

Методическая работа

Нотный текст, как отражение человеческого бытия.

Преподаватель

фортепианного отделения,

(заслуженный работник культуры РСО-Алания)

Доева Н.Д.

г. Владикавказ

Музыкальная школа №1

им. П.И. Чайковского

12.06.2020г.

Как много создано идей в мирской палитре звуков.

Как хочется связать сегодня с ней всю жизнь,

В которой очень много страниц загадочных, светящихся,

Приятных слуху звуков волшебной музыки твоей.

Открывая какой - ни будь сборник пьес, сонат, этюдов нам всегда хочется почувствовать то, что автор вложил в свое творение. Ведь, что это значит, создать, написать музыку? Это великий дар!!! Услышать то, что нельзя передать словами. Как хочется ценить по достоинству каждый клочок нотного текста. В нем эпоха, жизнь человека, его мысли, страдания, восхищения, фантазии.

Начнем с самого начала. Зайдя в музыкальную школу, ребенок, наверное, думает, что он попал в какой-то неизведанный мир, мир волшебный, полный надежд, сказочных превращений. Как хочется научить его понимать и ценить творения великих композиторов. Ученик должен понять, что нотный текст подобен «посоху» из сказки «Морозко» Дотронувшись глазами до «мертвого» листка можно услышать, увидеть чудо. Но какое оно? Только полученные знания могут рассказать о нем. Так поможем в этом нашим ученикам.

Свою книгу «Увидеть в нотном тексте...», пианистка, музыковед и филолог, профессор Санкт - Петербургской консерватории Н. Корыхалова, посвятила таким сторонам нотного текста, которые обычно оказываются вне поля зрения музыкантов. Композиторы тщательным образом продумывают, как запечатлеть на нотном листке создаваемую ими музыку. Бетховен писал: «Если над нотой стоит точка, то нельзя превращать ее в клин и наоборот, это не одно и то же.» Скрябин, говорят, часами мог раздумывать над тем, в какую сторону «повернуть» штилевой хвост... А мы? Всегда ли бываем мы внимательны к выношенному автором посланию? «... Видимое в нотном тексте должно быть увидено, услышано и понято», писал профессор Санкт- Петербургской консерватории С. И. Савшинский.

Существенным компонентом нотного текста является многоштильность записи, которая превращает его в своего рода фортепианную партитуру. То или иное распределение штилей помогает выявить скрытое голосоведение; информирует о характере, интонировании, определяет баланс звучности по горизонтали и вертикали, способствует созданию звуковой перспективы.

Рассмотрим «Утреннюю молитву» - пьесу, открывающую «Детский альбом» П. И. Чайковского (приложение № 1-2 и 4). В советский период она была известна под названием «Утреннее размышление». По форме — это 16-ти тактовый период с восьмитактовым дополнением. В первом четырехтакте Чайковский выписывает аккорды хорального четырехголосного склада на одном штиле - блоком. Следовательно, здесь уместна ровная звучность, без предпочтения какого - либо голоса. Такую идеально выровненную звучность можно слышать в хорошем хоре. Состояние отрешенности, сосредоточенности на молитве, некоторая статичность переданы и динамикой (*piano*), и плавностью голосоведения.

В следующем четырехтакте композитор прибегает к партитурной записи. Фраза трактуется как единое целое с ярко выраженным мелодическим движением к интонационной точке. Сила звука возрастает до *mf*, каждая мелодическая линия получает индивидуальную характеристику. Исполнителю следует подумать о том, как выстроить по вертикали звучание, которое становится более богатым, выразительным и насыщенным. Он может показать отдельные мотивы в отдельных голосах.

Во втором предложении синтаксическая структура еще более укрупняется (все 8 тактов воспринимаются как целостность.) На фоне тихо, ровно звучащих голосов, уместно выделить линию сопрано. С третьей доли такта 10 в игру вступает басовый голос, образующий ясно слышимый дуэт с сопрано. Голоса расходятся на *crescendo* и подводят к кульминационной точке пьесы. Кажется, что здесь звучат наиболее значимые слова молитвы, возносится горячая мольба.

Попробуем понять смысл йотирования фрагмента из 1 части Лунной сонаты Бетховена (приложение № 2-14). В этих тактах, подводящих к репризе, на доминантовом органном пункте (октаве соль #) звучат фигурации гармонического фона, который выходит здесь на 1 план. С третьего такта примера появляется трехкратно повторяющийся мотив (ре - до# - си #). Как объяснить, в таком случае, что двойным штилем отмечена и нота ля, к этому мотиву не относящаяся? Бетховен делает это с определенной целью. Движение фигурационных триолей, особенно на неподвижном басу, тянущемся целых три такта, имеет характер свободно льющейся каденции. Ощущение метрической сетки размывается, и усиление названного тона имеет целью показать относительно сильную долю такта и тем самым восстановить метрическую пульсацию хотя бы уже для того, чтобы обеспечить восприятие синкопы, с которой начинается первое проведение мотива. Исполнитель, следовательно, должен особым образом «подать» это ля.

А сейчас рассмотрим расстановку вязок в «Камаринской» из «Детского альбома» П. Чайковского (приложение № 1-47). Восьмые сперва сгруппированы попарно, и это дробное разбиение наводит на определенный художественный образ, подсказывая определенную манеру игры. В россыпи четко артикулируемых восьмых (перестук каблучков) каждая нечетная восьмая слегка подчеркивается, чем выявляется нисходящий мелодический ход по четвертям.

После выразительнейшего штриха -лиги, которая, формально соединяя, по смыслу разделяет четырехтакты, ноты мелодии «вяжутся» иначе - по четыре. Мотив звучит чуть ускоренно, одним духом, с небрежной лихостью, взмахом, он как бы «уваливается», теряя отчетливость.

Надо заметить, как аккуратно подходили композиторы к обозначениям в нотных текстах своих произведений. Ведь, конечно, им хотелось, максимально отобразить в своих творениях эпоху, стиль, свою индивидуальность.

Как рассчитать фермату?

Как говорил Г. Бюлов, по тому, как пианист выдерживает фермату, можно судить об его таланте. В месте, отмеченном ферматой, движение музыкальной материи приостанавливается, а музыкальное время продолжает течь. Есть ферматы - вопросы и ферматы - восклицания. Они являются средством накопления энергии, на других она угасает. Какова продолжительность ферматы? Указание *lunga* (длинная), *pop lunga* (не длинная), *breve* (короткая) или *rosso* (немного, недолго), которое иногда помещают под знаком ферматы, дают лишь самую общую ориентировку. Расхожее представление, будто фермата увеличивает длительность ноты или паузы в определенное число раз, идет от традиции барочной и еще классической эпох. В «Клавирной школе» Г. Тюрка, датированной 1802 годом, разъясняется, что в медленном темпе фермата увеличивает длительность ноты в два раза, так что, к примеру, продолжительность четверти возрастает до стоимости половинной ноты, а в темпах быстрых та же четверть выдерживается как половина с точкой или целая нота. Ноты крупной длительности фермата удлинит вдвое. Однако такого представления о расчете фермат недостаточно, оно не покрывает всех случаев ее употребления. Сам Тюрк подчеркивает, что точно определить величину ферматы нельзя существуют ферматы, которые называют драматическими или эмоциональными. Они особенно характерны для романтической музыки (приложение №2-69) Ф. Лист «Погребальное шествие».

В 2006 г. в С Ш А вышла в свет книга американского пианиста, композитора, педагога Сеймура Бернштейна, посвященная рассмотрению некоторых особенностей нотной записи у Шопена. В первой ее части автор рассматривает pedalные указания Шопена, во второй - использование им такого графического

знака, как вилка. Анализируя ее употребление Шопеном, Бернштейн приходит к выводу, что композитор прибегал к этому знаку для передачи не столько динамических, сколько агогических оттенков, что вилки - расширяющиеся или суживающиеся - означают у него замедление или ускорение движения. Говоря об этом С. Бернштейн, ссылается на работы своего предшественника - французского пианиста Эрика Хайдсика. В своей статье «Динамика или движение? Интерпретация некоторых музыкальных знаков в романтической музыке» тот утверждает, что знак вилочки, начиная с Бетховена относится скорее к темпу, чем к динамике. В самом деле: нюансы динамические с достаточной ясностью представлены в нотном тексте в виде вилочек, а небольшие темпоритмические изменения остаются в нем невыраженными. Не случайно не раз и не два предпринимались попытки ввести для них особые знаки. Так, еще Тюрк придумывает и описывает в своей «Клавирной школе» специальные графические обозначения для «целесообразных ускорений и замедлений». Он советует педагогам использовать их в работе с учениками и сам применяет в своих «Легких клавирных сонатах». Предложенные им знаки позволяют также обозначить характер небольших временных сдвигов, указывая, выполнять данный агогический оттенок сразу или мало - помалу, постепенно.

Вот эти знаки.



Задумывался над этим и Лист. В «Альбоме путешественника» мы

находим графические символы - crescendo и diminuendo/ и

Иногда можно встретить такую запись нисходящего арпеджато:



Поскольку знак вилки является динамическим обозначением можно указать и на затухающий раскат от верхней ноты к нижней: и наоборот



В фортепианной литературе встречаются ноты мелким шрифтом или, как говорят специалисты, мелким раштром. В нотографии их называют петитом. К петиту прибегали еще в эпоху барокко в сфере мелизматике. Включенные в мелодию украшения выписывались либо специальными графическими знаками, либо мелкими нотами, что указывает на их облегченное, а также ритмически свободное звучание. Так йотировались и каденции. Подобное использование петита характерно также для классической музыки, но наиболее широкое применение этот вид записи находит у романтиков и в творчестве импрессионистов. Широкое использование петита связано с расцветом в фортепианном исполнительстве виртуозности. Петитом нередко йотируются россыпи блестящих виртуозных пассажей, гирлянды мелодических и гармонических фигурации. Такая запись вызывает в нашем сознании представление об очень быстром темпе, о звуках, льющихся сверкающим водопадом или проносящихся подобно легкому дуновению, одним словом - о максимуме нот в минимуме времени.

Указания, которые композитор адресует исполнителю, начинают появляться в европейской музыке в самом конце XVI - нач. XVII веков. К середине XVIII столетия они складываются в более или менее стабильную систему. Поскольку в этот период особым престижем в Европе пользовалась итальянская школа, языком, на котором начала изъясняться музыка, оказался итальянский. И всё же в европейской музыке обнаруживается тенденция прибегать к родному языку. Со второй половины XVIII века начинает складываться исполнительская терминология на немецком языке. Немецкие ремарки можно встретить в вокальной музыке Моцарта. Начиная с ор48 («Шести песен»), они появляются у Бетховена. Композиторы сплошь и рядом прибегают к своему языку не по причине отсутствия итальянских терминов или их редкого употребления, обращение к родному языку диктуется потребностью наиболее точно и полно выразить характер музыки. Широко используют родной язык композиторы - романтики. Достаточно вспомнить вокальные опусы Шуберта, нотные страницы Шумана. По-французски разъясняют свою музыку Дебюсси и Равель. Из русских композиторов одним из первых стал проставлять ремарки на русском языке Балакирев.

Воистину, нотный текст неисчерпаем... Можно во всех деталях знать произведение, но приходит день, когда начинаешь видеть на нотных страницах незамеченные ранее подробности, и в музыке открываются новые смыслы человеческого бытия.

И в заключении можно сделать вывод: характер записи штилей и вязок, то или иное произнесение пунктирного ритма на триольном рисунке, мера приостановки музыкального движения на ферматах, семантика знака усиления и ослабления звучности - виолки, реализация арпеджато, смысл петита и исполнительских указаний не на «музыкальном итальянском», а на других языках - всё это имеет самое прямое отношение к раскрытию содержания произведения, к пониманию применённых для его воплощения средств выразительности.

Каждый исполнитель проживает созданное композитором произведение по-своему. Старается почувствовать дух времени, до конца понять смысл каждого, отмеченного в нотном тексте, штриха.

Ведь надо донести до слушателя главное, отражение человеческого бытия.

Использованная литература.

1. Н. Корыхалова «Увидеть в нотном тексте...» Изд. «Композитор. Санкт-Петербург».
2. Е. Аронова. Графические образы музыки. Новосибирск 2001 г.
3. Д. Благой. К пониманию пианистом авторского текста. Вопросы фортепианного исполнительства. М. 1973 г. Вып. 3.
4. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 5 М., 1987 г.
5. Мой Шопен. Пьесы. Ред. П. Егорова. 2005 г.

Приложение № 1

2 Гнхо

p

mf

f

[Скоро]

4

mf

p

dim.

Приложение № 2

14 [Adagio sostenuto]

Musical score for measures 14-16, marked [Adagio sostenuto]. It consists of three systems of piano notation. The first system has a treble and bass staff with a slur over the treble staff. The second system has a treble and bass staff with a slur over the treble staff. The third system has a bass staff with a slur over it. Dynamics include "dim." and "f".

47 **Скоро**

Musical score for measure 47, marked **Скоро** (Allegro). It consists of one system of piano notation with treble and bass staves. The dynamic is "p marcato".

69 [Adagio] rit.

Musical score for measure 69, marked [Adagio] rit. It consists of one system of piano notation with treble and bass staves. The dynamic is "dim." and there is a "lunga pausa" (long pause) indicated by a fermata over a whole note.