

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей
«Детская школа искусства № 6 г. Смоленска»

Методическая разработка преподавателя Мосензон Любовь Николаевны
Воспитание навыков интонирования у учащихся в классе фортепиано

г. Смоленск, 2020г.

Воспитание навыков интонирования у учащихся в классе фортепиано

В этой работе я рассмотрю вопрос интонирования в фортепьянной музыке. Это очень обширная тема, охватывающая все сферы пианистической техники, и не только пианистической. Можно сказать, что интонирование и музыка неразрывно связаны между собой. Ведь все, что выражает музыкальную идею: мелодические построения, гармония, динамика, фактура - всё это оживает благодаря интонированию и посредством исполнителя, который, проведя огромную эмоциональную и логическую работу, доносит сущность музыкального произведения до слушателя. Именно интонирование оживляет каждую деталь музыкального материала, превращая работу пианиста в творчество. Надо сказать, что интонационная работа - одна из самых трудоемких процессов в работе пианиста. Она сопровождает все её этапы: от разбора до исполнения включительно. Ведь и во время исполнения эта работа не прекращается. Эту же мысль выражает Асафьев в тезисе, взятом в качестве эпиграфа к своей книге «Интонация»: «исполнитель в интонировании осуществляет музыку».

Такое широкое понимание термина «интонирование» было не всегда, оно также отличается от понимания этого термина в скрипичной и вокальной музыке. Принципиальное отличие связано с разницей в звукоизвлечении. Дело в том, что долгое время интонирование относилось только к инструментам с не фиксированной высотой звучания и определяло исключительно акустическую чистоту тона. Клавесин и орган не считались интонационными инструментами. Хотя, конечно, у них существовал свой набор выразительных средств, и они ничуть не уступали другим музыкальным инструментам той эпохи. Но с появлением фортепьяно ситуация изменилась. Фортепьяно предоставило больше возможности работы со звуком, динамикой, интонирование начинает приобретать другой смысл. Оно становится сложным процессом, требующим много сил, знаний, вкуса, а так же эмоциональных затрат. Произошло преобразование, переосмысление термина «интонирование» от просто чистой игры на струнных, духовых инструментах до сложного многогранного процесса в работе пианиста.

Что же такое интонация и интонирование в пианистической работе? Музыкальная ткань - это звуки, расположенные во времени. Но простой набор звуков не произведёт сильного впечатления на слушателя. *Степень воздействия* музыки зависит от того, что происходит за нотным текстом, как звуки

соотносятся между собой, какое между ними существует напряжение. То ли это устремлённость одного звука в другой, то ли подчинение второстепенного главному - градаций очень много. В любом случае это придание смысла тому, что происходит между нотами. Именно это и есть интонация.

Самая мельчайшая интонация это соединение 2-х, 3-х нот. Из этой основы строятся музыкальные фразы. Из фраз складываются более крупные части музыкальной формы и произведение в целом. Но построение мотивов и фраз зависит от идеи целого произведения и эмоционального впечатления, которое исполнитель хочет донести до слушателя. Детальная проработка должна быть основана на представлении пианиста о художественном замысле композитора. И помочь реализовать этот замысел может тщательная интонационная работа.

Хотелось бы немного сказать о возникновении фортепьянного интонирования, то есть сделать небольшой экскурс в историю. Началось все в эпоху классицизма с появлением оперы, которая стала самым ярким проявлением идеалов того времени. Только в опере солирующий голос на фоне оркестра мог выразить все переживания человека, его духовный мир. По аналогии с оперой зарождается гомофонный склад письма, только здесь мелодия солирует на фоне прозрачного аккомпанемента. Мелодия становится главным выразительным средством музыки, ей начинает придаваться огромное значение. Она способна выразить все переживания музыкального персонажа. Естественно возрастает роль исполнителя мелодии, как художника, чего не было до этого времени. Это период расцвета индивидуальности. Каждое исполнение становится субъективным, не похожим на другие. Исполнитель начинает искать необходимые для создания музыкального образа выразительные средства. Именно в этот период зарождаются основы интонирования. Весь по существу интонационная работа - это желание исполнителя привнести в музыку своё отношение, своё понимание, не меняя при этом нотного текста. Поэтому можно смело сказать, что интонирование это основа искусства интерпретации.

Первоначально опыт оперных певцов впитывают струнные инструменты. Они переносят вокальные интонации и особенности голосовой выразительности в скрипичную музыку, что, несомненно, придает ей большую выразительность и смысл. Потому что интонации человеческого голоса, даже без слов, уже несут определённое настроение и содержание. Именно стремление приблизить звучание какого-либо инструмента к звучанию голоса повлекло за собой открытие звукоинтонационных качеств инструмента, поиск нюансов, штрихов, фразировки. Инструментальная музыка становится сродни человеческой речи. Таким образом, формировался основной принцип интонирования - это поиски связности, гибкости, осмысленного произнесения фразы.

Все эти изменения отразились на клавишных инструментах того времени, но отразились по-своему. Дело в том, что клавишные инструменты занимали особое место среди других инструментов. Возможность на клавесине и клавикорде исполнять многослойную фактуру придавало им ряд преимуществ. Но прерывистость звука, невозможность изменить его после взятия,

ограниченность динамики естественно препятствовали выразительности. Благодаря этому противоречию в музыкальном мышлении клавириста обнаружилась потребность поиска определённых выразительных средств, для придания мелодии певучести и рельефности. Одной из таких находок становится орнаментика. Она оживляла мелодическую линию, придавала ей текучесть и продлевала быстро гаснущий звук клавесина. Композиторы использовали орнаментику для подчеркивания кульминаций, особо выразительных ходов в мелодии и на длинных нотах.

Появление фортепьяно изменило ситуацию. Оно вытеснило украшения в том количестве, в котором они существовали до этого. Предоставило возможность изменять силу звука, его качество, звуковая палитра стала несравненно богаче. Появилась возможность играть *crescendo* и *diminuendo*, была придумана демпферная педаль. Интонационные возможности фортепьяно становятся намного разнообразней и тоньше клавесинных и клавикордных. Но, безусловно, цель остается та же: заставить фортепьяно петь, стремление придать мелодии голосовую выразительность, сделать музыкальную ткань разнообразной и яркой. И главное, на фортепьяно появляется возможность приблизиться к звучанию целого оркестра.

Что же лежит в основе техники интонирования на фортепьяно? Это, прежде всего умение работать с фортепьянным звуком. Звук - материальная сущность музыки. Еще Черни призывал музыкантов к постоянному поиску звука. Он считал: «На фортепьяно можно извлечь, по меньшей мере, сто оттенков звука. Это подобно живописцу, который из одного тона получает бесконечное множество оттенков»(Алексеев А. Д.). Но, не следует рассматривать изменение звука, как изменение только силы удара молоточка о струну. Фактически, это так; если струнники, вокалисты, духовики могут сфиллировать звук, то пианисты после взятия звука уже не могут изменить его. Чем же объяснить богатую красочность и тембральность фортепьяно, «ведь рояль - в намеке - может передать все краски оркестрового звучания»? (Фейнберг С. Е.) Конечно, разнообразное туше, прикосновение к роялю дает определенную краску, но, если задумываться только о силе удара и характере атаки, звук бы не был столь разнообразным.

А разнообразен он за счет насыщения его определенной интонацией. Только такой звук можно охарактеризовать совершенно по-разному (ясный, матовый, нежный, «как бы в дымке» (Игумнов)). Через звук мы стремимся передать слушателю настроение музыки. Но не надо забывать, что любой звук должен иметь определенную плотность, звучать, быть насыщенным. Необходим материал, из которого можно лепить. Если звук сам по себе насыщен и красив, он способен высветить любую свою грань, выявить любую интонацию. С самого начала обучения нужно призывать ученика к полному звуку, хорошей опоре.

Слушать как звук тянется, как инструмент может петь и как выразительно может быть это пение.

И здесь ученик должен заранее знать, что он хочет выразить в звуке, какое настроение должна передать мелодия. Поэтому, прежде чем начинать интонационную работу мы должны определиться с тем, что мы хотим услышать. Очевидно, что здесь очень важен так называемый внутренний слух, умение предслышать, доигровое представление звука. То есть ученик должен вначале услышать то, что он хочет сыграть, и потом играть. И чем раньше начать прививать этот навык, тем более музыкальным и чутким будет его восприятие музыки. Внутренний слух - это основа интонирования, именно с него нужно начинать, обучая ребёнка интонационной работе.

Я рассмотрю понятие внутреннего слуха более конкретно. Одним из первых, кто обратил внимание на эту проблему, был Гуммель. Он установил взаимосвязь между звукоизвлечением и слухопредставлением. «Если исполнитель приобретает это тончайшее внутреннее ощущение, ему станут доступны все виды туше»(Алексеев А.Д.). Считается, что на начальных этапах достаточно приобретения исключительно технических навыков, отводя слуху в лучшем случае второстепенную роль, а главное - постановка рук и формальное освоение штрихов. Это ведет к тому, что ребенок, играя, руководствуется только зрительно-двигательными представлениями и впоследствии привить ему умение слушать себя, пытаться интонировать а, следовательно, и играть выразительно очень сложно. Если с самого начала исполнение даже самых простых песен не включало в себя слуховую, интонационную работу, а состояло только из технических трудностей, то дальше ученик пойдет по тому же пути. Музыка для него будет лишь нотным текстом, не более того.

Также от внутреннего слуха зависит качество и результативность наших занятий. Чтобы совершенствовать исполнение мы должны представлять идеал, к которому стремимся, то есть предслышать его, и постараться воплотить его на фортепьяно. Только тогда наша работа будет не бессмысленна, а целенаправленна. Ведь внутренне мы представляем исполнение, которое лучше нашего реального исполнения. только приближение реально слышимого к тому, что мы предслышим, является целью работы пианиста. «Одни знают наперед, что услышат, другие всегда гадают»(Асафьев Б.П.).

Поэтому, необходимо всегда развивать слух, обогащая его разнообразными тембрами, красками, интонациями. Безусловно, полезно слушать певцов (их интонации наиболее естественны), и так же оркестр, стремясь передать тембры разных инструментов. «Происхождение плохого, серого звука, связано с не развитым, не чутким, равнодушным ухом...»(Хлудова). Постоянное совершенствование слуха способствует развитию музыкальности и пианизма. И учеников, которые придерживаются в занятиях этого направления, отличает свежее, продуманное исполнение и прочувствованная интонация, а не набор

равнодушных общепринятых штампов. Воспитать привычку предслышания можно, только постоянно призывая ученика вначале услышать исполняемое, затем исполнить, но не наоборот.

Конечно, поначалу ученик ничего не предслышит и не оценивает своё исполнение, т.к. он не имеет даже минимального слухового багажа и не представляет, что на фортепьяно можно выразить какие-либо интонации. И здесь необходима помощь педагога, который найдет понятные ребенку ассоциации с обычной речью и интонациями, которые присущи простому общению. Рассказать и показать, как может музыка выражать различные настроения, характер. Не все дети сразу чувствуют связь эмоций, состояний с музыкой, которую они играют.

А теперь хотелось бы более детально остановиться на интонировании в практике младших классов.

Начиная работать с учеником над самыми простыми песенками со словами, первое, на что следует обращать внимание, это на главные ноты во фразах, которые обычно совпадают с ключевыми словами. Чаще всего, это более длинные ноты по сравнению с остальными. И здесь необходимо чтобы ученик играл их более глубоким звуком. Уже в этом возрасте надо приучать ребенка придавать особое значение длинным нотам.

Соотношение нот разных длительностей играет свою важную роль в интонировании. Естественно, что мелкие длительности устремлены к более крупным длительностям. Именно длинная нота обычно приходится вершиной фразы. Композитор как бы приостанавливает музыкальное движение, высвечивая кульминацию. Но, конечно, это не закон, и длинные ноты иногда означают остановку и успокоение движения. Хотя в полифонии это правило действует почти всегда. Там длинная нота если не вершина, то смысловой центр фразы, а мелкие длительности - устремление к центру фразы или постепенный спад после кульминации. Принцип этот пришел из вокальной музыки, где кульминация приходится на длинные ноты, ведь именно на них певец может показать всю силу и красоту своего голоса. На фортепьяно же, где звук обречен на постоянное угасание, сложно играть по-настоящему певучие длинные ноты. И поэтому, начиная с самых азов необходимо воспитывать в ученике умение слушать длинные ноты. Длинную ноту не следует брать акцентом. Взятая акцентом нота, в первый момент оглушает слух и, когда мы продолжаем её слушать, она, как нам кажется, уже теряет большую часть своей силы. Наоборот, звук, взятый глубоко и мягко, располагает к тому, чтобы его слушать. Возникает ощущение, что такой звук длится дольше. Ведь грубость убивает всякую певучесть.

Но один звук не может выразить музыкальной мысли, самая мельчайшая интонация требует 2-х, 3-х нот. Что бы освоить с учеником грамотное соединение лигой 2-х, 3-х нот, с правильным движением руки и нужной микродинамикой требуется много усилий. И поможет здесь именно интонация. Можно долго

объяснить какая нота громче, какая тише, где рука идет на выдох, а где наоборот необходима опора. Но естественности добиться будет сложно. На помощь придут знакомые ребенку интонации простых слов плюс показ педагога. Даже в таких простых фрагментах необходимо добиться от ученика достаточной выразительности. Далее, небольшие интонации, над которыми мы работаем вначале, объединяются друг с другом, составляя мотивы и далее фразу. При работе над фразой необходимо пропеть её с учеником, поискав кульминацию, подход к кульминации. Присутствие кульминации неперенный атрибут фразы. Даже если мелодия не носит активный характер, непременно есть центр музыкальной мысли, устремлений к нему и спад. Если кульминация находится в начале фразы, то не следует начинать неожиданно громко, необходимо внутренне подвести себя к ней. Нахождение такого рода точек в разных масштабах, от фразы до формы в целом, создает архитектурный остов произведения. И. пианист, исполняя, должен отчетливо представлять то, как произведение построено, и как соотносятся части формы.

Я определю несколько обязательных задач, которые ученик должен поставить перед собой при интонировании фразы. В рамках фразы необходимо продумать все мотивы и их соотношение. Очень важно почувствовать дыхание фразы. При подходе к кульминации обычно берется дыхание, что делает кульминацию более состоявшейся. Так же существует разделительное дыхание - между разными по содержанию фразами. Вообще, дыхание в мелодии помогает лучше воспринять и понять музыкальный материал. Это связано с вокальной природой интонирования, ведь слушатель и исполнитель пропевают музыку, которую слышат и играют. И музыка, в которой нет вокальной логики, не будет восприниматься должным образом, это похоже на речь, без знаков препинания.

Важную роль в интонировании фразы имеют динамические спады и подъемы. Существует неверный подход, будто бы при движении мелодии вверх следует играть всегда *crescendo*, а вниз *diminuendo*. Да, очень часто динамика бывает именно такова, но бездумное *crescendo* не заинтересовывает слушателя, да и постоянное усиление звучности вверх и затихание при движении вниз - выглядит примитивно, и создает однообразную волновую динамику.

В общем, в занятиях и исполнении мы должны постоянно вслушиваться в исполняемое, ибо музыкальный материал настолько разнообразен и имеет такое количество нюансов, что набором привычных приемов не обойтись, если конечно хочется, чтобы исполнение было интересным и самобытным.

Обучая ребенка интонировать, исполнять связно и выразительно даже небольшие мотивы, мы автоматически подготавливаем его к освоению такого важного для фортепьяно штриха, как *legato*.

Надо сказать, что сыграть истинное *legato* на фортепьяно невозможно. По одной из теорий, так называемое истинное *legato*, это когда начало последующего звука по

громкости идентично или тише конца предыдущего. Но, исполнять мелодию таким legato можно только голосом или на струнных инструментах, так как они могут изменить звук после его взятия. На фортепьяно же, мелодия, исполненная таким образом, обречена на резкое *diminuendo*, и ее длина будет равна протяженности одного звука. Поэтому, в фортепьянном legato мы ориентируемся на громкость звука в момент взятия, и при этом неизбежна некая ступенчатость, т.е. отсутствие плавного перехода от звука к звуку, что нарушает певучесть. И компенсировать эту ступенчатость может только правильно проинтонированная мелодия. То есть, умение сыграть legato, пропеть мелодию на инструменте зависит от умения произнести, проинтонировать музыкальную фразу. Ведь legato и интонирование глубоко взаимодействуют, интонирование - это натяжение от звука к звуку, и это, безусловно, имеет легатную природу. Если ребенок не чувствует этого тяготение, то его legato превращается в формальное связывание нот между собой. И когда мы говорим, что у учащегося недостаточно legato, нет певучего звука, это означает, что он недостаточно интонирует.

Так же процесс интонирования тесно связан с вопросом ритма и игрой *rubato*.

Живой ритм - это не метрономный, равнодушный отсчет тактов и длительностей, это то, что способствует фразировке, выразительности, делает музыкальную речь естественной. «Тактовый штрих - только опора для глаз» (Бюлов).

Где-то для создания музыкального образа нужно играть строго ритмично, где-то необходимо отступление от строгой ритмичности - игра *rubato*. Но, играя *rubato*, важно почувствовать его меру, соблюсти баланс, чтобы не распалась форма. Играя *rubato*, пианист должен понимать, что это не ритмическая анархия, а продуманное и просчитанное выразительное средство музыки. И в исполнении пианист должен соблюдать временные законы, т. е. если где-то время было занято, то где-то оно должно быть отдано. Допустим, если какую-то кульминацию мы играем шире, дабы подчеркнуть ее смысловое значение в произведении, то после этой кульминации музыкальный материал следует подсобрать, чтобы не разрушить временной сетки произведения. Но и строго ритмичная игра часто оказывается очень сильным выразительным средством. Умение играть строго выдержанный ритм едва ли не сложнее игры правильным *rubato*. «Ритм - это стержень, на котором все держится и без которого все рассыпается» (Игумнов).

Но так как время и ритм в музыке одно из средств выразительности, то естественно, они должны полностью подчиняться общей музыкальной мысли. Т.е. время должно разворачиваться естественно и соответствовать художественному замыслу.

Есть еще один важный момент в интонировании мелодии. Даже хорошо продуманная и выразительно сыгранная мелодия может многое потерять и многое

приобрести из-за фактуры. Создание какого-либо состояния эффекта льющейся, дышащей мелодии, мелодии статичного характера зависит от фактуры ее окружающей. «Мелодия должна находиться в органическом единстве с сопровождением, в то же время естественно отделяясь от него»(Мильштейн). Т.е. аккомпанемент должен быть выразителен сам по себе, но и в сочетании с мелодией создавать фон, выявляющий ее интонационные особенности. Например, если в мелодии подход к кульминации, либо кульминация, то аккомпанемент должен наращивать звучность вместе с мелодией, создавая для нее основу. Очень часто мелодия, которая сама по себе не достаточно интересна, либо статична, начинает звучать по-настоящему только вместе с аккомпанементом. Ведь аккомпанемент дает гармонию, краску, а это в музыке не менее важно, чем мелодическое соло. И играя фактуру, очень важно прослушать все ее пласты, показать все смысловые моменты музыкальной ткани, не нарушая иерархию, соотношение главного и второстепенного. Интонированию фактуры должно придаваться никак не меньшее значение, чем интонированию мелодии. Тем более, что впечатление от последнего во многом зависит от качества первого.

Конечно, интонационная работа с учеником в некоторой степени усложняет работу, но в гораздо большей поможет приобрести навыки необходимые в дальнейшем для исполнения более серьезных произведений.

Есть ещё несколько положительных последствий интонационной работы. У учащегося вырабатывается особое прикосновение к инструменту, руки становятся более пластичны, а пальцы более чуткие. Так же важным является то, что поиск выразительной интонации, т.е. продумывание музыкального материала, а, следовательно, и проигрывание его помогает ученику быстрее выучить текст, приспособиться к инструменту и, следовательно, преодолеть многие технические трудности.

При работе с учеником мы должны, безусловно, объяснить ему основные законы интонирования. Контролировать, прививать вкус, убирать интонационные ошибки. Но сделать за него эту работу мы не можем. Пока ученик сам не проявит желание сыграть выразительно, пока не *приложит усилия, ничего не получится. Ведь это та работа, где, прежде всего, необходимы его музыкальные способности и трудолюбие.* В конце концов, в исполнении остается и выглядит убедительным только то, что пианист прочувствовал и что ему близко, а все остальное будет неестественно и не органично. Есть хорошее высказывание К.Н. Игумного, который считал, что «нельзя заменить собственные поиски уже готовой рецептурой», и эти слова очень подходят к такой области работы пианиста как работа над интонацией.

Подводя итог вышесказанному, мы с уверенностью можем сказать, что интонирование это наше творческое отношение к тому, что мы исполняем. Как в литературе, грамотностью владеет каждый, но далеко не каждый может художественно писать и говорить, так и в музыке - игра, не освященная мыслью и

чувством, безжизненна и неинтересна. Композитор передает нам музыку посредством нотных знаков, но ведь ноты всего лишь средство для выражения его отношения к миру. И задача исполнителя не только постараться понять это отношение, но ещё и передать тот смысл и ту энергию, которую композитор вложил в нотный текст. Это сложная задача, но именно здесь начинается настоящее творчество, и музыкант может проявить свой талант, индивидуальность и сделать исполнение уникальным.

Список использованной литературы,

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепьянной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах: Хрестоматия. Киев, 1974.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. кн. 1 и 2.
3. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. Л., «Советский композитор» 1989.
4. Буховцев А.Н. Руководство к употреблению фортепьянной педали. М., «Музыка» 1886.
5. Вопросы фортепьянного исполнительства. М, «Музыка» 1965. вып. 1.
6. Коган Г.М. У врат мастерства. Работа пианиста. 3-е изд. М., «Музыка» 1969.
7. Коган Г.М. Об интонационном содержании исполнительского интонирования // Коган Г.М. Избранные статьи. вып.3 М., «Советский композитор» 1985.
8. Малинковская А. В. Фортепьянно-исполнительское интонирование. М., «Музыка» 1990.
9. Музыкальная эстетика западной Европы XVII-XVIII вв. / Составители: А. Михайлова и В. Шестаков. М., «Музыка» 1981
10. Переверзев И.К. Проблемы музыкального интонирования. М., «Музыка» 1966.
11. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., «Музыка» 1965.
12. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л., «Советский композитор» 1986.
13. Расторгцев. Об интонационной природе художественного мышления исполнителя // Материалы 4-ой Всесоюзной конференции аспирантов ВУЗов и министерства культуры СССР. Тбилисская консерватория, 1978.