Методические материалы ОПОП 44.03.01.

Родственный музыкальный инструмент.

Применение выразительных средств исполнения.

Метроритм

В комплексе выразительных средств исполнителя метроритм играет существенную роль. Метр – это форма организации музыкального ритма, его конкретная метрическая система. Музыкальный ритм – временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и других элементов музыкального языка. Ритм в узком смысле – это ритмический рисунок. Ритм в музыке является первичным. Он помогает выразить чувство и движение. Слова Ганса фон Бюлова "вначале был ритм" можно принять для музыки за аксиому. Ритм дает исполнителям сильнейшую опору и уверенность во всех технически сложных местах. Чувство, темперамент, проявлении наших эмоций также связаны с ритмом.

Понимание исполнителем закономерностей метроритма – одно из главных условий выразительной исполнительской интерпретации музыкального произведения. Метроритм органически связан с мелодией, гармонией, фактурой, темпом, тембром, динамикой, а также со структурными элементами музыкальной формы /мотивом, фразой и т.п./.

Исполнителю очень важно понимать диалектику взаимоотношений метра и ритма, существующих только в единстве, которое создает возможность для музыкально-исполнительского творчества.

А.Пазовский определил ее так: "Ритм – это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается исполнительский процесс. Метр – та контрольная долевая сетка, на фоне и в пределах которой развивается многообразные модуляции ритма".

Теория и практика исполнительства, а также исследования в области музыкальной акустики показали, что ритм, также как темп, динамика, звуковысотная интонация носит не точечный, а зонный характер. Н. А.Гарбузов, исследуя данную природу темпа и ритма, писал, что «исполнители представляют и воспроизводят шестнадцатые, восьмые и четверти и т.д. не математически точно, а зонно». Ритмический пульс не в коем случае не должен пониматься как нечто механическое. Его следует связывать не с метрономическим движением, а с ритмичным биением человеческого сердца. Как у человека меняется пульс в зависимости от душевного состояния, так и в музыке различное эмоциональное содержание вызывает различную ритмическую пульсацию. Для каждого музыкального произведения нотно-метрическая запись одна, но каждое исполнение ритмически неповторимо. Для исполнителя метроритм не жесткая конструкция тактов, а живое биение ритма, определяемое творческим дыханием и эмоцией музыканта. А поэтому такты могут то сжиматься, то расширяться.

Теория исполнительства считает допустимой агогическую свободу игры вплоть до вторжения ее в область ясно ощутимых метрических изменений

музыкального времени. Но есть допустимые пределы метроритмической свободы. "Интерпретация, ритма не может быть верной, если ... ритм исполнителя может быть записан другими нотными знаками". Однако анализ записей выдающихся советских исполнителей, в частности пианистов, показал, что они допускают немало преобразований в ритмических рисунках, которые воспринимаются слушателем вполне естественно.

Рассматривая закономерности интерпретации ритма, исполнитель должен учитывать следующее:

– в некоторых стилях и произведениях метрическое членение приобретает арифметически - абсолютное значение;

– ритмическое движение должно быть точным там, где текст музыкального произведения не может быть донесен до слушателя без строгого соблюдения метрической структуры;

– чем сложнее и разнообразнее нотно-метрические построения, тем строже и точнее должно быть их исполнение;

– чем проще ритмический рисунок, тем более гибко и разнообразно он может интерпретироваться;

– во всех случаях интерпретации ритма он не должен быть неясным и скомканным.

Для интерпретации музыкального произведения исполнителю важно уяснить место и роль акцента, соотношение метрической структуры с акцентуацией. Акцент /выделение звуков или аккордов/ – это необходимый элемент ритма, непременное условие восприятия музыкально-ритмического процесса. Он создается не только громкостной динамикой, но и другими элементами и средствами музыки: интонацией, мелодикой, гармонией, ритмическим рисунком, фактурой, агогикой. Громкостный акцент не является основным в комплексе акцентных средств, а выступает, как правило, внешним выражением внутренних его компонентов. Причем теоретики отдают предпочтение в акценте не громкостной, а долготной стороне.

Акцент неразрывно связан с проблемой взаимодействия метра и ритма, что хорошо видно на примере исполнительской акцентуации, когда ритмическая акцентуация, обусловленная фразировкой, логикой мысли, часто не совпадает с метрической, вступает в противоречие с тактовыми метрическими акцентами первых долей, и, как правило, преодолевает их. Однако исполнителю не следует забывать, что метр явление более широкое, чем тактовая акцентуация. Так, например, внутри такта тоже ощущается "внутридолевая" ритмическая пульсация, признаки которой проявляются тем заметнее, чем умереннее темп и отчетливее ритмические фигуры. От удачно найденных и подчеркнутых акцентов внутри такта нередко зависит выразительность и экспрессия в исполнении мелодии.

Метрической пульсации присуща не только тактовая акцентуация, но и акцентуация, где такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта. Это метр высшего порядка. Его проявление – сильные и слабые такты. Музыканту следует оттенять в исполнительстве тяжелые и легкие такты, что очень важно как для выразительности, так и для формообразования. Метр

высшего порядка предотвращает технически равномерную акцентуацию и способствует объединению тактов в более крупные музыкальные построения.

Темп

Темп является одним из важных выразительных средств исполнителя. Для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которой содержание сочинения и характер музыки раскрываются наилучшим образом.

Неслучайно выдающийся немецкий композитор и дирижер Р.Вагнер придавал такое большое значение определению правильного темпа: «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение музыкального произведения, - писал он, - то они, в конечном счете, сведутся к правильному темпу»**.**

Выбор правильного темпа зависит, прежде всего, от способности исполнителя понять сущность исполняемого произведения, его содержание и характер. В известной мере темп зависит от индивидуальности исполнителя. Определение художественно-оправданного темпа довольно сложно и включает в себя не только определенную сферу образов, эмоций, жанров, связанных с целостным восприятием музыки, но и условия ее исполнения и восприятия.

Как же определить тот верный темп, понимание которого является важнейшей задачей исполнителя. В основе его определения считает известный немецкий дирижер Б.Вальтер лежат два признака: "в верном темпе, во-первых, лучше всего выявляется музыкальный смысл и значение фразы; во-вторых, он обеспечивает техническую точность". И ниже он характеризует правильный темп, как темп "делающий возможным живое, естественное исполнение музыки**.**

Для установления темпа в музыке используются: а/словесные обозначения темпа; б/ метрономические указания.

На темп исполнения музыкального сочинения указывают также названия произведений или их частей /адажио, анданте, аллегро, престо и др./. Анализ терминов, употребляемых в качестве темповых обозначений, показывает, что большинство из них, указывая на темп, обозначают характер - музыкального звучания. Так медленные темпы говорят о спокойствии, неторопливости, торжественности, величавости, философском раздумье, умеренные - о сдержанности, размеренности, сосредоточенности; быстрые - о порывистости, легкости, живости, взволнованности. Таким образом, словесные обозначения темпа являются больше качественными, а не количественными, т.е. они характеризуют больше характер звучания, а не скорость. Неслучайно многие музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначения метроногическим, хотя и не отказываются от последних, когда нужно установить точный темп.

Сопоставление метрономических и словесных обозначений темпа показывает, что темп зависит не только от частоты счетных единиц, но и от их весомости, выраженной в нотных длительностях, величины такта, внутридолевой пульсации, гармонии, фактуры и т.д. Так, например, замечено,

чем ближе по родству между собой аккорды, тем скорее может быть темп. Ритмическая организация мелодии также оказывает влияние на темп. Шарль Мюнш в книге "Я - дирижер" рекомендует молодым исполнителям следовать отличному совету Ф.Крейслера: "Там, где ноты долгие и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите".

Понятие темп включает в себя две его стороны: основной темп произведения (или отдельных его частей) и его модификации, т.е. многообразные, иногда едва уловимые агогические отклонения в сторону ускорения или замедления, обусловленные характером музыки, эстетикой музыкальной фразировки. Некоторые из них могут обозначаться в тексте / *ritenuto, accelerando* /, другие, необозначенные, в виду незначительности отклонений, должен определить сам исполнитель, исходя из своих индивидуальных ощущений характера музыки. Все темповые отклонения подчинены определенной закономерности: после ускорения, как правило, следует замедление и наоборот. Агогические отклонения способствуют выявлению наиболее значительных интонации в мелодии. Они придают музыке живое дыхание, характер человеческой речи. Исполнитель всегда должен помнить, что все отклонения от темпа должны быть естественными логичными, т.е. внезапное ускорение или замедление, при неподготовленном переходе к первоначальному темпу, может нарушить развитие музыкальной ткани произведения, его метроритм.

Наиболее типичным приемом отклонения от равномерного темпа является *tempo rubato* - свободный темп музыкального исполнения. Его главный отличительный признак - сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Как выразительное средство *rubato* применяется, когда необходимо в музыке подчеркнуть взволнованный или драматический характер, а также в пьесах импровизационного характера, в речитативах и в сольных каденциях. Степень и мера *rubato* различны в разных произведениях, эпизодах и фразах и определяются стилем исполняемого произведения, характером и содержанием данной музыкальной фразы. Они обусловлены также индивидуальными особенностями. *Rubato* оправдано только тогда, когда оно естественно, а не нарушает логику развития музыкальной фразы и воспринимается слушателем не как случайное отклонение от темпа, а как закономерное развитие данной фразы.

Одним из существенных средств выразительности является полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения - фермата. Мера выдерживания ферматы зависит от ее расположения во фразе, ее музыкального смысла и ряда других причин. Обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности. Крупные же длительности при фермате растягиваются незначительно.

Исполнителю также важно проанализировать какова роль темпа в создании слитности или расчлененности формы музыкального произведения /его части/. Так, например, одним из наиболее простых и естественных приемов расчленения формы является расширение последнего или последних

звуков музыкального построения. Такое замедление в заключительной фазе развития воспринимается как исчерпание энергии, успокоение. Но нередки случаи, когда расширение последних звуков в конце музыкального произведения /его части/ подчеркивает силу и энергию. Анализируя темповые отклонения, следует всегда помнить о том, что каждое произведение имеет свой главный темп, что сохранение единой темповой линии, отсутствие резких изменений темпа способствует объединению всех построений музыкального произведения в единое целое.

Динамика

Музыкальная динамика относится к одному из самых сильных выразительных средств эмоциональной группы. Вместе со звуком, агогикой, ритмом она образует очень существенный в музыкальном исполнительстве эмоциональный уровень реализации авторского текста. Воздействие динамики непосредственно и сильно. Подобно светотени в живописи она способна производить огромное психологическое и эмоциональное воздействие на слушателя.

Динамика имеет прямое отношение к интерпретации музыкального произведения и определяется его содержанием, стилем, эпохой, жанром, а также творческими намерениями исполнителя. Известно, что динамические обозначения, указанные композитором /иногда редактором/, носят не абсолютный, а относительный характер. Они являются ориентиром для исполнителя и допускают в широких пределах индивидуальную трактовку.

Музыкальная динамика охватывает широкий диапазон градаций звуковой силы: от еле слышного *p /ppp/* - до мощного *F/FFF/*. Между этими полюсами имеются промежуточные ступени силы звучности *pp, mp, mf, ff.*

Динамические обозначения определяют относительные степени громкости звука. В процессе исполнения и восприятия величина их громкости носит зонный характер, определяется исполнителем, а зависит также от:

- динамических возможностей инструмента;
- акустических особенностей помещения;
- уровня шума, производимого публикой в помещении.

Художественно выразительная и профессионально зрелая интерпретация музыкального произведения зависит не столько от точного соблюдения того или иного динамического оттенка, сколько от точной соразмеренности и рельефности динамических оттенков. "В сущности, артистизм исполнения начинается лишь с того момента, когда начинают придавать должное значение различию между *fortissimo и forte, forte и mezzo forte, mezzo forte и piano, piano и pianissimo.* Если же музыканту недоступны эти основные динамические градации, он непременно нарушит одно из важнейших условий художественного исполнения - логику соотношения музыкальных звучностей, результатом чего явится монотония, унылое однообразие некоей среднеарифметической звуковой плоскости". Внимание к динамической градации особенно актуально в настоящее время, когда приверженность к шумам стала распространяться и на музыкальное искусство.

В многолетней исполнительской практике сложились и применяются два основных вида динамики: контрастная - предполагающая внезапную смену и постепенно изменяющаяся /террасная/ - предполагающая постепенное изменение силы звучания. Оба вида динамики могут быть применены как на одном звуке /аккорде/, так и в различных музыкальных построениях.

Многообразие динамических оттенков и разнообразие приемов нюансировки определяется исполнителем. Однако в исполнительстве существуют некоторые общие закономерности трактовки громкостной динамики, на что указывают как музыкальные теоретики, так и сами исполнители. Рассмотрим отдельные из них.

Известно, что в музыке довольно часто встречаются постепенные продолжительные усиления или ослабления звука, которые являются, с одной стороны, довольно эффективным средством эмоционального воздействия на слушателя, с другой - одним из средств объединения и развития формы музыкального произведения. Убедительное воздействие на слушателя оба нюанса произведут в том случае, если они будут выполняться постепенно и равномерно.

Однако довольно часто исполнители при виде обозначения *crescendo* начинают преждевременно играть громко, а при виде обозначения *diminuendo* - преждевременно играть тихо. Что объясняется неверным психологическим восприятием обоих динамических обозначений. Для того чтобы этого не произошло, рекомендуется начинать *crescendo* несколько слабее основного нюанса, а *diminuendo* - несколько громче. Известный немецкий дирижер Г.Бюлов говорил по этому поводу: " *crescendo* означает *piano, diminuendo* означает *forte*". Очень полезно при постепенном динамическом переходе условно расчленить мелодическую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять громче или тише.

К числу особо эффективных выразительных исполнительских приемов следует отнести резкую, внезапную смену динамики *subito p, subito f*. При этом, чем отдаленнее сопоставление громкости, тем эффективнее оно воспринимается. Одной из разновидностей *subito* является прием, используемый, в так называемых, "отрицательных" кульминациях, когда вместо ожидаемого в момент наибольшего напряжения *fortissimo,* внезапно звучит *p* или *pp*. Исполнитель должен донести до слушателя эти контрасты без какого-либо смягчения, не смотря на определенную технологическую трудность их выполнения.

Немалое значение для нюансировки имеет направленность мелодии. Довольно часто в исполнительской практике восходящее движение воспринимается как возрастание напряжения и сопровождается усилением звука, а нисходящее как спад напряжения и сопровождается ослаблением силы звучания. Однако такая ассоциация правомерна не всегда. Не менее часто движение мелодии вниз ассоциируется с увеличением массивности и сопровождается *crescendo*, а движение мелодии вверх - с облегчением, истаиванием и сопровождается *diminuendo*.

Одним из важных выразительных и формообразующих средств динамики является показ наибольших напряжений в процессе развития музыкальной ткани произведения - кульминаций, где звучание должно достичь максимальной интенсивности.

Исполнителю и дирижеру следует знать, что динамические градации играют существенную роль в показе главных и второстепенных элементов фактуры музыкального произведения, как в сольном, так и в ансамблевом и оркестровом исполнительстве, что способствует достижению объемного и выразительного звучания музыки "Как в живописи, так и в музыке ничего не выйдет, - писал выдающийся советский исполнитель и педагог К.Н.Игумнов, - если все будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом, второстепенные - оставлены в тени или полутени... Нельзя все играть одинаково выпукло и выразительно: в музыке, как и в живописи, есть передний и задний план.

К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов. Сила акцента и его характер определяются жанрово-стилистическими особенностями произведения, а также основным нюансом музыкального построения, в которое входит акцентируемый звук.

Как уже говорилось выше, динамика тесно связана с ритмом, темпом, агогикой, фразировкой и т.п. Так, например, исследователи отмечают определенную зависимость силы звука от ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться. Синкопа, сыгранная слабее, чем нота, появляющаяся до нее и после нее, перестает быть синкопой, т.е. теряет свою ритмическую и динамическую характеристику.

Исполнительская практика указывает на зависимость динамики от темпа, а темпа от динамики. Громкий звук, как правило, с трудом совместим с быстрым, виртуозным движением. Чем громче звук, тем он тяжелее и тем сложнее им управлять в быстром темпе.

Исполнительская нюансировка в значительной мере связана с гармоническим движением, с чередованием устойчивости и неустойчивости, с функциональной ролью аккордов в ладе. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его следует исполнять тише аккорда.

Как отмечалось уже выше, динамика выполняет не только нюансировочные функции, но и формообразующие.

Так, например, относительно устойчивый уровень громкости может способствовать объединению формы, а резкие смены динамики - являются средством ее членения. Очень распространенным приемом исполнительской нюансировки является динамическое противопоставление мотивов, фразы и т.п.

Звук

Среди выразительных исполнительских средств, совокупность которых в значительной мере определяет профессиональный уровень музыканта-

духовика, его исполнительский стиль, одно из основных мест принадлежит качеству звука, его экспрессивным возможностям.

"Музыка есть искусство звука... Раз музыка есть искусство звука, - пишет выдающийся советский пианист и педагог Г.Г.Неигауз, - то главной заботой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком".

Задача музыканта-исполнителя уметь высказываться посредством звука. Не владея в совершенстве искусством звуковой выразительности, не умея "петь" на своем инструменте, нельзя убедительно раскрыть содержание музыкального произведения, создать полноценный художественный образ, эмоционально воздействовать на слушателя. Однако следует иметь в виду, что качество звука само по себе не обеспечивает выразительного исполнения. Можно привести множество примеров, когда исполнители, не обладавшие особой красотой звука, становились мастерами выразительной игры, и наоборот исполнители, обладающие красивым звуком, не умели приспособить свой звук к характеру музыки и играли невыразительно.

Одним из выразительных средств исполнения, влияющих на качество звука, является его тембр, который зависит и от инструмента и от исполнителя. Музыкант должен стремиться извлекать на своем инструмента различные по окраске и оттенкам звуки: блестящие, тусклые, матовые, теплые, холодные, глубокие, полые, резкие, мягкие несущие, не несущие, полные, пустые и т.п.

Для исполнителя очень важно обладать тонкими ощущениями оттенков окраски звука, которые должны меняться в зависимости от стиля и характера сочинения. Нельзя играть произведения различных стилей, разных композиторов одним и тем же звуком.

Наилучший звук, считает Г.Нейгауз, "тот, который наилучшим образом выражает данное содержание", даже если он не соответствует общепринятому понятию о красоте звука. Так, например, в произведениях современных композиторов для раскрытия содержания музыкального произведения применяются специфические приемы звукоизвлечения и изменения тембра звука.

Одним из важных элементов в формировании тембровых качеств звука является вибрато /периодическое изменение громкости, высоты, и тембра звука/. Оно придает звуку эмоциональную выразительность и теплоту, приближая его к звучанию человеческого голоса.

Вибрато как средство художественной выразительности предполагает использование широкой градации его оттенков. В зависимости от стиля и содержания исполняемой музыки, от динамики музыкальной фразы оно может быть спокойным или взволнованным, закругленным или порывистым. Вибрато того или иного звука в музыкальном произведении не может быть произвольным, случайным. Конкретность его определяется звуком в смысловом контексте произведения. Применение вибрато, оторванного от содержания музыкального произведения, недопустимо.

Существует определенная взаимосвязь между тембром и звуковысотной интонацией. Тембровая фальш звука часто проводит к звуковысотной фальши.

Известно также, что интонационно фальшивое звучание вызывает отрицательное художественное впечатление, каким бы выразительным звуком исполнитель не обладал.

Качество и культура звука зависят от степени владения исполнительским аппаратом, от умелого применения исполнителем штрихов и от выразительности динамики.

Выразительность звука, исполняемой мелодии во многом определяется также искусством интонирования, "осмысленного произношения" отдельных звуков, фраз исполняемого произведения.

Бернард Шоу говорил, что есть только один способ написать слова да" и "нет" и сотни способов произнести их". Это высказывание можно в полной мере отнести и к интонации и музыкальному исполнительству. Качество звука зависит также от природных данных исполнителя, от хорошо развитого, поставленного на опору исполнительского дыхания, выдержки и гибкости оптимально согласованного с ним в процессе игры амбушюра.

Звуковысотная интонация

Известно, что ведущая роль в ощущении музыкального звука играет высота. Это значит, что звуковысотная интонация в исполнительстве является одним из основных компонентов в комплексе выразительных средств музыкантов. В процессе игры она обеспечивает вместе с другими выразительными средствами целостную выразительную интонацию. Интерпретация музыкального произведения непременно предполагает чистое художественное интонирование. "Чистота интонации, - подчеркивает П.Казальс, - это одно из доказательств чуткости инструменталиста. Пренебрежение ею недопустимо, оно роняет достоинство исполнителя, если даже он является хорошим музыкантом в других отношениях".

Достижение чистого звуковысотного художественного интонирования в процессе интерпретации музыкального произведения является довольно сложным и требует от исполнителя не только навыков и умений, но и знания им теоретических основ интонирования, как в сольном, так и в оркестровом и ансамблевом исполнительстве. Какими критериями звуковысотного интонирования следует руководствоваться музыканту при исполнительском анализе музыкального произведения и в процессе его исполнения?

Во-первых, исполнителю следует знать одно из важных положений музыкальной психологии о зонном характере слухового восприятия музыканта. "Музыканты способны запоминать, узнавать и воспроизводить звуки не определенной частоты... - пишет Н.А.Гарбузов, - а зону, т.е. звуковысотную область, в пределах которой звуки и интервалы, при всех количественных изменениях, сохраняют одно и то же качество /индивидуальность/ и носят поэтому одно и тоже название".

Во-вторых, верность интонации заключается не только в чистоте, но и в выразительности. Выбор интонационного оттенка обусловлен стремлением музыканта выявить ладофункциональные связи между звуками, оттенить направление ладовых тяготений, подчеркнуть устойчивость или неустойчивость лада, его мажорность или минорность и т.д.

Звуковысотная интонация самым тесным образом связана с гармонией, метроритмом, темпом, фразировкой и т.д. Поэтому, считает профессор Б.А.Диков, методика овладения интонацией в отдельных случаях должна носить избирательный характер. Так, например, при игре быстрых пассажей, когда исполнителю трудно уследить за точностью интонирования всех звуков, он рекомендует главное внимание сконцентрировать на чистоте интонирования опорных звуков пассажа. Важным средством достижения чистоты интонации является ориентировка в процессе исполнения музыкального произведения по его смысловым построениям: мотивам, фразам.

Штрихи

Штрихи /приемы, извлечения, ведения, окончания или соединения звуков/ являются очень важным и сильным средством музыкальной выразительности. Функции их многообразны и самым тесным образом связаны с другими выразительными средствами исполнения: звуком, темпом, ритмом, динамикой, фразировкой и т.п.

Говоря о художественной значимости штрихов, их выразительно смысловом значении для интерпретации музыкального произведения, следует иметь в виду, что штрихи во многом определяют характер исполнения и оказывают непосредственное влияние на создание музыкального образа. Они придают исполняемой фразе жизненность, выразительность.

Штрихи сравнивают с выразительными речевыми приемами. П.Казальс говорил, что штрихи придают музыкальному интонированию характер своего рода речи.

Известно, что применение того или иного штриха определяется исполнителем в зависимости от стилевых особенностей произведения, художественного содержания музыкальной фразы и его творческих намерений.

Штриховые обозначения, указанные в тексте композитором или редактором, во многом условны и обычно уточняются или дополняются исполнителем, тем более что на современном уровне исполнительского искусства, некоторые штриховые указания не удовлетворяют музыкантов. Бывают случаи, когда указанные в нотном тексте штрихи, противоречат характеру музыки, природе инструмента и требуют замены. Умелый подбор штрихов и владение исполнителем всеми их оттенками определяют не только его штриховую культуру, но и профессиональный уровень.

Рассмотрим в общих чертах влияние штрихов на характер исполнения музыкального произведения и связь их с другими выразительными средствами исполнителя. Штрихи неразрывно связаны со звуком. Каждый из них оказывает влияние, как на характер произношения отдельного звука, так и последовательностей звуков.

На связь штрихов с ритмом указывает как многообразие различных видов акцентуации, так и степень связности ила расчлененности составляющих мелодию звуков и т.п.

Не менее тесной является связь штрихов с динамикой. Так, например, штрих нон легато обычно применяется в нюансе пиано, мартеле - в нюансе - форте или фортиссимо. О наличии связи штриха с динамикой говорит и увеличение или уменьшение звучащей части длительности, что ассоциируется, соответственно, с усилением или ослаблением динамики. Еще один пример, подтверждающий связь штриха с динамикой: штрих стаккато при крещендо часто переходит в деташе.

Штрихи обладают и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением штрихов легато и стаккато можно подчеркивать контрастность, противопоставление мотивов, фраз, предложений и т.п. Часто различными штрихами оформляется разный тематический материал музыкального произведения. О связи штрихов с фразировкой можно судить по лигам. Известно, что лига может быть фразировочной или штриховой. Выразительная сущность штриха легато будет наиболее естественной и убедительной, если штриховые лиги будут близки фразировочным или совпадать с ними. Анализируя или интерпретируя музыкальное произведение, исполнителю следует помнить, что «каждый штрих, в отдельности взятый ... имеет бесчисленное количество присущих его природе оттенков, весьма различных по своему характеру... Нотная запись не имеет пока средств для обозначения всех тонкостей, присущих природе каждого штриха, между тем, как именно от этих тонкостей и оттенков, в конечном счете зависит подлинно художественное раскрытие образности музыкальной мысли».

Фразировка

Одним из важных средств художественной выразительности в процессе интерпретации музыкального произведения является исполнительская фразировка, которую следует понимать как образно-смысловое разграничение музыкального произведения на относительно законченные построения /мотивы, фразы, предложения и т.п./ в соответствии с музыкальным синтаксисом. Именно характер фразировки в наибольшей степени определяет индивидуальность музыканта, его понимание содержания и стиля произведения.

Известно, что музыкальное произведение, представляющее собой как нечто целое, в то же время состоит из отдельных взаимосвязанных и отграниченных друг от друга

разной величины частей. Ясное представление исполнителем структуры музыкального произведения и отдельных его частей является важным условием правильной и выразительной фразировки. Исполнители должны знать, что основным признаком начала и окончания фразы является цезура - момент раздела между любыми частями музыкального произведения. Для цезуры характерны следующие признаки:

- пауза;
- остановка на относительно продолжительном звуке;
- повторность мелодико-ритмических фигур;
- появление нового музыкального материала;
- смена гармонии;

- смена регистров;
- смена тембров;
- резкая смена динамики;
- гармонический каданс и т.д.

Расчлененность музыкального произведения наиболее ярко проявляется в мелодическом голосе. В момент цезуры в мелодическом голосе в сопровождающих голосах ее признаки могут отсутствовать.

Исполнительская фразировка должна быть направлена на достижение осмысленного и эмоционально оправданного, отвечающего характеру и стилю данного музыкального сочинения исполнения каждого мотива, фразы, предложения и т.п. и произведения в целом. При исполнении музыкального сочинения, также как и при чтении литературного текста надо уметь подчеркнуть главное, отделить одну мысль от другой, сделать логические ударения, ускорить или замедлить темп и т.д.

Для осуществления правильной фразировки исполнителю важно знать, где начинается фраза, как она развивается /ее подъемы, спады, кульминации/ и где заканчивается. Особое внимание при интерпретации музыкального произведения следует обратить на фразировку каденций. Наиболее полно рекомендации по фразировке каденций изложены профессором Б.А.Диковым.

Исполнительская фразировка самым тесным образом связана с другими выразительными средствами и осуществляется посредством интонации, динамики, ритма, агогики, штрихов и т.п. Исполнитель должен помнить, что непременным условием правильной фразировки при игре на инструментах является подчинение «дыхания» фразировке. «Дыхание» следует брать в момент цезуры, не нарушая ритмическую пульсацию длительностей нот. Большое значение для осуществления правильной фразировки и для раскрытия содержания музыкального произведения имеет знание исполнителем формы музыкального произведения.

Подготовка произведений к исполнению перед слушателями.

Содержанием творческой деятельности музыканта-исполнителя является интерпретация музыкальности произведения.

Современное теоретическое музыковедение и теория музыкального исполнительства определяют интерпретацию как процесс реализации нотного текста, который зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит исполнитель, от его индивидуальных особенностей и идейно-художественного замысла.

Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное отношение к ней, наличия у исполнителя собственной творческой концепции воплощения замысла композитора. Согласно современной теории исполнительского музыкознания музыкальное произведение имеет три формы бытия:

потенциальную, существующую в нотации как бытие-возможность;

актуальную, существующую в конкретном исполнительском акте и воспринимаемом слушателями;

виртуальную, которая представляет собой уже совершившиеся исполнительские реализации сочинения, память о которых хранится в общественном сознании.

Наличие актуальной и виртуальной формы позволяет охарактеризовать существование музыкального произведения как прерывно-непрерывное. Прерывным оно выступает в актуальной форме, непрерывным – в виртуальной.

"Жизнь музыкального произведения – в его исполнении, т.е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей". В этих словах Б.Асафьева очень точно определено значение исполнителя в музыкальном искусстве. Действительно, только с момента исполнения начинается подлинная жизнь музыкального произведения. Со времени появления нотной фиксации музыкального произведения в процессе постоянного видоизменения находились и творческие взаимоотношения исполнителей и слушателей. Следует подчеркнуть, что система взглядов в области теории музыкального исполнительства в каждый конкретный период определяется в основном тремя факторами:

1/ Она является отражением и осмыслением музыкально-исполнительской практики;

2/ На нее оказывает воздействие музыкальная педагогика;

3/ На нее влияют те или иные общеэстетические теории.

Известно, что каждое поколение живет своими духовными интересами, своим характерным для него, кругом эмоций. Стиль, чувства и образ мыслей людей меняются. Естественно, что интерпретация музыкальных произведений также подвергается значительным изменениям.

В настоящее время существуют две точки зрения на интерпретацию музыкального произведения. Первая из них была определяющей в 50-60 годы нашего века и видела задачу исполнителей в "точном воспроизводстве всех данных текста", "верности" авторскому тексту. Ограниченность этой теории состоит в том, что она пропагандирует копирующую, "фотографирующую" игру.

"Самое страшное в музыке, - писал П.Казальс, - исполнять вещь буквально так, как она написана. Это большая опасность: ведь ноты только намечают путь. Путь творческий, где вариациям нет конца". Направленность исключительно на точную передачу нотного текста как бы "освобождает" исполнителя от необходимости поисков внутренней сути музыки, давать собственное художественно-эмоциональное ее истолкование, порождает безынициативное, формальное отношение к исполняемому произведению. Абсолютное преувеличение объективной значимости нотного текста проявляется и в убежденности, будто существует одна единственно правильная, "истинная", исторически "верная" трактовка произведения. Но с другой стороны нельзя и преуменьшать значение верности нотному тексту".

Выдающийся дирижер Шарль Мюнш писал по этому поводу: "Невозможно сыграть то, что "между нот", не придерживаясь того, что написано в нотах".

Теория "верности нотному тексту" находит свое отражение в педагогическом процессе.

Другая точка зрения опирается на практический опыт исполнительства выдающихся музыкантов прошлого и настоящего, на их высказывания по проблемам интерпретации музыкального произведения, на современную теорию музыкального исполнительства и доказывает принципиальную невозможность равенства между текстом и звучащим музыкальным произведением, в котором его художественное содержание может быть выявлено только в конкретно индивидуальной форме.

Прежде всего было доказано, что музыкальное произведение - не есть нотный текст, а только определенная семиотическая система, с помощью которой композитор передает людям свою внутреннюю психическую творческую деятельность, свои художественные идеи.

С.Раппопорт доказывает принципиальную невозможность абсолютного тождества между музыкальными образами, сформировавшимися в сознании автора произведения /А/, их записью в нотном тексте /М/ и музыкальными образами, воссозданными из нотной записи исполнителями.

Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом. В зависимости от индивидуального склада исполнитель подчеркивает те или иные черты образа композитора и привносит в него нечто свое, переводя его в качественно новое состояние - исполнительский художественный образ.

Музыкальное произведение интерпретируется в рамках определенного стиля. Основу формирования которого создает, прежде всего, осознание творческого почерка композитора, стилевого направления и эпохи, к которой он принадлежит. Кроме того - следует иметь в виду, что всякое процессуальное /протекающее во времени/ художественное творчество должно учитывать интересы... публики, которая оказывает решающее влияние на смену вкусов, стилей, манер и т.д. В силу этого никакая "эталонизация" искусства не может активно просуществовать сколько-нибудь исторически продолжительно.

Именно с этих позиций, соответствия или несоответствия стилю композитора, подходили и подходят к проблеме исполнительского стиля выдающиеся советские исполнители и педагоги. Так, Г.Г.Нейгауз в полушутливом тоне пишет о четырех видах "стиля исполнения": первый - никакого стиля, второй - исполнение "морговое", третий - исполнение "музейное".

Четвертый вид – «исполнение, озаренное "проникающими лучами" интуиции, вдохновения, исполнение" современное живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору, диктующий богатство и разнообразие технических приемов». В теории музыкального исполнительства выделяют в обобщенном виде обычно три основных исполнительских стиля: классический, романтический и лирико-интеллектуальный. Однако не следует сводить все разнообразие

исполнительских индивидуальностей к указанным выше стилям, которые в «чистом виде» встречаются довольно редко.

Индивидуальный исполнительский стиль характеризуется совокупностью выразительных и технических средств, присущих данному исполнителю, индивидуальным характером фразировки, неповторимой манерой интерпретации и особыми индивидуальными приемами игры на инструменте. Он зависит от личности исполнителя, характера его музыкального мышления, темперамента и т.п. Еще в 1752 г. известный немецкий исполнитель и педагог И.Кванц писал о том, что каждый исполнитель должен считаться с врожденными качествами своего темперамента и уметь владеть им, что во все времена врожденные качества ценились и действовали дольше, чем благоприобретенные в процессе обучения.

Основываясь на классификации темпераментов и теории исполнительских стилей можно определить три достаточно контрастных исполнительских типа; рационалистический, эмоциональный и интеллектуальный. Для исполнителей - "рационалистов" характерен объективизм, точный расчет интерпретации, строгое следование логике исполнительского замысла, умение объединять тщательно отделанные музыкальные построения, части в единое целое, воспроизведение во время концерта ранее отработанной интерпретации. Интерпретация музыкального произведения у исполнителей интеллектуального типа, аргументирована, логична, достаточно эмоциональна и отличается глубиной и проникновенностью. Эмоциональному типу исполнителя присуще эмоциональное начало /иногда при недостатке техники/, артистическая свобода, творческая смелость, импульсивность, взрывчатость, стихийность, импровизационность во время концерта.

Названные типы исполнителей, как и исполнительские стили, в чистом виде не встречаются и в их интерпретации музыкального произведения переплетаются в большей или меньшей степени, черты, свойственные разным типам и стилям. Высококвалифицированный музыкант-исполнитель должен сочетать в себе, по меньшей мере, три качества: интеллект, эмоциональность и технику. Если одно из этих качеств отсутствует, то искусство исполнителя неполноценно.

Интерпретация музыкального произведения тесно связана с исполнительской традицией. Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой умение исполнять музыкальные произведения различных стилей основывается на знании традиций их исполнения, которые передаются из поколения в поколение. Безусловно, традиции играют важную роль в формировании стиля исполнения произведений того или иного композитора. Однако традиция не может быть застывшей и неизменной. Она является результатом творческого процесса исполнителя, талант которого порождает различия в трактовке музыкального произведения. С.Фейнберг так писал о традиции: "Существует ряд так называемых "традиции исполнения классических пьес". Но у нас часто смешивают традиционное с привычкой. В

таком смешении таится подводный камень. Инерция привычки направлена против жизни традиций. В традиции живет творческий импульс, в привычке таится косность, мертвенность. Традиционности музыкального исполнительства способствуют сложившиеся методы обучения музыке, как в среднем, так и в высшем звене практика подробной редакции своих сочинений композиторами, а также широкое распространение в наше время звукозаписи, радио и телевидения.

Высшим этапом работы на музыкальном произведением является его концертно-сценическое исполнение. Публичное представление результатов долгой и упорной работы ответственное само по себе, но это еще и возможность показать слушателю произведение, которое нравилось с первых тактов знакомства с ним, возможность передать свою эмоциональную взволнованностью художественной замыслом и кругом образов этого произведения, свои ощущение и понимание этой музыки . Ответственность публичного выступления возрастает в условиях учебного процесса, если это отчетный концерт, на котором оценивается достижения отчетного периода и выставляется оценка.

Методика подготовки к концертному выступлению является предметом пристального внимания музыкантов-преподавателей. Ими разработаны разнообразные методики, которые эффективно используются в музыкально-педагогической практике. Известно, что концертное выступление требует быстрой, максимальной концентрации психической энергии во время разового выступления, эмоциональной и физической выносливости при публичном исполнении музыкального произведения, особой мобилизации психических, физических и интеллектуальных ресурсов и строгой внутренней дисциплины.

Не будет преувеличением, если сказать, что подготовка к концертному выступлению начинается с выбора программы. Безусловно, составляя учебный репертуар, следует учитывать требования программы, ближайшие, наиболее актуальные задачи развития профессиональных. Степень технической и художественной сложности произведений не должен превышать исполнительские возможности. Произведения, которые требуют крайних усилий не рекомендуется выносить на отчетные концерты, хотя их очень полезно включать в репертуар.

Очень важно, чтобы на всем протяжении подготовки к концертному выступлению и на самом выступлении обучающийся мог организовать себя, контролировать себя и, после концерта, дать самостоятельную оценку своему выступлению.

Наиболее ответственные звенья концертного выступления: итоговая репетиция, поведение в день выступления, выход на сцену и уход из нее, начало выступления. Обратим внимание на некоторые методические рекомендации, относительно них.

Итоговая репетиция проводится в том помещении, где будет проходить выступление, чтобы ознакомиться с самим помещение и его акустикой. Чтобы повысить ответственность исполнителя, очень полезно пригласить на

эту репетицию публику. Итоговая репетиция предусматривает однократное, максимально ответственное выполнение всей программы в том порядке, в котором произведения будут звучать на концерте. Перед итоговой репетицией необходимо провести соответствующее количество предварительных репетиций (целостное воспроизведение всей программы). И снуют предрассудки, что концертное выступление всегда хуже репетиционного. Но на самом деле успешная репетиция позволяет оценить степень подготовленности исполнителя и указывает на потенциальную возможность еще более успешного выступления, если исполнитель мобилизуется и не успокоится на достигнутом.
В день концерта у большинства исполнителей, музыкантов, возникает "перед концертное волнение". Интенсивность волнения прямо не связано с качеством выступления: даже при очень сильном волнении возможно добиться высоких результатов, и при отсутствии волнения можно расслабиться и сыграть плохо.

Методические рекомендации о поведении в день выступления довольно однотипные. Необходимо беречь нервно психическую энергию, много не читать, не разговаривать, не смотреть телевизор. Играть рекомендуется немного, причем произведения концертной программы проигрывать в медленных темпах, эмоционально сдержанно. Известно, что в день концерта полезно на столько играть, сколько обдумывать произведения с нотами в руках. Наконец, полезно играть инструктивные материалы, а также произведения, которые хорошо были изучены и уже успешно сыграны когда-то в концерте. Такое восстановление ранее достигнутой координации элементов игры плодотворно влияет на выполнение новой программы.
В артистической комнате не рекомендуется вести бессмысленные разговоры. Также не нужно молча ходить по комнате. Лучше сидеть спокойно в удобной позе, при расслабленной мускулатуре. При необходимости "разыгрывания рук" возможно играть гаммы, этюды, либо в медленном темпе отдельные эпизоды концертных произведений. Но наиболее полезно без инструмента перебирать в памяти разные эпизоды программы. (При этом такой осмотр не должен превращаться в "поиск слабых звеньев"!).

Очень важным моментом, который предшествует выходу на сцене появляется *вхождение в образ.* Хотя в день концерта исполнителя и живет в образах своей концертной программы, но перед началом выступления необходимо вызвать особенно творческий, эмоционально приподнятое настроение. Это достигается путем воспоминаний наиболее эмоционально напряженных и ярких эпизодов произведений, характерных деталей музыки. Очень полезно припоминание словесных характеристик музыкальных тем и эпизодов (поэтому в повседневной работе так важно ими пользоваться!).
С учеником необходимо неоднократно отрепетировать *выход на сцену и уход из нее.* Наиболее приемлемые здесь энергия и выдержка, чувство достоинства и скромность. Не нужно долго искать удобную посадку, растирать руки, тщетно двигаться, оглядывать зал и т.д. - все это необходимо делать быстро, не проявляя излишнего волнения.

Полезно использовать те несколько секунд, которые проходят между выходом на сцену и началом игры, чтобы проверить состояние исполнительского аппарата, создать необходимую эмоциональную и мышечную настройку, установить начальный темп первого произведения. После окончания программы не нужно срываться с места. Необходимо выдержать паузу, дать возможность музыке "прекратился", после чего с достоинство встать, поклониться слушателям и в спокойном темпе покинуть сцену.
Добавим, что никакая, самая пристальная подготовительная работа не освобождает исполнителя от интенсивной активности *во время* выступления. Творческая активность при этом должна сочетаться с самообладанием и самоконтролем, позволяющие управлять своим выступлением, достигать наиболее плодотворных художественных результатов.

Психологические основы концертного волнения. Методы и приемы их преодоления

Сценичная практика ставит проблему преодоления вредного сценического волнения. Создание благоприятных условий для плодотворной концертной деятельности, а значит, развитие каждого музыкального дарования с максимальным успехом - одна из важных задач музыкальной методики. Поэтому не удивляет, что лучшие музыканты исполнители и знаменитые педагоги посвящают проблеме преодоления эстрадного волнения многие страницы.

Волнение при концертном выступлении говорит о высокой ответственности музыканта. Если волнение не переходит границы естественного, оно способствует боговдохновенным исполнения. Г.Нейгауз отмечает, что главная причина такого волнения: ... "та высокая духовная напряженность, без которого невозможно представить человека, призванного" ходить перед людьми ", сознание, что он должен сообщить людям, которые собрались его слушать, что-то важное, значительное, что глубоко отличается от ежедневных бытовых переживаний, мыслей и чувств. Такое волнение, - подчеркивает Г.Нейгауз, - хорошее, необходимое волнение, и тот, кто к нему не способен, кто выходит на эстраду как чиновник приходит на службу, уверен, что он и сегодня выполнит возложенные на него поручения, - тот вряд ли сможет быть настоящим артистом ".

Но иногда встречаются случаи волнения, которое переходит все допустимые границы и напоминает болезнь. Особенно часто такое волнение характерно для подростков и тех музыкантов, которые не имеют достаточной сценической практики. Непосредственно перед концертом мерзнут, или, наоборот, потеют руки, они становятся в одних - легкими, у других - тяжелыми, некоторых тянет в сон, появляется чувство неуверенности, страх, сбивается дыхание, возникают проблемы памяти и т.д. Такое волнение мешает исполнителю проявить свой талант, поэтому задача музыкальной

психологии и педагогики установить причины этого волнения, а методики - показать пути его преодоления.

Среди причин эстрадного волнения существуют следующие:
- несоответствие произведения музыкальным и техническим возможностям;
- неуверенность, обусловленная тем, что работа велась над произведением автоматически, бессознательно;
- текст не изучен хорошо "на память";
- повышенная самокритика, излишнее внимание к своей личности;
- слабая нервная система, болезненность.

Перечисленные выше причины позволяют выработать методы и приемы борьбы с эстрадным волнением. Сюда относятся:
Первое - известное и уверенное овладение музыкальным произведением, ясное представление о произведении, как о едином целом, как о естественном развитии музыкальной мысли.
Второе - сознательное овладение технически сложными эпизодами.
Третье - сознательное, активное освоение произведения наизусть. При этом необходимо установить целесообразные отношения между сознанием и автоматичностью, что зависит от степени сложности текста.
Четвёртое - сознательная тренировка исполнения перед публикой, которая обеспечивает смелость, самообладание, ясную мысль, сосредоточенность.
Пятое - сознательная поддержка организма - повышенное количество витаминов, сбалансированное питание, физические упражнения, овладение навыками самовнушение, достаточное количество сна, отдых на открытом воздухе.

Подготовка учащихся к участию в конкурсе.

История музыкальных конкурсов свидетельствует об их важной, порой решающей роли в судьбе исполнителей разных эпох. Сегодня наиболее традиционный и эффективный путь достижения этой цели - участие и победа в престижном музыкальном конкурсе. Возможно поэтому количество музыкальных работников в мире растет с каждым годом. И это не удивляет, потому, что музыкальный конкурс - одна из наиболее убедительных возможностей доказать свою профессиональную достоинство и зрелость.

Концертная деятельность существенно отличающийся от конкурсной деятельности, что связанный а, прежде всего, с отсутствием элемента сравнения. Каждый музыкант - участник концерта, независимо от качества выступления, может рассчитывать на симпатии слушателей, которая вызвана теми, или иными его качествами: смелостью, эмоциональностью, виртуозностью, непосредственностью и т.д. И это реакция зрителей (в том числе и членов комиссии, если концерт - экзаменационной отчет). Поскольку во время концерта главный критерий успеха - реакция слушателей, возможно говорить о том, что на концертном выступлении отсутствуют такой высокий уровень ответственности и максимального напряжения, которые являются обязательным атрибутам конкурсного прослушивания. Дело в том, что главная цель участника конкурса - доказать свою личную преимущество над соперником, добиться преимущества, присуждаемая высоким жюри. И

решение жюри - лучших музыкантов страны и мира - выносится в соответствии с системой оценок, которая не допускает поблажек (учета прошлых достижений конкурсанту, его физического и психического состояния, компенсации технических ошибок музыкальности, эмоциональностью и т.д.). Учитывая определенную стихийность исполнительской деятельности, возможно представить себе высшую степень нервного напряжения, которое сопровождает конкурсное выступление.

Психический и физический дискомфорт значительно углубляется в связи с другими факторами: сменой бытовых условий, сложностью переездов, необходимостью срочного решения многих организационных вопросов, отсутствием поддержки со стороны членов семьи и друзей и т.д. Чтобы процесс подготовки к конкурсу был плодотворным, а само участие - успешным, должны быть определенные личные и профессиональные качества. Кроме того, необходима поддержка со стороны родных конкурсанта.

Особенности методики подготовки к музыкального состязания заключается, прежде всего, в организованной деятельности (оформление документов, организация переезда и т.д.), регуляции физического и психического самочувствия музыканта, овладении способами создания оптимального игрового состояния конкурсанту. Что касается выбора и подготовки программы, то повышенная ответственность, которая связана с конкурсной деятельностью требует особого пристального внимания к каждому из этапов работы над музыкальными произведениями.

Психологический настрой музыканта зависит от конкретной фазы эстрадного волнения, а также от его личных особенностей. В период подготовки к конкурсу возможно использовать различные методы (аутогенная тренировка, беседы, внушение, гипноз), которые сегодня широко используются в практике. Непосредственно перед выступлением наиболее эффективным будет метод самовнушения, потому, что в этот момент любая информация со стороны почти не воспринимается. Принципиальное отличие конкурсной психологической подготовки от настройки перед концертным выступлением в том, что она должна не успокаивать, а, наоборот, вызвать максимальную активность, создать "боевой настрой", желание играть и стремление победить, с учетом распределения сил и энергии на все туры конкурса.

Подробное рассмотрение структуры современных музыкальных конкурсов дает основание утверждать, что их многогранности и разнообразие дает возможность выбора музыкантам любого уровня. Достижения исполнителей на международных музыкальных конкурсах, их активная творческая деятельность, высокий уровень профессиональной подготовки - все это свидетельствует о востребованности целенаправленной специальной методики подготовки к музыкальным «соревнованиям» на всех уровнях музыкального образования.