

**Методическая разработка
«Мелодическое интонирование. Горизонтальная перспектива»**

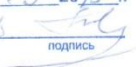
Концертмейстер Давыдова Г.П.

г. Пермь 2016

Заслушана и одобрена
на заседании МО
фортепианного отделения

«25» февраля 2016г

Зав. отделением  Т.Е. Витова

подпись Витова Т.Е.
заверяю "04" "02" 2016 г.
директор 
должность подпись

Содержание.

- I. Введение.
- II. Мелодическое интонирование. Горизонтальная перспектива.
 - 1. Горизонтальный план интонирования.
 - 2. Специфические трудности фортепианного звуковедения.
 - 3. Дыхание- как фактор горизонтального объединения звуков.
- III. Заключение.
- IV. Литература.

I. Введение.

Крупнейшие музыковеды, классики музыкознания-Рамо, Риман, Курт, Серов, Стасов, Асафьев, Мазель и многие другие, приложили немало усилий к разработке учения о мелодии, делая его столь же оформленным и развитым, как учение о гармонии или музыкальной форме.

Традиционное определение мелодии- музыкальная мысль, выраженная в одном голосе. Наименьшая единица мелодии(по Асафьеву)- мелодическая интонация. Она должна обладать и музыкальным смыслом и музыкальной формой. Интонация (от латинского «интоно»-«громко произношу»)-в широком смысле- воплощение художественного образа в музыкальных звуках. Музыкальный смысл интонации тесно связан с вычленением интонаций в мелодическом потоке или интонационным анализом мелодии. Общим принципом музыкальной формы интонации является изменение звуков или «горизонтальный принцип».

Мелодическая интонация образуется прежде всего звуковысотной линией, являющейся результатом движения голоса по определенным ступеням звукоряда и метроритмической организации. Так, в отношении звуковысотного рисунка интонация может быть восходящей, нисходящей, волнообразной: в отношении громкости- ровной, затихающей или усиливающейся. В вопросе протяженности мелодической интонации не может быть жестких, твердо установленных канонов - это касается стилистических особенностей мелодии и трактовки интонационного анализа.

В простейшем случае мелодическую интонацию образуют 2 последовательных звука, так называемый «мелодический интервал». Недаром именно об интервале как об интонации чаще всего говорит Асафьев .Однако мелодическая интонация при определенных условиях может быть представлена и одним звуком (Шопен Прелюдия op.28 №11). Здесь мы выделяем в самостоятельную интонацию начальное фа # .Пожалуй, первым процессом, который воспринимает слушатель, оказывается здесь характерное для фортепиано затухание звука. Последующее изложение «доопределяет» этот процесс с точки зрения ладовой функции и метрической пульсации.

Интонационный анализ мелодии – это выявление в протекании мелодии наименьших музыкально – выразительных единиц. Идея интонационного анализа заключается в том, что мелодия, сколь бы единой она не представлялась, содержит интонации, является сложной, имеет интонационное строение .

II. 1. Горизонтальный план интонирования.

Мелодическое интонирование следует понимать шире, чем только интонирование мелодии как одnogолосно выраженной музыкальной мысли или ведущего элемента гомофонной фактуры.Более широкому пониманию мелодического интонирования дает исток асафьевское понятие мелоса как начала, объединяющего «все, что касается становления музыки,- ее текучести и протяженности .Из мелоса, - пишет автор

«Музыкальной формы», - родится и представление о горизонтали. Как интонационная сфера – это понятие объединяет решительно все проявления горизонтальности...»

Вопросы горизонтальной перспективы получили многогранное освещение в фортепианно-теоретической и методической литературе. Временное, горизонтальное развертывание музыкального содержания имел в виду Игумнов, сравнивая исполнение с повествованием: «Музыкальное исполнение есть живой рассказ – рассказ интересный, развивающийся, в котором звенья связаны друг с другом, контрасты закономерны. Для этого необходимо уметь горизонтально мыслить, необходимо каждое гармоническое звучание рассматривать не в отдельности, не как нечто самодовлеющее, а иметь в виду его функциональное значение и, только исходя из этого, придавать ему тот или иной характер...»

Надо слышать каждую деталь в присутствии ее значения, в связи с предшествующим и последующим. Горизонтальное слушание обеспечивает непрерывность и связность рассказа-исполнения, его логику, освобождает от вялости, неопределенности, помогает избежать подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателя от главного...»

Как же конкретно происходит организация слухомышления исполнителя в горизонтальном плане интонирования? Понаблюдав за собой чуткий исполнитель сможет заметить, что в начале он (сознательно или интуитивно) стремится обнаружить в мелодии некие опорные для восприятия моменты – интонации, обороты, даже отдельные звуки, в которых смысл музыкального высказывания выражен как бы концентрированно. Такие моменты кристаллизации выразительности всегда есть в каждой эстетически полноценной мелодии.

Вопросам подобной слухо-мыслительной работы пианиста много внимания уделял Игумнов, развивая идеи о значении в исполнении верно найденных «интонационных точек» - во фразе, предложении, периоде. От этого, полагал он, зависит связность музыкальной речи: «Тут можно планировать по-разному. Можно сделать и так, что выйдет все логично, а все-таки будет «не то»... Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится...» «Интонационные точки» Игумнова, «смысловыразительные «значимости» Асафьева – это всегда наиболее рельефно выделяющиеся выразительные, а не тесситурные вершины музыкальных построений (хотя нередко одно совпадает с другим). Продумывая горизонтальную перспективу мелодического развития, важно представлять связь интонационных точек с факторами логической организации музыкального процесса: масштабными структурами, метроритмическими особенностями, фазностью гармонического движения, фактурой, цезурами, паузами.

Итак, выявление интонационных точек тяготения – главное, что способствует целостности интонирования. Существенны при этом и другие средства объединения звуков и интонируемых единиц, как, например, акустическая плавность и гибкость звукосопрежения, что в фортепианном интонировании достигается совершенным legato, искусным динамическим, динамико-агогическим соподчинением звуков, а также педальным связыванием. При всем значении мастерства вокализованного фортепианного звуковедения, красивого полнозвучного тона (всего того, что

объединяется в понятии фортепианной кантилены), сами по себе эти качества не исчерпывают проблемы психологически содержательного художественного интонирования. Такой подход к вопросу о мастерстве певучего исполнения свойствен всем мастерам пианистической школы. При всем разнообразии их индивидуальных творческих стилей, явно их тяготение к традиции характеристически выразительного пения, созданной великими русскими музыкантами – А.Рубинштейном, Мусоргским, Шаляпиным, Рахманиновым. Их стремление к жизненной правде интонации выливалось в особую рельефную лепку мелодической линии, где отдельные интонации подчинялись общему – крупному и пластичному - рисунку, большому дыханию, объединяющему волевому напору. Вспоминая о мастерстве Блуменфельда «двумя – тремя штрихами рельефно выявить характер интонируемой мелодии», Баренбойм отмечает, что такой строй интонирования сложился у него под воздействием пения на фортепиано А.Рубинштейна и совместной работе с Шаляпиным. Такого рода пению учил Блуменфельд и своих учеников. «Он не признавал и не понимал, - пишет автор воспоминаний,- «певучести ради певучести». Его раздражала распространенная в школьном обучении манера произнесения мелодии, при которой, вне зависимости от ее характера, движение вверх сопровождается нарастанием звучности, вниз – замиранием. Неизменное применение такой, казалось бы, естественной динамики, по мысли Блуменфельда, приводит лишь к бесхарактерному пению, ибо любая мелодия вне зависимости от ее содержания в этом случае интонируется на один лад». Подходя к делу таким образом, ища в исполнении прежде всего психологической правды интонации, выразительно – логичного объединения звуков, пианист должен тщательно продумывать и технологическую сторону интонирования. С малых лет он учится владению целым комплексом средств и приемов, способствующих искусному соподчинению звуков по горизонтали. Сюда относятся мотивная и фразировочная группировка – объединение звуков мелодии; владение артикуляционными приемами, различными видами туше, динамической и агогической нюансировкой, педализацией, аппликатурой. Игумнов обращал внимание молодых пианистов на значение взаимоотношений оттенков по силе, времени и качеству звучания ; главное затруднение он видел не в том, чтобы выполнить вообще различные музыкальные обозначения, а в том, чтобы выполнить их « в определенной мере, пропорции и в определенном характере».

II. 2. Специфические трудности фортепианного звуковедения.

Одной из специфических трудностей фортепианного звуковедения, связанной с «пунктирностью», или «ступенчатостью» звуковой линии, является соединение долгих звуков с последующими более короткими. Высказывания относительно борьбы с пунктирностью мы находим практически у всех мастеров пианизма. Достижение совершенной звуковой связности, «влитности» (как говорил Асафьев) зависит, прежде всего от слухового внимания. Гольденвейзер при этом подчеркивал значение для пианиста представления, что он владеет долгим звуком, подобно скрипачу или певцу. Эта иллюзия,- отмечал Гольденвейзер,- «вызовет внимание не только к тому, как я эту ноту взял, но и к тому, как она продолжает звучать и переходит в следующий звук. Если же, нажав клавишу, я забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ней следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии». Исходя отсюда, он сформулировал правило: «...степень силы

каждого звука прямо пропорциональна его длительности: чем короче звук, тем слабее надо его сыграть», подчеркнув при этом, что данный принцип нельзя применять схематично, «арифметически». Реализация названного принципа в конкретной мелодической «ситуации» требует тонкого учета совокупности условий интонирования. Одно из них указано в «Методике обучения игре на фортепиано» А.Д.Алексеева: нередко именно в группе коротких звуков, следующих за долгим, происходит нарастание мелодической энергии и поэтому их звучание усиливается. Пианисту необходимо принимать во внимание «логику развития фразы» в целом, в частности решить, «имеет ли здесь место подъем или спад динамической волны». Это вполне согласуется с иллюзией смычкового ведения звука или вокального интонирования.

Много внимания уделил разбираемой проблеме культуры фортепианного звучания Фейнберг. Его точка зрения во многом противоречит общепринятому взгляду. «теорию прямой зависимости силы звука на фортепиано от его долготы» он отрицает как чересчур прямолинейную, указывая на то, что сильный фортепианный удар сопровождается быстрым затуханием звука и поэтому динамическое выделение долгих звуков не способствует плавности мелодической линии. Напротив, звук, взятый тихо и мягко и поддержанный гармонией, на слух воспринимается как «выразительно длящийся». Автор книги «Пианизм как искусство» так же упоминает о значении звукового запаса, полноты в начале фразы, аналогичной запасу дыхания у певца и помогающей слить последующие звуки в общую плавную линию. Он отмечает: «Замечательная певучесть и мелодическая выразительность, свойственные игре больших пианистов, достигаются не вопреки «ступенчатости» фортепианной звучности, но благодаря тончайшему учету этих качеств. Подлинный артист глубоко чувствует эту ступенчатость, управляет ею и использует ее особенности».

II. 3. Дыхание – как фактор горизонтального объединения звуков.

Существенным фактором горизонтального объединения звуков является дыхание. У вокалистов и исполнителей на духовых инструментах дыхание есть физическое условие и важнейшее действующее начало интонирования. Эквивалентом певческого дыхания является движение и смены смычка при исполнении на струнно – смычковых инструментах. В фортепианном интонировании дыхание, не будучи физическим компонентом интонационного процесса, выступает в форме представления (хотя ему могут сопутствовать и реальные физические действия : «дыхание» руки, кисти, движения корпуса и т.п.). От «живого исполнительского дыхания», по мнению Гольденвейзера, во многом зависит выразительность музыкальной речи. Он подчеркивал, что пианист, не имея «механического повода для дыхания», обязательно должен осознать дыхание как «основной нерв человеческой речи», как основу музыки. О значении пианистического дыхания в горизонтальном развертывании музыкальной речи интересно высказывался Я.И.Мильштейн. Он связывал дыхание с декламационно- выразительным смыслом мотивом и фраз, когда ощущение цезур на границах воспринимается как «логичное декламационное мышление». Как и его учитель К.Н.Игумнов, он считал дыхание признаком живой, интонируемой музыкальной речи.

Г.М.Коган считал первой задачей педагога- пианиста выработку у пианистов «дышащей руки», что у него является синонимом настоящего legato. «Рука пианиста должна «дышать» во все время игры, -говорит он, - должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном

дыхании», одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом, всем телом играющего...Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, «освобождающими» подбрасываниями локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища и тому подобными автономными вставными движениями, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки.

Чрезвычайной содержательностью отличается понятие исполнительского дыхания у Асафьева. Дыхание и энергия интонационного процесса в асафьевском представлении тесно связаны, а порой сливаются воедино, характеризуя динамизм исполнительского развертывания формы. Асафьев в книге «Речевая интонация» подчеркивал, что дыхание как качество интонационного мышления необходимо развивать у всех исполнителей. «Инструменталисты обязаны пройти сквозь сферу песенной интонации, ибо через нее их слух обогатится чрезвычайно важным для каждого музыканта опытом и постижением значения дыхания как формообразующего фактора».

III. Заключение

Нередко одностороннее внимание к интонированию мотивно- фразировочного масштаба заслоняет у исполнителей проблему большой перспективы, слухового обзора с высокой точки. Исполнитель, «близоруко» видящий форму, может хорошо ощущать упругость дыхания отдельных интонаций, но не замечает упругости дыхания больших разделов формы. Воспитание названных качеств интонационного мышления – одна из важнейших задач развития исполнителя – художника.

То обстоятельство, что пианист является музыкантом, интонирующим во многих отношениях “в обход» и вопреки механико- акустическим свойствам инструмента, преодолевая его природу, не умаляет, а, напротив, увеличивает его заслугу .Лишь стремясь к невозможному, достигаешь всего возможного – этот известный девиз Нейгауза можно целиком отнести и к проблемам интонирования.

IV. Литература.

- 1.Папуш М. « Элементы учения о мелодии».
- 2.Асафьев Б. «Музыкальная форма как процесс».
3. Алексеев А. « Методика обучения игры на фортепиано».
4. Коган Г. «Об интонационной содержательности фортепианного исполнения».
5. Фейнберг «Пианизм как искусство».