такие, важные для темы статьи, как свобода игрового аппарата [9], участие в игре всего корпуса музыканта [12, с. 206], взаимосвязь движений пальцев, кистей, локтей и плеч [5, с. 15, 16; 7, с. 16]. Но у арфы есть свои особенности игровых движений и свои ошибки у играющих, на которые автор и собирается обратить внимание.

Итак, изменение скорости, направления движения и интенсивности звуков (собственно звучание музыки) невозможно, если не двигаются руки, плечи, пальцы... [8, с. 9]. Движения, необходимые для извлечения звука, для каждого инструмента разные, продиктованные их устройством. Кроме того, качество профессиональных движений зависит от индивидуальности играющего, его физических и психофизиологических данных [11, с. 210; 10]. Каковы же физические и психофизиологические качества арфиста, наиболее соответствующие особенностям самого инструмента?

Одна из главных особенностей арфы – это размеры большого и тяжелого инструмента. Они предполагают, что у играющего должен быть высокий рост и длинные руки. Большое натяжение 46–47 струн требуют от арфиста недюжинной силы рук и пальцев. К трудностям арфы относится и ее *положение неустойчивого равновесия*, в котором она находится во время игры. В этом состоя-

нии ее постоянно приходится удерживать коленями, что требует фиксированного (и, значит, напряженного) положения ног. Однако напряжение в одной части тела неизбежно передается на другие его части. Но требование полной свободы во время исполнения соблюдать необходимо, так как напряжение неизбежно ухудшает звучание инструмента [9, с. 25]. Это первые трудности и недостатки, которые должен предвидеть и нивелировать педагог.

Стабильность положения арфы в ее неустойчивом равновесии обеспечивается *устойчивой посадкой* (удобный стул, голова на уровне двух верхних октав, прямая спина) [3, с. 136; 9, с. 15]. Она гарантирует и почти свободное – собранное без «расхлябанности» – положение тела при полной свободе плечевого пояса. Последнее условие – свобода плечевого пояса – необходимо для легкости в сменах позиции рук при игре в верхнем или нижнем регистре арфы.

Поскольку музыкальное произведение – это определенное композитором движение звуков разной высоты со смешанной их скорости, направления и интенсивности, точное звучание авторского текста зависит от качества извлекаемых звуков, а они в свою очередь обусловлены точностью движений рук, плеч и т. д. Связь их движений между собой закономерна: от положения плеч зависят руки и локти, от положения локтя – кисти и пальцы, соприкасающиеся со струной, извлекающие звук [7, с. 6]. Если пальцу неудобно, то звук не будет качественным. Следовательно, вся последовательность игровых движений арфиста сводится к тому, чтобы пальцы могли занять самое удобное положение на струнах для извлечения звуков нужной силы, окраски и скорости. Движения по подготовке пальцев к новой позиции на струнах составляют сложный процесс, предопределенный предыдущим этапом игры и предшествующим положением рук, плеч, локтей и кистей. Но не только ими.

Чтобы процесс подготовки происходил без срывов и приводил к высококаче-

ственному звучанию всех нот, должна быть прочно налажена *специфичная для арфы система игровых движений*. Она обусловлена исполнением наиболее часто встречающихся звуковых последовательностей в музыке для арфы, т. е. арфовой фактурой. Наиболее отвечают природе инструмента такие виды техники, как *арпеджио, аккорд и октава*. Но рассчитывать на то, что они хорошо прозвучат без усилий со стороны исполнителя только благодаря особенностям устройства самой арфы, не следует. Даже арпеджио может быть не услышанным или не убедительно сыгранным, если не знать, как его надо играть.

Каждому из видов техники соответствует свое, особое расположение между собой пальцев, кистей и рук. Более тесное, сближенное друг к другу положение пальцев и суженная кисть при исполнении мелкой техники, фиксированная ставка с опорой на первый палец – для октав, развернутая ладонь и почти перпендикулярное к струнам положение пальцев при игре двойных секст и септим и т. д. То есть для всех видов фактуры существуют исторически сложившиеся приемы игры, как наиболее удобные для играющего и соответствующие наилучшему звучанию. И арфист-профессионал должен владеть приемами игры всех основных видов техники. Этот длительный и трудоемкий процесс в конечном счете должен привести к свободному владению каждым видом движений, к свободной смене этих движений, к такому закреплению их в мышечной памяти, которое становится привычным вплоть до автоматизма, т. е. навыком.

Навык – это система прочно усвоенных мышцами ряда последовательных движений, вышедших за границы осознанного на уровень бессознательного [2, с. 74–75]. Поэтому постановкой в широком смысле слова мы можем назвать комплекс профессиональных двигательных навыков для разного вида фактуры.

При освоении какого-либо из навыков особенно важна роль педагога. Сле-

дует не только показать ученику, как должен звучать тот или иной технический прием, но и объяснить, как должны при его исполнении двигаться плечи, локти, пальцы; в какой момент игры можно и должно освободить руки, каким движением следует перенести их на новое место. Для этого надо еще научить находить слишком сложные моменты в игре. Чаще всего ими становятся повороты в пассажах, смена одного вида техники на другой, переносы рук из одного регистра в другой, скачки на большие расстояния и т. п. К исполнению подобных трудностей — к смене одного навыка другим — надо заранее готовить руки. Но так как сам учащийся редко может сам предусмотреть эту смену, то педагог обязан помочь ему определить *точки внимания*, к моменту звучания которых должны быть подготовлены руки и пальцы.

Следует указать ученику, куда надо смотреть при переносе рук (не на уже играющие пальцы, а на место будущей игры); какие из пальцев должны быть поставлены в первую очередь; звучание какого из пальцев следует всегда смягчать (например, чаще всего большого пальца правой и четвертого пальца левой руки), а какого — усиливать (как правило, это вторые пальцы обеих рук), чтобы выровнять звучание всего пассажа. Точки внимания непрерывно смешаются. Так, при игре длинных арпеджио с переносом рук вверх они находятся на четвертых пальцах обеих рук, а при игре вниз — уже на больших пальцах. Но и при игре вверх и вниз постоянно приходится вслушиваться в игру вторых пальцев, которые, как правило, недоделывают своих основных игровых движений.

Эту постановочную ошибку можно объяснить тем, что сами пальцы имеют очень ограниченную амплитуду движений, от природы связанную с единственной, зато самой важной хватательной функцией. Само движение пальца может быть глубоким, от его основания, или поверхностным — при сгибании только одной или двух верх-

них фаланг. В последнем случае мы получим уже не хватательное, а царапающее движение, дающее соответствующий поверхностный, некрасивый и короткий звук. Кроме того, предваряя звучание музыки, пальцы должны непрерывно заранее во время игры менять свои положения. Но их собственные движения («в ладонь» и «из ладони») ограничены, и связывать их движения между собой, которые сами пальцы сделать не могут, приходится кисти. Палец может зацепить струну с нужной силой только тогда, когда находится от нее на близком расстоянии при определенном положении кисти.

Ее разворот по отношению к струнам может приблизить или отдалить пальцы от струн. В последнем случае движения пальцев также затруднены: они становятся судорожными, царапающими. Лишь при близком положении самой кисти к струнам пальцы могут работать от своего основания, с полной силой опираясь на струну и управляя ею. Но и тут должно быть чувство меры. При слишком близком расстоянии кисти от плоскости струн работа пальцев тормозится [5, с. 14]. Они не могут свободно двигаться от своего основания, с полным размахом. Поэтому кисть приходится очень мелкими движениями непрерывно поворачивать в сторону то одного, то другого пальца, доводя каждый из них до положения, максимально удобного ему в данный момент игры. Это позволяет увеличить скорость игры и гарантирует полноту звучания струны. Такова пластичная роль кисти в процессе звукоизвлечения [3, с. 140]. Поэтому одним из главных признаков, отличающих школу Поссе–Слепушкина от классической французской, которой придерживаются арфисты многих стран, является основополагающее значение, которое создатели школы придавали движениям кисти.

Между тем, если спросить у любой арфистки, считающей себя представительницей русской арфовой школы, что такое в их понимании «кистевое движение», они ответят, что это только снятие

кистью (кулачком) движением вверх первого или любого другого пальца при окончании фраз, длинных нот или перед паузой. На самом деле движение кисти вверх при окончании фраз – это лишь одно, правда, самое заметное и потому самое эффектное ее движение. Но главную особенность и основу отечественной исполнительской школы создают рабочие, мелкие и потому почти неуловимые глазом самые разнообразные движения кисти, придающие игре певучесть и красоту звучания, которые отличают ее от других школ.

Если пальцы зависят от положения кисти, то она сама, в свою очередь зависит от положения локтя (опущенного или слишком высоко поднятого) и от всей руки, которая переносит кисть с пальцами в разные регистры инструмента, где положение кисти и пальцев неизбежно меняется [7, с. 6]. Большинство же арфистов-педагогов, занимавшихся в той или иной мере методикой, начиная с Н. Г. Парфёнова, описывают цепочку в положениях локтя – предплечья – пальцев в статическом состоянии, во время подготовки к игре. Так, Парфёнов считает, что локоть должен находиться «на некотором отдалении от туловища» [5, с. 16], а предплечье и кисть – на одной линии [Там же, с. 15]. Это же советует и В. Г. Дулова: «...локоть – на одном уровне с запястьем (необходимо следить, чтобы он не “висел”)» [3, с. 140]. М. П. Мchedелов, редактор «Школы...» Н. Г. Парфёнова, в главе VI «Прием “обрыва” струны и положение локтей» рекомендует «придерживаться следующих правил при игре:

1. Высота локтя правой руки зависит от того, в каком регистре извлекается звук. В высоком регистре локоть будет почти на уровне плеча.

2. Предплечье должно быть на одном уровне с местом, в котором в данный момент играют» [6, с. 8].

Однако и М. А. Рубин [8, с. 16] и В. Г. Дулова [3, с. 140] противоречат Парфёнову, считая, что предплечья рук при игре должны находиться в горизонтальном положении. Кроме того,

Рубин пишет, что предплечье должно быть «перпендикулярно (!?) струнам» [8, с. 14], а К. К. Сараджев и М. А. Рубин настойчиво напоминают о высоком положении постановки первого пальца [9, с. 17; 8, с. 10]. Как видим, нередко определения правильности или неправильности положения и движений пальцев, кистей и локтей у этих авторов противоречат основополагающему труду Н. Г. Парфёнова, в котором изложены постановочные правила русской арфовой школы. Однако разбор этих противоречий не входит в задачи автора статьи.

Для нас важно было найти в методических трудах описания движений локтя и предплечья, запястья и пальцев в рабочие моменты игры, последовательные изменения их положений при переходах от одного вида фактуры к другой, а также причины и результаты их зависимости друг от друга и описание трудностей при смене позиций, вызывающих напряжение в той или иной части руки. Хотелось бы узнать способы обнаружения и предотвращения профессиональных ошибок. Этого мы не нашли.

Только в работе Парфёнова подробно описан поступенный процесс игры гаммы вверх и вниз, с анализом движений в цепочке «локоть – кисть – палец» [5, с. 29–30]. Парфёнов приводит схему игры гамм А. И. Слепушкина, где особое внимание обращается на моменты перехода с первой половины гаммы (первые четыре звука, которые последовательно извлекают четыре пальца) на вторую ее половину. В этой схеме [Там же, с. 30–32] ясно указывается на связь разных движений «локтя – кисти – пальцев» в зависимости от исполнения восходящей или нисходящей гаммы. Процесс передачи движений по цепочке не останавливается ни на мгновенье, и потому цепочка эта никогда не может в полной мере остаться в том положении, какого требует постановка в узком смысле слова. И задачей педагога в этом случае становится не столько правильная постановка рук и пальцев в статике,

сколько их свободные переходы из правильного статического положения, не останавливаясь на нем, в любое следующее, тоже правильное и наиболее отвечающее красоте будущего звучания.

Подобные цепочки движений разных частей руки в каждом виде техники особые. Они весьма разнообразны, особенно при игре музыкальных произведений, для каждого из которых исполнитель должен выстроить свою цепочку движений рук и ног. Процесс поисков и освоения нужных сочетаний наилучших движений идет одновременно с прояснением чисто музыкальных моментов, появлением слышимого арфистом звукового ху-

дожественного образа. В результате этого сложнейшего творческого процесса и создается своеобразная партитура из слуховых представлений о будущем звучании и из ощущений движения мышц, воссоздающих это звучание. Эта партитура очень хрупка, она существует только как процесс в голове автора и нуждается в постоянной поддержке, в напоминании мышцам о последовательности их движений, их интенсивности и скорости. И совершенство будущего исполнения музыки зависит от полноты претворения этой партитуры в живое звучание, которое в свою очередь зависит от совершенства процесса звукоизвлечения арфиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1971. – 278 с.
2. Гиттенрейтер Ю. Введение в общую психология: Курс лекций. – М.: АСТ. Астрель, 2009. – 351 с.
3. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М., 1975. – 230 с.
4. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1982. – 143 с.
5. Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М., 1927. – 49 с.
6. Парфёнов Н. Г. Школа игры на арфе / Ред. М. П. Мчеделова. – М., 1960. – 296 с.
7. Покровская Н. Н. Практическая методика обучения игре на арфе. – Новосибирск, 2012. – 171 с.
8. Рубин М. А. Методика обучения игре на арфе. – М.: Музыка, 1973. – 63 с.
9. Сараджев К. К. Об исполнительском мастерстве арфиста: Метод. зап. – М., 2001. – 69 с. + 6 с. илл.
11. Сраджев В. П. Еще раз о свободе игрового аппарата инструменталиста // Исполнительское искусство: Виолончель, контрабас, арфа. – М., 1992. – С. 80–101.
11. Шульпяков О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 12. – Л., 1973. – С. 187–222.
12. Эрдели К. А. Арфа в моей жизни. – М., 1967. – 240 с.

REFERENCES

1. Alekseev A. D. *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methods of learning to play the piano]. Moscow, 1971. 278 p.
2. Gittenrejter Yu. *Vvedenie v obshchuyu psikhologiyu. Kurs lektsij* [Introduction to general psychology. Course of lectures]. Moscow, 2009. 351 p.
3. Dulova V. G. *Ishusstvo igry na arfe* [The art of playing the harp]. Moscow, 1975. 230 p.
4. Lyubomudrova N. A. *Metodika obucheniya igre na fortepiano* [Methods of learning to play the piano]. Moscow, 1982. 143 p.
5. Parfenov N. G. *Tekhnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina* [The technique of playing the harp. The method by Prof. I. I. Slepushkin]. Moscow, 1927. 49 p.
6. Parfenov N. G. *Shkola igry na arfe* [Harp school]. Moscow, 1960. 296 p.
7. Pokrovskaya N. N. *Prakticheskaya metodika obucheniya igre na arfe* [Practical methods of learning to play the harp]. Novosibirsk, 2012. 171 p.
8. Rubin M. A. *Metodika obucheniya igre na arfe* [Methods of learning to play the harp]. Moscow, 1973. 63 p.
9. Saradzhev K. K. *Ob ispolnitelskom masterstve arfista. Metodicheskie zapiski* [On the performing skills of the harpist. Methodical notes]. Moscow, 2001. 69 p.
10. Sradzhev V. P. Once again about the freedom of the instrumentalist's game apparatus. *Ispolnitelskoe iskusstvo: violonchel*,

- kontrabas, arfa* [Performing arts: cello, double bass, harp]. Moscow, 1992, pp. 80–101.
11. Shulpyakov O. F. On the psychophysical unity of performing arts *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of theory and aesthetics of music]. Leningrad, 1973. Iss. 12, pp. 187–222.
12. Erdely K. A. *Arfa v moej zhizni* [Harp in my life]. Moscow, 1967. 240 p.

Постановка рук арфиста как процесс звукоизвлечения

Статья посвящена вопросам методики обучения игре на арфе. Это вызвано не только крайней скудостью методической базы инструмента, в которой насчитывается лишь около 10 работ по методике, изданных на русском языке. В работах Н. Г. Парфёнова (1927), М. П. Мчеделова (1960 и 1973), К. А. Эрдели (1967), М. А. Рубина (1973), В. Г. Дуловой (1975), К. К. Сараджева (2001), Н. Н. Покровской (2012) освещены особенности русской арфовой школы, созданной по методу А.И. Слепушкина в начале XX в. Из них только публикации Парфёнова, Рубина и Покровской чисто методические. В трудах других авторов наряду с историей инструмента, общемузыкальными вопросами и мемуарами уделено место и методике.

Автора статьи насторожила противоречивость в трактовке некоторыми ведущими педагогами-арфистами основных положений постановочных принципов русской арфовой школы, впервые в 1927 г. ясно изложенных в публикации ученика великого русского арфиста Н. Г. Парфёнова «Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина». Эта противоречивость заметно пропустила уже в редакции М. П. Мчеделова, выпущенной им «Школы...» под именем Н. Г. Парфёнова и 1960 и в 1973 гг. Кроме того, ключевые сегменты обучения, связанные с пониманием термина «постановка в широком смысле слова», с движениями в цепочке «плечо – рука – предплечье – локоть – запястье – кисть – палец» в переходные моменты игры, остаются до сих пор не разработанными. Это также вопросы о возникновении напряжения в разных частях игрового аппарата учащихся, предупреждения и исправления постановочных ошибок и др.

В пределах одной статьи проблемы, названные в ней, не решить. Поэтому задачами автора статьи были побудить арфистов-педагогов критически отнестись к некоторым методическим изданиям и привлечь их внимание к самостоятельной методической

Setting the hands of the harpist as a process of sound production

The article is devoted to the methods of teaching the harp. This is not only due to the extreme scarcity of the methodological base of the tool, which has only about 10 works on the methodology published in Russian. In the works by N. G. Parfenov (1927), M. P. Mchedelov (1960 and 1973), K. A. Erdelyi (1967), M. A. Rubin (1973), V. G. Dulova (1975), K. K. Sarajev (2001), N. N. Pokrovskaya (2012) highlight the features of the Russian harp school, created by the method of A. I. Slepushkin in the early XX century. Of these, only the publications of Parfenov, Rubin and Pokrovskaya are purely methodical. In the works of other authors, along with the history of the instrument, general musical issues and memoirs, a place and methodology is given.

The author was concerned about the inconsistency in the interpretation of the some leading harp teachers of the main provisions of staging principles in the Russian harp school for the first time in 1927 made clear in the publication by disciple of the great Russian harpist N. G. Parfenov «The technique of playing the harp. The method by Prof. I. I. Slepushkin». This contradiction has already appeared in the editorial office of M. P. Mchedelov released his school under the name of N. D. Parfenov in 1960 and in 1973. In addition, the key segments of training related to the understanding of the term «statement in the broad sense of the word», with movements in the chain «shoulder – arm – forearm – elbow – wrist – hand – finger» in the transitional moments of the game, are still not developed. These are also questions about the emergence of tension in different parts of the game apparatus of students, issues of prevention and correction of staged errors, etc.

Within one article, the problem is named it can not be solved. Therefore, the author's tasks were to encourage harpists-teachers to take a critical view of some methodological publications and draw their attention to the

разработке «болевых» вопросов обучения игре на арфе.

Ключевые слова: арфа, А. И. Слепушкин, русская арфовая школа, методика обучения, методические издания, звукоизвлечение.

independent methodological development of «painful» issues of learning to play the harp.

Keywords: harp, A. I. Slepushkin, Russian harp school, teaching methods, methodical publications, sound production.

Покровская Надежда Николаевна, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Pokrovskaya Nadezhda Nikolaevna, Doctor of Art Criticism, professor at the Glinka Novosibirsk State Conservatoire

Получено 17.06.2019