

УДК 787.5

## ПРИНЦИПЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА АРФЕ И КАЧЕСТВО ЗВУКА АРФИСТА

*Покровская Н. Н.*, доктор искусствоведения, профессор кафедры струнных инструментов, Новосибирская государственная консерватория (академии) им. М. И. Глинки (г. Новосибирск). E-mail: galkin@sibmail.ru

В статье рассмотрены вопросы работы над звуком у арфистов в зависимости от психофизических особенностей учащихся. Даются критерии оценки звука арфиста и выявляется его связь с основными правилами звукоизвлечения по методу А. И. Слепушкина.

**Ключевые слова:** арфа, обучение, метод Слепушкина, звукоизвлечение, качество звука.

## THE PRINCIPLES OF PLAYING THE HARP AND HARPER'S SOUND QUALITY

*Pokrovskaya N. N.*, Doctor of Art History, Professor of Chair of String Instruments, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (Academy) (Novosibirsk). E-mail: galkin@sibmail.ru

The article deals with the importance of working on the sound as one of the basic instrumental standard of excellence. The author says about the specifics of the harp sound: sustain, coloring, depending on the instrument, string material and quality and about limits of the instrument volume range. The article emphasizes that the ability to achieve a variety of sound under the difficult playing conditions is the indicator of the bright musician's personality. The difficulties of working on the sound which are due to the specifics of the instrument can be overcome ways of sound production by A. M. Slepushkin's method. He was the founder of the Russian school of playing the harp which characterized by melodiousness and sincerity. The principles of sound production are work 2–3–4 fingers into the palm of the metacarpal joint, that is an active work of finger from its base, circular movements of the first finger "against itself" with the return to the original position, upward movement of the hand along the plane of the strings during the performance of individual notes and chords in the end of the playing.

Then the author says about the need for natural, approached to everyday, prehensile movements of the fingers (picking hand into a fist) and the need to strengthen the last phalanges of each finger. The article describes two phases of the play of finger movement and their instantaneous transition from one phase to another as the basis of the fluency.

The article emphasizes the relativity of beauty of sound depending on the quality of the instrument and the features of the performers hands and fingers. The author recognizes the primary work on the sound which associated with the psycho-physiological features of the artist, his ability to imagine the perfect sound and translate it into the audible sounds persistence and patience. The ability to create their own sound image of performed music, to hear their own music and "prehear" the result of the necessary movements is the essence of what the teacher should teach the student to master beautiful sound.

The role of internal singing while playing is negative because of the acoustic features of the throat as the any sounding body which prevents to hear the real sound of the performed artwork.

In article gives 4 evaluation criteria of sound:

1. The evenness of sound of all fingers. The errors of sound which connected with the peculiarities of each finger and their incorrect statement.

2. The beauty and fullness of the sound. The appearance of the "crushed" sound and the sound without the timbre "with send" during the playing with the weak or limp fingers and from tension. The sound attack with the limit pressure on the string from the base of the finger.

3. The variety of sound which depends on the two ways of sound production: viscid, heavy during the cantilena performance and light, acute for virtuosic artworks.

4. The clarity of the sound as a result of fast and accurate position of a finger on a string.

**Keywords:** Harp, teaching, Slepushkin's method, sound production, sound quality.

Самой большой похвалой музыканту считается признание его умения максимально приблизить звучание его инструмента к теплоте и выразительности человеческого голоса. Умение «петь» на своём инструменте – характернейшая черта отечественной исполнительской школы, представителем которой был великий русский арфист Александр Иванович Слепушкин. В книге Г. Нейгауза читаем: «Музыка – искусство звука... Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. Казалось бы, ничего более очевидного нет. И, однако, очень часто забота о технике в узком смысле, то есть беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке» [2, с. 71].

Другая крайность – переоценка звука, любовование его физической красотой и забвение того, что характер звука должен быть подчинён (как и темп) выявлению музыкального образа. К. Черни, по воспоминаниям его учеников, насчитывал до ста динамических градаций звука, которые Г. Нейгауз называл «ещё не звук» и «уже не звук» [2, с. 76]. Если это возможно на таком ударном инструменте, каким является рояль, то каковы же должны быть звуковые и тембровые возможности арфы, когда палец сам управляет струной?

С. Е. Фейнберг писал: «Наилучшим образом звуки извлекаются пальцами непосредственно касающимися струн. В этом смысле идеальным инструментом надо считать арфу. Здесь и сила звука, и возможные оттенки тембра, и постепенность затухания или прекращения звука, и сравнительная сила аккордов». [6, с. 173] Арфистам очень лестно подобное мнение об их инструменте, но таковы ли в действительности её звуковые возможности?

Под силой звука С. Фейнберг подразумевал любую силу звука, но может ли **forte на арфе** сравниться с **forte на рояле**? Может ли каждый арфист извлечь на середине струны одним и тем же пальцем три звука разной окраски? Хотя игра у деки, в 1/3 или в верхней части струны дают различные тембры, но это зависит от акустических возможностей инструмента, а не от мастерства арфиста.

Если говорить о постепенности затухания или о внезапном прекращении звука, то можно ли рассматривать эти качества, как положительные? Как и пианисты, арфисты страдают от того, что не могут продолжить единичный звук или усилить

его, а потому вынуждены играть как бы толчками. Чтобы внезапно прекратить звук, арфисту всегда нужно ещё одно лишнее движение рукой или пальцем, а это не всегда бывает возможным. Можем ли мы мягко и бесшумно гасить звуки? Каждый ли арфист совершенно владеет техникой гашения? Далеко не все.

На самом деле звуковая палитра у большинства арфистов ограничена. Поющий, красивый звук на арфе – редкость. Звучание часто прерывается призвуками, стуком педалей и т. п., что говорит о низкой звуковой культуре. Что касается физической силы звука, то мало кто из арфистов знает, сколько нюансов в его исполнительском арсенале.

Между тем разнообразие звуковой палитры – это показатель мастерства музыканта, так как главным образом динамическое и тембровое богатство помогают ему лепить музыкальную форму. Поэтому работа над звуком, его выразительностью и разнообразием должна начинаться с первых уроков и продолжаться всю жизнь, так как каждая новая пьеса – это новый музыкальный образ, требующий неповторимого звучания, особой тембровой окраски. Зависит же сила и красота звучания каждого исполнителя не только от строения его рук и пальцев, но прежде всего от умения себя слышать и правильного звукоизвлечения.

Основной принцип звукоизвлечения на арфе – щипок пальцем одной третью подушки на последней фаланге каждого из четырёх пальцев обеих рук. Начиная с первых уроков, как только ученик усвоил правильное исходное положение (ставка ладонью вниз, с округлыми 2–3–4-м пальцами и с невысоким первым пальцем под углом в 40 градусов с направлением струны), надо показать ему главные игровые движения. По методу Поссе – Слепушкина основной игровой принцип – это движения 2–3–4-го пальцев в ладонь от пястного сустава, то есть активная работа всего пальца от его основания; круговые движения первого пальца «от себя» с обязательным возвращением его в первоначальное положение; кистевое движение вверх вдоль плоскости струн при исполнении отдельных нот и аккордов в конце игры [3, с. 13–17].

В основе игровых движений пальцев лежит естественное хватательное движение: собирание кисти в кулак при хватании какого-либо объ-

ёмного предмета с округлением ладони и всех пальцев от их основания. Оно отнюдь не должно превращаться в царапающее, более мелкое, с наибольшей активностью последних фаланг пальцев при неподвижной и напряжённой ладони. Провоцирует на появление царапающего движения слабость последних фаланг, так как они испытывают основную нагрузку от сопротивления струны. Поэтому кончики пальцев у арфистов должны быть крепче, чем при обычном хватании.

Трудно научить профессионально правильному движению 2, 3 и 4-го пальцев в ладонь, начиная с упражнений для отдельных пальцев, но начинать обучать с игры арпеджио и аккордов, где это движение наиболее ярко выражено, нельзя, так как в них участвует первый палец со своим особым и сложным движением. Поэтому приходится, применяя методы суггестивной педагогики (внушение и убеждение), требовать от начинающих старшего возраста двигать всем пальцем – 2, 3 и 4-м – от основания в ладонь, к мякоти большого пальца. Малолетним же достаточно показать, как надо округлять пальцы, как бы охватывая шарик пинг-понга или маленькое яблоко (см. прим. [5, с. 18–19]).

При рабочем движении первого пальца возникает опасность глиссандирования (сползания на соседнюю струну), так как он играет в плоскости струн, тогда как остальные три пальца немного выводят струны из этой плоскости. Чтобы не зацепить ненужную струну и вернуть большой палец в исходное положение, арфист вынужден им делать кругообразное движение [3, с. 17].

Две фазы игрового движения:

1. Рабочее движение пальца в ладонь, то есть собственно звукоизвлечение, связанное с напряжением мышц пальца и ладони.

2. Возврат пальцев из ладони и связанное с ним освобождение.

Необходимо, чтобы они сливались в единый процесс, без остановки на первой фазе и без задержки пальцев в ладони [7, с. 8]. Иначе возникает остаточное напряжение, которое имеет тенденцию накапливаться, а затем вызывает закрепощение не только ладони и кисти, но и локтя, и в конечном счёте самого играющего. Секрет беглости именно и состоит в молниеносном возвращении к исходному или следующему положению с одновременным освобождением пальца и ладони.

«...научить хорошему звуку труднее всего: почти всё зависит от самого ученика... Конечно, работа над звуком есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и – будем откровенны – душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук» [2, с. 73], – эти слова замечательного пианиста и педагога Г. Г. Нейгауза в полной мере относятся ко всем инструментам, так как в них указывается на психофизиологическую основу исполнительства.

От чего в наибольшей степени зависит качество звучания любого инструменталиста? От инструмента или струн? От строения руки или манеры игры? От умения себя слышать или от усиленных занятий? Или от всего вместе? Часть музыкантов полагает, что от усиленных занятий звук исполнителя улучшается. Я не уверена в этом. Мне кажется, что следует согласиться с мнением Г. Г. Нейгауза: зависит качество звука – его богатство, насыщенность – скорее всего от способности играющего представить себе идеальное звучание пьесы и от настойчивой, терпеливой работы для перевода этого идеального звучания в слышимые всеми звуки. Но чтобы передать его через пальцы, чаще всего выдержки и терпения не хватает.

Качество инструмента тут не причём. Обычно стараются приобрести отличный инструмент те музыканты, у которых бедный, слабый или сухой звук. Они восполняют свои недостатки достоинствами инструмента. Но если играющий имеет собственный интересный музыкальный замысел, то соединение такого музыканта и даже некачественного инструмента может дать значительный художественный результат. Возможно и другое. Произведение мало интересно по музыке, и исполнитель не вносит в него ничего свежего, своего собственного, но инструмент в его руках поет – и его хочется слушать и слушать. Покоряет красота тембра. Откуда же берётся эта красота? Можно ли этому научиться и научить? Какова в этом роль учителя?

Учитель не всегда может научить играть красивым и разнообразным звуком, даже если он сам таким обладает. В сущности все обучение музыке сводится к тому, чтобы научить ученика представлять идеальный звуковой образ и слышать собственное исполнение. Научить создавать собственное музыкальное представление, не за-

имствованное ни с записей, ни с чужой игры – трудно. Также трудно научить ученика слышать собственные звуки, оценивать их качество и соответствие своему замыслу. Объективные причины этой последней трудности кроются опять-таки в физиологии и психологии человека.

Многие исполнители во время игры поют про себя, иногда даже довольно громко. Это естественное состояние музыканта – постоянно жить в звуках. Но при этом внутреннее пение мешает слышать то, что выходит из-под пальцев, и критического восприятия собственного исполнения нет, так как играющий его не слышит. Кроме того, во время пения человеческий организм представляет собой резонатор, звучащий орган, а внутри звучащего тела, как доказали акустики, тембр и сила звучания не таковы, какими они доходят до слушателя. То есть поющий инструменталист обманывается, принимая собственные звуки за реализованное идеальное звучание. Так в процесс исполнения вмешиваются физиология и психология. Чтобы ученик избавился от подобной привычки, приходится многократно ему напоминать о необходимости вслушиваться в свою игру.

В арсенале учителя должно быть несколько приёмов, помогающих ученику услышать себя и суметь объективно отнестись к своему исполнению. Для этого ему следует рассказать о критериях оценки звука, который должен отвечать ряду условий.

Первое требование – ровность звучания всех пальцев [4]. Чтобы ученик слышал, насколько пестры по тембру и не одинаковы по силе звуки, извлекаемые его пальцами, можно предложить ему играть одну и ту же музыкальную фразу разной аппликатурой и сравнить между собой звучание разных пальцев. Какие пальцы звучат громче, какие резко? Каких совсем не слышно? Какое звучание соответствует настроению пьесы, а какое нет? Эти и подобные вопросы можно задать – и тут же надо добиться, чтобы при вас, на уроке, ученик начал экспериментировать, подбирать аппликатуру по качеству звука, сравнивая варианты между собой, ища наиболее соответствующие характеру музыки.

Чаще всего у арфистов не звучат вторые пальцы обеих рук, вплоть до звукового провала. Иногда этот дефект связан с ошибкой в постановке: вторые пальцы ставятся слишком высоко. В таком

случае бывает достаточно ставить пальцы ниже, чтобы они находили в струне опору – и звучание улучшается [4, с. 12–13]. Громче всех, до резкости, слышен первый палец правой руки, и совсем пропадает звук первого пальца левой (особенно в октавах).

Второе требование – красота и полнота звучания каждого пальца: звук не жёсткий и не резкий в кантилене, не поверхностный даже в *piano*, не грубый, без дранья струн при *ff* и «без песка». Полнота звука, его глубина и яркость зависят от использования при игре силы пальца от его основания.

Это энергичное, крупное движение, заканчивающееся доведением кончиков 2, 3 и 4-го пальцев (подушечек) до основания большого пальца. К этому двигательному ощущению (сначала с преувеличением) надо приучать начинающих с первых же уроков, постоянно, но без раздражения напоминая им о необходимости собирать пальцы «в кулачок». У старших учеников это движение входит в привычку, но размах его сокращается [3, с. 22], остаётся только едва заметное движение у основания 2, 3 и 4-го пальцев и укороченные, рабочие движения двух последних фаланг, которые собственно и отвечают за конечный результат, за качество звука. Но импульс должен исходить от основания каждого пальца.

Если играют не всем пальцем от его основания, а лишь последними фалангами со слабыми (или расслабленными) кончиками, не округляя их и продавливая последний сустав, то таким пальцем управлять невозможно. От него нельзя получить звука нужной окраски и интенсивности. Чтобы заставить его «слушаться», приходится прикладывать дополнительные усилия: напрягать кисть и предплечье. В результате возникает «давленный» звук, вязкий, тяжелый, плюс дополнительное напряжение в руке. Без помощи руки от такого вялого пальца может исходить только поверхностный звук. Он тянется недолго, не интересен по тембру и часто бывает «с песком». Звук «с песком» слышен, когда пальцы сползают со струн, не зацепляя их крепко, хотя может возникать и от пальца с сильной последней фалангой, когда он отпускает струну с шорохом и даже со скрипом.

Как бороться с этими недостатками? Играть много упражнений на укрепление фаланг (с ак-

центами, ударами на слабые пальцы), так как крепкие фаланги пригодятся и для технических сложностей (скорости). Отпускать струну следует только тогда, когда она отведена от свободного состояния до предела, когда палец чувствует ее сопротивление. В этот момент палец может ею командовать. Если хотя бы немного ослабить давление пальца на струну, она начинает стремиться к исходному положению, к состоянию покоя и на половине дороги к нему вырывается из-под пальца. И добиться нужного качества и нужного нюанса становится уже невозможно. В это же мгновение и возникает звук «с песком», когда струна, уходя из-под пальца, скрипит о кожу. Поэтому отпускать её следует в момент наибольшего выведения из состояния покоя.

Третье требование – разнообразие звука. Под разнообразием звука не следует понимать применение таких колористических приемов, как флажолеты, *etouffe*, игра у деки, игра ногтями, ключом и другие современные эффекты. Речь идет об умении на одной и той же струне, одним и тем же пальцем извлечь звуки не только разной громкости, но прежде всего разного характера, разной окраски.

Две способа звукоизвлечения существуют у большинства инструментов, как струнных, так и ударных, в том числе и у фортепиано. Первый – более вязкий, связанный с исполнением кантилены, с медленными темпами. Тогда приходится играть, глубоко погружая пальцы в струны, применяя даже тяжесть руки. Вторая – легкая, для игры в быстрых темпах мелких длительностей, когда применяется только сила крепких пальцев, избегая давления на них и любого напряжения. Соответственно меняется и окраска звучания: более светлая при игре пассажей и более густая, плотная при исполнении мелодии. Оба этих способа должны быть в арсенале каждого арфиста.

При штрихе *staccato* или *marcato* ощущение в кончиках пальцев также меняется. Оно становится острым, применяется меньше мягкости подушечки, играть приходится ближе к ногтю. Звук при этом светлеет, может даже стать резковатым. Менять окраску и силу звука можно, используя особенности каждого пальца. Первого – самого сильного – для исполнения акцентированных нот (когда его снимают со струны кистевым движением), для выделения верхнего голоса в по-

лифонической фактуре и аккордах. Третьего – с самым глубоким, певучим и чистым по окраске звуком – в исполнении мелодии. Второго – самого звонкого и острого – в исполнении пассажей и в характерных пьесах.

Четвертое требование – чистота звучания. Не только звук «с песком» может исказить музыкальный образ. Даже при хорошем, полном звуке впечатление от игры ухудшают призвуки, возникающие при постановке пальцев на ещё вибрирующие от предыдущей игры струны [1, с. 146]. Этих призвуков можно избежать, обходя пальцем уже отыгранные струны или более круто сгибая последнюю фалангу пальца, чтобы глубже убрать ноготь, из-за которого чаще всего и возникает неприятный призвук. Ещё один способ избежать его: ставить палец на вибрирующую струну сразу же настолько быстро и крепко, чтобы не позволить ей биться о палец.

Впечатление от звучания арфы зависит не только от того, как арфист владеет своими руками. В современном репертуаре для арфы композиторы применяют и хроматические последовательности, и модуляции в отдалённые тональности, переход в которые требует почти мгновенной (иногда со скоростью шестнадцатых и тридцать вторых) смены нескольких педалей во время продолжающейся игры обеими руками. Так как при такой работе ног арфа может слегка отклоняться от исполнителя или, наоборот, ложиться на плечо (тогда как она должна лежать на коленях), то игра рук из-за движений инструмента затрудняется. И одновременно трудно становится поймать ногой нужную педаль при отклонении арфы. В этот момент могут возникнуть педальный стук и запаздывание в переключении вилок, зажимающих струну.

Чтобы всего этого избежать, следует как можно раньше переводить ноги на нужные педали и заранее их (педали) переставлять. Желательно, чтобы обе ноги были задействованы одновременно, даже в противоположных направлениях, так как тогда арфа не будет раскачиваться из стороны в сторону, а останется крепко лежать в коленях играющего. Кроме того, исполнитель получает выигрыш во времени. Для этой цели можно также применять энгармонически равные звуки, внося соответствующую корректировку в аппликатуру и

нотную запись. Например, поставить Ми бемоль вместо Ре диеза, если требуется нажать одновременно педали До диез и Ре диез.

Если вскоре после случайного знака в тексте следует его отмена, то нельзя снимать ногу с соответствующей педали и не следует даже заводить её за зарубку, чтобы легко можно было перевести её на следующую педаль [1, с. 143–146]. При быстрой смене педалей первую из них поспешно отпускают, не доводя до верхней планки у зарубки, и опущенная педаль сама доходит до нее со стуком. Чтобы его избежать, приходится сопровождать ногой педаль до ее исходного по-

ложения, что не всегда возможно. На это уходит время, и об этом надо помнить композиторам, дирижерам и партнёрам по ансамблю и считаться с подобной особенностью арфы. Или мириться с педальным стуком.

Арфистам же приходится учить места с быстрой сменой педалей отдельно ногами и затем их движения точно соединять с соответствующей им по времени игрой рук. То есть координировать скорость и точность работы всех четырёх конечностей, как это делают эквилибристы. Тогда можно получить чистое звучание текста, без скидок на его сложность и на несовершенство инструмента.

#### Литература

1. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. – М., 1975.
2. Нейгауз Г. Г. Искусство фортепьянной игры. – 2-е изд. – М., 1961.
3. Парфёнов Н. Г. Техника игры на арфе. Метод проф. А. И. Слепушкина. – М., 1927.
4. Рубин М. А. Методика обучения игре на арфе. – М., 1973.
5. Сараджева К. К. Об исполнительском мастерстве арфиста (методические записки). – М., 2001.
6. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М., 1969.
7. Naderman F. J. École ou Méthode raisonnee pour la Harpe OE. 91. – Paris, s. a. I partie.

#### References

1. Dulova V. G. Iskusstvo igry na arfe. – M., 1975.
2. Neigauz G. G. Iskusstvo fortep'jannoj igry. – 2-e izd. – M., 1961.
3. Parfjonov N. G. Tehnika igry na arfe. Metod prof. A. I. Slepushkina. – M., 1927.
4. Rubin M. A. Metodika obuchenija igre na arfe. – M., 1973.
5. Saradzheva K. K. Ob ispolnitel'skom masterstve arfista (metodicheskie zapiski). – M., 2001.
6. Fejnberg S. E. Pianizm kak iskusstvo. – M., 1969.
7. Naderman F. J. École ou Méthode raisonnee pour la Harpe OE. 91. – Paris, s. a. I partie.