
Министерство культуры РФ
Новосибирская государственная консерватория
имени М.И. Глинки

Л.А. Москаленко

Методика изучения фортепианной кантилены

Лекция по курсу методики обучения игре на фортепиано

г. Новосибирск

1999

(с) 1999, оформленіс В.А. Бирюков.

Содержание

Введение	3
Сопровождение	8
Аккордовое сопровождение	8
Гармония в широком расположении	9
Фигурационное сопровождение	12
Мелодия	14
Интерпретация	20
Джон Фильд. Ноктюрн си бемоль мажор	29

Введение.

Кантилена — относится к *гомофонному* складу музыки, которая характеризуется сочетанием солирующего голоса с сопровождением. В отличие от других складов музыки в его основе лежит *однопланивая* структура. Зародившаяся в народной музыке — в песне с инструментальным сопровождением, гомофонный склад музыки получил распространение в светской бытовой музыке средневековья. В церковной музыке того времени, культивировавшей полифоническое многоголосие, гомофонный склад не нашел своего места.

С развитием светской инструментальной музыки гомофонный склад получал более широкое распространение и поднялся на новый профессиональный уровень. В творчестве И. С. Баха наряду с полифонией, гомофония, обогащенная полифоническими приемами письма применяется широко, даже в церковных произведениях, в частности, в кантатах. В дальнейшем развитии музыкального искусства гомофония заняла доминирующее место среди других складов.

Кантилена в фортепианном учебном репертуаре является очень важным, значительным жанром. Изучение кантиленных пьес воспитывает у пианиста ценные исполнительские качества: умение «петь» на фортепиано, имеющем ударную природу, быть как бы «человеческим оркестром», исполняющим одновременно вокальную мелодию и сопровождение (часто многоплановое). Изучение кантилены так же развивает лирический аспект музыкального дарования. Кроме того кантилена в качестве выразительного приема входит во все музыкальные жанры: медленные части сонат, полифонические произведения, даже этюды. Но и этим не исчерпывается обучающее значение кантилены. Развивающаяся в процессе работы над кантиленой культура мелодического слышания закладывает основы общения с тематическим материалом в полифонических произведениях (горизонтальный тип слышания). Работа над интонационной динамикой закладывает основы «чувства формы».

В одаренности каждого музыканта встречаются индивидуальные особенности. Одной из таких особенностей может быть природная предрасположенность к исполнению кантилены — лирическое дарование. Профессиональное изучение кантилены позволяет таким

музыкантам достигать высоких художественных результатов в этом жанре. Если же лирическое дарование не является сильной стороной учащегося, это не говорит о том, что ему не стоит затрачивать время на изучение кантилены. Профессионально грамотное исполнение кантилены выглядит вполне достойно. Не следует также забывать, что кантилена является как бы школой обучения многочисленным профессиональным навыкам.

Опыт исполнения кантилены накапливается поступенно. Процесс постижения мастерства исполнения кантилены следует строить с двух сторон: со стороны воспитания слуховых представлений и со стороны приобретения двигательной культуры. Причем, направления от слышания к движению и от движения к слышанию могут постоянно чередоваться. Работа над звучностью — это процесс постоянного перетекания одной формы освоения в другую. Предслышание (мысленное слышание) рождает движение, которое конкретизирует, «прорисовывает» слышимое. Реальное звучание дополняет, и, как правило, изменяет слуховые представления, что рождает обновленный слуховой образ, рождающий новый вариант движения. Поэтому оба пути к звучащему образу закономерны.

Начинающие обучаться музыке не имеют достаточно развитого внутреннего слуха и ассоциативного мышления. Представить звук определенной тембровой окраски и силы, найти вид туше¹ с помощью которого этот звук можно извлечь — задача для обучающегося почти невыполнимая. В такой ситуации обратное построение процесса звукоизвлечения даст более быстрый и надежный результат. Педагог обучает движению, которое создает искомую звучность. Овладев движением, учащийся лучше слышит и запоминает звук, родившийся в результате его собственных действий. Запомнив характер звука, он сможет самостоятельно корректировать звукоизвлечение с помощью уже известного ему движения.

На уровне обобщений анализировать содержание музыки нево-

¹ *туше* (от франц. *toucher* — трогать, касаться, осознать). Это свойственный каждому исполнителю при игре на фортепиано характер прикосновения к клавишам, влияющий на силу и окраску звука (А. Должанский, "Краткий музыкальный словарь", Музгиз, 1955).

можно, ибо каждое произведение индивидуально по содержанию. Некоторые двигательные закономерности (туше) и звучность, как результат определенных движений для анализа приемлемы. В этом случае движение будет рассматриваться, как некая «двигательная идея» применение которой в определенных произведениях потребует от исполнителя конкретизации движений согласно индивидуальному слышанию характера музыки.

Весь процесс овладения кангиленой можно разделить на три группы учебных задач:

- освоение мелодии вокального типа;
- работа над различными типами аккомпанемента;
- изучение особенностей соединения мелодии и сопровождения.

Сопровождение.

Аkkомпанемент в произведениях кантиленного характера отличается сложностью, включает многообразные выразительные функции и исполнительские задачи. Его следует осваивать *предварительно* потому, что он сочетает в себе сложность исполнения со второплановостью положения относительно мелодии, то есть аккомпанировать нужно мастерски, уделяя основное внимание мелодии.

В сопровождении обычно происходит расслоение фактуры: бас с группой средних голосов, в результате чего образуется нормативная «трехэтажность» общей структуры: бас + середина + солирующий голос. В фортепианной музыке «нижние этажи» иногда объединяются фигурированной фактурой, захватывающей середину и басовые тоны. Помимо «трехэтажности», гомофонный склад применяется и в «двухэтажной» структуре: мелодия + аккордовое сопровождение.¹

Иными словами, сводится к следующим видам гомофонно-гармонического сопровождения:

- гармонии в тесном расположении (аккорды);
- гармонии в широком расположении (постепенное соби-
рание гармонии в аккорды с помощью педализации);
- фигурации.

При фактурном усложнении гомофонный склад приобретает самые разнообразные формы изложения. Но для кантилены характерны особенности гомофонии в ее простом, типичном виде, в котором *сопровождение* представляет собой ясно выраженную гармонию. Такой склад носит название — *гомофонно-гармонический*.

Аккордовое сопровождение.

Требования, предъявляемые к аккордовому сопровождению, включают в себя два противоположных начала. С одной стороны *совместность, одновременность звучания* всех звуков аккорда, с дру-

¹ Ю. Тюлин. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. "Музыкальная фактура" — М., "Музыка", 1976 г.

гой — возможность выделения любого из звуков

С данной задачей можно справиться, овладев специальным пианистическим приемом — *туше-скольжение*, при котором подувырямленный палец начинает движение с поверхности клавиши в ладонь и активной последней фалангой нащупывает звук «на дне» клавиши. Звук должен быть ясным и тихим. Следует помнить, что все пальцы движутся с поверхности клавиш без замаха. Звук извлеченный с замахом пальца создает акцент

Для примера возьмем четырехзвучный аккорд. Овладеть описанным видом туше можно следующим образом:

- звуки аккорда исполняются последовательно

[аппликатура : 5, 3, 2, 1],

- звуки аккорда исполняются попарно

[аппликатура : 5 – 3, 3 – 2, 2 – 1 «Цепочка»];

- звуки аккорда исполняются по три звука

[аппликатура : 5 – 3 – 2, 3 – 2 – 1];

- все звуки аккорда исполняются одновременно, «схватательным» движением.

При необходимости выделить подголоски, проходящие через аккордовую фактуру, достаточно сыграть мелодические звуки более цепко.

Чтобы избежать динамических преувеличений, в аккордах можно выделять наиболее диссонирующие звуки с помощью туше. Таким же образом можно подчеркивать нижнюю или верхнюю часть аккорда. Замена громкостной динамики тембровой разнохарактерностью поможет сохранению второпланового положения аккомпанеента, что дает мелодии возможность «петь», а не «кричать».

Гармония в широком расположении.

Сопровождение в виде гармонических комплексов в широком расположении представляет собой бас и различное количество аккордов в качестве гармонического заполнения. Гармонический комплекс

может включать:

- бас и один аккорд, как в ноктюрне Шопена opus 55 №1;
- бас и два аккорда, напоминает аккомпанемент вальсового типа, как в ноктюрне Шопена opus 9 №2;
- бас и несколько аккордов — сопровождение баркарольного типа, как в Серенаде Шуберта.

Для «выстроенного» звучания гармонии необходимо обеспечить темброво-динамические соотношения внутри аккорда. Как основа гармонии — бас, извлекаемый раньше, должен звучать глубоко и протяжно, как бы «ожидая» присоединения гармонического заполнения. Аккорды — легко и ясно. Верхний звук каждого аккорда, исполняемый чаще всего первым пальцем, как вершина гармонии — звонок. Если воплотить указанную дифференциацию звучности, то разложенный аккорд последовательно собранный на педали через секунду после снятия руки звучит полно, объемно, выстроено.

Изучение аккомпанемента следует начинать поэлементно. Бас рекомендуется изучать при помощи различных видов туше, чтобы освоить звуковыразительные возможности баса в фактурном комплексе.

Извлечение баса весом руки.

Пятый палец левой руки приготовлен, то есть касается поверхности нужной клавиши, затем рука как бы роняется. Это движение хорошо ощущается, если связать его с чувством тяжести локтя, почувствовать как локоть падает, провисая ниже уровня клавиатуры. Происходит мягкое и глубокое погружение руки.

Бас взятый скользящим движением руки.

Пятый палец слегка цепляется за поверхность клавиши, рука движется по направлению к корпусу (от клавиатуры). Создается скользяще-цепляющее туше, напоминающее стирание пыли с клавиш. Звук должен быть легким, тихим, но достаточно ясным.

Бас извлекаемый рессорным движением: вдавливанием или толчком.

Толчок всей рукой означает, что все суставы: плечевой, локтевой,

сустав запястья должны пружинить, то есть фиксация какой-либо части аппарата исключается. Толчок — движение хорошо известное в бытовой практике. Для освоения движения можно попробовать его вне инструмента, от чего-нибудь оттолкнуться или что-то оттолкнуть от себя. Затем движение легко переносится на инструмент. От активности толчка зависит сила звука, следует поиграть басы с различной степенью активности и вслушиваясь. Целесообразно получить басы на запаздывающей педали всеми тремя вышеуказанными способами, чтобы рука привыкла к движениям, а ухо научилось хорошо дифференцировать звуковые различия зависящие от способа звукоизвлечения (туше).

Одновременно с изучением басов можно работать над гармоническим заполнением — аккордами, как описано в разделе «Аккордовое сопровождение». Добившись одновременности звучания аккорда, требуется выделить верхний звук, так как звучание гармонии определяют бас и верхняя. Для соединения выученных отдельно басов и аккордов необходимы двигательная и мыслительная организация. Первоначальная реакция на взятие баса должна возникать в руке, а не в пальцах, точнее в локте, который движется в направлении баса. Для примера можно извлечь бас локтем или кулаком (предплечье), тогда мыслительное представление движения будет связа-

но с этими частями руки, а не с пальцами. Подобные примеры создают правильные физические ощущения. Тяжелый локоть движется к басу через верх по дуге. На басовом звуке тяжесть локтя, как бы «сбрасывается», после этого облегченная рука скользит к аккордам по поверхности



Рис № 1.

клавиатуры. Аккорды играются ощущивающим движением и при исполнении последнего аккорда локоть уже готовится к движению на бас. Описанное движение напоминает вид эллипса (рис. 1). Исполняемое таким образом сопровождение пластично по движению и звучанию.

После предварительного — «грамматического» — изучение сопровождения его следует соотнести с особенностями мелодической фразировки, ибо динамически одинаковое исполнение аккомпанемен-

та придаст движению метричность, разрушающую пластику мелодического движения. Изучение мелодии начинается несколько позднее аккомпанемента. Но к моменту соединения партий левой и правой руки исполнитель уже имеет представление о мелодической фразировке, что позволяет внести коррективы в исполнение аккомпанемента.

- при совпадении окончания мелодической фразы с басом, бас звучит тише окончания фразы;
- если бас находится под залиганным, тянущимся звуком мелодии, следует внимательно слушая затухание звука, играть бас очень тихо, не перебивая, не дробя мелодию;
- бас совпадающий с кульминационным звучанием мелодии берет на себя динамические функции, поддерживая кульминацию своей мощью, тембровой густотой.

Двум первым ситуациям в извлечении баса будет соответствовать туше-скольжение, в последнем случае — туше «весом» или рессорное (вдавливание, толчок). Туше баса варьируется в зависимости от динамического развития мелодии.

Фигурационное сопровождение.

Фигурационное сопровождение может выступать в виде:

- *гармонической* фигурации — это гармония изложенная отдельными звуками которые собираются в гармонический комплекс при помощи педали;
- *мелодической* фигурации — это мелодия выступающая в сопровождении в виде *подголосочном, полифоническом*, а при относительно медленном движении, которое наиболее свойственно пьесам кантиленного характера, образуется *напевная* фигурация, которая мелодически связывает и опекает опорные тоны гармонии посредством любых фигуративных приемов.

Принцип исполнения фигуративного сопровождения подчиняется общим правилам, обеспечивающим выстроенное звучание разложенной гармонии. Способы звукоизвлечения соответствуют тембро-динамическим задачам. Нижний звук — бас, для достижения глубины, исполняется весовым или толчковым движением. Гармоническое заполнение, для достижения тихого звучания, исполняется туше-

скольжением. Вершина гармонии, для достижения звонкости и ясности, извлекается цепким пальцем

Полифоничность в сопровождении может быть выписана композитором, но может трактоваться исполнителем, который имеет возможность подчеркивать некоторые интонационные обороты в фигурационном сопровождении.

Как говорилось выше, сопровождение имеет большое выразительное значение, но находится на периферии исполнительского внимания, поэтому должно быть двигательльно автоматизировано до соединения с мелодией. Следует помнить, что при изменении общей динамики исполнения, динамические пропорции внутри одной гармонии всегда сохраняются. При небольших нарастаниях и спадах на общие динамические изменения реагируют лишь бас и мелодия, чтобы в звучании сохранялась пространственность, многоплановость. Увеличение динамического разрыва между мелодией и басом с одной стороны и гармоническим заполнением с другой, уже само по себе увеличивает динамику: актуализируя «фактуру больших расстояний». Громко же звучащее гармоническое заполнение придает сопровождению плотную вязкость, не создает условия для «парения» мелодии.

Сопровождение, звучащее на втором плане, должно выполнять свои выразительные функции не требуя от исполнителя пристального внимания, которое предназначено в основном мелодии. Для проверки степени выигранности аккомпанеента следует поучить его в несколько убыстренном темпе. Упражнение в текуче-подвижном темпе часто подходит для окончательного варианта исполнения. Если окончательный темп окажется более медленным, то следует помнить, что упражнение в более быстром темпе не принесет вреда, а облегчит выявление «единицы движения», того живого пульса, который определяет естественную пластичность музыкального развития в кантилене и хорошо ощущается именно в текуче-подвижном темпе.

Мелодия.

Изучение мелодии имеет два уровня, которые назовем «грамматическим» и «художественным».

Для грамматического уровня в качестве «строительного материала» необходимо освоить два основных вида звукоизвлечения: «рессорное» и «пальцевое». Рессорное звукоизвлечение — это различные виды давления на клавишу, которое может быть вертикальным или касательным (рис. 2). При вертикальном звукоизвлечении может возникать некое подобие мягкого акцента, звуковой атаки. Касательное движение придает звуку, максимально возможную на фортепиано, мягкость. Если в мелодии встречаются широкие интервалы (кварта, квинта,



Рис № 2.



Рис № 3.

и другие), «опевающие» рессорные движения должны быть направлены в разные стороны (рис. 3). Характер рессорного движения зависит от динамики. Чем громче звук тем активнее, быстрее движение, тем большая часть руки в нем участвует: кисть, кисть вместе с предплечьем или вся рука. Тихой звучности соответствуют медленные плавные рессорные движения.

Типичная ошибка, возникающая в применении рессорного (пружинистого) туше, заключается в преждевременном прекращении рессорного движения, то есть после достижения дна клавиши рука прекращает движение, и туше, теряя упругость, становится жестким. Особенность этого движения заключается в том, что звук извлекается, как бы на середине протяженности всего движения (рис. 4). Когда конец пальца касается клавиши, запястье должно находиться в высоком положении, продолжая движение вниз, постепенно прогибаясь, «вдавливая звук». При мощной, на-



Рис № 4.

сыщенной звучности в движении должна участвовать вся рука, за движением которой удобнее следить по положению локтя. Перед взятием звука локоть поднят чуть выше клавиши, затем движется вниз, как бы стремясь опуститься «до пола» (такое описание создает в воображении большую амплитуду движения по которой рука движется смело и свободно). Рессорное движение, осуществляемое всей рукой, хорошо усваивается, легко контролируется, как все укрупненное. Освоив вышеописанный прием, его несложно смоделировать для *запястья*.

Параллельно изучается движение противоположное по направлению — «вынимание звука» из дна клавиши концом пальца:

- палец кладется на клавишу полувыпрямленным;
- слегка сгибаясь, палец делает цепляющее движение концом фаланги, не скользит, а прилипает ко дну клавиши;
- запястье делает небольшое движение вверх, как бы про веря степень цепкости пальца.

Таким образом, главную роль в звукоизвлечении играет конец пальца. Весовое или рессорное воздействие на звук вышележащих частей руки исключено, так как рука движется снизу вверх. Разная степень активности вынимающего движения обуславливает разную степень цепкости пальца, что влияет на звук.

Звук извлеченный весом руки отличается плотностью, глубиной, насыщенностью, а «пальцевой звук» — легкостью, ясностью, прозрачностью.

Когда оба вида звукоизвлечения освоены, то есть учащийся может сыграть весь мелодический материал рессорным и пальцевым туше, предлагается выполнить «грамматическое» задание: длинные звуки сыграть рессорным способом, а короткие — пальцевым. Окончания фраз, независимо от длительности звуков, следует играть пальцевым туше. Если предварительная работа выполнена правильно, то исполнение мелодии не вызовет затруднений и прозвучит грамотно.

После «звукодвигательного» освоения партии правой и левой руки, следует приступить к содержательному прочтению мелодии с помощью *интонационного анализа*. Подход к интонированным

взрослых и детей различен.

Взрослые люди, изучая музыкальное произведение, пытаются представить его целостно, полностью охватить его в своем сознании. Произведение изучается от целого к деталям, то есть проблемы интонирования решаются в конце работы.

Мышление детей отличается конкретностью, им очень сложно мысленно манипулировать звуковыми образами, что-либо мысленно выстраивать. Форма в представлении ребенка складывается в основном из деталей, как строение из кирпичей или блоков. Если взрослого человека в изучении музыкального произведения можно сравнить с архитектором, то ребенка с каменщиком, который, складывая кирпичи по чертежу, видит результат своей работы — целое произведение, только завершив ее. Ребенок мыслит от деталей к целому. Исходя из вышесказанного, с детьми выявление содержания кантиленной пьесы следует начинать с изучения интонационного строения мелодии.

Начиная интонационный анализ мелодии, предварительно следует дать ребенку представление о том, что такое интонация. *Интонация* — самая мелкая смысловая единица в музыке, как слово в разговорном языке. Каждая интонация, как и слово, имеет свой смысл. Однако смысловое значение интонации непостоянно, в разных музыкальных контекстах одна и та же интонация может приобретать разное значение. Например, два звука соединенных лигой в медленном темпе получили название «интонация вдоха», а во вступлении к семнадцатой сонате Бетховена быстрый темп превращает «интонацию вдоха» в «интонацию трепетно-бурного волнения», то есть интонация похожи на хамелеонов, принимающих окраску характера каждого сочинения. Все интонации, несмотря на высокую степень изменчивости, можно типизировать по общим признакам, закрепив за каждой группой интонаций какое-либо эмоционально-смысловое содержание, для того, чтобы ввести учащегося в сферу именуемую интонационной.

Восходящие интонации являются символом активности, ярких и сильных чувств: радость, страх, торжество, отчаяние и другие. Степень активности зависит от интервальных расстояний. Так поступенное движение менее активно, чем интервальное. Степень «эмоционального заряда» зависит так же от консонантности, диссо-

нантности интонаций. Например, интонации движущиеся по тонам звучат менее напряженно, чем полутоновое движение. Диссонантные интервал, например, тритон, септима звучат более напряженно, чем пустая квинта, мягкая чистая кварта или секста.

Нисходящее движение может ассоциироваться с бесприемлемостью, пассивностью; поникшие цветы, опадающие листья, «опустившиеся руки», человек «павший духом». Характер нисходящих интонаций также зависит от того являются ли они постепенными или скачкообразными, консонантными или диссонантными.

Восходящие и нисходящие интонации являются носителями основных настроений, но следует обозначить еще одну группу интонаций. Их можно назвать «инертными» или «непостоянными». Это группа интонаций каким-либо образом «осложняющая», «затрудняющая», «тормозящая» основное направление движения. Например, в движении мелодии вверх с чередованием постепенности и интервальности появляется интонация состоящая из повторения одного звука или чередования двух звуков — «колебание» или «нерешительность», движение вниз, тормозящее восхождение. Такая же прерывистость может встречаться и в нисходящем движении. Эти интонации противоречат, сопротивляются, осложняя движения, увеличивают его устремленность. Прочитывая интонационный состав фразы, выявляем ее строение, характер.

Ориентировка на словесные или графические указания создает прямолинейность фразировочной динамики, лишает ее речевого начала. В общей линии нарастания или спада динамики всегда должна присутствовать гибкость, пластика. Изучая интонационный состав мелодии, следует стремиться к точности понимания эмоционально-смыслового содержания каждой интонации и меры в ее воплощении. Например, долгое восхождение к интонационному центру фразы может состоять из восходящих и нисходящих, а также «колеблющихся» (чередование двух звуков) и стоячих (повтор одного звука) интонаций. Очевидно, что степень эмоциональной напряженности указанных интонаций будет различной. Плавное постепенное нарастание динамики будет сменяться порывистыми всплесками широких интервалов, движение которых будет осложнять, а значит и обострять, «стоячие» повторы, неуверенные чередования звуков и другое.

Интонации должны быть наполнены смыслом, логически выстроены. Эмоциональное наполнение интонации не может быть у всех одинаковым, то есть «точным». Важно сохранить логически верное «эмоционально наклонение». Эмоциональная детализация будет у всех различная, именно в сфере интонирования более всего проявляется исполнительская индивидуальность.

Кроме того, следует напомнить, что деление интонаций на три вышеперечисленные группы весьма условно. Можно привести множество примеров «низких кульминаций» и восходящих интонаций часто лишенных силы и активности, похожих на «небесно-возвышенную мечту», легких и воздушных. Выше упоминалось, о том что смысл интонации часто зависит от контекста, то есть от музыкально-смыслового окружения. Поэтому в прочтении интонации очень много исключений. Правила, пусть очень «зыбкие», нужны для того, чтобы осмыслить выразительное значение каждого исключения. Членение интонаций на три группы: «восходящие», «нисходящие», «нейтральные» следует воспринимать как идею, помогающую познакомиться с уровнем интонирования, которое невозможно изобразить с помощью словесных и графических обозначений.

Когда учащийся осознает необходимость прочесть текст не только на уровне фраз (речевых предложений), но и на уровне интонации (речевых слов), педагог и учащийся могут обращаться со смысловой стороной интонации довольно свободно. Принципиально важно, чтобы педагог и учащийся могли музыкально общаться на уровне интонирования.

Иногда высказываются опасения, что внимание к мелким деталям — может разрушить целостность произведения. Но интонации не являются набором случайных элементов. В разговорном языке предложение состоит из взаимосвязанных по смыслу слов. Так же в музыкальном тексте, лишь логично выстроенная интонационность образует фразу, следовательно функции интонирования не разрушающие, а объединяющие. Важно понимать, что интонационная выразительность должна соответствовать величине смысловых единиц и в ее динамике не должно быть преувеличений. Тогда возникает как бы «подводное волнение» (Г.М. Коган), намек на интонационную динамику.

Во время изучения интонационного состава мелодии подбираются соответствующие пианистические движения: различные «оттенки» рессорной и пальцевой игры.

Интерпретация.

Далее предстоит самый сложный, но и самый интересный этап работы — *интерпретация*. Пусть это слово не отпугивает читателя своей значимостью. Интерпретация имеет различные ранги. Существуют интерпретации *принадлежащие выдающимся музыкантам*, которые служат основой понимания той или иной музыки для целого поколения музыкантов. Примером может служить интерпретация А. Рубинштейном си-бемоль минорной сонаты Шопена. Толкование произведения, его фрагментов любым музыкантом на основе своего опыта, знаний, чувствования — обычное дело, именно о такого рода интерпретации пойдет речь далее. Собственно, речь пойдет не о содержании некоего лирического произведения, а о возможности интерпретации выразительных средств, как строительного материала для воплощения эмоционального сюжета.

Одним из признаков пьес кантиленного характера является повторение мелодического материала. Для избежания однообразия в исполнении необходимо каждое повторение представить в «новом освещении».

Рассмотрим все абстрактные, отвлеченные от конкретного произведения, возможности создания разнообразия при повторении музыкального материала.

Часто при повторах материала композитор вносит в изложение некоторые изменения. В основном эти изменения появляются в *фактуре и гармонии*. Думается, что исполнитель новое в тексте должен воспринимать как приглашение к интерпретации. Все изменения фактуры и гармонических красок можно поддерживать, развивать либо нивелировать.

Фактурные нововведения могут появляться только в мелодии: одноголосная мелодия вначале излагается в интервальной или аккордовой фактуре и наоборот, изначально аккордовая мелодия звучит одноголосно.

Фактурные изменения касается лишь сопровождения: «уплотнение» звучности, появление октавных удвоений баса, увеличение количества звуков в аккордах. И обратная тенденция: «прозрачность» звучания сопровождения достигается с помощью

уменьшения фактурных выразительных средств.

Фактура, и мелодии, и сопровождения либо обогащается, усложняется, либо становится более прозрачной, ажурной.

Отношение исполнителя к фактурным изменениям может быть различным. В его распоряжении большое количество вариантов фактурно-динамических решений. Решения исполнителя не должны быть произвольными. Бездумное изменение каждого повтора музыкального материала может привести к бессмысленце, разрушить развитие формы. Любые действия исполнителя должны быть обоснованы, интерпретаторски оправданы.

Обогащение всей фактуры (в авторском тексте) может быть поддержано громкостной динамикой, если данный фрагмент находится в главной кульминации всего произведения или в коде. Но если при каждом уплотнении фактуры использовать громкую динамику может возникнуть однообразие — «монотония напряженности». Фактурное обогащение одной лишь мелодии можно исполнительски подкрепить углубив звучание басов в сопровождении, не увеличивая при этом динамику гармонического заполнения, то есть сохраняя некоторую прозрачность фактуры. Украшение мелодии орнаментальными фигурациями придаст ей изысканную гибкость, если орнаментика всегда играется тише и легче мелодического голоса.

С помощью динамики можно создавать иллюзию изменения фактуры. Если при точном повторении музыкального материала резко снизить динамику сопровождения возникает «впечатление новизны». Мелодия как бы лишается опоры, приобретает «бесплотность», характер «парения» в воздухе.

К введению новых гармонических красок исполнителю следует отнестись со слуховой и душевной чуткостью. Чтобы любые формальные знания (в том числе и знание гармонии) стали знаниями исполнительскими, их необходимо эмоционально опосредовать, то есть найти некий образный эквивалент. Важно услышать в изменившейся гармонии характер, настроение, «цвет», оттенок, а затем решать как ее подчеркнуть. Новую гармонию можно выделить внезапным снижением звучности (*subito*). Выразительный эффект будет аналогичный резкому увеличению звука. Можно так же обратиться к тембровым краскам. В сопровождении в связи с намерениями исполнителя

выделяются отдельные интервалы или аккорды посредством изменения туше, что придает гармонии иную тембровую окраску. Например, если в мягко звучащем сопровождении несколько звуков сыграть очень цепкими, жесткими концами пальцев, они выделятся своей звонкостью.

Педализация в исполнении кантилены часто бывает однообразно-запаздывающей. Следует помнить о родстве кантилены с вокальными жанрами, значит с дыханием в исполнении мелодии, выраженном пузами и цезурами. Мелодическое («дыхание») создает ясность членения музыкального материала в процессе толкования цезуры расставляются по смыслу исполняемой музыки. В «технике исполнения цезур» следует учесть психологический настрой исполнителя на кантилену — как беспрерывно льющуюся мелодию, что делает затруднительным, как бы неестественным снятие педали. Чтобы преодолеть неприятное ощущение прерывности изложения, следует сместить психологический акцент: вместо снятия педали в конце фразы — взятие прямой педали на первый звук новой фразы. При такой настроенности снятие педали произойдет автоматически.

В исполнении кантилены широко используются «педальные оттенки», которые создаются разной глубиной нажатия педали. Это широко известное плавное и глубокое нажатие педали; различные степени неполного нажатия: до середины движения педальной лапки, мелкое нажатие, «педальное тремоло» разной частоты пульсаций, применяемое в исполнении пассажей. В кульминациях и на финальных аккордах возможно применение «акцентной педали» — быстрое и глубокое, до конца, нажатие педальной лапки, создающее впечатление, взлетающей наподобие фейерверка, реющей в «педальном ореоле» звучности. Услышать этот педальный эффект можно, если не прикасаясь к клавишам, резко нажать на педаль, быстрый отрыв демпферов от струн создает удивительный призвук.

Выбор педализации — взаимодополняющее творчество педагога и учащегося. Важно, чтобы все исполнительские выразительные средства (агогика, динамика, артикуляция, туше) были нацелены на решение намеченной исполнителем цели. Например, в исполнении фрагмента, изложенного в «прозрачной» фактуре динамика пиано не может сочетаться с глубокой педалью и плотным туше.

Агогика (от греческого агогике — движение, ведение) — учение о незначительных отклонениях от темпа в процессе исполнения музыкального произведения (Должанский. Краткий музыкальный словарь). Более распространено термин «агогика» поясняется в «Музыкальном энциклопедическом словаре»: «Агогика (от греческого — веду; в античной музыкальной теории — скорость движения, темп) — отклонения реальной длительности звуков и пауз от указанных в нотах соотношений, применяемые в целях выразительности музыкального исполнения. В нотной записи, как правило не фиксируются. Эти отклонения изменяют значения нот, образующих ритмический рисунок (в этом смысле они могут считаться «незначительными»), хотя по величине они бывают очень большими, особенно в музыке романтизма. В отличие от звуковысотных оттенков, агогические оттенки не ограничены определенными зонами. Х. Риман, введший термин «Агогика» (1884), считал основным ее принципом увеличение длительности сильных (тяжелых) моментов (агогический акцент) за счет слабых (легких). Это отражается и на ритмическом рисунке, который, по теории Римана, является как бы выписанной «агогикой». Однако на практике часто удлиняются именно слабые доли (показательно, например, исполнение А.Н. Скрябинным собственных произведений).

Все сказанное достаточно понятно. Остается открытым один вопрос: «Каковы место и мера темповых отклонений?». Ответить на этот вопрос в общих чертах несложно. Агогика применяется часто и с большой протяженностью в романтической музыке, меньше $\frac{1}{2}$ классицистической, совсем немного в полифонической.

Упрощая задачу овладения агогикой, некоторые педагоги утверждают, что овладение ей зависит от способностей. Музыкальный исполнитель всегда найдет верный тон в применении агогики. Не отрицая значения способностей следует заметить, что двигаясь в этом направлении, можно отказаться от всех видов обучения, ведь сказал некогда Д'Альбер, что техника у пианиста либо есть, либо нет, научиться технике невозможно. Однако раздел «Работа над техникой» представлен в методической литературе наиболее широко и полно именно потому, что в этой сфере педагог наиболее реально и эффективно может помочь ученику. Учить нужно всему, а уровень худо-

жественного результата будет зависеть от уровня способностей.

Прежде, чем ожидать от учащегося самостоятельного применения агогики, необходимо познакомить его с самыми общими принципами темповых отклонений. Агогика является «сильнодействующим» и в то же время «легкодоступным» выразительным средством. Слушая музыку мы не всегда отдаем себе отчет в том, что попадаем во власть темпо-ритма — единого характера движения для данного сочинения, отклонение от которого слушатель переживает очень ярко. Любое отклонение от характерного для данного сочинения движения вызывает у слушателя напряжение, как бы легкий стресс. Острота этого ощущения и является реакцией на агогику. Ее преувеличения утомительны, даже мучительны и для слушателя и для исполнителя. «Легкодоступность» агогики в том, что расшатывание темпо-ритма без идеи и смысла легче, чем кропотливая работа над туше, артикуляцией динамикой и так далее. При поверхностном отношении к агогике исполнитель часто замещает ею многие выразительные средства.

Логика применения агогики заключена в совете многих опытных педагогов: до применения агогики научиться играть в едином движении без темповых отклонений. Выполняя эту рекомендацию, исполнитель достигает нескольких результатов:

- самоограничение в агогике заставит музыканта исчерпать возможности всех иных выразительных средств;
- играя в едином движении, исполнитель «вживается» в характер темпо-ритма, приобретает ощущение «единицы движения», что само по себе имеет огромное выразительное значение;
- владение единым темпом исполнения определит для исполнителя меру агогических отклонений: насколько можно отклониться от основного темпо-ритма чтобы не разрушить его.

Исполнителю следует ознакомиться с общей логикой применения агогики. Темповые отклонения часто применяются в кульминациях. Причем, убыстрения, как и замедления, динамизируют изложение. К примеру, если в достижении кульминации использованы все доступные выразительные средства, а намеченный уровень напряженности не достигнут замедление темпа поможет поднять кульминационный тонус. Замедление будет более действенным, если перед ним несколько убыстрить движение, что увеличит темповый контраст, рядом

окажутся два отклонения от основного темпа — убыстрение и замедление. Сопоставление темповых контрастов создает высокий тонус напряженности.

Естественны замедления движения в концах фраз, разделов, всего произведения. Микроагогические отклонения от темпа реализуются в области интонирования: небольшие оттяжки или передерживания синкопированных звуков, акцентов, звуков или коротких интонаций, знаменующих приход новой тональности, лада. Очень небольшие отклонения от темпа не требуют «компенсации» в силу своей краткости и быстрого восстановления основного движения. Альберт Швейцер, известный исследователь творчества И.С. Баха, утверждал, что Бах в совершенстве владел едва заметной агогикой, что придавало мелодиям в его исполнении речевую выразительность.

Агогика глубоко индивидуальна, применяется, чаще всего, интуитивно, согласуясь с эмоциями исполнителя. Однако эмоции изменчивы, не всегда точны и без интеллекта (замысел, оценка, применение знаний и другое) не дают полноценного результата. Успешность любой деятельности зависит от гармоничного сотрудничества «ума и сердца».

В медицине «сильнодействующие» средства применяются в крайнем случае. Например, операция применяется лишь после того, как исчерпаны все виды лечения. Применение агогики в музыке можно сравнить по силе воздействия на нервную систему с оперативным вмешательством. Агогика требует от исполнителя скорее экономности, чем расточительности.

Хороший вкус исполнителя в применении агогики сказывается, прежде всего, в чувстве меры, которое проявляется в борьбе желания нарушить темп с темпо-ритмической дисциплиной. Агогические отклонения в мелодии и сопровождении отличаются многовариантностью позволяющей изменять облик музыкального материала.

Одним из аспектов мастерства в исполнении кантлены является умение *видоизменять интонирование и фразировку*, которое возникает как необходимость при частом повторении мелодического материала. Это укрупнение фраз через их объединение, дробление фразировки, изменение интонационной динамики и акцентировки внутри повторяющихся мелодий. Менять «лицо» фразировки и интонирова-

ния необходимо не только для новой окраски звучания мелодического материала, но и для построения «исполнительской драматургии».

Обобщая сказанное, можно подвести итог первой половине интерпретаторской работы, посвященной изучению возможных исполнительских ресурсов. Текст исполняемого произведения исследуется с позиции заложенных в нем выразительных возможностей. То есть изучаются выразительные средства и возможность их интерпретации. Под интерпретацией выразительных средств подразумеваются разнообразные изменения, которые исполнитель может привнести в их прочтение: изменения указаний громкостной динамики в ту или иную сторону; различные варианты прочтения гармонии с «высвечиванием» нижних, либо верхних частей гармонического комплекса; подчеркиванием всей гармонии или диссонансных ее созвучий. Выразительные средства изучаются отдельно и в различных комбинациях. К примеру, туше, педализация и туше, громкостная динамика и ее взаимодействие с педализацией, агогикой и другое. На этом этапе хороша многовариантность толкования тех или иных выразительных средств, чтобы для создания окончательного варианта была возможность маневрирования.

Одним из важных моментов в работе является *выстраивание драматургии исполнения*. В произведениях, написанных в формах, имеющих четкое строение (сонная форма, фуга) форма своим строением фактически определяет драматургию. Кантиленные пьесы пишутся в более свободных формах: трех и трех-пятичастной, в двухчастной форме, встречаются лирические миниатюры в форме периода. Частые повторы мелодического материала свойственные кантилене «размывают» четкость формы и лишь логичность строения драматургии оберегает кантиленные пьесы от тягучести и однообразия.

В создании «исполнительской формы» (драматургии) есть некоторые общие закономерности. Но сначала оговорим саму возможность влияния исполнителя на сферу композиторского творчества — на форму сочинения, его драматургию. Возможность эта общеизвестна и в области эстетических знаний имеет свой термин: «исполнительская форма». Дело в том, что композитор располагает очень ограниченным арсеналом выразительных средств, обладающих

точностью значения. Это лишь высота звука и метр, так называемые «высотно-метрические параметры» нотного текста. Остальные выразительные средства композитор точно обозначить не может. Приблизительностью отличаются обозначения темпа. Часто один и тот же темп в интерпретации различных исполнителей имеет существенные отличия. Той же степенью неточности отличаются и динамические указания автора. И совсем «неуловимы» для обозначения педализация и агогика. Эта большая группа выразительных средств именуется — «исполнительские выразительные средства» и поскольку они оказывают самое непосредственное влияние на динамику развития формы, оказывается, что исполнитель активно влияет на звучание формы, то есть на драматургию сочинения. Форму же созданную композитором можно считать «формой» — «схемой», которая при наполнении ее исполнительским эмоциональным содержанием претерпевает изменения, иногда довольно существенные.

Следует сделать вывод: прочитывая и толкуя нотный текст, исполнитель (педагог и ученик) волею или неволею занимается строением драматургии сочинения. Лучшее этим процессом занимается сознательно. Во-первых, это дает возможность лучше понять исполняемую музыку, сделать ее созвучной своим эмоциям. Во-вторых, процесс работы над созданием драматургии сочинения (интерпретация) активно развивает музыкальное мышление исполнителя.

Два основных вида развития формы — это «контрастная» и «последовательная» драматургия. Из самых различных комбинаций этих видов развития строится динамика развития каждой формы. Применение драматургических приемов во многом зависит от исполнителя, владеющего внушительным арсеналом выразительных средств.

Формы, а значит и типы драматургии, на которые настроено восприятие современного слушателя создавались в конце XVIII и начале XIX века. Это, прежде всего стройная форма сонатного аллегро. Идея формы — контрастность в сопоставлении главной и побочной партий в экспозиции; насыщенная динамизмом разработка, возвращение в мир образов экспозиции в репризе — создала некий стереотип в потребности нашего восприятия. Этот «формальный образ»

был обогащен романтиками, которые стремились придать развитию формы сквозное действие с главной кульминацией в коде. Особенности реализации форм с постоянным динамическим развитием и кульминацией в коде состоит в том, чтобы в начале произведения не использовать «тяжелую артиллерию» в трактовке выразительных средств, а по мере развития формы изыскивать средства для постоянного повышения динамического тонуса. Следует заметить, что любые контрасты громкостной динамики усиливают напряженность изложения, то есть форте — пиано, и пиано — форте действуют почти равнозначно. По упомянутым динамическим моделям могут быть выстроены и иные формы: двухчастная, трех-пятичастная и другие.

Изучив выразительные средства в сочинении и возможности их толкования, можно перейти к этапу работы, который заключается в разработке драматургической идеи, созданию «исполнительской формы». Эта работа может проводиться в двух вариантах. Первый из них — это попытка охватить в своем представлении все произведение в целом, представить, «увидеть» все музыкально-архитектурное строение одним взором. Своему воображению можно помочь, прослушав различные записи интересных исполнений, пытаясь изобразить свой замысел графически в разных вариантах. После создания драматургического плана он наполняется содержанием. Ресурсы — музыкально-вариантный материал — у исполнителя уже имеется.

При отсутствии у исполнителя возможности представить динамику развития формы архитектурно, в целом (отсутствие опыта, необходимых знаний, недостаточная развитость музыкального мышления), применяется второй вариант работы. Драматургия формы составляется из деталей: фразы — из интонаций, предложения из фраз, разделы могут формироваться вокруг кульминаций и по любым иным признакам, удобным для учащегося и его педагога. Из укрупненных блоков форму моделировать легче. Соотносятся между собой фрагменты по степени их динамической интенсивности: более яркие объединяют вокруг себя менее динамически насыщенные. Затем группы фрагментов с некоторой корректировкой вводятся в рамки типа драматургии, который уже и вырисовывается. Рассмотрим вышесказанное на примере анализа Ноктюрна Фильда.

Джон Филд. Ноктюрн си бемоль мажор.

Об уровне сложности этого ноктюрна можно сказать лишь приблизительно, так как одаренность и подготовка учащихся Липецкой Средней специальной музыкальной школы и учащихся Детской музыкальной школы-семилетки различны. Предположительно изучать его можно между третьим и седьмым классами в зависимости от одаренности ученика и уровня его профессиональной подготовки.

Начнем с анализа выразительных средств и возможностей их толкования. Сопровождение в первом периоде (такты 1 – 8) имеет вид гармонической фигурации. Правила исполнения гармонии заключаются в выделении баса и вершины. Но, воплощая правила в искусстве, нужно быть готовым к исключениям, обусловленным индивидуальными особенностями содержания музыки. В данном случае нежелательно выделение вершины гармонии,



Рис № 5.

так как, приходясь на середину фигурации, подчеркнутая вершина создаст метрическую пульсацию по четыре акцента в такте — бас — вершина — бас — вершина. Создастся впечатление четырехдольности, квадратности движения, что будет дробить мелодию. Поэтому в данном изложении вершину лучше не выделять.

Особенности гармонии: фигурации насыщены диссонансами, уменьшенный септаккорд, большая секунда, множество тритонов и другое. Диссонантность сопровождения допускает разные варианты толкования. В зависимости от «драматургических намерений» уменьшенный септаккорд может быть подчеркнут (динамика, туше) в объеме всей ритмической фигуры — шестью восьмушками, лишь четырьмя первыми звуками (5-й и 6-й звуки уже прозвучали в гармонии), можно первые четыре звука разделить на два тритона и подчеркнуть любой из них, соответственно замыслу (рис. 5).

Обратимся к мелодии. Мелодика ноктюрна имеет «короткое дыхание»: все фразы двухтактны. Динамическое строение двух первых фраз не указано, а в третьей фразе (такты 5 – 6) указанная ди-

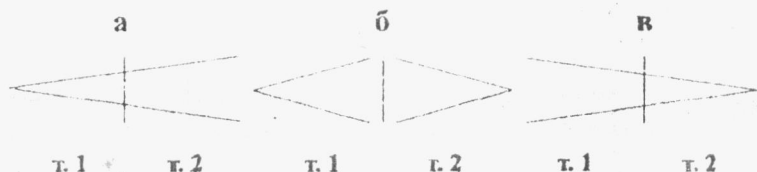


Рис. № 6.

намики подчеркивает квадратность строения, то есть двух тактность. Обозначим возможные варианты динамического интонирования (рис. 6).

Каждый из вариантов достоин внимания, так как при троекратном повторении тематического материала с постоянным расширением (первый фрагмент — 8 тактов, второй 9, третий 15) исполнителю могут понадобиться разные варианты динамического строения фразы.

Для исполнителя, не имеющего достаточного профессионального опыта, чтобы охватить произведение в целом в начале работы, а затем обратиться к деталям, выше был рекомендован обратный ход изучения — от деталей к целому. Исходя из такого метода освоения сочинения, осмысленные драматургии следует начинать с первого периода.

Для мелодии вокального типа характерна протяженность, «длинное дыхание», поэтому фразы целесообразно укрупнить¹, сделав их четырехтактными, объединив по две. Сделать это следует, используя приведенные выше варианты динамики. Первые две фразы можно объединить с помощью громкостной динамики (рис. 7). Однако в самом начале не стоит использовать яркую динамику — впереди долгое

¹ По правилам анализа форм две фразы составляют предложение. Фраза — это относительно законченная музыкальная мысль. По мнению автора, следствием исполнительского «перейнтоширования» музыкальной мысли из соединения двух фраз должна получиться одна смысловая единица, то есть одна «укрупненная» фраза, а не предложение из двух фраз.

развитие пьесы. Поэтому в целях экономии громкостной динамики в начале Ноктюрна перед сильной долей второго такта (интонационный центр первой фразы) в сопровождении можно выделить лишь второй тритон («си-бемоль» — «ми-бемоль»). Подчеркнутость остро диссонантного последования заменит собой успешность звучности.



Рис. № 7.

Из третьей и четвертой фраз можно сконструировать одну трехтактную фразу и один такт, играющий роль завершения вступления, то есть такт связующий. Таким образом, первый период теряет квадратность, его структура: 4 такта + 3 такта + 1 такт (рис. 8).



Рис. № 8.

Применив указанную динамику, можно формально добиться планируемой структуры, но для достижения естественности, вокальной пластики, следует фразы «прорисовать» интонационно. В первой фразе звук «фа» повторяется три раза. Интонационным центром можно избрать первое или второе «фа»: первый звук первого такта или первый звук второго такта. В целях объединения фраз логично выбрать «фа» на сильной доле второго такта. Подойти к кульминации поможет либо выделение всего септаккорда во 2-й половине 1 такта, либо 2-й тритон из этой же ритмической фигуры. Вторую фразу следует начать с «романтического возгласа» с последующим ниспада-

нием динамики. Однако между вторым и третьим тактами, в месте соединения фраз возникает сложность. Первая фраза заканчивается завершающей интонацией: «ре» — «фа», которая не дает возможности удержать кульминацию укрупненной фразы. В этом случае создать звуковую насыщенность может сопровождение, не мешая логике завершающей интонации в мелодии (рис. 9).



т. 2



т. 2

Рис № 9.

Исполнение протяженных фраз требует внимательного отношения к мелодическому дыханию. Вторую укрупненную фразу (такты 5 – 7) следует начинать на прямой педали, чтобы перед ней возникла едва уловимая цезура. Третий звук мелодии — «ля» — находится в секундном соотношении с «соль» в сопровождении, и большая секунда может быть истолкована, как активный затакт для продолжения нарастания.

Предложенные автором лиги усилят активность нарастания. В такте 6, мелодия постепенно опускается и, чтобы поддержать линию нарастания, следует пересинтонировать мелодию: второй и третий звуки в такте 6 представить началом лиги, ведущей к сильной доле 7 такта (интонационный центр второй фразы). Этому намерению поможет выделение тритона («ре» — «ля бемоль») в сопровождении, задающего тон дальнейшего развития. Сильная доля 7 такта «до» является кульминацией второй укрупненной фразы и в этом же такте, фразу следует закончить, что потребует довольно резкого зати-

хания звучности. Чтобы на коротком промежутке времени (один такт) сохранить естественность постепенного затихания, требующего, обычно, более длительного времени, динамический спад следует осуществить лишь в мелодии, в сопровождении же следует резко убрать звучность во второй половине такта — внезапное пианиссимо (рис 10).

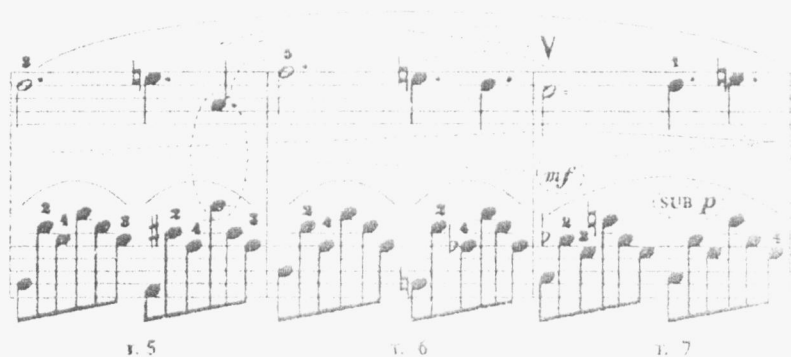


Рис. № 10.

Связующий 8-й такт возможно исполнить агогически свободно. В такте три «интонации вдоха». Первая из них находится намного выше регистра, в котором звучит основная мелодия. До высокой, и поэтому далекой, интонации как бы нужно мысленно и физически дотянуться, и времени для этого потребуется немного больше, чем положено по скорости движения. Таким образом появится небольшое, естественное торможение темпа. Вторая «интонация вдоха» находится ниже первой и рука, возвращаясь к середине клавиатуры, соскальзывает на нее по инерции, что создает убыстрение движения. Последнюю интонацию следует слегка задержать, как широкий жест — дыхание перед началом нового построения.

После связующего 8-го такта в начале второго периода тематический материал повторяется. Мысль композитора фактурно обогатить мелодию — интервальное изложение — исполнитель может

поддержать, усилив звучность сопровождения (динамика, туше). В тактах 9 — 12 можно применить один из двух возможных вариантов динамического развития. Две двух тактовых фразы объединяются в одну, либо по принципу последовательной динамики, либо контрастно. Такты 9, 10 за счет обогащенной фактуры мелодии и увеличению динамики сопровождения звучат насыщенно, объемно, а в тактах 11 и 12, если резко снизить динамику сопровождения — пианиссимо, звучность приобретает воздушность, создается эффект «парящей мелодии».

Следующие пять тактов (вторая половина периода) объединены в одну фразу самим написанием и в динамизации изложения исполнителем не нуждаются. Однако в поисках выразительности исполнитель может обратить внимание слушателя на хроматический ход «ми-бемоль» и «ми-бемоль» в сопровождении (такт 14), а также подчеркнуть острую диссонантность сопровождения в такте 16, что усилит выпуклость кульминации.

Такты 18 — 21 — фрагмент в аккордовой фактуре. «Грамматический» уровень изучения связан с пианистическим освоением аккордов (см. выше) с последующим выделением верхнего звука в качестве мелодического. Четыре такта представляют собой две абсолютно одинаковые двухтактные фразы. Фрагмент повторяется в тактах 38 — 42 почти без изменений, поэтому естественны поиски возможностей разного произнесения для четырех одинаковых фраз. Первые две фразы (такты 18 — 21) можно объединить в одну «сукрупненную» с помощью объединяющей динамики (рис. 11).

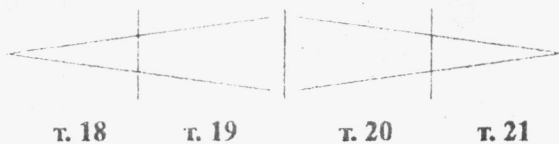


Рис. № 11.

Следующие две фразы (такты 38 — 41) могли бы исполниться с динамикой, обозначенной в тексте, либо исполнитель может подумать о иных вариантах соответствующих его замыслу и вкусу.

Со слабой доли такта 22 начинается третье повторение фрагмента начального тематического материала. Началу мелодии предшествует затактовое построение по звукам арпеджио, которое вводит основной звук мелодии — «фа» на сильной доле 23 такта. ПIANISSIMO построения часто исполняются неверно. Главный звук интонации играется слабым пятым пальцем и звучит тише остальных звуков. Чтобы избежать неправильного интонирования, следует играть это построение двумя движениями: затактовые звуки играютя легкими полувыпрямленными пальцами при легкой руке, на пятый же палец делается рессорное движение запястьем вверх или вниз. Такты 23 — 30 почти точно повторяют начало ноктюрна. В этот фрагмент композитор сам вносит элемент новизны в виде украшающих мелодию олеванний — мелодических фигураций. В местах использования фигураций в левой и правой руках возникают разные ритмические группы, исполнение которых для неопытного исполнителя представляет сложность. В данной ситуации можно рекомендовать первые звуки фигурации точно соотнести с левой рукой, играя не быстро. Остальные звуки правая играет подвижно, ровно, с устремлением к следующей точке опоры — к сильной доле следующего такта. Левая же рука, играя очень легко, «подгадывает» на слух совпадение с правой рукой на последнем звуке (рис. 12). Мелодические фигурации следует играть в

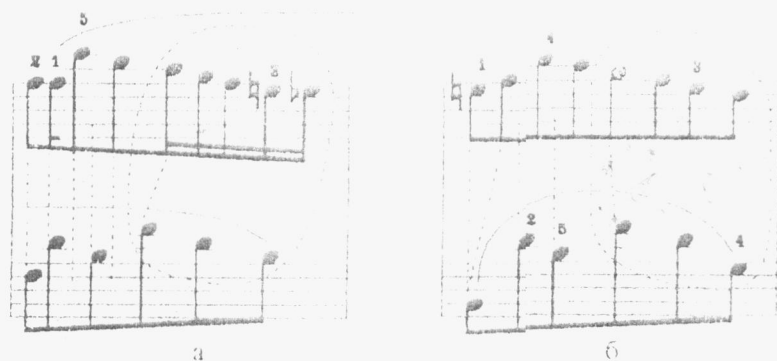


Рис. № 12, а, б.

той же пластике, что и мелодию, но легче. Легкое касание клавиш приглушает звук, придавая ему «матовость». Чтобы мелодическая

фигурация звучала не механически — монотонно, а динамически вы-
пукло, следует нитонационный центр каждой фигурации играть не
громче, а более звонко (туше — тычком последней фаланги пальца).
Таким образом, фразировочная пластика складывается из двух ви-
дов звучности и, соответственно, туше (звук облегченно-матовый и
облегченно-звонкий), что позволит исполнить украшающие фигура-
ции выразительно, но на втором плане по силе звука. Для активиза-
ции развития в тактах 29 – 30 можно ход баса превратить в подголо-
сок, создающий движение противоположное мелодии (нижние звуки
гармонии: «ля бемоль» — «соль» — «фа»). При расходящемся дви-
жении увеличивается звуковая объемность, что помогает подготовить
яркую звучность в связующем такте — 30 (рис. 13).

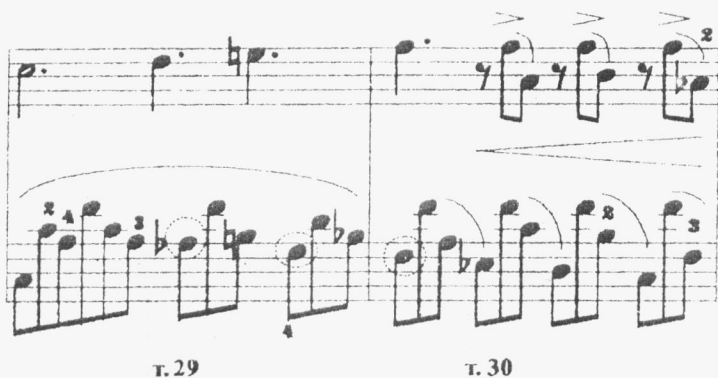


Рис № 13.

Следующие 7 тактов — 31 – 37 представляют собой бурную
романтическую кульминацию. Это главная кульминация ноктюрна,
которая состоит из двух частей. Первая из них реализуется через
«последовательную динамику», вторая наступает внезапно —
«контрастная динамика». Динамический центр первой кульминаци-
онной волны приходится на 31 такт, в котором динамическое обост-
рение ярко выражено в сопровождении, где дважды появляется три-
тон. Исполнение аккомпанемента в данном фрагменте требует извест-
ного мастерства и слухового внимания. Это пик напряженности, что

означает, что не только мелодия, но и сопровождение должны звучать на высоком динамическом уровне. Однако сопровождение не должно подавлять мелодику, а лишь поддерживать. Для этого в сопровождении следует дифференцировать динамику с помощью туше. Общую активность динамики можно смело поддерживать мощно звучащими басами, так как регистровая удаленность мелодии и баса не позволяет им сливаться, бас не заглушает мелодику. Если к мощному звучанию басов присоединить плотно звучащее гармоническое заполнение, в сопровождении образуется «динамический перевес». Поэтому гармоническое заполнение следует играть много тише, лишь при необходимости выделяя диссонансы. Вторая динамическая волна кульминации по характеру выразительности напоминает внезапный «всплеск» (такт 35), который оканчивается столь же внезапно, как и начинается. Следует слегка выделить новый звук — «ре бемоль» сначала в сопровождении, затем в мелодии.

Кода ноктюрна (такты 42 – 43) написана в оркестровой манере: заключительная мелодия проходит в трех регистрах в различном гармоническом обрамлении. Исполнителю необходимо подчеркнуть регистровые различия с помощью туше. Наиболее ярко сопоставимы верхний и нижний регистры. Учитывая, что в верхнем регистре мало обертонов и много призвуков (ударность) добиваться невучего легато нецелесообразно. Верхний регистр — это регистр «звонкости». Исходя из сказанного, первое проведение заключительной мелодии можно играть почти легато: звукоизвлечение толчком — «тычком» последней фаланги пальца. Чтобы фраза сохранила мелодический облик, следует ее точно выстроить динамически — легато исчезает при ровной динамике. Следует помнить, что «звонкости» звучания мешает густая, глубокая педаль, лучше нажимать ее до середины, тогда звучность сохранит «хрустальность».

При проведении мелодии в нижнем регистре используются рессорные движения руки и глубокая педаль — мелодия звучит «объемно». Мелодия в среднем регистре звучит мягко — певуче. Туше: цепкие пальцы при гибком запястье.

Чтобы произведение прозвучало художественно, его необходимо наполнить не только умозрительным, но и эмоциональным содержанием. Эта задача сложна, но вполне реальна. Изучая вы-

разительные средства необходимо постоянно проверять их «умом и сердцем». Иногда интересную музыкальную идею исполнитель не может искренне прочувствовать, либо яркое чувство не поддается осмыслению, кажется не логичным с точки зрения драматургии. Возникает необходимость новых поисков, размышлений и чувствований. Учащегося следует уберечь от бездумных эмоций, часто мешающих исполнению подняться на уровень художественности.

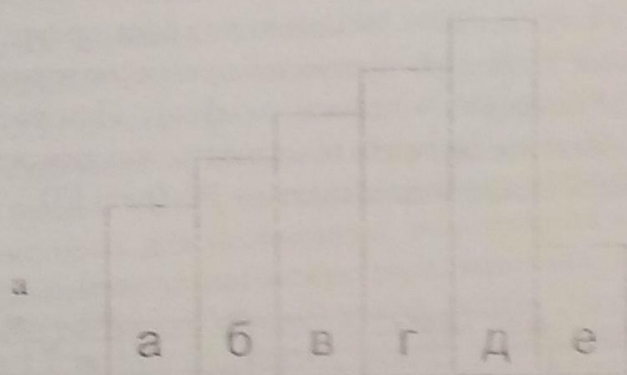
Изучая кантилену следует постоянно расширять круг ассоциаций, связанных с лирическими эмоциями. Лирика бывает строго-возвышенной как молитва, обращенной ко вселенной, к вечной красоте природы. Она может нести в себе чувство глубокой печали или светлой, щемящей грусти. Может быть радостной и взволнованной, ярко эмоциональной и отстраненно созерцательной. При одном «образном наклонении» в произведении обычно бывает много эмоциональных оттенков. Их может приносить и исполнитель в индивидуальном прочтении и толковании выразительных средств.

Окинув единым взглядом изученный материал, можно представить себе возможные драматургические решения. Ноктюрн состоит из трех однотипных разделов, выстроенных по нарастающей динамики: каждый следующий расширен. Расширение (увеличение музыкальной информации) говорит о повышении динамики изложения. Об этом же говорит система выразительных средств. Происходит фактурное, динамическое (громкостная динамика) гармоническое¹ обогащение. Характер изложения обнаруживает романтический тип драматургии с повышением интенсивности развития к концу. В форме имеются два аккордовых фрагмента как бы несоответствующих данной схеме. По этим фрагментам потребуется исполнительское решение (см. ниже).

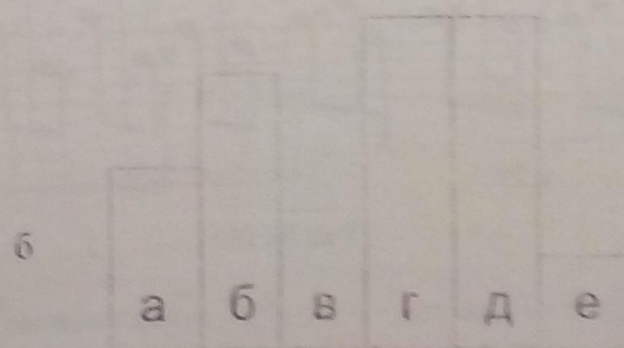
Представим возможности драматургических решений графически.

¹ Автор преднамеренно не анализирует гармонию, полагая, что для учащихся школьного возраста формальные сведения о гармонии сложны и непонятны. Все гармонические эффекты должны постигаться учащимися эмоционально, в виде реакции на смену «цвета», «света», настроения.

Последовательная драматургия развития (рис 14, а). Для ее воплощения исполнителю необходимо в каждом разделе (кроме двух тактов коды) изыскивать средства динамизации изложения. В этом варианте первый аккордовый фрагмент может прозвучать как *укрупненная* фраза. При повторении фрагмента (такты 38-41) динамическую активность следует повысить, изменив фразировку и динамику (рис 15)



Такты: 1-8 9-17 18-21 23-37 38-41 42-43



Такты: 1-8 9-17 18-21 23-37 38-41 42-43

Рис № 14, а, б.

Между вторым, третьим и четвертым разделами сохраняется общая направленность развития, но осуществляется она с помощью контрастов между разделами (рис 14, б). Четвертый и пятый разделы образуют большую «кульминационную дугу». В

данном варианте первый аккордовый фрагмент можно исполнить с динамической, указанной в тексте. Увеличение звучности на протяжении лишь одного такта не достигнет высокого уровня, низкий уровень динамики создаст необходимый контраст. Для второго фрагмента (такты 38 – 41) следует применить динамику описанную в варианте (а) (см. рис. 15).

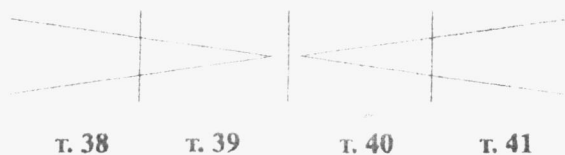


Рис № 15.

У читателя может возникнуть впечатление, что описанный процесс работы отличает излишняя детализация и продолжительность. Поэтапное изучение деталей с последующим объединением усваивается быстрее и легче за счет уменьшения неизбежных ошибок и неточностей, которые при комплексном подходе появляются чаще и устраняются труднее. Позволяет быстрее понять возможности использования вышеописанных профессиональных приемов, работы, осознанно освоить и наработать правильную технику исполнения, избежать многих ошибок. Для того, чтобы учащиеся не скучали, работая над деталями, следует сразу же предъявлять высокие качественные требования.

Работа, выполненная грамотно, с пониманием изучаемого материала обогатит арсенал исполнительских приемов, а правильная техника даст возможность уделять больше внимания эмоциональной составляющей исполнения, что в итоге повысит профессиональный уровень учащегося.