Муниципальная Автономная организация Дополнительного образования

«Детская Школа Искусств имени А.В. Ливна» пгт. Излучинск.

Методические рекомендации

**«Интонирование музыкальной фактуры».**

Автор:

Лисицына Светлана Игоревна

Преподаватель фортепиано

МАОДО «ДШИ им. А.В. Ливна»

с. Большетархово 2024 год

 *Музыка – искусство интонируемого смысла.*

*Нет музыки вне интонирования.*

*Музыка всегда интонационна, иначе не слышима.*

*Истинно слышать музыку –*

*это постигать ее интонационный смысл.*

*Б. Асафьев*

Интонация – это самая маленькая частица музыкальной речи, на которую приходится эмоционально-смысловое ударение. Современная методическая мысль дает более глубокое и пространное определение.

 Интонирование на фортепиано – это **раскрытие образного содержания** посредством мотивно-фразеологического членения с выявлением подъемов и спадов в движении мелодии, повышением и понижением эмоционального тонуса, с подчеркиванием наиболее выразительных оборотов, ладовых тяготений, альтераций.

 И всё это реализуется с помощью динамики, тембров, агогической нюансировки, ритмической выразительности, разнообразных приемов артикуляции, педализации, аппликатуры.

 Таким образом, интонирование – это комплексное понятие, которое притягивает к себе абсолютно все исполнительские задачи.

 Раскрытие содержания – это еще не все, на что способна интонация. Ее уникальной генетической способностью является самодвижение. Интонация существует только в условиях непрерывного движения, поэтому именно ей принадлежит **главная роль в формообразовании.**

 Проблема интонирования должна изучаться в аспекте ее исторического развития:

* звуко-технические возможности инструментов – клавикорда, клавесина, моцартовского фортепиано и современного рояля – разные, поэтому и условия для интонирования различны;
* сознание людей разных эпох, их идеалы, мышление, эстетические предпочтения – отличаются;
* фактура произведений, нотный текст, авторский язык, текстологические средства выразительности – тоже менялись.

Поэтому менялись и нормы произношения мелодии, и понимание ее смысла. Таким образом, **интонирование как комплексное понятие** будет различным в зависимости от эпохи и стиля исполняемого произведения.

**Барокко**

 Фортепиано и его прародители – клавесин, клавикорд – с их фиксированной высотой звуков, долго считались неинтонирующими, но стремление исполнителей подражать голосу, звучанию струнно-смычковых и духовых инструментов заставило их искать исполнительские средства, чтобы преодолеть ударную природу клавишных инструментов.

 Фортепианное мышление вызревало в недрах клавирной культуры.

 Интонационные искания клавиристов эпохи Барокко зависели от их мироощущения, повышенный драматизм которого требовал напряженного, патетического выражения.

 В музыке такое напряженное состояние души – страстей, именуемых аффектами – выражалось особым языком.

 Напряженный мыслительный процесс находил свое воплощение в непрерывной текучести мелодии, состоящей из мотивов-слов, наполненных глубокой значимостью. Так называемая «нормативная музыкальная лексика» - это целый словарь мотивов-символов, интонаций-символов, ритмов и гармоний-символов. Современное прочтение текстов композиторов эпохи Барокко требует знания этих символов, чтобы правильно фразировать, расставлять смысловые акценты, цезуры, т.е. организовать интонирование.

 Главным стремлением исполнительства и педагогики клавирной эпохи – в силу отрывистости звучания инструментов – было искусство игры cantabile, но под певучей манерой игры подразумевалась не вокализация приемов, а непрерывная речевая текучесть.

 Мелькающая в сознании «прерывистость слов» не должна нарушать непрерывности мышления. Отсюда – требовательность слуха к гибкой непрерывности звукосопряжений, к связности звучания.

 Петь на клавире – это певуче мыслить!, т.е. последовательно развертывать художественную логику музыкальной композиции, непрерывно сменять один эффект другим.

 Однако клавесин с его быстро затухающими звуками, неспособностью их динамически дифференцировать, индивидуализировать, оттенять по отдельности, противоречил интонационным устремлениям клавириста. Именно в этих условиях начался процесс борьбы стремления петь на инструменте с его механико-акустической природой. Это противоречие обостряло чуткость музыкантов к процессу интонирования.

 Клавикорд был интонированно податливее клавесина, но слишком тихое звучание не позволяло в полной мере выразить сильные движения души, жизнь страстей. Практика клавирного исполнительства выработала целостную и утонченную культуру интонирования.

 **Специфическая клавесинная интонация связана с речитацией, декламацией, ораторским искусством.**

 Музыкальное красноречие невозможно без подражания словесной речи, смыслу слов. Музыка есть язык, язык чувств и мыслей, а интонация – самая выразительная часть этого языка.

 Поскольку «музыка есть язык», то первая задача исполнителя заключается в том, чтобы научиться «говорить» правильно: чисто, внятно, членораздельно. В такой речи особо значима роль цезуры: при кажущейся незаметности ее отсутствие придает речи сбивчивость и нечленораздельность.

 Важное значение для ясного произношения имел верно выбранный темп, соответствующий темпу человеческой речи, а также различия между опорными (тяжелыми) и проходящими (легкими) нотами в такте.

 Огромное значение имела также правильно выбранная артикуляция и частая смена артикуляционных приемов для различения мотивов-слов.

 Для выразительности важен прием оттягивания звуков, заменяющий усиление звука смычком. Оттягивание заставляет проделать эту работу внутренним слухом.

 Общий внутренний «стержень» интонационности ранних клавишных инструментов – взаимодействие артикуляции и агогики. Это два главных фактора интонирования, являющихся основой комплекса выразительных средств. Остальные компоненты выразительного интонирования группируются вокруг этого стержня.

 Ключевое понимание интонирования как главного проводника музыкальных мыслей дал Филипп Эммануил Бах: «Музыка имеет высокие цели: ей надлежит не уши ласкать, а приводить в движение сердце и будоражить разум».

**Классицизм**

 Эволюция инструмента повлекла за собой изменения в представлении исполнителей об интонации.

 Новый инструмент осуществил давнюю творческую мечту клавиристов – достижение легато (на ударном по природе инструменте). Более длительно тянущийся звук, подвижная и гибкая динамика сделали возможным играть связно мелодические линии. Но…..! ушел внутренний интонационный стимул. Новый инструмент открыл новые технические возможности – вплоть до виртуозных.

 В моду начинает входить так называемый «блестящий» стиль исполнения, который культивирует стаккато и другие грации отрывистой игры, а легато предполагает неглубокое погружение в клавишу. По свидетельствам современников, Моцарт быструю музыку играл отчетливейшим, но легким стаккато, а Адажио – нежным «флейтовым» звуком. То же можно сказать и о раннем Гайдне.

 Особенностью интонирования эпохи классицизма («классический»-образцовый, ясный, логичный), особенно раннего, было требование «правильного», безупречного произношения, а выразительность ориентировалась на стереотипы, готовые модели, «грамматику».

 Интонирование фортепианных сочинений венских классиков опиралось на их индивидуальные художественные предпочтения.

 Й. Гайдн по складу музыкального мышления – симфонист (104 симфонии и 52 фортепианные сонаты), поэтому в его фортепианной фактуре прослушиваются tutti, solo, группы струнных и духовых. Соответственно интонировать его музыку следует держа в воображении звучание «гайдновского», облегченного по составу оркестра.

 В.А. Моцарт в первую очередь оперный композитор, который мыслил сценическими образами со вступлениями и «отыгрышами» оркестра. Поэтому интонировать его фортепианную фактуру естественно и убедительно можно только представляя краски оркестра и тембров человеческого голоса, «проговаривая» мотивы как бы со словами-речитацией, либо вокализируя мелодию в Адажио.

 Иная звуковая картина у позднего классика и первого романтика – Л. Бетховена. По описанию его ученика Черни игра Бетховена была величественной, одухотворенной, в высшей степени полной чувства и романтики, особенно в Адажио. Современников поражала и ритмическая свобода бетховенской игры. Сам он говорил: «Чувство имеет свой собственный такт». Стало крылатым также высказывание Бетховена о музыке как носителе глубокой содержательности: «Есть и другие драгоценности в музыке, кроме «жемчугов» и «бриллиантов».

 В сравнении с эпохой Барокко важным сдвигом в сознании музыкантов эпохи классицизма было **признание за инструментальной музыкой, ее самостоятельной, независимой от слова, содержательности.**

**Романтизм**

 «Блестящий стиль» окончательно расцветает в эпоху Романтизма.

 Интонация становится носителем эмоционального напряжения и главным энергетическим двигателем в построении формы. Динамика в корне преображается: из «эха» (близко-далеко) она превращается в главное средство выразительности, передавая всю палитру душевных переживаний. Новый, усовершенствованный инструмент «расковал» динамику, дав ей возможности длительных эволюций crescendo и diminuendo, мощных кульминаций, ярких контрастов, эффектов «взрыва» (sub**f**) и (sub**p**). Конкурентоспособный виртуоз стал законодателем интонационной моды и выразителем интонационного идеала своего времени. Активно разрабатываются новые нормы фортепианного произношения, которые опровергают рационализм и рецептурность средств выразительности эпохи классицизма.

 Подлинная выразительность – говорили новаторы новой эпохи – предполагает музыкальное чутье, художественный вкус, слуховой опыт и творческую интуицию.

 В то же время стало культивироваться фортепианное пение, где за основу был взят вокал – как образец для подражания.

 З. Тальберг – блестящий виртуоз, современник Листа, написал труд «Искусство пения на фортепиано». Обрусевший француз А. Дюбюк в своем методическом пособии «Техника фортепианной игры» главное место уделил искусству пения на фортепиано. Ему принадлежит термин «ласкание» клавиш. Дж. Фильд – создатель жанра ноктюрна, предшественник Ф. Мендельсона с его «Песнями без слов» - жизнь посвятил обучению пения на фортепиано. А. Рубинштейн ввел класс обязательного вокала для пианистов.

 В связи с вокализацией фортепианной игры поменялась интонационная природа. Приемы фортепианного пения были рассчитаны на глубокое, сочное звучание рояля «Стейнвей», на акустику больших залов. Поэтому нужно было обеспечить тембровую и динамическую насыщенность звучания, широкое фразировочное дыхание, подвижную агогику, подчиненную гибким эмоциональным сменам.

 **Интонация получила первичное, преимущественное в сравнении со словом, значение.** Интонационная речь уже не была наполнена таким конкретным смыслом: она скорее реализовала эстетское представление исполнителя о проявлении глубоких чувств.

**Постромантизм**

 Во второй половине XIX века были пересмотрены взгляды на проблемы исполнительской выразительности и произношения. В противовес салонному виртуозу утвердился исполнитель-интерпретатор, проповедовавший требование глубокой содержательности.

 И тогда в произношении (интонировании!) особую роль стал играть смысловой акцент. Играть выразительно – то же, что говорить осмысленно. Чтобы игра стала красноречивой, а не бессмысленной и косноязычной, надо определиться с границами мотивов, фраз и центрами тяжести низшего и высшего порядка.

 Особую роль получили динамика и агогика – два важнейших средства выразительности произношения, которые служат рельефному выявлению в мотивах и фразах центров тяжести и их соотношений.

 От выбора темпа зависит выразительное и содержательное интонирование. Темп – это душа хорошего исполнения, регулятор, объединяющий все средства выражения. Г. Бюлов говорил: «Мы должны на фортепиано говорить, а не болтать вздор. Стоит взять темп скорее или медленнее настоящего, как будет искажен весь смысл музыки».

**Особенности интонирования современным исполнителем.**

 Без внутреннего слуха, опережающего слухового представления невозможно непрерывно-содержательное развертывание формы, главным двигателем которого является интонация. Исполнительское интонирование должно быть подобно ораторскому искусству, когда мысль говорящего забегает вперед, обеспечивая связную и красивую речь. Так «забегание слухом вперед» делает интонирование осмысленным и непрерывным.

 Партитурное мышление – непременное условие художественного интонирования фортепианной ткани. Специфика фортепианного интонирования определяется объемностью и многоплановостью фактуры.

 Пианист в отличие от струнника или духовика осмысливает отношения между звуками не только в горизонтальной, но и в вертикальной плоскости фактуры. Дифференциация по вертикали фактурных планов дает эффект звуко-пространственной перспективы.

 Чтобы добиться индивидуализации слоев, надо каждому дать свою интонационно-смысловую характеристику с помощью динамики, ритма, артикуляции, цезур.

 Фортепианный текст следует рассматривать как многострочную партитуру, которая должна быть проинтонирована настолько ясно и рельефно, чтобы слышно было, что в ней главное, а что второстепенное, что является красочным фоном, а что должно находиться на авансцене. Все это требует развитого динамико-тембрового слуха и владения динамической и артикуляционной нюансировкой.

 Роль гармонии в фортепианной фактуре трудно переоценить. Р. Шуман: «Мелодия-королева - царствует, но управляет все-таки король-гармония». Гармоническое сопровождение дает мелодии смысловые импульсы, тем самым активизируя ее. Пренебрежение к, якобы второстепенной, гармонии катастрофически отражается на целостном восприятии фактуры.

 Интонирование мелодической линии предполагает выявление ключевых звуков и интервалов, берущих на себя инициативу в развитии. Здесь очень важен творческий и продуманный отбор. «Интонационные точки» - это особые точки тяготения, влекущие к себе остальные звуки.

 Интонирование на фортепиано – инструменте с фиксированным строем – требует строжайшего слухового внимания и развитого динамического, тембрового, агогического, артикуляционного, педального, архитектонического, ритмического слуха – т.е. **интонационно-искушенного слуха.**

**Литература**

1. Алексеев А. «Из истории фортепианной педагогики». Хрестоматия,-К.Музична Украина 1974
2. Ансерме Эрнест «Беседы о музыке». Л., Музыка, 1985
3. Берченко Р. «В поисках утраченного». М., Классика XXI, 2005
4. Ванда Ландовска о музыке. Сост. Дениз Ресто,-М.,Радуга, 1991
5. Грум-Гржимайло Т. «Музыкальное исполнительство».М., Знание, 1984
6. Касьяненко Л. «Работа пианиста над фактурой». К.,НМАУ, 2003
7. Кашкадамова Н. «История фортепианного мастерства XIX века». Тернополь, Астон, 2006
8. Копчевский Н. «Клавирная музыка. Вопросы исполнения». - М., Музыка, 1986
9. Малинковская А. «Фортепианно-исполнительское интонирование». - М., Музыка, 1990
10. Музыка и проповедь. Материалы научной конференции. М., Музыка, 2006
11. Музыкальное исполнительство. Вып.7- М., Музыка, 1972
12. Основы фортепианной педагогики и исполнительства. Сборник статей. Упор. Корженевский А., К., Музична Украина, 1981
13. Процессы музыкального творчества. Вып. 8.-сост.Е.Вязкова,-М., РАМ им.Гнесиных, 2005
14. Хитрук А. «Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство». –М., Классика XXI, 2007