

Методическое сообщение на тему:
«Работа над фразировкой в классе аккомпанемента»
Преподаватель Матузевич В.В.

Современная методика обучения игре на инструменте основывается на таких принципах, при которых значительное внимание должно быть направлено на художественную сторону воспитания начинающего исполнителя. Согласно этим принципам, уже с первых уроков необходимо приобщать ребенка к искусству, приучать вслушиваться в музыкальную речь, проникать в ее смысл и строение, работать над качеством звучания.

На сегодняшний день вопрос о строении музыкальной фразы остается актуальным и играет важную роль для исполнителя. От мастерства интонирования, от артистичности произнесения музыкальных звуков зависит большая доля художественного содержания, которое исполнитель доносит до слушателя. На становление различных средств художественной выразительности, выбор исполнительских приемов и тембровую драматургию сочинения оказывают влияние несколько факторов. Одним из главных всегда является фразировка. Фразировка при этом рассматривается как искусство придавать музыкальным фразам обусловленную художественным содержанием степень выпуклости, выразительности и оттенков.

В классе аккомпанемента работа над фразировкой является одним из самых важных и сложных этапов работы. Солист-пианист, исполняя свое произведение, мыслит как его учили, как он слышит, как он знает. При игре с концертмейстером-иллюстратором перед аккомпаниатором-учеником встают следующие задачи:

- слушать себя и партию концертмейстера-иллюстратора;
- грамотно пользоваться приемами работы над фразировкой, слышать и дышать вместе;
- следить за единством темпа, ритма, штрихов;
- при передаче художественного замысла добиваться полного взаимодействия между аккомпаниатором и концертмейстером-иллюстратором.

Для того, чтобы наиболее выразительно и полно раскрыть содержание музыкального произведения, играть осмысленно и эмоционально, нужно научиться грамотно фразировать. Рассмотрим некоторые основные моменты, необходимые при работе над фразировкой в классе аккомпанемента.

Приучать ученика аккомпанировать грамотно лучше всего на доступном, знакомом материале, это помогает оторваться от текста и сфокусировать все свое внимание на солисте. Как уже говорилось, аккомпаниатор должен научиться слушать и слышать сольную партию. На начальных этапах лучше брать простые, небыстрые мелодии песенного характера.

Как показывает практический опыт, на начальной стадии обучения учащиеся охотнее играют произведения со словами. Их мышление подчинено словесному образу. Пониманию выразительности музыкальной фразы особенно способствуют аналогии со структурой словесной речи, а также сопоставления текста со строением музыкальной фразы. (Вспомогательным интонационным ориентиром, с помощью которого легче найти естественное распределение дыхания, убедительное произношение, услышать структуру фразы, может служить текст песни.)

В развитии и реализации навыков музыкального интонирования определенную роль играет словесно-речевое произношение – выявление речевой интонации, прежде всего в тех параметрах, в которых она обнаруживает сходство с интонацией музыкальной. Близость речи и музыки в их основной функции – быть средством общения – определяет особую психологическую установку, служит основой для восприятия логической и эмоциональной содержательности музыкальной речи.

Слово в поэзии – мотив в музыке. Предложение в поэзии – фраза в музыке. Музыкальная фраза требует такого же выражения, как и поэтическая.

Как пример, песня бродячего музыканта «Сурок» Л. Бетховена. Это простая мелодия песенного характера, исполняется в умеренном движении с гибкой выразительной фразировкой.

«По разным странам я бродил
и мой сурок со мною.
И сыт всегда везде я был
и мой сурок со мною.
И мой всегда, и мой везде,
и мой сурок со мною».

Необходимо познакомить обучающегося с текстом песни, причем прочитать его надо с выражением. Вместе с тем выделить следующие компоненты, которые важны при работе над фразировкой:

- 1)расчленение музыкальной ткани на периоды, предложения, мотивы, фразы;
- 2)определение кульминационных моментов;
- 3)направленность фразировочных процессов;
- 4)анализ драматургической линии фразировки;
- 5)объединение разных элементов в единое целое.

Такое расчленение мелодии формирует у обучающихся более четкое представление об исполнении сольной партии.

На данном этапе работы полезно поучить отдельно партию солиста, которую аккомпаниатору необходимо хорошо знать и легко ориентироваться в ней. Можно поиграть ее на фортепиано, чтобы мелодия хорошо запомнилась и уложилась на слух.

Неоценима роль пения. И в пении, и в речи звуковысотные отношения воспринимаются, прежде всего, как смысловое интонирование, а не «переключение» с одной высоты на другую. Последовательность звуков охватывается процессуально, оценивается как линейное движение. Очень помогает в работе над фразировкой игра своей партией и пропевание вслух партии солиста.

Чем совершеннее владеет пианист навыками воспроизведения мелодии голосом, тем выразительнее он интонирует ее на фортепиано, тем тоньше передаёт градации переходов от тона к тону, от мотива к мотиву, от фразы к фразе, тем осмысленнее и глубже постигает музыкальную форму в целом.

В инструментальном исполнительстве необходимо сохранение идеи вокальности путем передачи характера выразительности, присущего человеческому голосу. Именно выразительное пение способствует правильному интонированию мелодии на инструменте, воспитанию отношения к фортепиано как «поющему» инструменту. Через пение формируется важное для пианиста ощущение дыхания.

Важным моментом работы над фразировкой является внимание к фразировочным лигам, воспитание внутреннего ощущения «большой лиги», объединяющей построение

единым мелодическим дыханием. Причем обозначение лиг в партии фортепиано и солиста-инструменталиста могут отличаться. Например, в скрипичных произведениях лигой обозначают смену смычка, в домровом репертуаре такие моменты тоже встречаются, так как очень много переложений скрипичного репертуара. Лишь осознанное чувство мелодической фразы, осмысление ее ладоинтонационного и метроритмического строения может в полной мере содействовать точному, эмоционально окрашенному выразительному интонированию. Немаловажную роль играет начало каждой фразы. Синхронность является первым техническим требованием совместной игры. Казалось бы, простая вещь – начать играть вместе. Однако, точно и синхронно взять два звука или аккорд – не так легко, это требует и тренировки, и взаимопонимания.

Нужно объяснить учащемуся, чем технически обусловлен приём дирижёрского замаха, ауфтакта, и как он может быть применён в данном случае солистом. Ауфтакт - слово немецкое. Дословный перевод (auftakt) его означает: "перед тактом, затакт". Самый яркий пример ауфтакта - это дирижерский взмах рукой (двумя руками) для показа начала исполнения произведения (буквально первых нот). Жест предназначается для указания (более или менее точно) в первую очередь темпа, мощности и характера звучания.

Одного взмаха руками для передачи необходимого количества информации не всегда бывает достаточно, и дирижеры умело используют в ауфтакте мимику лица и движения корпуса, также почти во всех случаях дирижеры используют дыхание для достижения желаемого результата. Поэтому искушенный в музыке человек понимает многие ауфтакты дирижера даже из зрительного зала, глядя на спину последнего.

Также ауфтакт применяется при окончании фразы, либо всего произведения, особенно нот на фермате. Если на фортепиано звук гаснет сам, то у скрипки и домры он затихает тогда, когда это делает солист, поэтому немаловажно показать и его снятие.

Главные условия для успешного выполнения звуковых задач заключаются, во-первых, в развитии способности слышать музыкальную ткань, во-вторых, в дослушивании звука до конца и, в-третьих, в ощущении горизонтальности движения мелодии.

Требуется постоянно напоминать ученику о том, что он должен не просто формально выдержать длительность ноты, а дослушать ее вместе с солистом. Если ухо не слышит звук до конца, то палец становится пассивным, рука расслабляется, и каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки. В результате, фраза становится разорванной, а исполнение – статичным. Небольшим ауфтактом можно показать цезуру.

По своему значению цезуры близки к знакам препинания в словесной речи. В нотах могут быть обозначены запятой или знаком √ и указывают на то, что в этом месте нужно взять дыхание.

Каждую фразу следует петь на одном дыхании. Нельзя брать дыхание посреди фразы. Взяв дыхание перед началом фразы, нужно экономно расходовать его, чтобы воздуха хватало на целую фразу. Здесь вокалисты (певцы) берут дыхание (люфт-пауза), а музыканты – инструменталисты чуть-чуть приостанавливают равномерность движения метрических долей тактов, расчлняя этим на фразы непрерывное движение звуковой ткани. В каждой музыкальной фразе есть так называемая вершина. Вершина фразы обычно совпадает с ударным слогом главного смыслового слова этой фразы. Для поющего очень важно в каждой музыкальной фразе найти вершину и исполнить фразу со стремлением к этой вершине, с некоторым усилением звучности, а затем ослаблять

звучность на безударных слогах. Это является одним из важнейших условий выразительного, художественного исполнения. Не может быть выразительного пения, если поющий невнимателен к слову, если он безразлично исполняет ударные слоги и в то же время у него «выскакивают» слоги безударные.

Движение мелодии во фразах неразрывно связано со сменой степени громкости – с динамикой. От того, насколько динамически ясно и выразительно будет исполнена (произнесена) фраза, зависит смысл исполняемой музыки. В кульминационных моментах необходимо добавить звук и помочь усилить звучание солиста, но нельзя забывать о динамических особенностях звучания каждого инструмента. В эпизодах на пиано следует учиться сопровождению в приглушённом и мягком прикосновении.

Еще один из сложных моментов в совместной игре - это агогические отступления во фразах, на которые ученик должен реагировать, постоянно сохраняя пластичность своего исполнения. Требуется внимательность к звучанию сольной партии. Движения корпуса и дыхание солиста помогают ученикам-аккомпаниаторам в исполнении таких трудностей. Боковым зрением обучающийся должен увидеть и вместе прочувствовать замедление либо ускорение. Конечно, для достижения синхронности звучания необходимо постоянно играть вместе, должно быть полное взаимодействие между аккомпаниатором и солистом.

Главная и конечная цель при изучении любого музыкального произведения – это достижение понимания замысла композитора и передача его учащимся на хорошем исполнительском уровне, то есть грамотно, осмысленно, технически свободно, музыкально, эмоционально и выразительно.

Работа над фразировкой благотворно влияет на развитие музыкальности, художественно-исполнительской инициативы ученика, особенно такого, который не обладает ярко выраженной эмоциональной восприимчивостью.

Для того, чтобы научиться искусству фразировки, необходимо больше слушать музыку, причем не только фортепианную, и обращать внимание на то, как исполнитель объединяет звуки в музыкальные предложения. Ведь одно и то же произведение у одного исполнителя может звучать скучно и монотонно, а у другого обретать яркость красок, эмоций и образов.

Ни один музыкант не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения фразировкой. Членение музыки на фразы обусловлено самой сущностью музыкального произведения.

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что выразительное исполнение фразы возможно только в том случае, если ученик-аккомпаниатор выполняет, по крайней мере, три основных условия:

- 1) он осознает строение фразы (деление на мотивы), ее динамику (начало, подъем, кульминацию, спад) вместе с солистом;
- 2) владеет средствами своего инструмента в достаточной степени;
- 3) уметь слушать себя и обязательно партию солиста, и не просто слушать, а идти вместе с ним и помогать ему осуществлять свое художественное намерение.