

Департамент культуры города Москвы
Государственное бюджетное учреждение дополнительного
образования г.Москвы
«Детская школа искусств имени А.А.Алябьева»

МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

Тема: «Средства музыкальной выразительности»

Преподавателя по классу кларнета
Товмасына А.В.

Москва, 2022г

Методика изучения основных штрихов

Работать над варьированием штрихов в зависимости от стиля произведения не имеет никакого смысла в том случае, если предварительно не была проведена работа над так называемыми основными штрихами. Таковыми называют наиболее часто используемые тип артикуляции звука, стандарты которых сложились в период романтизма.

К таким штрихам относятся *detache*, *staccato* и *legato*, по большому счету все остальные типы артикуляции являются производными от этих трех.

Необходимо понимать, что в зависимости от акустических особенностей духового инструмента качество того или иного штриха на нем может различаться. Так, например, на гобое чрезвычайно эффективным получается штрих *staccato* – острый, яркий, всегда окрашенный колористичным тембром. На кларнете, для которого характерно мягкое звучание гораздо более эффективными получаются *detache* и *legato*, что активно используется и в сольной и в оркестровой литературе в эпизодах соло. Тем не менее, в процессе обучения в равной степени должны быть освоены все три штриха, как основополагающие для любого направления музыкальной литературы.

Начало обучения обычно связано с формированием навыка исполнения *detache*. Это наиболее распространенный тип звукоизвлечения, при котором движение языка, открывающего путь потоку воздуха, является наиболее простым. Если речь идет об обучении младшего школьника, который только что начал осваивать инструмент, то педагогу желательно проиллюстрировать наглядно каким именно должен быть штрих, во-первых, сыграв его самостоятельно на инструменте, во-вторых, прикосновением пальцев к какой-либо поверхности (например, стола) показать умеренность в твердости начала звука.

Штрих *Detache* осваивается, прежде всего, на звуках в среднем регистре. Учащийся должен сыграть в медленном темпе последовательность нот на одной высоте, добиваясь того, чтобы атака каждой из них была одинаковой предыдущей. Это одной из наиболее утомительных упражнений, однако, если учащийся не выполнит его, добившись одинаковости звучания тонов, то, предлагать ему более сложный материал не имеет смысла.

В том же случае, если ему удастся достичь необходимого качества исполнения, то далее штрих отрабатывается на тетрахордах в гамме, затем на целой гамме, в разных темпах.

Но до этого, как только штрих начал получаться на звуках одной высоты учащемуся нужно предложить освоить еще один штрих – *staccato*. Здесь принципиальной задачей педагога объяснить учащемуся не столько остроту, как важнейшее качество этого штриха, сколько легкость его звучания. В дальнейшем это может избавить учащегося от проблемы огрубления и утяжеления звука при игре *staccato*, которые будут негативными побочными эффектами от его стремления сыграть ноту как можно острее. Более того, педагог должен с самого начала обращать внимание учащегося на то, что после звукоизвлечения *staccato* после атаки звука тембр должен проявиться как отзвук, как эхо на короткое мгновение. Так если представить себе *staccato* как артикулирование звука на слоге «Тю», то кратким звучанием тембра здесь будет именно буква «Ю», которая после краткого и острого «Т», будет прекрасно слышна. Последовательность отработки *staccato* аналогична отработке *detache*.

Далее начинается отработка *legato*, для овладения которым учащийся-кларнетист должен овладеть навыком звукоизвлечения как минимум двух звуков разной высоты. В это заключается принципиальное отличие *legato* от других штрихов – для него недостаточно одной только ноты. Безусловно, на начальном этапе работы следует использовать звуки находящиеся друг от друга не более, чем на одну секунду. Причем желательно, чтобы это была малая секунда, поскольку, осваивая *legato* через такие секундовые отношения, параллельно можно лучше выучить хроматический звукоряд и в том числе аппликатуру. После отработки секундовых отношений, интервалы начинают расширяться.

С самого начала педагогу желательно обращать внимание учащегося на мягкость и плавность переходов *legato*, не содержащих призвуков, как важнейших качеств этого штриха.

Далее начинается работа в аналогичной *detache* и *staccato* последовательности.

Методика закрепления навыка вибрато

Не будет преувеличением сказать, что работа над навыком вибрато значительно превосходит начальный период обучения. Как правило, под вибрато подразумевают в духовом исполнительстве регулярные колебания высоты звука без покидания пределов диапазона, в рамках которого колеблющийся тон остается самим собой.

Однако в широком смысле вибрато может быть динамическим и темброво-колористическим. Последние два типа вибрато осваиваются учащимся уже на стадии старших курсов колледжа и вуза, в которых учебный репертуар уже включает произведения XX века, в которых подобные средства выразительности чрезвычайно востребованы. В то же время звуковысотное вибрато на кларнете является одним из наиболее дискуссионных выразительных средств в современной духовой педагогике. С одной стороны колебания высоты тона, придают звучанию качество, которое можно охарактеризовать как трогательность и душевность. Сентиментальная романтическая музыка для кларнета, особенно если речь идет о лирической кантилене, немыслима для исполнения без применения данного приема. С другой стороны, на начальном этапе обучения использованию вибрато, когда учащийся еще не в полной мере овладел своим исполнительским аппаратом и не умеет регулировать его функционирование, может привести к потере контроля над звуковедением. Неконтролируемое вибрато, вызываемое неверно сформированным амбушюром, безусловно, является крайне негативным качеством звучания. И в современном исполнительстве рассматривается как признак отсутствия культуры звука.

Следует пояснить, что вибрато в той или иной степени в силу физиологии дыхательного аппарата всегда присутствует в любом звуке – частота колебания воздушного столба постоянно пусть и незначительно меняется. Иногда именно это служит причиной тембровой насыщенности тона. Иногда, если исполнитель обладает достаточными навыками контроля за исполнительским дыханием, он может немного усиливать этот эффект, делая при необходимости более выразительным звучание, к примеру кантиленой фразы.

Однако вибрато можно усиливать за счет ритмических движений нижней челюсти. И этому приему необходимо учиться специально, поскольку он нужен для достаточно ограниченной части репертуара.

Соответственно с нашей точки зрения формирование и закрепление данного навыка должно начинаться с объяснений и показа педагогом этого приема, вначале без применения движений челюсти, затем с их использованием. Объяснения должны содержать информацию о том, что данный прием используется далеко не во всей музыке, и на начальном этапе работы с учащимся работать над вибрато нецелесообразно, поскольку это может привести к потере или неполному обретению навыков контроля за звукоизвлечением на кларнете.

Но с другой стороны, полностью игнорировать этот прием также не следует и в тот момент, когда учащийся уже в достаточной степени овладел различными типами звукоизвлечения, может демонстрировать ровное звуковедение как на репетициях одного звука, так и в разных последовательностях тонов ему можно предложить освоить этот прием на соответствующей литературе.

Важнейшим условием закрепления навыка является слуховой контроль учащегося. Желательно при работе над ним использовать средства звукозаписи, чтобы учащийся постоянно слышал себя со стороны и сам учился оценивать качество исполнения и, что еще более важно, соответствие этого приема стилю изучаемого музыкального произведения.

Развитие навыков чистого интонирования кларнетного тона

Развитие навыков интонирования, равно как и во всех компонентах процесса обретения культуры звука достигается через реализацию двух одновременных процессов – развития слуховых представлений и исполнительской техники.

Следует отметить, что интонирование следует отличать от соблюдения звуковысотности. Точность в звуковысотности это очень важный навык при игре на кларнете, однако он в большей степени относится к сенсорному восприятию тона, к свойствам памяти, в то время как интонирование это в большей степени интеллектуальное умение, предполагающее контроль над последовательностью звуков, наделенных семантикой. Это помимо соблюдения точности звуковысотности (не абсолютной, но в отношении звуков друг к другу) требует также и выделения тяготений между тонами, что является важнейшим качеством

любой интонации. Собственно, набор тяготений и делает интонацию вопросительной, утвердительной, восторженной, тревожной и т.д.

Работа над этим умением начинается сразу же, как только кларнетист обретает навык связывать между собой две ноты, поскольку последовательность из двух нот – это уже интонация. Интонирование отрабатывается на гаммах, этюдах и, наконец, на наиболее значимом с точки зрения развития этого умения материале – музыкальных пьесах.

Чистое интонирование, являющееся важнейшим компонентом в культуре звука, достижимо не только при развитии слуховых представлений, их оттачивании, совершенствовании, но и за счет детальной аналитической работы, позволяющей составить представление о стиле сочинения, о его жанре, о том, какими выразительными художественными средствами в его случае следует пользоваться, чтобы реализовать художественный замысел композитора, соблюсти эстетику произведения, осмыслить художественное содержание, которое и передается в основном через интонирование при игре на одноголосном инструменте, каким является кларнет.

Безусловно, для кларнетистов нет более благоприятного произведения с точки зрения развивающих навыки чистого интонирования, чем Концерт для кларнета с оркестром *A - dur* В.А. Моцарта. Ниже мы рассмотрим, как именно следует подходить к исполнительской работе над данным Концертом и в частности над развитием навыков чистого интонирования.

Концерт для кларнета с оркестром – в целом легкая и искрометная музыка, в которой драматические эпизоды (I и III части) не содержат в себе столь мощного накала страстей. Это виртуозное сочинение, которое предназначено для виртуозного исполнителя на кларнете, изобилует достаточно простым, но в то же время изысканным тематизмом, достаточно простым тональным планом и большим количеством виртуозных пассажей. Концерт достаточно необычен с точки зрения построения сонатного аллегро первой части, а медленная его часть по праву считается одной из вершин лирической музыки Моцарта. В последующих разделах мы подробно рассмотрим каждую часть с точки зрения исполнительских задач и оригинальности данной музыки.

«Концерт для кларнета с оркестром» *A-dur* по своей структуре является типичным образцом жанра инструментального концертного цикла эпохи классицизма. Первая часть – сонатное аллегро с двойной экспозицией, вторая часть – *adagio*, третья – *rondo*. Первая часть открывается оркестровым вступлением. Традиционно вступление в классицистском концерте является первой экспозицией. Главная и побочная партии изложены в нем «схематично», то есть в «сжатом» виде. (Рисунок 3; партия соло кларнета – верхняя строчка)

Рисунок 3. Первая часть. Главная партия

Важной задачей при разучивании главной партии является достижение совпадения штрихов солирующего кларнета и первых скрипок. Особенно это касается второго такта из вышеприведенной цитаты. Правда, следует отметить, что сохранение баланса и вертикали в данном случае является скорее задачей скорее дирижера, нежели солиста.

На протяжении всего концерта в партиях виолончелей и контрабасов присутствует достаточно четкая пульсация восьмыми, что по идее должно облегчать исполнительскую задачу солиста. Практически вся часть исполняется в одном темпе. При всей вариативности темпа *Allegro* солист ни в коем случае (так как речь идет о сочинении эпох классицизма) не должен позволять себе вольностей с метроритмом. Поэтому солисту очень важно постоянно ощущать «пульсацию» восьмыми, попеременно исходящую от различных оркестровых групп. В противном случае даже при чистом интонировании логика повествования будет нарушена. Особенно это важно в местах с виртуозными пассажами. (Рисунок 4. Партия кларнета соло – верхняя строчка)



Рисунок 4. Первая часть. Развитие главной партии.

Ощущение восьмых в партии в данном случае первых и вторых скрипок не даст солисту исказить темп. Правда, в ситуации, когда оркестра нет, а есть лишь аккомпаниатор на фортепиано сделать это несколько труднее.

Исполнение виртуозных кларнетовых пассажей в данном концерте есть предмет отдельного исследования. К примеру, традиционно нисходящий септаккорд шестнадцатыми (второй такт из нотной цитаты) играется следующим образом: шестнадцатые «соль» и «фа» исполняются *legato*, а последующие ноты септаккорда *detache*. А арпеджио из шестого такта только штрихом *legato*.

Кларнет чрезвычайно подвижный в плане «мелкой техники» музыкальный инструмент. Он уступает в плане виртуозности лишь флейте и скрипке. И, возможно, кларнетовое *legato* является одним из самых совершенных. Тем не менее, солисту необходимо следить при исполнении мест, подобных вышеприведенному за тем, чтобы ни одна нота из пассажа не «проваливалась» в отношении динамики. «Прозрачная» моцартовская партитура не позволяет «выбросить» в ситуации исполнения ни одной ноты.

В третьем такте мы видим, что в партии кларнета присутствует достаточно большой «скачок» между двух половинных нот – секунда через две октавы. Здесь опять же самой главной исполнительской задачей солиста является сохранение чистоты интонации, что при таком большом интервале не так просто.

Музыкальный стиль классицистской эпохи достаточно строг в отношении фразировки, звуковедения, штрихов и агогики. Моцартовская мелодия подобная отделанному блестящим ювелиром драгоценному камню. Солист иной раз

может, как это принято говорить у музыкантов, чрезмерно увлекаться своим звуком. То есть, попросту говоря, усиливать звучание или во время фразы, объединенной лигой, раздувать кульминационные ноты. В классицистской музыке это недопустимо. В четвертом такте из выше приведенной нотной цитаты выход на «ля-бемоль» должен осуществляться без всякого *crescendo*, к которому солист может испытывать некоторый соблазн. За счет более высокой частоты колебания звука верхние ноты при прежней динамике будут восприниматься слушателями как более громкие звуки.

По ходу изложения музыкального материала в этой новой лирической теме начинают проявляться интонации главной партии – восходящие и нисходящие три восьмые ноты из затакта. Исполнительских интонационных «трудностей» здесь более чем достаточно. На наш взгляд, особую сложность представляют собой эпизоды, где используется нижний регистр кларнета. (Рисунок 5)

Рисунок 5. Связующая партия.



Здесь солисту как никогда важно следить за чистотой интонации и за качеством тембра. Ни в коем случае в эпизодах подобных этому тембр инструмента не должен становиться гнусавым, и ни в коем случае атака звука не должна становиться акцентированной, хотя солист будет испытывать к этому некоторое тяготение. Не следует и чрезмерно выделять нижние ноты. В идеале штрих должен оставаться точно таким же *detache*, как это было в виртуозных пассажах в среднем регистре.

После небольшой связующей партии и оркестрового эпизода возникает побочная партия. Согласно классицистскому стилю, она изложена в тональности доминанты – *D-dur*. Это исключительно тонкая и лирическая мелодия. Кроме того, сопоставление главной и побочной партий здесь осуществлена на тематически. В партии оркестра меняется фактура: на какое-то время исчезает пульсация восьмыми, звучит хорал струнных.



Рисунок 6. Первая часть. Побочная партия

Далее следует один из самых драматичных с точки зрения художественных образов, место концерта. Исполнительская трудность разработки заключается в том, что фактура партии солирующего кларнета становится более виртуозной и насыщенной. В частности, это касается и ритмических фигур в партии.

(Рисунок 7)



Рисунок 7. Первая часть эпизод разработки

Необходимо отметить, что в разработке усиливается роль оркестра. «Столкновение» осуществляется за счет сопоставления тематизма именно в партии оркестра. И действительно мы можем наблюдать некоторое интонационное родство между эпизодом разработки и темой судьбы из «Пятой симфонии» Бетховена. А на рисунке 10 мы можем наблюдать интонационное родство с другим сочинением Моцарта – «Реквиемом («Lacrimosa»)



Рисунок 8. Эпизод разработки 10. Партия кларнета – верхняя строчка

Осознавание этого интонационного родства также является важной задачей кларнетиста, поскольку без него сложно осмыслить и всю логику драматургии. В соответствии с канонами жанра, разработка здесь очень небольшая, драматичный «монолог» оркестра переходит к репризе, затем к коде, где вновь утверждается *A-dur*.

Вторая часть Концерта является одним из наиболее ярких образцов инструментальной пасторальной лирики В.А. Моцарта. *Adagio* написано в тональности IV ступени, то есть в *D-dur*. С точки зрения формы эта часть представляет собой сложную трехчастную форму с эпизодом, сокращенной репризой и кодой. Исполнительские задачи солиста остаются прежними, с той разницей, что в этой части, фактура гораздо менее виртуозна, но при этом проблемы чистоты интонации и стилистически правильного звуковедения становятся основными.

Кроме того, по объему эта часть достаточно большая. *Adagio* в классицистском инструментальном концерте является эпизодом, где эмоциональное напряжение ниже, чем в первой части и финале. Однако непонимание солистом фразировки и формы, которая вполне может быть свободной, приведет к тому, что столь длинная часть концерта будет звучать по меньшей мере тускло и невыразительно.

Первая тема вначале звучит у кларнета соло, и лишь затем у оркестра, что несколько нехарактерно для медленных частей инструментальных концертов

Adagio.
SOLO

Flauti..

Fagotti.

Corni in D.

Clarinetto principale in A

Violino I.

TUTTI

Рисунок 9. Вторая часть вступление

Партия солирующего кларнета здесь носит вокальный характер. Это широкая и свободная тема. Именно в таких частях кларнетист-солист имеет возможность продемонстрировать слушателям богатство тембра своего инструмента. Аккомпанемент у первых скрипок, выписанный восьмыми Legato создает ощущение «покачивания» и настроение безмятежности, сопровождающее тему.

После оркестрового эпизода возникает вторая тема – и это, возможно самое красивое место во всем Концерте». Вначале возникает нисходящий тетрахорд, который затем повторяется в оркестре – в унисон звучат первые скрипки и флейты. Это созвучие скрипок и флейт придает музыке удивительно пасторальный оттенок (Рисунок 10. Партия кларнета соло – вторая строчка снизу, партия первых скрипок – нижняя строчка, партия флейт – верхняя строчка).



Рисунок 10. Вторая часть.

Вторая тема

Одним из выдающихся исполнителей этого Концерта на наш взгляд является выдающийся американский джазовый кларнетист Бенни Гудмен, осуществивший запись этого сочинения Моцарта совместно с Бостонским симфоническим оркестром.

С исполнительской точки зрения манера Б. Гудмена, в первую очередь прославившимся как джазовый музыкант, сейчас у многих кларнетистов вызывает лишь снисходительную улыбку. С тех пор уже сильно изменились критерии звука, сейчас В. Моцарта исполняют совершенно другими штрихами. Однако, как никому другому Б. Гудмену удалось в своем исполнении передать удивительную лиричность и в тоже время простоту второй части Концерта. Он очень искренне исполняет эту музыку. И в этом плане кларнетистам желательно ознакомиться с его интерпретацией при всей ее не академичности



Рисунок 12. Вторая часть. Средний раздел

Здесь от кларнета требуется несколько иной, более плотный и насыщенный тембр и чуть более твердый штрих. Средний раздел не содержит пасторального тематизма и интонационно ближе к «салонному» Adagio из «Концерта для фортепиано с оркестром» №21.

Завершается Adagio сокращённой репризой первого раздела, за которой следует кода.

Кода, построенная на интонациях и мотивах среднего раздела, завершается умиротворяющими аккордами в оркестре, утверждающими тональность *D-dur*.

В плане исполнительских задач относительно второй части можно сказать не так уж много. Кларнетисту-солисту нужно в первую очередь следить за чистотой интонации и логикой фразировки, ни в коей мере, не стараясь сделать ее как можно более вычурной. Только в этом случае ему удастся передать то пасторальное настроение и тот лиризм, которыми так замечательно это Adagio.

Рондальная форма финала также вполне традиционна для инструментального концерта эпохи Классицизма. Это шести частное рондо с разнохарактерными эпизодами. (Рисунок 13)



Рисунок 13. Третья часть. Рефрен

Рефрен представляет собой тему, в которой сочетаются и танцевальный и инструментальный характеры.

Кларнетовая партия изобилует виртуозными пассажами, перемежающимися с небольшими эпизодами лирического характера. В первую очередь, это относится к первому эпизоду. (рисунок 14)



Рисунок 14. Третья часть. Первый эпизод

Как видим, здесь небольшой лирический мотив тут же сменяется виртуозными арпеджио. Авторских указаний относительно динамики, как и прежде немного. Существует определенная традиция смены динамических нюансов (рисунок 15)



Рисунок 15. Третья часть. Первый эпизод

Этот эпизод чрезвычайно эффективен с точки зрения отработки чистого интонирования в условиях виртуозной фактуры. И именно над такими эпизодами

кларнетист должен работать в очень медленном темпе, добиваясь, прежде всего, точности интонационного движения и точности артикуляции, а также точности динамической. К примеру, в этом месте авторская динамика отсутствует полностью. Но стилистически разумно будет исполнять первые два такта пассажей шестнадцатыми в динамике *mezzo forte*, а следующие два в динамике *mezzo piano*. Важнейшей исполнительской задачей здесь является для кларнетиста-солиста даже не скрупулёзное «выигрывание» всех нот каждого пассажа шестнадцатыми, а предельный контроль за чистотой интонации. Трудность здесь состоит как раз в этой постоянной смене небольших лирических эпизодов эпизодами виртуозными. Лирические интонации, возникают здесь у кларнета в среднем регистре. Виртуозные же пассажи преимущественно расположены в верхней тесситуре. Таким образом, появляется риск, что после нескольких пассажей шестнадцатыми, первые ноты последующего лирического эпизода будут сыграны с тенденцией к завышению.

Несколько слов следует сказать и о втором эпизоде Рондо. В партии кларнета здесь возникает очень красивая лирическая тема.



Рисунок 16. Третья часть. Второй эпизод

Как и в предыдущем случае, основной задачей кларнетиста является не звуковедение (в этой фразировке нет ничего изощренного), а предельный контроль за интонацией. Это касается в первую очередь проведения темы в нижней тесситуре кларнета (Рисунок 17)



Рисунок 17. Третья часть второй эпизод

Еще большее внимание к интонации необходимо проявить в месте, где при развитии темы появляются широкие скачки



Рисунок 18. Третья часть. Второй эпизод

Лирическая тема развивается доходит то своей кульминации, после чего снова возвращается рефрен (варьированная реприза первого раздела Рондо). После чего следует кода и цикл завершается.

Именно в таком, подробном ключе кларнетист должен работать над интонационным движением во всем Концерте и в других оригинальных произведениях, тщательно определяя характер новой темы, выявляя ее образный строй.

Суммируя вышесказанное отметим следующее.

Художественная выразительность как качество кларнетиста является результатом его работы над интонационно-выразительные сферы. Это качество трудно оценить объективно, однако же оно является и целью развития всевозможных компонентов культуры звука, включая штрихи, вибрато и т.д.

Наиболее же важным средством воплощения художественной выразительности является умение чисто интонировать музыку, то есть осознавать семантику, «вложенную» в последовательность звуков и выделение ее через соблюдение точности звуковысотности тонов по отношению друг к другу, и выделение необходимых тяготений.

