

УДК 372.878

РАБОТА НАД ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬЮ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ КЛАССЕ НА МАТЕРИАЛЕ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО РЕПЕРТУАРА

Печерская Александра Борисовна

канд. пед. наук

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке, Москва

Антонова Марина Александровна

канд. пед. наук

Московский городской педагогический университет, Москва

author@apriori-journal.ru

Аннотация. Статья посвящена вопросам теории, методики и практики фортепианно-исполнительской и аккомпаниаторской подготовки студентов музыкальных факультетов. Заявленная проблематика рассматривается в свете постоянно возрастающих профессиональных требований к будущему педагогу-музыканту, исполнителю, концертмейстеру. Основное внимание авторы статьи уделили формированию навыков интонационной выразительности в процессе занятий и исполнения вокально-хоровой музыки. В статье даются методические установки, касающиеся исполнения широкого спектра фортепианных штрихов.

Ключевые слова: интонационная выразительность; концертмейстерская подготовка; фортепианное исполнительство; вокально-хоровой аккомпанемент.

WORK ON INTONATIONAL EXPRESSIVENESS IN A PERFORMING CLASS ON MATERIAL OF VOCAL AND CHORAL REPERTOIRE

Pecherskaya Alexandra Borisovna

candidate of pedagogical sciences
The Moscow state institute of music of A.G. Schnittke, Moscow

Antonova Marina Alexandrovna

candidate of pedagogical sciences
Moscow city pedagogical university, Moscow

Abstract. Article is devoted to questions of the theory, technique and practice of piano and performing training of students of musical faculties. The declared perspective is considered in the light of constantly increasing professional requirements to future teacher-musician, the performer, the leader. Authors of article paid the main attention to formation of skills of intonational expressiveness in the course of occupations and execution of vocal and choral music. In article the methodical installations concerning execution of a wide range of piano strokes are given.

Key words: intonational expressiveness; performer preparation; piano performance; vocal and choral accompaniment.

Концертмейстерская подготовка студентов на музыкальных факультетах является неотъемлемой и очень значимой частью всего образовательного процесса. Необходимость освоения концертмейстерских умений и навыков диктуется высокими современными требованиями, которые выдвигает профессиональная деятельность перед будущим музыкантом, педагогом, исполнителем.

На занятиях студент должен: освоить музыкально-исполнительские навыки аккомпанемента на примере произведений различных композиторов и стилей; научиться работать над многострочной партитурой, которой является любое вокальное, хоровое или инструментальное произведение; видеть и воплощать через свою игру драматургические особенности произведения, его форму, жанровую структуру; научиться слышать взаимосвязь поэтического текста и музыкальной ткани, верно интонировать мелодическую линию сольной и аккомпанирующей партии, читать с листа и транспонировать; воспитать в себе чувство ансамбля, уважения к солисту и, вместе с этим, сформировать профессиональную требовательность, без которой невозможна работа над созданием художественного образа музыкального произведения. В рамках статьи сложно затронуть весь спектр знаний, навыков и профессиональных качеств, которыми должен владеть музыкант-аккомпаниатор, работающий с вокально-хоровым репертуаром, поэтому остановимся на проблеме интонационной выразительности в процессе создания целостного художественного образа исполняемого произведения.

Важнейшими средствами исполнительского интонирования являются выявления ладо-функциональных связей между звуками, обострение ладовых тяготений, а также учет тех объективных факторов, которые непосредственно влияют на интонирование, например – ритма, темпа, направления мелодической линии, гармонии, формы изложения. Из этого можно сделать вывод, что в интонировании суммируются все компоненты, составляющие музыкально-исполнительский процесс.

Жанр вокально-хоровой музыки, как никакой другой, позволяет изучать наиболее полно и многогранно всю «типологию» безграничного мира музыкальной интонации. Главная задача концертмейстера – проникнуть в идейно-образное содержание произведения и в процессе непосредственной работы над ним, путем анализа и синтеза донести до слушателя подтекст воплощенный композитором в музыке. Можно ска-

зять, что без глубокого анализа в работе над произведением не сформируется важнейшее качество исполнительского слуха музыканта – точность восприятия смысла деталей и ощущение целостности. А в точности и тонкости интонационного слышания заложена ясность и выразительность исполнения. «Если не воспитать в себе до совершенства «вокального», то есть «весомого», ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, – писал Б.В. Асафьев, – нельзя понять «что такое интонация в музыке», нельзя понять процессов исторической эволюции музыки и принципов развития, и формы, постигаемой в развертывании смысла, то есть в процессе. Больше того, нельзя воспитать в себе композиторского внутреннего слуха» [2].

Работая над текстом вокально-хорового произведения пианист-концертмейстер имеет дело с многострочной партитурой. Первая строчка – вокальная или хоровые партии, вторая – поэтический текст, третья и четвертая строчки – это партия фортепианного аккомпанемента. Каждая из этих строк требует своего специфического интонационного осмысления. Детальное изучение вокального произведения концертмейстер должен начать именно с вокальной и поэтической строчек. Обязательным условием является внимательное прочтение поэтического текста, ибо это позволяет понять жанровую и драматургическую суть произведения.

Следующим этапом работы является детальная проработка вокальной строчки. Нужно несколько раз сыграть мелодию, далее сыграть ее, сочетая со словом и отметить, в каких местах будут располагаться цезуры, где движение пойдет вперед или замедлится, исходя из указаний автора и логики строения фразы. Нужно внимательно проанализировать все штриховые, динамические и ритмические указания, данные в тексте, так как именно в них композитор зашифровывает свое видение данного художественного образа. Важно правильно рассчитать интонационное развитие кульминации, чтобы в дальнейшем помочь певцу «дойти» к наивысшей точке эмоционального развития данного произведе-

дения. Обязательным условием является тщательное изучение всех специфически вокальных сложностей, связанных с тесситурой, типом голоса и фактурой изложения. В частности это касается интонирования самых высоких и низких нот, хроматических ходов, скачков на большие интервалы, внезапных смен тональностей. В дальнейшем при работе с солистом-исполнителем концертмейстер, учитывая эти проблемы, сможет свободнее себя ощущать в плане ансамбля и своим аккомпанементом поддержит или оттенит сложные для вокалиста моменты.

Далее следует обратиться к изучению собственно фортепианной партии. Несколько раз следует прочитать с листа аккомпанемент, не останавливаясь, дабы составить общее представление о характере и образном строе данного сочинения. При этом нужно «подпевать» себе текст вокальной строчки, который должен быть уже знаком. После этого пианист-концертмейстер начинает тщательно изучать и проучивать свою партию. Тут необходим подробный и тщательный анализ формы, динамических и темповых отклонений, штрихов, типов построения музыкальной фразы. Правильный подбор аппликатуры обеспечит удобное исполнение и естественность интонационно верного голосоведения. Также необходимо проанализировать характер и тип фактуры данного произведения. Профессиональное осознание всего комплекса факторов, из которых состоит фортепианная партия, приведет пианиста-концертмейстера к необходимости партитурного слышания тембрального и динамического разнообразия всех слоев фактуры. Это – линия баса, мелодии, гармонических основ, разнообразия подголосков и имитаций. Таким образом «партитурное мышление становится неременным условием художественно выразительного интонирования фортепианной ткани» [3].

Одно из важнейших качеств, которое необходимо развивать у студента в свете обсуждаемой проблемы – это разнообразное фортепианное туше. «Качество звука – это выражение творческого художественного начала в пианистическом искусстве» отмечает Б.А. Печерский

в своей книге «Страсти по пианизму» [6]. Воплощение этого невозможно, если исполнитель не владеет навыками штриха legato. Сложность певучести звука и его перевода в последующий напрямую связаны с самой природой инструмента фортепиано, где с объективной точки зрения, неизбежно затухание и «ступенчатость» звучания при технической невозможности продлить звук более того, чем это позволяет колебание струны. Формируя свои средства, пианист стремится нивелировать эти особенности инструмента в мелодических построениях методом логического развития мелодии, тонкой фразировки, использования специфических туше. Все это возможно воплотить в реальное звучание только при хорошем контакте исполнителя с клавиатурой – то есть «ощущении непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавиатурой» [5].

В связной кантилене певучесть звука достигается особым способом нажима на клавишу, суть которого – как бы «нащупывание» её поверхности мягким прижатием пальца, а потом постепенного усиления давления до «дна» посредством всей руки, локтя и плеча. Далее идет плавное соединение одного звука с другим и слияние их в интонацию. Здесь на первый план выходит понятие, которое Г.М. Коган обозначил как «дыхание руки» – «умение брать последовательный ряд звуков на одном дыхании, одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом, всем телом играющего» [4]. Это целостное движение не должно нарушаться никакими толчками, динамическими рывками и прочими резкостями. Однако интерпретация штриха legato в реальном исполнительском процессе оказывается проблемой не столько физически слитного исполнения двух или нескольких звуков, сколько проблемой взаимосвязи музыкального слуха, исполнительского контакта с клавиатурой и музыкально-художественного мышления. Методика и практика фортепианного исполнительства подтверждает: исполнение мелодической линии слитно, но без внутреннего развития при

помощи слуха, оказывается формальным и лишенным художественного смысла. Только одухотворенная развитием мелодия, где каждый последующий звук не повторяет предыдущий по динамике и эмоциональной наполненности, а все эти звуки вместе подчиняются общей логике развития – представляет собой подлинное исполнение штриха legato.

Совершенно очевидно, что все двигательные составляющие исполнительского процесса будут эффективно работать только в том случае, если они направляются и контролируются слухом исполнителя. Как отмечает М.А. Антонова «Выдвигается задача – привести в соответствие замысел и воплощение. В этом процессе ведущую роль играет слуховая активность. Формирование слуховой активности выглядит как совершенствование культуры слуха, в свою очередь, проявляющееся в чувстве коллективного ритма. Не менее важной задачей в ансамблевом исполнении является синхронность приемов звукоизвлечения и штрихов, общность и дифференциация динамики, четкость педализации» [1].

Слуховое внимание играющего постоянно должно быть направлено на взятие звука, его протяженность и соединение с другим звуком. Причем, как показывает практика, тренировка слухового контроля – более сложный (в силу своей внутренней природы) процесс, чем тренировка передвижения пальцев на клавиатуре. «Если ухо не слышит и не «ведет» звук, то и пальцы не получают необходимой команды мозга, следующий звук берется формально – отсутствует та неуловимая градация звуковой палитры, которая делает мелодическую линию осмысленно последовательной» [7].

Опираясь на теорию и практику фортепианной методики можно сделать заключение, что работа над кантиленой и развитие мелодического слуха – это взаимосвязанный и взаимодополняемый процесс, направленный на формирование важнейшей профессиональной компоненты профессионального музыканта – музыкально-интонационного мышления. То

есть – постижения, осознания, проникновения и озвучивания на инструменте музыкальной интонации – самой сути музыкального феномена.

Аккомпанементы вокально-хоровых произведений требуют наибольшего спектра тембровой содержательности и интонационной выразительности. «Чем тоньше слышит пианист переливы нюансов в звуковом спектре, чем изощреннее его способность внутрислухового представления оттенков звуковых градаций, – указывает Г.М. Цыпин, – тем, соответственно, совершеннее оказывается его игра. И наоборот, чем интереснее, богаче по окраскам исполнение музыканта, тем больше доказательств в пользу развитости его тембро-динамического слуха» [8]. В самом процессе обучения и исполнительской практики формируется и развивается «тембро-динамический» слух. Работая с различными тембрами солирующих инструментов и различными по диапазону голосами, изучая клавиры и хоровые партитуры студент постепенно накапливает звуко-тембральные слуховые представления, получая возможность на практике находить и воплощать в реальном звучании различные средства интонационной выразительности для создания музыкально-художественного образа.

Важной составляющей данного процесса является метро-ритм. Яркость и образность исполнения во многом зависят именно от правильного осмысления и верной передачи ритмической структуры музыкальной интонации. Б.Асафьев говорил, что «неинтонируемого ритма в музыке нет и быть не может» [2]. Таким образом, можно сказать, что метро-ритм и интонационная выразительность связаны теснейшим образом друг с другом. Большинство романсов и песен начинается со вступления, в котором уже заложены основные метро-ритмические особенности произведения. И от того насколько пианист интонационно верно исполнит его, будет зависеть вступление певца и все дальнейшее исполнение произведения. Таким образом, концертмейстер должен научиться чувствовать характер ритмиче-

ской структуры конкретного музыкального текста и соотносить его со специфическими особенностями и закономерностями вокального дыхания.

В заключении хочется сказать, дисциплина «концертмейстерский класс» является неотъемлемым и системным компонентом в современном учебном процессе. И только в тесном взаимодействии и преемственности с другими специальными дисциплинами заложен оптимальный подход к обучению и воспитанию профессионального музыканта и педагога.

Список использованных источников

1. Антонова М.А. Педагогические условия подготовки учителей музыки в классе основного музыкального инструмента (на материале занятий фортепианным ансамблем. Дисс. ... канд. пед. наук, М., 2008. 158 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Ч. 2. Интонация. Л., 1971.
3. Горошко Н.Н. Некоторые вопросы специфики концертмейстерской подготовки пианиста-педагога // Межвузовский сборник статей. Вып. 2. Магнитогорск, 1997.
4. Коган Г.М. Работа пианиста. М.: «Музыка», 1963. С. 156.
5. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2006. С. 17.
6. Печерский Б.А. Страсти по пианизму. Учебно-методическое пособие. М., 2003.
7. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М., 2009. С. 48.
8. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984.
9. Чачава В.Н. Аккомпаниатор-художник: вступительная статья. Д. Мур. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания, размышления о музыке. М., 1987. С. 10.